

**O CHEIRO DO RALO E AS COMPLICAÇÕES DA FORMA ROMANESCA
NO HORIZONTE DA INDÚSTRIA CULTURAL¹**

Marília Corrêa Parecis de Oliveira²

Resumo: O presente artigo discutirá algumas concepções teóricas sobre a forma romanesca e irá relacioná-las com a análise do romance *O cheiro do ralo* (2002), de Lourenço Mutarelli. Pretende-se questionar a noção de gênero *problemático* atribuída ao romance por Lukács (2000), entendendo que, conforme Fehér (1972), o romance não seria problemático, mas *ambivalente*. Objetivamos mostrar, ainda, como a obra analisada não comporta apenas as complicações propostas pelos teóricos sobre a forma do romance, mas abarca, também, as complexidades do contexto inescapável da indústria cultural.

Palavras-chave: Indústria cultural. O cheiro do ralo. Romance.

Abstract: The present article will discuss some theoretical conceptions about the romanesque form and will relate them to the analysis of the novel *O cheiro do ralo* (2002), by Lourenço Mutarelli. It is intended to question the notion of problematic gender attributed to the novel by Lukács (2000), understanding that, according to Fehér (1972), the novel would not be problematic, but ambivalent. We also aim to show how the novel analyzed does not only include the complications proposed by the theorists about the form of the novel, but also encompasses the complexities of the inescapable context of the cultural industry.

Keywords: Cultural industry. O cheiro do ralo. Novel.



Introdução: as complicações da forma romanesca

Lukács (2000), em *A Teoria do Romance*, defendia a ideia de que o romance seria uma "epopeia burguesa". No entanto, diferente da epopeia clássica, fruto de uma sociedade homogênea e da qual é tributária, a nova epopeia realiza-se, agora, num mundo para o qual a totalidade é apenas uma aspiração. Nesse sentido, para o teórico, o

¹ As reflexões tecidas neste artigo são fruto de pesquisa de Mestrado desenvolvida via bolsa FAPESP, processo nº 2016/24304-7.

² Mestranda em Teoria Literária pelo Programa de Pós Graduação em Letras da UNESP/IBILCE. E-mail: marilia.parecis@gmail.com. Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior.

romance constitui-se como um gênero *problemático*, e por duas razões: porque representa o caráter problemático do homem e das estruturas sociais de sua época e porque, como consequência, sua estrutura de representação desse mundo torna-se problemática. Em outras palavras, o romance configura-se como um gênero *problemático* porque deriva de uma sociedade igualmente *problemática*.

Dessa forma, o que arquiteta a argumentação de Lukács é a ideia que o romance, justamente por ser fruto de uma sociedade heterogênea, caótica, vincula às estruturas capitalistas de produção, seria uma espécie de *degradação* da epopeia clássica, derivada de um mundo orgânico e isento de transmissões. Com isso, por exaltar o caráter de uma sociedade *problemática*, o romance seria uma forma *problemática*, degradada, não resolvida; uma corrupção daquilo que consistiria na correspondência perfeita entre forma e mundo: a epopeia clássica.

A partir dessas reflexões, Ferenc Fehér (1972) escreve uma obra a qual intitula como *contribuição à teoria do romance*, embora, a rigor, suas contribuições sejam questionamentos e, inclusive, refutações da teoria lukácsiana. Para Fehér, o século XIX é o período de *trunfo* do romance, no qual a “epopeia burguesa” sobressai-se como gênero artístico capaz de representar uma época. A partir disso, o teórico questiona o que Lukács aponta como o caráter *problemático* do romance. Para Fehér (1972), dizer que o romance é *problemático* reconheceria que existe alguma medida do não *problemático*, o que, para ele, só poderia ser a idealização de um mundo comunitário homogêneo e orgânico, isto é, uma aspiração utópica, romântica, até, voltada ao passado. Logo, o autor argumenta:

[...] com sua “infirmidade”, o seu “prosaísmo”, seu caráter não-canônico, o romance não ocupa um lugar inferior

nesta escala de valores das formas artísticas estabelecidas a propósito da substancialidade humana. Não se trata somente do fato de que o romance é uma expressão “adequada” de sua época, que serve à auto-expressão da sociedade burguesa com meios de que a epopeia do tipo antigo não dispunha, pois isto seria limitar-nos a uma resposta digna do relativismo sociológico. [...] Pelo contrário, o que é especificamente perfeito no romance, este gênero artístico original produzido pela sociedade burguesa, é que comporta na essência de sua estrutura, todas as categorias que resultam do capitalismo, a primeira sociedade fundada sobre formas de vida “puramente sociais”, que então não são mais, doravante, “naturais”. Toda a “informidade”, todo o caráter prosaico do romance, apresentam aproximadamente uma correspondência estrutural com a disformidade do progresso caótico no seio do qual a sociedade burguesa aniquilou as primeiras ilhas de realização da substância humana, trazendo consigo o desenvolvimento infinitamente desigual das forças inerentes (FEHÉR, 1972, p. 11).



