



nº 13 - dezembro de 2014

O Cheiro do ralo: a estética do fragmento

*Profa. Dra. Senise Camargo Lima Yazlle**

*Prof. Me. Nefatalin Gonçalves Neto***

RESUMO

O trabalho que ora apresentamos objetiva mapear as diversas formas de fragmentariedade que o livro *O cheiro do Ralo*, do escritor paulistano Lourenço Mutarelli, apresenta. Para este fim, partiremos das diversas teorias que a crítica pós-moderna apresenta, a fim de compor um caminho de leitura que perscrute a forma de construção desta fragmentariedade no livro.

Palavras-chave: Experimentação; Fragmentação; Identidade; Pós-modernismo

ABSTRACT

The work presented here aims to map the various forms of fragments that the book *O Cheiro do Ralo*, written by the brazilian author Lourenço Mutarelli, presents. To this end, we depart from the various theories that the postmodern critique presents, with the purpose of making a path of reading which inquires a way of the construction from these fragments of the book.

Keywords: Experimentation; Fragmentation; Identity; Postmodernism

* Doutora em Letras pela UNESP de Assis. Diretora da Rede Municipal de Assis e professora da Universidade Paulista – UNIP – Assis, SP, Brasil.

** Doutorando pela Universidade de São Paulo (USP), líder do grupo de pesquisa O insólito na literatura e professor da Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE – Recife, PE, Brasil nefata12@yahoo.com.br

O escritor paulistano Lourenço Mutarelli nasceu em 1964 e, desde criança, já sentia fascínio pelo universo da arte, seja pelas músicas que ouvia, seja pelos gibis e pelos heróis de quadrinhos que o incentivavam à leitura. Desta pequena paixão surgiu a vontade de pintar. O escritor cursou a Faculdade de Belas Artes, pois, como ele mesmo disse, sentia a “necessidade de pintar quadros”¹. Foi nessa efervescência cultural, mesclada a uma época de dificuldades políticas e sociais, que Mutarelli começa sua formação enquanto escritor. Ele trabalha durante três anos nos estúdios Maurício de Sousa, onde adquire seu estilo e marca pessoal. Já na década de 1990, inicia sua carreira independente com a produção de fanzines e histórias em quadrinhos – nas quais o sombrio se destaca como elemento caracterizador – e, posteriormente, como roteirista cinematográfico.

É exatamente nesta época que os filósofos e teóricos pós-modernos passam a disseminar que, mais que produção, a literatura também é leitura e significação. Ou seja, para eles, o texto literário se caracteriza pelo fato de poder, enquanto discurso, ser um elemento dialógico que se relaciona com outras realizações literárias, com o seu contexto cultural, mas que, principalmente, vive em constante metamorfose, se enreda em diversas áreas do saber e, por diferentes instâncias sociais, cria um espaço de interação entre as diversas formas da experiência humana.

Visto desta forma, o texto literário é uma expressão que congrega conhecimento profissional, labor técnico, contexto histórico e experiência interpretativa. Assim, baseados por esta perspectiva, nos acercamos da obra de Lourenço Mutarelli e elencamos os elementos significativos que nela se combinam para formar o todo de seu livro. Uma produção que aqui chamaremos de ficção pós-moderna.

1 Nos meandros da ideologia pós-moderna...

Na segunda metade do século XX, vemos tomar força ideias que surgiram no início da década de 1950 na arquitetura e que se denominou pós-modernismo – nome dado às transformações ocorridas nas ciências e nas artes desde 1950 quando, por convenção, se encerrava o modernismo. O pós-modernismo é uma estética que surge

¹ Informação encontrada na orelha do livro *O Cheiro do ralo*.

com a arquitetura e a computação nos anos 50, ganha maior dimensão com a arte Pop nos anos 1960 (os *beatniks* são um grande exemplo), se expande na filosofia durante os anos 1970 (Foucault entre outros), adentra a literatura (Umberto Eco, Virginia Wolff...) e tenta se consolidar na contemporaneidade, em meio ao caos de informações a que se vincula.

Segundo Linda Hutcheon “os anos 60 foram a época de formação ideológica para muito dos pensadores e artistas pós-modernistas dos anos 80, e é hoje que podemos verificar os resultados dessa formação” (1991, p. 25). Não nos esqueçamos de que Mutarelli nasceu na década de 1960 e transcorreu sua infância e adolescência vivendo de perto este fenômeno, fato que marcará sua escrita e os caminhos pelos quais ela trilhará.

Crítica da cultura ocidental, o pós-modernismo amadurece a cada dia, alastrando-se na moda, no cinema, na música e, agora, é revestido de uma ciência tecnológica que invade o cotidiano, desde alimentos processados até microcomputadores. Segundo Baudrillard (1981), uma grande marca da pós-modernidade é que nela lidamos mais com signos que com as coisas em si. O simulacro – como a televisão ou o computador – usurpam o lugar do real e se tornam avatares desta ambiência. Temos então, por meio desses signos/simulacros vários, a fabricação de uma hiper-realidade, uma sociedade espetacular e uma fantasia semirreal que acabam por tornarem-se mais interessantes do que a própria realidade.

Saturados por esse processo, o indivíduo que vive neste período pós-moderno é mediado por objetos tecnológicos, os agentes dessa espetacularização. Em meio a esse ambiente em que tudo se transforma em linguagem, podemos pensar nessa espetacularização como uma espécie de Semiurgia: um mundo hiper-real produzido exclusivamente por signos. Essa Semiurgia acaba, no entanto, provocando uma desreferencialização do real, ou seja, a realidade se degrada em fantasmagorias do universo sígnico, fazendo o sujeito perder a substância do factual.