A partir disso, Fehér conclui que o romance não é problemático, mas *ambivalente*. Isso porque embora sua fonte seja cem por cento burguesa e embora tenha nascido nessa sociedade capitalista e, por isso, sua existência é dependente dela, o romance não reflete objetivamente os valores dessa sociedade, pois toda verdadeira arte, segundo o teórico, deve se colocar em pé de guerra com o capitalismo, e isso inclui tomar consciência da ambivalência mencionada. Desse modo, ao provocar-nos com o questionamento *O romance está morrendo?*, a conclusão a que se chega é que o romance, forma ambivalente que acompanha as mudanças do mundo a partir do qual se originou, não pode estar morrendo, pois constituir-se em constante mutação é próprio da forma romanesca, assim como é próprio da espécie humana.

Referindo-se ao contexto contemporâneo, isto é, particularmente ao século XXI, Leyla Perrone-Moisés aponta uma mudança com relação à teoria do romance nesta época:

Um dado novo, com relação à teoria do romance anterior, é que a crítica social do escritor não se refere mais à denúncia das condições materiais e morais da vida na sociedade burguesa, mas ao grande poder de alienação exercido pela cultura de massa. Diante da tolice dominante da indústria cultural, o romance pode ter um valor de resistência e de crítica (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 93).

Nesse sentido, se o romance, conforme já propunha Fehér, devia ter consciência da sua ambivalência e, por isso, posicionar-se criticamente em relação a ela, isto é, por meio da denúncia das estruturas sociais e materiais da vida burguesa, para Perrone-Moisés (2016), o que modifica, hoje, é que a forma do romance se insere, também, no contexto da indústria cultural, bem como de toda massificação decorrente desse contexto de produção, de maneira que, necessariamente, o gênero romance precisa também resistir e posicionar-se criticamente em relação a tal processo.

Assim, a respeito do complexo horizonte moderno-contemporâneo delineado pela indústria cultural, Umberto Eco (2011) aponta que podemos compreender os que se propõem a pensar sobre esse fenômeno como divididos em duas categorias: os apocalípticos e os integrados. Aos primeiros, liga-se o pensamento da indústria cultural como um fator radicalmente mau, e aos segundos, um pensamento otimista ingênuo de que essa reprodução industrial seria boa em si e não deva se submeter a nenhuma espécie de crítica. Quando, na verdade, segundo o autor, a questão não poderia ser formulada em termos de bom ou mau. Ao reconhecer que a presente situação da indústria cultural é ineliminável, mais vale questionar-se como permitir que, por meio desse processo, seja possível veicular valores culturais.

O universo da indústria cultural, conforme propõe Eco, é o nosso universo, embora, por vezes, recusemo-nos a reconhecê-lo

como tal. Ademais, as condições objetivas de comunicação são as fornecidas pelas tecnologias de reprodução.

Ninguém foge a essas condições, nem mesmo o virtuoso, que, indignado com a natureza inumana desse universo da informação, transmite o seu protesto através dos canais de comunicação de massa, pelas colunas do grande diário, ou nas páginas do volume em *paparback*, impresso em linotipo e difundido nos quiosques das estações (ECO, 2011, p. 11).

Ainda que em um contexto em que a produção mercadológica e a indústria cultural se insiram de maneira inescapável, o romance, como forma *aberta* e em constantes mutações, como é próprio da sociedade que o produziu, continua a nos proporcionar tentativas de compreensão do mundo moderno: constantemente condicionado a transformações e, por isso mesmo, a novas formas de ser apreendido.

O cheiro do Ralo e o horizonte da indústria cultural

O cheiro do ralo, primeiro romance do escritor brasileiro Lourenço Mutarelli, foi publicado em 2002. Por se tratar de um autor que começou sua trajetória com os quadrinhos, é fácil verificar na obra literária de Mutarelli um enorme diálogo com outras áreas, como a própria linguagem dos quadrinhos, da qual o autor é originário, e outras ainda, como o cinema.

Segundo Schøllhammer (2009), a partir dos anos 1990, a relação da literatura com diferentes *mídias* ganha outra dimensão, de modo a não ser mais um recurso utilizado simplesmente para revitalizar e renovar formas literárias, mas se insere numa "produção em que o livro deixou de ser o produto final e apenas representa urna



etapa provisória de um desdobramento de significantes em novos formatos mais voláteis e porosos da mútua penetração dos diferentes níveis" (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 63).

Segundo Jameson (2000), essa “penetração” de diferentes formas artísticas pode ser explicada porque tais obras, escritas a partir de 1990, inserem-se no contexto da pós-modernidade e são atravessadas pelo que o autor chama de “surrealismo sem inconsciente”, isto é, o pós-modernismo é esse momento em que, culturalmente falando, o processo de produção mercadológica e os meios de comunicação em massa atingiram até mesmo o inconsciente da produção artística. Com isso, essa produção será marcada por um *embaralhamento* de textos preexistentes:

Resta-nos o puro jogo aleatório dos significantes que nós chamamos de pós-modernismo, que não mais produz obras monumentais como as do modernismo, mas embaralha sem cessar os fragmentos de textos preexistentes, os blocos de armar da cultura e da produção social, em uma nova bricolagem potencializada: metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que fazem colagem de pedaços de outros textos [...] (JAMESON, 2000, p. 118).

Nesse momento, coloca-se o problema da representação: se essas obras pós-modernistas não almejam representar a materialidade do real, acabam, por outro lado, por absorver alguns modos discursivos inerentes à sociedade do espetáculo, nos termos de Debord (1997). Para o autor, o espetáculo, relação social mediada por imagens, “é o momento em que a mercadoria chega à ocupação total da vida social” (DEBORD, 1997, p. 32). Logo, a literatura, aqui, regula-se por uma estética que se assemelha à produção de recursos audiovisuais e se manifesta, por vezes, como imagem e simulacro não de certa realidade, mas como emulação das imagens tecnológicas dos



meios audiovisuais e das imagens pré-fabricadas dos meios de comunicação e consumo.

Para Debord (1997, p. 13), “Toda a vida das sociedades modernas nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação”. Essa forma de representação por meio do espetáculo seria, ainda, a principal forma de produção da sociedade atual, nos seguintes termos:

Na forma do indispensável adorno dos objetos hoje produzidos, na forma da exposição geral da racionalidade do sistema, e na forma do setor econômico avançado que modela diretamente uma multidão crescente de *imagens-objeto*, o espetáculo é a principal produção da sociedade atual (DEBORD, 1997, p. 18).

O autor ainda dirá que é por meio do *fetichismo da mercadoria* que o espetáculo se realiza nessa sociedade, uma vez que o “mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existem acima dele, ao mesmo tempo em que se faz reconhecer como o sensível por excelência” (DEBORD, 1997, p. 38). Assim, as *imagens-objetos* produzidas pelo espetáculo estendem-se à produção artística pós-modernista, inerente às estratégias do consumo global. Dessa maneira, é nesse contexto em que se insere a obra de Lourenço Mutarelli: atravessada por formas narrativas plurais, heterogêneas, caóticas e saturada de referências ao imaginário do consumo e das imagens tecnológicas dos meios audiovisuais e de comunicação em massa.

A fábula de *O cheiro do ralo* conta-nos sobre um homem dono de uma loja de compra e venda de objetos usados, que não é nomeado ao longo da história. O protagonista, às vésperas de um casamento, rompe o noivado e se apaixona – literalmente – pela bunda de uma garçonete. Esses acontecimentos são permeados pela luta cons-

tante da personagem principal contra o mau cheiro que sai do ralo da privada de seu banheiro.

O romance, dividido em nove partes - as quais são subdivididas, ainda, em várias partes menores - é constituído, quase em absoluto, a partir das cenas do protagonista com os personagens que vão até sua loja para lhe vender objetos usados. As negociações giram em torno da capacidade de dominação do protagonista, inserido numa lógica capitalista em que as pessoas são tratadas como coisas, disposto a pagar não só pelos objetos, mas pelos próprios valores e a dignidade humana daqueles que o procuram. De fato, ele não compra apenas os objetos, mas a exposição vexatória e humilhante daqueles que precisam vendê-los, de tal modo que o narrador parece estabelecer tal exercício de dominação como condição *sinequa non* para a compra.

Essa configuração extremamente fragmentária, segundo Silva, estabelece uma

relação analítica entre esta diagramação do romance com as teorias de montagem de Eisenstein (2001), no que toca a criação de um significado único pela junção de elementos distintos, o qual percebe-se aqui na comparação em que uma cena cria em paralelo às suas iguais quando são lidas em sequência (SILVA, 2015, p. 118).

Nesse sentido, a coesão estabelecida pelo romance "se dá por um processo de elisão e corte" (SILVA, 2015, p. 119). Isto é, tal como a justaposição de fotogramas, por meio do processo da montagem cinematográfica, segundo Martin (2003), cria um sentido para o filme, a justaposição de fragmentos do romance também é responsável pelo sentido da narrativa. Contudo, a relação aqui estabelecida entre o texto literário e recursos próprios da arte cinematográfica não se dá de modo análogo ao que aconteceu com os romances vanguardistas

de Oswald de Andrade no modernismo brasileiro, por exemplo; de modo bastante diferente, o uso de procedimentos cinematográficos neste romance escapa ao entusiasmo vanguardista que saudava o cinema como arte síntese dos hiperestímulo do mundo moderno. No caso de *O cheiro do ralo*, o deslizamento do romance para os procedimentos da linguagem cinematográfica soa, de um lado, como a necessidade desencantada de reconhecer que há uma hegemonia do audiovisual na contemporaneidade; de outro, como a adequação estratégica a essa hegemonia visando, possivelmente, uma projeção mercadológica.

Em um dado momento do romance, revela-nos o protagonista: “A bunda é o contra ponto do ralo”. Ao comer em um restaurante para ver a garçonete dona da “bunda”, objeto de desejo do narrador, mas cujo rosto ele sequer consegue memorizar, o lanche lhe cai mal, de modo que o banheiro cheira cada vez pior. Nesse aspecto, a “bunda” e o “ralo” configuram-se como elementos que perturbam e afetam o protagonista, mas em âmbitos diferentes. A bunda caracteriza-se como um *fetich*e para o narrador, isto é, uma parte do corpo (ou um objeto) na qual ele fixa seu interesse sexual, assumindo, a partir daí, um comportamento *fetichista*. Já o ralo, por outro lado, é o preço a pagar para ter contato com seu objeto de fetiche. Contudo, embora os dois elementos soem, a princípio, como antagônicos, não parece aleatório que os dois estejam relacionados à escatologia. Vejamos a seguinte passagem:

No momento, ninguém entra e ninguém sai.
Estou trancado no banheiro.
Devolvo o x-vinagrete,
com juros e correção.
O lanche desse boteco ainda me mata.
Cai mal. Mole. Esguicha.
(MUTARELLI, 2011, p. 27).