Na Filosofia, ao eleger Nietzsche como seu grande Messias, a primeira grande postura da pós-modernidade foi desconstruir a ideia de discurso filosófico. Ou seja, por a descoberto o não-dito que era silenciado pelo dito. Assim o fizeram Derrida (1971) com o “discurso da verdade” e Foucault (1997) com a questão da loucura. A minoria – antes ignorada – surge agora, por meio dos estudos destes filósofos, e mostra sua voz. O pensamento centralizador e monológico que revestia o discurso filosófico é substituído

por um pensamento descentralizador que, instalado pela desconstrução, revelou as manias ocidentais e mostrou diferentes formas de se pensar.

Outra postura filosófica que surgiu com o advento da pós-modernidade foi o cruzamento do pensamento de Freud e Marx, com o intuito de ruir algumas ficções ocidentais. Os expoentes máximos dessa vertente são os filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari (1976). Somando a ideia freudiana de repressão edípica com a noção de sociedade maquinária de Marx, os dois filósofos franceses previam o homem pós-moderno como uma máquina desejante. Para eles, o sujeito moderno sempre teve seu desejo edípico reprimido desde criança. É com essa atitude que os pais iniciam a construção da identidade de seus filhos. No entanto, Deleuze e Guattari acreditam que em uma sociedade reprimida é necessário se promover o surgimento de um anti-édipo – chamado posteriormente pelos dois de sujeito esquizofrênico – que, enquanto pura máquina desejante, não seja corrompido pela repressão familiar gerada no aniquilamento do complexo de Édipo. Alhures à repressão e aberto a todo desejo, o esquizofrênico é tido como a representação teórica perfeita do sujeito pós-moderno.

Ao lado da postura filosófica tida como pós-moderna, houve no espaço estético a questão da Arte Pop. Apesar de sua pouca duração, a Arte Pop motiva até hoje outras correntes artísticas, sendo até um risco afirmar seu encerramento. Assim como a Arte Pop, a estética literária pós-modernista busca a liberdade de experimentação, mas a encontra na destruição da forma romance. Elege a paródia e as formas gastas e de massa para jogar com a literatura e desbalizar suas formas.

Fragmentária e parcial, a literatura pós-moderna exhibe a inexistência do real e, muitas vezes, resgata o passado para relê-lo de forma intertextual e irônica. Dessa forma, é mister que o leitor possua certo conhecimento enciclopédico, já que será esse conhecimento que desvendará os pastiches produzidos em cada livro.

No Brasil, diversos são os escritores que buscam, em suas técnicas narrativas, explorar este novo perfil que, pela porta da frente, invade os espaços da literatura. Livros como os de João Ubaldo Ribeiro exploram o grotesco do cotidiano para desreferencializá-lo e re-pensar suas estruturas. Já os de Antonio Callado ou os de Roberto Drummond buscam, em suas próprias formas de escrita, redimensionar os conceitos literários ou colocá-los em xeque para propor novos conceitos, mais abertos e menos arbitrários.

2 A experimentação do ideológico: as estruturas fragmentárias em *O cheiro do ralo*

O projeto de uma literatura que podemos chamar de pós-moderna realiza-se em Lourenço Mutarelli a partir de seu primeiro romance, *O Cheiro do ralo* (2002). Nele, o escritor aborda de forma anticonvencional o processo de escrita romanesca e propõe, em seus elementos, certas características caras à pós-modernidade que se apresentam em sua escrita e subvertem aquilo que o leitor tem como certo e definido.

A trama romanesca de *O cheiro do ralo* contempla as desventuras de um narrador protagonista apático, cruel, *cool*, melancólico e dono/coleccionador de um tipo de loja de antiguidades, dessas que são muito comuns nas ruas paulistanas. Esse sujeito, inominado no romance, recebe seus clientes em um espaço que possui um banheiro contíguo que está com problemas no sifão. Por conta do problema, o ralo solta um cheiro desagradável – mote para sustentar a conversa entre o narrador e os clientes que procuram a loja e, também, o título do livro. Este sujeito possui certas obsessões relacionadas à violência erótica: o bumbum de uma garçonete da lanchonete onde almoça, um olho de vidro adquirido numa de suas negociatas e o odor fétido que exala do ralo de seu banheiro no galpão da loja.

Nesse emaranhado complexo que é a vida diária do narrador personagem um elemento se destaca nas linhas e entrelinhas do livro: a questão da linguagem. Se o intuito da pós-modernidade é fabricar uma hiper-realidade espetacular por meio do signo, a fuga que a narrativa de Mutarelli busca é fragmentar o signo ao grau máximo, tentando explorar suas múltiplas possibilidades. Assim, quando o narrador diz:

Ela está chorando. / Me pede perdão. / Diz que me ama. / Diz que não vai me perder assim tão fácil. / Me abraça. Eu, imóvel. Digo que ela não tem nada a me oferecer. / ela bate na minha cara. / ela diz que eu não vou escapar tão fácil assim. / Diz que eu vou me arrastar a seus pés. / Eu nunca gostei dela. / Eu nunca gostei de ninguém. / ela sai. / O cheiro de merda me infesta o nariz (MUTARELLI, 2002, p. 13)².

Temos, no trecho citado, uma espécie de mescla entre a prosa e a poesia, já que os sinais de pontuação normal que marcam os sujeitos do discurso desaparecem. Entretanto, se a poesia tem por marca expressar, geralmente, um sentido alto, magistral, nas linhas do livro de Mutarelli ela se esvazia por conta da falta de sentimento que o

² De ora em diante, ao tratarmos desse específico livro de Mutarelli usaremos a abreviatura CR seguida da página da citação.

narrador/personagem expressa. A linguagem, que antes servia para significar, perde esta característica e como que se dilui a cada nova linha/frase que o narrador produz. Temos, transplantado para a literatura, o processo de Semiurgia proposto por Baudrillard, provocando uma desreferencialização do real no leitor. Como expressa o próprio narrador, “Temos um mundo à parte. Criamos um mundo à parte” (CR, p. 76). Se antes a linguagem expressava o sentimento do narrador e das personagens, agora resta apenas o vazio terçado pela palavra, uma realidade degradada pelas fantasmagorias niilistas do universo sígnico que se dessubstancializa.

Outra característica desse processo semiúrgico é a fragmentação que penetra as linhas da escrita e, ao mesmo tempo em que esfacela, dá continuidade e progressão ao texto. Neste processo não encontramos muito nexos ou coerência pois as frases não terminam como no diálogo:

Tenho medo de pedir e com isso destruir todo o encanto que surgiu,
aqui, nesse momento. Isso eu penso
Pede. Pode pedir qualquer coisa. Eu farei com gratidão.
Eu farei com carinho, eu juro (CR., p. 87).

É notável que já no primeiro período, pronunciado pelo narrador, sua fala não é encerrada pelo ponto final, mas a fala da outra personagem é introduzida, linha abaixo, sem nenhuma marca. Isso desestabiliza a leitura e exige a concentração do leitor. E, quando ele já está acostumado a entender que, ao mudar de linha, o discurso muda de proferidor, temos, depois de um ponto final no terceiro período, sua continuação logo na linha de baixo da página, desestabilizando novamente o leitor e colocando-o em alerta.

Mas, apesar da dificuldade, cada linha acrescenta uma nova informação ao discurso, prendendo a atenção do leitor e dando progressão ao texto. No exemplo citado, o primeiro período apresenta a informação de que o narrador tem medo de pedir algo para a personagem com quem dialoga. Esse medo é quebrado quando a personagem declara, no segundo período, que ele não precisa ter medo, pois fará tudo com gratidão. Mesmo que sutilmente, o terceiro período insinua que a personagem não só fará gratuitamente o que o narrador pedir, mas também com carinho, ou seja, ela fará algo que, para ele, parecerá carinhoso. Entre gratidão e carinho há a questão do sentimento. Se no segundo período a gratidão – elemento da amizade – está explícito, no terceiro o carinho faz com que essa gratidão seja mais íntima. A progressão da narrativa desmantela a complexidade aparente e faz com que o fluir seja possível. Em *O cheiro*

do ralo, as repetições exercem a função de “leixa-pren”³ adaptado para a realidade romanesca já que retomam a ideia anterior e, ao mesmo tempo, a desestabiliza introduzindo o inesperado e o improvável no corriqueiro. Tal recurso forma uma narrativa híbrida, dialógica e polissêmica.

A linguagem no texto de Mutarelli é plural. Ao mesmo tempo prosa e poesia, grotesca e elevada, labiríntica e coloquial. O esfacelamento dessa linguagem invade cada linha da narrativa e cria no leitor expectativas várias que culminam no desenlace da trama do livro.

Arrolado a esse esquema de *prende/solta*, o linguajar coloquial do romance mescla o chulo e a gíria. Apresentando um cruzamento caótico, o formal e o chulo criam uma nova semiurgia: a da sexualização do ser humano. Vocábulo como “caralho” (p. 43), “merda” (p. 26), “piranha” (p. 96), “pau” (p. 135), “puta” (p. 94), “filho da puta” (p. 117), “putinha” (p. 96), “vagina” (p. 94), “vagabunda” (p. 96), “foda” (p. 63), “bunda” (p. 136), “puta que pariu” (p. 133), “bocetinha” (p. 94), “rabinho” (p. 133), “meter” (p. 94), “embostado” (p. 26), “gozo” (p. 94), “viado” (p. 26), “bosta” (p. 71), “cu” (p. 22), “rabo” (p. 50) e “xoxota” (p. 67) recheiam a narrativa de Mutarelli e ilustram os mais significativos códigos da pós-modernidade: a criação de um circuito que mescla informação, estetização, erotização e dessacralização, descentrando o sujeito e isolando-o do mundo.

Esse uso das diversas formas de comunicação oral na escrita deflagra a figura de um narrador antigo, daqueles que se sentavam em volta da fogueira para contar suas aventuras e seus ensinamentos para os mais jovens e interessados (cf. BENJAMIN, 1994). A característica desse tipo de narrador é que, ao mesmo tempo em que compartilha seus conhecimentos, ele se torna o único detentor da condução da narrativa. Assim, o narrador de *O cheiro do ralo* detém a narrativa enquanto a (re)cria, por meio de suas finas ironias, toda uma tradição literária há séculos erigida. Enredado pelos fios de sua própria história, ele parece ser engolido por aquilo que conta. Isso porque o tempo que a narrativa apresenta os fatos é tão corrente que parece que temos uma narração simultânea ao acontecido. É como se o narrador contasse o que vive no mesmo instante em que as vive. Contudo, mais que um monólogo interior, a narrativa de Mutarelli apresenta uma elevação do tempo ao grau mais alto do processo literário.

³ O “leixa-pren” trata-se de um recurso que consiste em “repetir, à entrada de uma estrofe, o último verso da estrofe anterior, exceto o refrão, inteiro ou em parte” (MOISÉS, 2004, p. 259).

Produzido como se fosse um fluxo de consciência, a perspectiva descentrada do poder temporal equaciona uma destruição, decomposição e desintegração, que se opõe diametralmente aos elementos de construção e composição usados pelo modernismo. Questionando as fronteiras entre a arte e a vida, o narrador propõe uma nova forma de transmitir as aventuras de um livro, a narração contínua, que necessita das inferências do leitor para se completar por inteiro.