As imagens grotescas permeiam o romance, como é possível notar na passagem anterior, quando o narrador descreve o aspecto de suas fezes: “Cai mal. Mole. Esguicha”. Dessa forma, o grotesco, unido ao linguajar chulo e aos recorrentes palavrões, contribui para configurar o narrador como esse sujeito apático e cruel, que não possui escrúpulos nem mesmo com o uso da linguagem. Com isso, nessa mescla de erotização e dessacralização, temos esses elementos tanto ligados à relação do protagonista com a bunda quanto com o ralo, o seu antagonista e, ao mesmo tempo, prolongamento.

A relação desse narrador-protagonista com os demais personagens do romance é pautada na necessidade de posse. A tentativa do protagonista de comprar não só coisas, mas também valores, pessoas, se manifesta até na sua relação com a garçonne cuja bunda ele deseja pagar para ver. Não lhe interessa estabelecer qualquer vínculo sentimental com a garçonne, mas tão-somente oferecer a ela dinheiro para que possa olhar sua bunda – apenas olhar. Tal comportamento remete-nos às reflexões tecidas por Marx (1983) a respeito do fetichismo da mercadoria. O autor se vale do conceito de fetiche como “feitiço”, para se referir ao aspecto econômico e ideológico que a mercadoria assume nos modos de produção capitalista. Nesse sentido, o desejo do narrador de converter suas relações pessoais em mercadorias passa por esse processo de fetiche, pois as relações sociais são reduzidas, nos termos de Marx, não a relações materiais entre pessoas, mas a relações sociais entre coisas.

No que diz respeito às *personagens* do romance, são divididas apenas entre narrador-protagonista (personagem principal) e todas as demais personagens como secundárias. Nenhuma das personagens recebe nome próprio: são identificáveis tão somente por suas ações ou pelos objetos que portam, ou seja, as personagens não pos-

suem uma identidade ou subjetividade: são, portanto, *coisificadas*.
Observemos a seguinte passagem do romance:

Ele entra. Na mão, uma gaiola segura um canário. Empalhado.
Isso tem história.
Dou meu lance.
Ele ri com os olhos fechados.
Pego a pequena chave a abro a gaveta.
Ele conta o dinheiro, nota por nota.
Três vezes.
Ele conta o dinheiro mexendo a boca.
Tenta me dar a mão, como quem fecha um grande negócio.
Eu finjo não ver sua mão. Nem me dou o trabalho de justificar o cheiro.
Ele sai. Ele pensa estar feliz.

Ela entra.
Ela treme.
Ela não olha em meus olhos.
Olhos que parecem nem se mover.
Nas mãos, um porta-jóias. Nele, um bracelete, um par de brincos, um alfinete de gravata, ágñus-dei.
Tudo de outro.
Reclamo do cheiro como se nunca o tivesse sentido.
É do ralo.
Pergunto a procedência, só para poder regatear.
Ela diz ser de herança.
Dou o lance, chuto baixo.
Ela aceita de pronto.
Ela treme.
Sei que logo ela vai parar de tremer.
(MUTARELLI, 2011, p. 16-17).

Nesse sentido, as personagens são identificáveis por meio dos objetos que portam, como uma gaiola ou um porta-jóias, e pelas ações que realizam no momento em que entram em contato com o protagonista, como, por exemplo, tremer – o que sugere, possivelmente, nervosismo ou vício em drogas. Desse modo, notamos que a identificação das personagens pelo protagonista concentra-se no campo visual: não, propriamente, há uma descrição da subjetividade

dessas personagens ou das sensações que elas provocaram no protagonista naquele instante em que estão em contato com ele. Aliás, o processo aqui realizado é o de converter a subjetividade dessas personagens (que interessa, ao narrador, coisificar) em impressões visuais, isto é, frases curtas e enumerações.

Há ênfase na repetição do pronome pessoal que indica a personagem secundária (Ele/Ela). Essa ênfase na repetição, articulada com as frases curtas e os períodos compostos por coordenação, evidencia um vínculo entre a narração e a linguagem cinematográfica. Cada frase parece compor uma *tomada* e/ou enquadramento, pelo narrador, da personagem secundária (Ele). A extrema objetividade do registro se dá principalmente quando o narrador *descreve* as personagens e suas ações. Ele as estuda e as lê. Elas são sempre – e de muitos modos – *objetos* para ele. Quando o narrador *infere* o estado subjetivo da personagem secundária, o faz com base no que *descreve*. A ênfase na descrição objetiva das personagens e suas ações oferece elementos para que o narrador deduza quem e como elas são subjetivamente. Ele registra os dados que colhe como uma câmera e deduz como um investigador.

Temos, ainda, nesta passagem:

um efeito de aproximação da percepção do narrador, como se este operasse uma câmera, na medida que essa aproximação ocorre simulando um zoom gradual, o qual pode ser percebido na transição “Ela entra”, que foca corpo inteiro da personagem, assim como a diminuição do foco nas mãos em: “Nas mãos um porta-joias.”. Tal diminuição do foco se intensifica, perdendo-se o porta-joias da visão, apresentando somente seu conteúdo: “Nele, um bracelete, um par de brincos, um alfinete de gravata, um águs-dei” (SILVA, 2015, p. 120).