2.1 Tempo, espaço e enredo – (des)fragmentos

Outro aspecto – que poderíamos chamar de pós-modernista – da narrativa de Mutarelli pode ser observado na desconstrução do texto, ou seja, na fragmentação da narrativa com um esfacelamento do tempo, do espaço e do enredo, de modo a criar uma estrutura labiríntica que vai se emaranhando numa sucessão de acontecimentos, conjecturas, metáforas, comparações e associações produzindo uma total dispersão do sentido. Tais elementos, todos juntos, contrariam a ideia de concentração, definida como indispensável para o romance. Um dos exemplos de desconstrução textual fragmentária está corporificado por meio da enumeração caótica:

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 que mais. / É isso, é aquilo. / É moeda, é bordado com um ponto falso. / É auto retrato, 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 o 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 semi-usado. / É charuto cubano, é o vazio da 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 partida. / É o azar, é a sorte. / É a porta que bate (CR, p. 138-39).

No fragmento encontramos emaranhados, simultaneamente, diversos acontecimentos, tal como a justaposição de frases autodestrutivas, ou seja, a primeira

negando a segunda. Os diversos elementos, que são contextualizados durante a ação do romance – como, por exemplo, o relógio, o livro ou o garfo (metonímia de faqueiro), peças que algumas personagens tentam vender ao narrador – são justapostos e, fora de contexto, se fragmentam e se desconstroem por meio dessa avalanche desenfreada que toma conta deste ponto da narrativa.

A enumeração caótica posta em cena no livro corresponde ao que a retórica cunhou como *adynata*, ou seja, uma inversão dos dispositivos do mundo tal qual é, uma proposição da qual surte o tópico do mundo às avessas. Recurso fecundo, a *adynata* incorre em uma insurreição contra a lógica, um procedimento (tão utilizado pelos surrealistas) que faz com que se iluminem os lugares habitualmente obscurecidos, atenta para o óbvio por outro viés e progride sem uma clara continuidade. Em resumo, cria o desconcerto por meio de sua autorreferencialização. Temos uma sobreposição de planos que contrastam com os recursos que dão profundidade às cenas. Neste jogo, os objetos escolhidos – fragmentos do real – são focalizados detalhadamente, sendo alguns de modo exagerado. Recolhidos e reunidos em novo contexto, esses fragmentos criam um hiper-realismo.

O uso da *adynata* no contexto do romance implanta nele, também, a ideia de diálogo – é inegável que o trecho acima remeta à música *Águas de Março* –, já que a pós-modernidade nos ensina que a literatura é produção somada à leitura. Temos então, uma conjunção entre a realização literária musical – com a letra musical composta por Tom Jobim e imortalizada na interpretação feita pelo mesmo ao lado de Elis Regina – e o escrito dessacralizador de Mutarelli.

Transformando interativamente a música de Tom Jobim, o texto de Mutarelli intersecciona sua experiência de leitor e produtor. Carregadas de um contexto diverso, sua releitura ao mesmo tempo recorda e dessacraliza, repensando criticamente todo o conteúdo até então explorado. E essa dessacralização não acontece apenas nesse trecho, mas está presente em quase todas as páginas do romance em questão. Um exemplo instigante é o *Rosebud* que o narrador diminui ao máximo até o colocar ao lado da bunda. Justamente aquele *Rosebud* que é objeto de investimento afetivo que desencadeia a narrativa de *Cidadão Kane*, filme de Orson Welles.

Este ato narrativo realiza, novamente, uma dessacralização que agora se dá por meio de uma intersecção de linguagens semióticas distintas: filme e livro. Porém, se na música de Jobim todo o romance é trazido para dentro da estrutura musical, na relação com o filme de Welles, o que temos como elemento de ligação é um vocábulo da trama

fílmica que aproxima os dois contextos. A *Rosebud* torna-se metáfora de bunda como expressa o trecho a seguir: “Se aquela bunda estivesse comigo agora eu brincaria tanto com ela. Eu brincaria com ela como um garoto brinca com o seu *Rosebud*” (CR, p. 18). No trecho citado, dessacralização e desejo se encontram para formar uma imagem de infância que se perdeu ao longo dos tempos, uma bela metáfora para o pós-modernismo que se desvanece frente ao simulacro. Outro motivo que liga *Rosebud* à bunda está em sua construção sígnica: *Rosebud* contém, em seu corpo escrito, como que um elemento remissivo. O “sufixo” *bud* remete à estrutura da palavra bunda, criando uma espécie de elo encadeador entre os dois vocábulos.

Mais ainda, a imagem da metáfora em *Rosebud* assume a função própria de simulacro: um signo que usurpa o lugar do real e se torna avatar dessa ambiência. E a fantasia ocupa o lugar do real, como artefato mais interessante do que a própria realidade. Em meio a esse ambiente sígnico, onde tudo se transforma em linguagem, há o surgimento da semiurgia romanesca: o espaço que expressa o desejo lado a lado com o consumo dos signos. Uma realidade que se descortina a cada frase cortante e curta que o livro apresenta. Aprendemos, então, a lidar mais com os signos que com as coisas em si. Temos na narrativa, por meio de signos vários, a fantasia do real saturada por uma espetacularização da palavra, uma via em que elevado e grotesco se cruzam a todo o momento. Em outras palavras, o estrutural e o ideológico que se cruzam para compor o encadeamento narrativo.

Partindo por esta via, o romance de Mutarelli realiza várias desconstruções da realidade. Essas desconstruções lançam o leitor em uma vertiginosa avalanche de informações que se cruzam para compor o mosaico espetacularizado que o texto erige. Pensar todas elas seria trabalho para outro artigo, mas, a fim de amarrar as diversas intertextualidades paródicas do texto, citemos para exemplificação a desconstrução realizada na retomada da canção infantil *Se essa rua fosse minha...*, que o narrador subverte no período “Se essa bunda, se essa bunda fosse minha” (CR, p. 19). O trecho encena uma clara retomada da imagem pueril, agora dessacralizada pela perversão sexual da personagem.

Somado ao plano da linguagem, o texto de Mutarelli também fragmenta a noção de tempo/espaço, transfigurando-os dentro de uma narrativa fluente, versátil, ágil e cortante, gerando uma espécie de elo perdido. O leitor fica à mercê das arbitrariedades do narrador e é obrigado a reconstruir, contextualmente, a noção de tempo/espaço desestabilizada pelo narrador.

Quanto ao tempo, o tratamento narrativo dado por Mutarelli reveste-se de certa volatilidade, sendo complicado definir qual o espaço de duração do romance. Ora o narrador informa casualmente a passagem do tempo, ora não sabemos se esse tempo passou ou se a diegese se amplia frente ao mesmo. Trechos como “vou para o quarto. Focalizo o olho em mim. /Apago o abajur/Acordo quando sinto alguém se deitar ao meu lado. /Ainda meio dormindo penso, deve ser um sonho. /Esqueço que nunca sonhei.” (CR, p. 40) permitem que o leitor perceba a mudança temporal. Porém, em “E agora? /Acho que já é domingo. /Nem pensar eu pensei. /Areia nos olhos. /Estou em estado de choque. //Ele entra. /A sala não fede nem cheira. /Ele bota algo na mesa. /Abro a gaveta. Pago.” (CR, p. 44) só é possível recuperar a passagem do tempo porque sabemos que o trabalho do narrador é comprar coisas usadas e ele não trabalha aos domingos.

O tempo em Mutarelli é algo fluido, sutil, tão rápido e cortante que reflete a própria correria do dia a dia da era pós-moderna. Essa grande ideia proposta levada a cabo na urdidura do livro aparecerá constantemente em outros escritos de Mutarelli, como por exemplo, no romance *O Natimorto* (2009) ou em *A Caixa de Areia ou Eu era Dois em meu Quintal* (2005). Entretanto, é em *O Cheiro do ralo* que esse tempo diegético, no mesmo momento que não possui densidade, marca profundamente a forma como o livro é escrito: uma sequência de frases justapostas que intensificam as linhas narrativas e dão nova identidade as linhas na antes página branca do livro.

Embaralhado por esse fluxo de consciência do narrador personagem – que se desvela por meio da organização das frases justapostas apresentadas em seu relato – não há como o leitor definir os tempos psicológico e diegético do anti-romance. No trecho a seguir temos um exemplo claro de como esse embaralhamento acontece:

Disco o velho número.
Chama, chama, chama.

Ando por trás da banca.

Ela entra.
Ela treme.
Eu pago.
Ela pergunta pelo olho do meu pai.

E então já é outro dia.
Eu pago.

E então ninguém entra nem sai (CR, p. 54).

A forma cortante que cada período apresenta – e fizemos questão de reproduzir exatamente como cada um está apresentado espacialmente no branco do papel – representa a forma pela qual a personagem narradora vai se lembrando dos fatos, um fluxo contínuo. Tanto que a marca de continuidade que o trecho apresenta é o vocábulo “então” que aparece usado como forma oral, mas ao mesmo tempo estruturante. “Ela entra. Ela treme. Eu pago”. São três sequências narrativas soltas pelas quais o leitor monta uma possibilidade interpretativa, no qual o horizonte romanesco cria uma experiência possível; o tempo do romance projeta não mais um objeto da ciência física, e sim um objeto da vivência humana. Outro exemplo de proximidade narrativa com a livre associação imaginativa está no momento em que a personagem assiste televisão: “Entro. /Ligo a TV./O Pica Pau dá sua velha risada. /Papai assiste vidrado” (CR, p. 128). Aqui, a aproximação é tão rápida quanto um mudar de canal televisivo pelo controle remoto. Apenas o tempo de o olho poder notar a mudança, o dedo já está a mudar a imagem. Um jogo estilístico de alta qualidade entre imagem e construção linguística que desestabiliza a leitura e, ao mesmo tempo, desencadeia o próximo acontecimento da narrativa. Se de um lado o tempo corrói, corrompe e devora, de outro ele preserva, consolida e perpetua. Há uma aglutinação entre tempo do discurso e tempo da história, o que permite à narrativa incutir o caótico da sociedade atual.

Já em relação ao espaço, podemos afirmar menos ainda que o tempo narrativo, pois a ambientação não aparece em momento algum definido pelo narrador. Sabemos apenas que os espaços mais frequentados pelo narrador são sua casa, o restaurante onde ele visita todos os dias para poder encontrar a bunda e, finalmente, o local de seu trabalho, que se divide em recepção, sala de atendimento e banheiro. Dos três espaços citados, o local de trabalho é o mais importante no desenvolvimento da narrativa. Isso porque é lá que o narrador mais terá oportunidade de tentar (re)construir sua identidade. É no espaço do trabalho que a personagem mais vive, lá ele exerce sua função de poder, lá ele consegue refletir sobre sua vida e atitudes e, até mesmo, realiza suas fantasias sexuais. As imagens dos espaços na narrativa são referentes e, ao mesmo tempo fragmentadas, pois não prestam ao leitor uma localização geográfica exígua. São espaços que servem mais para desreferencializar que direcionar.

2.2 Desacordes narrativos

Na narrativa, o ralo remete, ao mesmo tempo, ao seu sentido literal, ligado ao ralo do banheiro, local onde são jogados os dejetos humanos e o seu sentido conotativo, ligado ao que existe de mais vil e imundo desse ser, relegado à sua condição de miséria. Esse significado simbólico do ralo está associado, também, ao fato dessa personagem principal não possuir nome e, durante todo o tempo da narrativa, se auto-destruir com atitudes indesejáveis, inúteis e exploradoras, até culminar em sua morte.