Desse modo, o enquadramento da ação dado pelo narrador lembra-nos um enquadramento cinematográfico, isto é, pequenos

detalhes visuais narrados em sequência para compor a cena. A partir disso, o narrador manipula, com uma espécie de prazer sádico, tanto os objetos que as personagens portam ao encontrá-lo quanto as emoções que manifestam através desse encontro, de modo a tornar até mesmo as emoções das personagens secundários objetos de barganha e mercadoria. Nesse aspecto, o *zoom* dado pela câmera do narrador não foca apenas nos objetos, mas também no que, minimamente, as personagens esboçam como reações à barganha feito pelo narrador em troca de tais objetos, e é justamente aí que o prazer sádico se satisfaz. Isso se evidencia tanto no encontro com “Ele”, quando o narrador diz: “Ele sai. / Ele pensa estar feliz”; quanto no encontra com “Ela”, quando temos: “Dou meu lance. / Chuto baixo. / Ela aceita de pronto. / Ela treme. / Sei que logo vai parar de tremer”. Assim, o negociador se satisfaz não apenas com a compra da mercadoria, mas também, e sobretudo, com a manipulação das emoções e reações das personagens: em última análise, satisfaz-se por converter a subjetividade do outro em mercadoria.

A descrição das ações deve-se, também, à enumeração. Essa descrição compõe uma sequência de ação da qual participam o narrador e a personagem secundária (Ele/Ela). Descrição e enumeração das ações compõem, no romance, sequências marcadas pela polarização das posições do narrador (comprador) e da personagem secundária (vendedor). Os valores e investimentos subjetivos da personagem secundária no objeto que pretende vender se pulverizam ante a posição e o olhar objetivo do narrador. Desprovida de afeto e de história, a uma coisa é apenas uma coisa. Nesse aspecto, a coisificação dos afetos do vendedor pelo comprador é inerente às operações consensuais de compra e venda. Porém, no romance, elas ganham uma característica perversa porque são reforçadas pela perversão do pro-

tagonista.

A rigor, o narrador se *delicia* sobretudo com a exploração da subjetividade das personagens secundárias que tentam lhe vender suas coisas. Isso porque ele *coisifica* tais personagens, mercantilizando-lhes a subjetividade e subordinando-as aos seus objetivos, ao seu poder e ao seu prazer, de modo que ele não compra apenas as coisas, ele coisifica as personagens de um modo absoluto.

Tomemos como exemplo esta outra passagem:

Me pego olhando uma jarra de suco que eu mesmo fiz.
Fecho a geladeira.
Ligo a TV.
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 minha roupa de ontem.
Na estante ainda tem livro pra ler.
O jornal repete o atentado de um mundo que eu mesmo fiz.
(MUTARELLI, 2011, p. 15)



É possível notar que as ações do protagonista nos são dadas por meio de *flashes*, como: “fecho a geladeira/ ligo a TV”. As frases nominais produzem uma enumeração que encadeiam os elementos, e isso nos dá a impressão de que tudo se passa de maneira muito rápida, frenética: o próprio uso da linguagem é frenético e dá essa mesma atmosfera ao livro. Ademais, a própria diagramação do romance e suas frases curtas lembra-nos o gênero poesia, sobretudo quando, nessa passagem, nos deparamos com o paralelismo que inicia e encerra o trecho com “que eu mesmo fiz”, de início referindo-se ao suco na geladeira e, por fim, ao mundo transmitido pelo telejornal.

No entanto, se o discurso poético tenderia, de modo genérico, a estar associado a temas elevados, aqui, tal discurso representa não mais que um cotidiano saturado por elementos do consumo e dos meios de comunicação em massa.

Também notamos, nesse episódio, que narrador, para se descrever e falar subjetivamente de si, faz uso dos mesmos procedimentos utilizados para descrever as personagens secundárias. Isso evidencia que ele também está *coisificado*. Entretanto, não se apagam as diferenças entre ele e as personagens que tentam lhe vender coisas. No próprio plano da narração é ele quem ocupa o lugar e a função de *sujeito* porque, afinal, é ele quem *narra*.

As bruscas mudanças de canal, aí, remetem ao *zapping* – mudanças de canal por meio do controle remoto. O *zapping* evidencia uma busca (por um programa satisfatório) que é reiteradamente frustrada. Isso nos comprova o fato de que não só o narrador coisifica as personagens com as quais se relaciona, transformando-as, indiscriminadamente, em mercadoria, como também coisifica a si próprio reduzindo-se ao que vê na TV. A esse respeito, é possível constatar que:

Continuamente a personagem associa sua vida às imagens de TV, como uma espécie de projeção emocional e psicológica, o que traz à narrativa algo de inusitado, pois a personagem parece incorporar às imagens da TV como se fosse fisgado por elas. A personagem assiste aos vários programas de maneira fragmentada, já que não consegue ou não quer manter sua atenção em um só. O movimento da passagem desses canais se associa ao tempo da narrativa, que por sua vez, está em sintonia com a vida da personagem, que da mesma maneira, não consegue se ligar a nada que exija uma permanência ou certa estabilidade (YAZLLE; NETO, 2014, p. 79).

Dessa maneira, em grande parte dos momentos em que o narrador volta o olhar para si e para os elementos que marcam sua subjetividade, nos deparamos com cenas que descrevem o comporta-

mento desse narrador assistindo TV e *zapeando* pelos canais. Logo, ao que parece, a frustração na busca por um programa de TV satisfatório parece a própria frustração desse narrador na busca por algo que corresponda à sua subjetividade de modo satisfatório, isto é, que transforme em imagem sua projeção emocional e psicológica – busca que é reiteradamente fracassada, culminando no labiríntico zapear de canais.

No romance, temos, também, o uso recorrente da *intertextualidade*, ora com o intuito de suscitar o humor, como em “Se essa bunda, se essa bunda fosse minha” (MUTARELLI, 2011, p. 21), ora com o intuito de estabelecer diálogos com elementos da cultura de massa ou da cultura popular, como em:



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 cheiro, é a merda, é o pai.
É a navalha, é livro, é não sei o que mais.
É isso, é aquilo.
É moeda, é bordado com um ponto falso.
É autorretrato, é baixo-relevo.
É por grama, é por quilo.
É tesouro, é tesoura, é o diabo.
É guarda-chuva, é sombrinha.
É tudo, é nada.
É utensílio de cozinha ou de quarto.
É madeira, é de pinho, é de lei.
É a vida, é dura, é fato.
É verdade, é mentira, é boato.
É cabide, é bidê, é o fim do caminho.
É pau, é pedra.
É farinha, é pó, é talco.
É o senhor, é você, é obrigado.
É coisa nenhuma, é o caralho a quatro.
É de novo, é outra vez.
É um ciclo, é compasso.
É chinelo, é sapato, é sandália.
É pescador, é mercador, é engraxate.
É tintureiro, é vagabundo.

É óculos de tartaruga, é pé de pato.
É coisa nova, é coisa velha, é semiusado.
É charuto cubano, é o vazio do caixa.
É uma cena, é um filme, é um ato.
É grifo, é garfo.
É maciço, é oco.
É elástico, é borracha, é plástico.
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.
(MUTARELLI, 2011, p. 176-177)

Nesta passagem, identificamos uma intertextualidade com uma famosa música do cancionero popular brasileiro. Trata-se de *Águas de Março*, composta por Tom Jobim em 1972.

Assim como a canção de Tom Jobim, essa passagem do romance também é construída por frases iniciadas pelo verbo “ser” na terceira pessoa do singular, que introduzem uma série de substantivos. A identificação da intertextualidade fica nítida quando nos deparamos com o trecho “é pau, é pedra”, que claramente remete ao primeiro verso de *Águas de Março*.

Tanto o trecho sob análise como a canção têm um forte caráter imagético em detrimento de um caráter narrativo, e o encadeamento dos elementos citados estabelece uma relação com uma gama de possibilidades semânticas. Esse caráter imagético proporcionado pela enumeração dos elementos cria um efeito cinematográfico, uma vez que não são ações que estão em pauta, mas objetos, coisas. Nas palavras do narrador de “O cheiro do ralo”: *é uma cena, é um filme, é um ato*.

No que diz respeito às possibilidades de sentido da canção *Águas de Março*, é possível dizer que as imagens construídas por meio dos elementos encadeados são imagens de uma vida cotidiana, que remetem tanto à efemeridade das coisas e ao seu caráter trivial – já que há uma série de elementos desimportantes encontrados na can-

ção (um resto de toco, um caco de vidro, um anzol) – quanto à passagem inevitável da vida, percebida por meio da metáfora das *águas de março*, que marcam o fim do verão e, portanto, o fechamento de um ciclo.

No trecho do romance, também é possível uma leitura, senão em todo, ao menos em grande parte semelhante. O narrador introduz-nos, por meio do verbo ser na terceira pessoa, uma série de objetos que sabemos fazer parte de sua vida diária, uma vez que se trata dos objetos trazidos ao seu escritório para serem vendidos, e, por isso, diz haver “história pra lá e pra cá”, já que todos esses objetos vêm acompanhados de histórias contadas por aqueles que os trazem. Visualizamos, assim, um cotidiano saturado de *coisas*, que se revelam descartáveis: “É coisa nenhuma, é o caralho a quatro. É de novo, é outra vez. É um ciclo, é compasso.”

Em “é cheiro, é a merda, é o pai”, somos mais uma vez direcionados ao cotidiano do protagonista, em constante luta contra o cheiro do merda que sai do ralo, que acaba por colocá-lo em dúvida se o cheiro não sai, na verdade, de si mesmo. Além disso, esse narrador passa a colecionar elementos, como um olho de vidro trazido por uma das personagens, para, a partir deles, criar a figura de um “pai”. Com isso, nota-se que esse narrador encontra nessa figura do “pai” criado, montado, uma espécie de refúgio: uma tentativa desesperada de revelar seu próprio sentido às coisas para conferir-lhes algum caráter sentimental – ainda que forjado.