Essa auto-destruição começa com o término do relacionamento amoroso e prossegue com inúmeras atitudes ligadas à exploração humana, no tocante à compra de peças raras a baixíssimo preço, à ironia com que tratava os clientes e ao fato de não conseguir se envolver emocionalmente por alguém. A relação rancorosa estabelecida com exatamente todas as pessoas que adentram sua sala para comprar e vender peças é mantida durante toda a narrativa, de maneira que deflagra a desagregação humana nos sentidos moral, emocional e físico.

No plano da forma essa desagregação se dá por meio de orações curtas, coordenadas e soltas na página em branco, como se fossem peças de um grande quebra-cabeça ou um anagrama. Tais peças podem ser resumidas em: o ralo, a bunda, o olho e a perna, objetos que, soltos, remetem o leitor à procura de seu significado, juntamente com outros dados da narrativa, a fim de juntar esses fragmentos e formar um todo coerente.

Em relação a essas “peças”, trata-se de uma metonímia, já que elas se caracterizam como partes que representam um todo, ou seja, há uma relação de contiguidade qualitativa entre esses elementos e o sentido a que eles remetem⁴. A adequação dessas peças forma um ser humano desagregado à procura de um sentido maior, a exemplo do que acontece em:

Eu já tenho o olho. Agora que paguei, tenho a perna. Sei que com o tempo, vou montá-lo. Vou montar o meu pai. Meu pai Frankenstein. O pai que se foi, antes que eu o tivesse (CR, p. 111).

Trata-se de um sentido do qual a personagem nunca o alcançará, dada a fragmentação plural que todas as instâncias do texto apresentam. Essa personagem que

⁴ Entendemos, assim como Othon Moacir Garcia, que não há uma distinção clara entre metonímia e sinédoque, por isso, adotamos apenas o termo metonímia.

vive à procura de sua identidade, tenta se encontrar dentro de suas várias leituras, ao mesmo tempo em que se estabelece uma intertextualidade entre vários textos, autores e semioses: Paul Auster (p. 13); o já citado Orson Welles (p. 18); Ferréz (p. 18); Valêncio Xavier (p. 21); Baudelaire (p. 23); Bosch (p. 29); Tom Zé (p. 31); Johnny Bravo (p. 33); Dante Alighieri (p. 53), Rubem Fonseca (p. 55); dentre outros. Trata-se de diversos autores em seus diversos gêneros, fundindo narrativa, poesia, música, pintura e história em quadrinhos. Uma difusão de gêneros, estabelecendo seus mais diversos sentidos, como meio de minimizar a intensa fragmentação do texto e, por extensão, a própria personagem:

Acordo na sala. A engrenagem ainda trabalha. TV a cabo, vinte e quatro horas de entretenimento. Preparo o café. Como uma fatia de pão de forma. Não passo manteiga. Ligo o rádio. “Construção”. O Chico cantava como eu penso. Colo o CD. Philip Glass, *Music in twelve parts*. Isso não é uma música, é um organismo. Aprecio a obra como quem observa uma criatura alienígena. Um ser vivo. Sinto sua respiração, o bater do coração, seus movimentos (CR, p. 18).

As atitudes de acordar com a TV ainda ligada (24 horas), comer pão, ouvir música sugerem um ritmo vertiginoso na narrativa, tanto quanto a vida moderna numa grande metrópole. A música *Construção*, de Chico Buarque, além de remeter o leitor ao seu próprio contexto, faz a ponte entre a realidade da canção e a da narrativa, ou seja, da procura de busca de sentido da personagem. Sugere também a própria maneira da personagem encarar a arte como um “organismo vivo”, ou uma construção, uma pista revelada ao leitor, e intensificada por meio de seu ritmo incessante.

Essa fragmentação é várias vezes cortada por duas frases que se repetem insistentemente: “a vida é dura” e “eu não gosto de ninguém” ou “eu nunca gostei de ninguém”. São orações que se estabelecem como ligação, de modo a “prender” a atenção do leitor, para depois culminar em outros fragmentos, citando outros autores ou mesmo os próprios textos, como: “Feliz ano novo”, conto de Rubem Fonseca; fragmentos do poema “O dia da criação”, de Vinícius de Moraes; fragmentos da prosa de Paul Auster, etc.

Além da tentativa de reescrever esses textos, culminando a narrativa em um processo paródico, a escrita de Mutarelli também nos remete à metalinguagem, na medida em que consegue recriar esses mesmos textos, como por exemplo, *Águas de março*, de Tom Jobim e *Domingo no parque*, de Gilberto Gil. Assim sendo, o elemento

de ligação que se estabelece na narrativa com a repetição citada acima: “Eu nunca gostei de ninguém”, “a vida é dura”, “o cheiro vem do ralo” é uma espécie de gancho que liga os fragmentos de outros autores à narrativa presente. Um processo de leixa-pren, como já avaliamos acima.

3. Fragmentação e Identidade

A quebra de referências no romance reconfigura sistematicamente as diversas formas de o narrador buscar sua identidade perdida. Como explicita Giddens,

O dinamismo da modernidade deriva da separação do tempo e do espaço e de sua recombinação em formas que permitem o zoneamento tempo-espacial preciso da vida social; do desencaixe dos sistemas sociais (um fenômeno intimamente vinculado aos fatores envolvidos na separação tempo-espaço); e da ordenação e reordenação reflexiva das relações sociais à luz das contínuas entradas (*inputs*) de conhecimento afetando as ações de indivíduos e grupos (1991, p. 25).

Desreferencialização, desconstrução do tempo/espaço, reconfiguração da linguagem romanesca e os outros diversos recursos utilizados no romance em questão, além de servir para reconstruir semiurgicamente o cotidiano de forma a dessubstancializá-lo, serve também para que, por linhas diferentes, o narrador busque algo que não teve a possibilidade de encontrar: sua identidade perdida. Deveras, o romance inteiro de Mutarelli é uma busca por essa identidade do sujeito, uma identidade que chamaremos aqui de “pós-moderna”.