Ao dizer-nos “É um jogo ou é só a partida. / É o azar, é a sorte. / É a porta que bate”, o narrador demonstra que a batida na porta cessa, portanto, seu fluxo de consciência e o redireciona para o presente. Situa-o novamente num presente que apenas confirma a dureza das constatações feitas por meio da paródia da letra da canção.

Logo após a batida, quem entra em sua sala é a viciada, trazendo a sua “verdade” (p. 178) por meio de um revólver escondido em um saco de papel. Logo, o que está ausente na paródia de *Águas de Março* é significativo. Na letra da canção original, temos: “São as águas de março/ fechando o verão/ É promessa de vida/ no seu coração”. Há esperança, pois, de um início de ciclo melhor. Na paródia feita pelo narrador mutarelliano, a esperança está ausente.

Desse modo, quando o narrador nos diz “é o fim do caminho”, é como se previsse ou nos antecipasse o seu destino. Pois, de fato, nada mais resta para esse sujeito que exaure progressivamente em sua perversão fetichista; que não sabe e não é capaz de se relacionar com o *outro* de outro modo que não seja por meio da negociata, da manipulação, do sadismo e da coisificação; que se percebe num nihilismo assustador, em que as coisas fazem sentido apenas por serem coisas, pois tudo só parece ganhar relevância em decorrência da necessidade de posse; e para o qual a linguagem, como forma de acesso ao mundo, soa insuficiente, lacunar e vazia. Tudo o que resta é silêncio.

Silenciado o desejo controlador, nosso estranho anti-herói traz à tona as peculiaridades e os reveses que norteiam, melhor dizendo, desnorteiam todos os que se encontram lançados no grande labirinto em que se tornou a cultura contemporânea, com quedas vertiginosas e descidas infernais quase sempre inevitáveis. (SILVA, 2009, p. 9).

Há, portanto, nesse percurso suscitado pelo romance ao labirinto da cultura contemporânea, um processo de, enquanto rimos do desfecho tragicômico do protagonista, rirmos também de nosso próprio desfecho enquanto indivíduos pertencentes a esse mundo contemporâneo, de linguagem lacunar, elíptica e fragmentária, em que,

por meio das relações de consumo, os indivíduos são quase sempre objetificados ou reduzidos à coisa. Logo, de acordo com Silva:

O maior sucesso do livro, contudo, não é o fato de rirmos de nós mesmos, ou de replicar com acuraria e crueldade de descrição nossa sociedade, mas de transpor o desejo de consumo para sua estrutura, porque, como o livro é escrito em sentenças curtas, como cortes cinematográficos de um filme frenético, interligando cenas distintas e diálogos rápidos, assim como inserindo trilha sonora na forma de paródias humorizadas, ele se torna um texto que está pronto para ser lido por uma sociedade bombardeada visualmente em seu cotidiano, ele se torna consumível por leitores que trocam os livros pela narrativa visual e o faz sem perder sua qualidade literária, pelo contrário, ele a enriquece visualmente e explora o texto como uma imagem a ser exibida. É uma questão de devoração das novas estruturas, de forma a se adaptar aos novos leitores, o romance se reinventa em novas formas. Pode-se pensar no termo em inglês *novel*, o qual, além de significar romance, também possui o significado de novo, e o romance de Mutarelli apresenta fortemente essa característica de inovação e, justamente por isso, ele renova a forma do romance brasileiro contemporâneo (SILVA, 2015, p. 178).



Talvez fosse possível, por um viés apocalíptico, argumentar que esse romance se colocaria como um romance em *crise*, contudo, isso seria esquecer o que nos lembra Fehér: que o gênero romanesco é um gênero em crise, pois parte da sociedade burguesa e de sua dinâmica, mas não se articula objetivamente em função desses valores, podendo se posicionar de modo crítico em relação a eles. Silva (2015) também nos lembra a etimologia da palavra romance - *novel* -, que denuncia o caráter sempre mutante dessa forma. Logo, se não é possível afirmar de modo categórico que *O cheiro do ralo* "renova a forma do romance brasileiro contemporâneo", já que, aí, estaríamos posicionando-nos demasiadamente otimistas, é possível, sim, argumentar que o romance adéqua-se a um mundo da hegemonia do audiovisual e da cultura de massa, e para reagir a esse universo, a inteli-

gente saída foi incorporar tais estruturas em sua forma - se de modo amargamente lúcido ou comicamente alienado, quem sabe o tempo e o conseqüente distanciamento histórico possam responder-nos melhor.

Considerações Finais

O escritor Ítalo Calvino, ao estabelecer seis propostas da literatura para o próximo milênio, em sua quarta proposta, chamada de Visibilidade, questiona se o poder de evocar imagens a partir da imaginação continuaria a desenvolver-se em uma humanidade que se inunda progressivamente nas imagens pré-fabricadas: "Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo" (CALVINO, 1990, p. 107). Dessa forma, ao sermos bombardeadas por uma imensurável quantidade de imagens, chegamos a ponto de não sermos mais capazes de distinguir a experiência direta daquilo que vimos, há poucos segundos, nos meios de comunicação audiovisual. Contudo, o autor aconselha:

o poeta deve imaginar visualmente tanto o que seu personagem vê, quanto aquilo que acredita ver, ou que está sonhando, ou que recorda, ou que vê representado, ou que lhe é contado[...]. Esse "cinema mental" funciona continuamente em nós - e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema - e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior (CALVINO, 1990, p. 99).

Está na literatura, antes mesmo da invenção real do cinema, essa capacidade de projetar imagens em nossa tela mental. Segundo Calvino, na chamada civilização da imagem, corremos o risco de per-



der a capacidade de pensar por imagens, de construir formas e cores a partir de palavras, enfim, de sonhar de olhos fechados. Logo, sobre essa relação entre literatura e linguagem cinematográfica, Norman Friedman já lançava uma provação ao seu leitor, ao conceituar sobre o foco narrativo *câmera*, classificando-o como uma tentativa de apreender "um pedaço de vida". Disse o autor: "Mas por que, afinal, precisamos ter um romance para ter um pedaço de vida quando podemos simplesmente nos dirigir à esquina mais próxima e experimentar, de primeira mão, um pedaço de vida mais vívido?" (FRIEDMAN, 2002, p. 179).

Com isso, compreendemos que ainda que vivamos no tempo dos meios de comunicação em massa e da reprodutibilidade técnica, a literatura oferece-nos uma compreensão de mundo que só por meio dela conseguimos contemplar. Por isso a relevância de continuar estudando-a hoje e, mais que isso, a relevância de encontrar em autores contemporâneos novas formas de se pensar, expressar e representar o tempo presente.

É possível perceber, portanto, a partir da leitura de *O cheiro do ralo*, que se de acordo com Fehér o triunfo da forma romanesca é a representação do mundo burguês por via da denegação desse mesmo mundo, o romance cumpre tal função crítica ao escancarar, por meio de uma linguagem sincopada e fragmentária, uma fragmentação do próprio narrador, que vive uma experiência medíocre, e, por isso, é só sobre a mediocridade que sabe narrar, e do próprio mundo moderno-contemporâneo em que ele se insere. Ao escancarar as fissuras do mundo contemporâneo vazado pelo universo do consumo e da coisificação, ele produz, também, uma denegação desse mundo.

Para o narrador-protagonista desse romance, nada mais resta que se exaurir progressivamente em sua perversão fetichista, pois

não sabe e não é capaz de se relacionar com o *outro* de outro modo que não seja por meio da negociata, da manipulação, do sadismo e da coisificação; que se percebe num niilismo assustador, em que as coisas fazem sentido apenas por serem coisas, pois tudo só parece ganhar relevância em decorrência da necessidade de posse; e para o qual a linguagem, como forma de acesso ao mundo, soa insuficiente, lacunar e vazia.

Com isso, a problematização da forma romanesca em *O cheiro do ralo* não diz apenas sobre o conflito entre representação das estruturas e valores do mundo burguês e a não identificação com esse mesmo mundo; aqui, o romance é atravessado por formas plurais, heterogêneas, caóticas e saturado de referências ao imaginário do consumo e às imagens tecnológicas dos meios audiovisuais e de comunicação em massa. Assim, o deslizamento dessa narrativa literária para o universo das narrativas audiovisuais e dos elementos da cultura de massa é feito, ao que parece, como forma de invocar o universo do leitor como próximo àquele universo narrado, produzindo uma narrativa escrita, no entanto, linguisticamente semelhante a uma narrativa audiovisual: frenética, fragmentária e elíptica. Aproximação que releva a insuficiência das imagens para transmitir a subjetividade dos fatos narrados, e que coloca em questionamento a sua validade. Todavia, não deixa de se aproximar dessas mesmas imagens, pois parecem ser a única saída, por parte de um narrador, para ser compreendido no complexo horizonte contemporâneo marcado pela indústria cultural.

Logo, embora o fim do romance, em muito proclamado, tenha sido, como no livro de Gabriel Garcia Márquez, uma *crônica de uma morte anunciada*, a rigor, seria mais sensato dizer que tal morte do gênero se aproxima melhor do que disse Fernando Pessoa: um *cadá-*

ver adiado que procria. Se morto ou em vias de extinção, o romance brasileiro contemporâneo continua a proliferar - ainda que, em tempos hipermodernos, marcado fortemente pelas estruturas de massificação da indústria cultural – e não parece dar notícias de nenhum adeus iminente.

Referências

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FEHÉR, F. *O romance está morrendo?: contribuição à teoria do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção. Trad. Fábio Fonseca de Melo. In: *Revista USP*, São Paulo, n.53, p.166-182, março-maio 2002.

JAMESON, F. *Pós modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARX, K. O fetichismo da mercadoria e o seu segredo. In: _____. *O Capital*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

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

PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo:



Companhia das Letras, 2016.

SILVA, F. C. Estive no inferno e me lembrei de você: algumas considerações sobre “O cheiro do ralo”, de Lourenço Mutarelli. In: *Fórum de Literatura contemporânea 5*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras: Torre, 2009.

SILVA, G. M. M. *Os diálogos interestruturais na obra de Lourenço Mutarelli: hibridismos e experimentações nas fronteiras entre o romance e o romance gráfico*. 2015. 303 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2015.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

YAZLLE, S. C. L., & NETO, N. G. O Cheiro do ralo: a estética do fragmento. *Fronteira Z. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*. [S.l.], n. 13, p. 61-81, dez. 2014.

Enviado em 04/05/2018

Aceito em 30/07/2018