Segundo Hall

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (2002, p. 13).

O sujeito pós-moderno percebe que aquela identidade una e completa, perfeita em todos os seus sentidos já não existe mais. Por falta desta qualidade identitária, esse sujeito é, por sua condição, um ser transformado continuamente pelas características sociais que o rodeiam e apresenta posturas diversas – eventualmente contraditórias – como modo de negociar com as necessidades de mudanças estruturais e institucionais.

Essa identidade do sujeito que aqui chamamos de pós-moderno é definida pela história e não mais pela biologia. Contudo, mesmo fragmentada e incompleta, essa identidade passa por um processo de formação, como nos explicita Bakhtin:

Não tomo consciência de mim mesmo senão através dos outros, é deles que eu recebo as palavras, as formas, a tonalidade que formam a primeira imagem de mim mesmo. Só me torno consciente de mim mesmo, revelando-me para o outro, através do outro e com a ajuda do outro (*Apud* TODOROV, 1981, p. 148)⁵.

Tomando as palavras do teórico russo por base, podemos afirmar que é somente pela interação que o ser humano se constitui. Subjacente a essa perspectiva, está a ideia de que o *eu* só existe por meio do *outro* – sendo o *outro* aquele que nos direciona, ou, nas palavras do teórico “ocorre que nossa própria relação com a imagem externa não é de índole imediatamente estética, mas diz respeito apenas ao seu eventual efeito sobre os outros [...]” (BAKHTIN, 2006, p. 30). Bakhtin esclarece que só podemos definir nossa posição em relação ao outro, isto é, somos o que somos *para* e *através* do outro.

O narrador de *O cheiro do ralo* não possui identidade definida, por isso compra pedaços de seu próprio passado recriado. Ora um olho, que virá a ser o olho que seu pai perdeu na guerra; e consecutivamente uma perna – a perna de seu pai. Mas essa identidade, falsa e gasta rapidamente por suas necessidades interiores, acaba por se tornar uma monstruosidade. O “meu pai Frankenstein” (CR, p. 111), é apenas reflexo linguístico do interior da personagem. Um eu devastado e tentando se reconfigurar com partes perdidas de um mentiroso passado que tem medo de ser deflagrado. Outras vezes, essa busca identitária se direcionará aos objetos sexuais que o narrador deseja para matar sua sede luxuriosa. A bunda, o sexo depravado com uma das clientes e o prazer voyeurístico de se masturbar olhando o corpo nu da menina drogada que lhe vende coisas são exemplos dessa procura.

Contudo, apesar de tentar buscar sua identidade nos objetos – elevados a simulacros pela sociedade consumista da contemporaneidade –, o personagem narrador não encontrará nada. Ele perceberá tarde demais que “o que realmente eu buscava não estava ali. [...] o que eu buscava, era só a busca.” (CR, p. 134). A personagem não compreende que sua identidade se dará por meio da mediação com o outro e não com as coisas que o permeiam.

⁵ Todas as traduções dessa obra – cujo original é francês – são de nossa responsabilidade.

Quando o narrador recebe seus clientes, ele os atende um de cada vez, a portas fechadas. Diverte-se ao humilhá-los e submetê-los ao seu poder. Reduz cada objeto antigo oferecido e revestido de significados pelo cliente a “balangandãs”, a “quinquilharias”: objetos que não possuem traços, marcas nem história. Pura mercadoria: objeto-dejeto. Ao perder a referência tanto do ser quanto do objeto, o narrador não percebe que ali, no diálogo com os outros, é que se encontra sua salvação. Essas outras peças serviriam como elementos de um quebra-cabeças, como elementos de formação e estruturação das identidades do narrador.

Segundo Lacan (*Apud* AUTHIER-REVUZ, 1982, p. 136), a noção de uma identidade consolidada, bem definida e definitiva não passa de uma miragem, por isso a necessidade do diálogo constante, sempre em processo. Entretanto, não é isso que realiza o narrador. Passando de ser humano a uma figura discursiva moldada por um discurso social excludente esse narrador – um sujeito pós-moderno por excelência – revela uma figura de indivíduo isolado, exilado e alienado, que ainda sobrevive frente a um pano-de-fundo metropolitano, anônimo e impessoal. O ambiente saturado no qual vive a personagem relega-o a perder suas pequenas formas de construção identitária. A única saída que sobra para o narrador é a glorificação de seu ego no instante já, sem esperança no futuro vindouro.

Ainda para Lacan, “a linguagem é a condição do inconsciente” e “o inconsciente é o discurso do outro”, ou seja

O sujeito é compreendido como um efeito de linguagem que ele enuncia e na realidade que o enunciam, o sujeito não é senão da ordem da linguagem na qual ele tem sido acumulado (*Apud* AUTHIER-REVUZ, 1982, p.137).

Ao desestabilizar sua única forma de compreensão da multiplicidade identitária, a personagem elegerá o Ralo como seu guia e interlocutor, mas logo percebe que este ralo apenas habita o seu interior, impedindo sua interação em favor da construção identitária. O outro é indispensável para a própria existência do ser, da mesma forma como ao meu conhecimento sobre mim. O diálogo do eu e do outro reflete uma inquietude ontológica e, ao mesmo tempo, aponta para uma profunda reflexão sobre a vida.

Porém, ao dialogar apenas consigo mesmo (projetando um outro eu na figura do ralo), a personagem principal se aliena, vive no limiar de sua vida e não sabe como

conquistar sua autoconsciência. Temos um ser perdido dentro de si mesmo porque não consegue se aproximar dos outros. Um sujeito que flana sobre os anagramas da vida, sem saber o que seja, mas com uma enorme vontade de procura. Tais reflexões mostram que “o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, [...] que é capaz de criar para ele uma personalidade externamente acabada; tal personalidade não existe se o outro não a cria” (BAKHTIN, 2006, p. 33).

Santaella (2007) defende a ideia de que a condição desse sujeito contemporâneo consiste em considerar, conceber o corpo humano juntamente com a tecnologia emergente. Para a autora, a tecnologia atual tem sua origem na constituição humana, uma vez que ela já estava instalada no homem e apresenta uma linha de continuidade, tornando-se mais complexa, de acordo com a evolução de ambos. Para a teórica, a primeira tecnologia simbólica do corpo humano é a tecnologia da fala, já que ela arranca o homem de sua condição natural e o coloca sob sua condição social. Isso significa que as tecnologias atuais são espécies de prolongamentos do corpo e da mente humana:

Falar, cantar, beijar, chorar e rir são funções inseparáveis de um mesmo artifício, o artifício da maquinaria simbólica que está instalada em nosso próprio corpo. Dessa primeira maquinaria, de cuja fabricação não participamos, pois ela foi paradoxalmente instalada em nós pela natureza, todas as outras maquinarias, técnicas, artifícios ou tecnologias são prolongamentos [...] (2007, p. 49).

Partindo desse pressuposto de Santaella, a *internet* e todas as criações tecnológicas já estavam inscritas na constituição simbólica a partir do momento em que o homem se tornou bípede, diferenciando-se de outros animais. Sob esse prisma, o conceito de identidade sofre alterações na medida em que aceita sua condição de multiplicidade dispersada nos bancos de dados, nas mensagens eletrônicas, e nos comerciais de TV. O sujeito não se localiza em um tempo e um espaço estáveis, mas no *ciberespaço*.

Em *O cheiro do ralo* essa noção de sujeito disperso nos aparelhos tecnológicos é bastante reiterada. Embora não haja computadores, nem personagens “plugados” na internet, essa noção de *ciberespaço* como um lugar virtual, sem contornos reais, existe em relação ao aparelho de TV, com a exploração de todos os canais e comerciais possíveis e imaginários:

Ligo a TV. 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 (CR, p. 23).
Ligo a TV. Tiro o olho do bolso. Acomodo na mesa de centro. Direciono a pupila à tela. Me arrependo de não ter passado na lanchonete. Disco pizza. Meia aliche, meia alho. O alho espanta o mal. Fox Mulder não trabalha mais. Fox Mulder. Fax modem. Associao. AXN, acidente de carro. Penso. Disco o velho número só para ver se atende. Chama, chama, chama. [...] People and Arts apresenta Pollock. Rosebud. Hoje não vi minha bunda. Hoje já contam dois dias. Hoje nem ao menos eu li. O interfone grita e me assusta. Mando subir. Ele entrega e aguarda a gorjeta. [...] O olho amplifica o meu poder. Alinho a pupila à tela. No Classic tem Groucho Marx. “Ou este homem está morto ou meu relógio parou”. Lembro. [...] A pizza é muito boa. Muito boa talvez seja exagero.
Muito boa só para quem se acostumou ao sabor do boteco. É isso. Adormeço na imagem de Tom & Jerry (CR, p. 33-34).

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.

A passagem desses canais é relatada pela personagem, seguida da descrição das várias cenas que a compõem, em um ritmo alucinante, como o da narrativa. Essa multiplicidade de imagens, além da fragmentação do sujeito, que no plano da forma se dá com as várias passagens e orações entrecortadas, mostra no plano do conteúdo que sua vida é completamente fragmentada, e a personagem acaba recebendo e aceitando aquelas imagens da tela, tentando associá-las aos romances citados como elementos que compõem sua vida em fragmentos.

É por esse motivo que a personagem principal se assemelha aos personagens *ciberpunks*, na sua fragmentação, multiplicação e esquizofrenia. Para os *ciberpunks*, “o corpo não é uma totalidade homogênea, mas um mosaico flexível e permeável” (SANTAELLA, 2007, p. 37). É como se essa tecnologia estivesse implantada em seu corpo, numa espécie de “assimilação” dessa multiplicidade de imagens, que a visão se torna incompleta para abranger toda a gama de cores e formas e signos. Nesse sentido,

pensar a personagem principal da narrativa é pensar nas várias possibilidades de lê-la e interpretá-la, de acordo com outros sentidos que o pós-moderno nos permite, ou seja, também

[...] como desconstrução das certezas ontológicas e metafísicas implicadas nas tradicionais categorias, geralmente dicotômicas, de sujeito, subjetividade e identidade subjacentes às concepções humanistas que alimentaram a filosofia e as ciências do homem nos últimos séculos e hoje, inadiavelmente, reclamam por uma revisão radical (SANTAELLA, 2007, p. 50).

Harmonizando elementos distintos em um conflito linguístico, o livro de Mutarelli realiza uma verdadeira sinfonia artística na qual a liberdade do homem e sua busca por si mesmo tematizam um quadro asfíxiante e sofrível, no qual a imagem da vida se produz pela coerência e concisão da loucura.

REFERÊNCIAS

ALTHIER-REVUZ, J. Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. In: *DRLAV – Revue de Linguistique*, nº 26, 1982, pp. 91-151.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1981.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FOUCAULT, Michel. *A História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

GARCIA, Othon Moacir. *Comunicação em prosa moderna*. 17 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: EDUNESP, 1991.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria e Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

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

_____. *A caixa de areia ou Eu era dois em meu quintal*. São Paulo: Devir, 2005.

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

SANTAELLA, Lúcia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

Data de submissão: 09/08/2014

Data de aprovação: 22/09/2014