

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

PAULO VÍTOR COELHO

É o cheiro, é o ralo, é o campo:

uma análise do caso Lourenço Mutarelli em sua entrada no campo literário brasileiro

São Paulo

2018

PAULO VÍTOR COELHO

É o cheiro, é o ralo, é o campo:

uma análise do caso Lourenço Mutarelli em sua entrada no campo literário brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C672É Coelho, Paulo Vítor
É o cheiro, é o ralo, é o campo: uma análise do caso Lourenço Mutarelli em sua entrada no campo literário brasileiro / Paulo Vítor Coelho ; orientador Jefferson Agostini Mello. - São Paulo, 2018.
132 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. LITERATURA. 2. LITERATURA BRASILEIRA. 3. CAMPO LITERÁRIO. 4. ROMANCE. I. Mello, Jefferson Agostini, orient. II. Título.

COELHO, Paulo V.. **É o cheiro, é o ralo, é o campo**: uma análise do caso Lourenço Mutarelli em sua entrada no campo literário brasileiro. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dra. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

Pois bem, eis que esse trabalho chega a seu fim. No espaço de tempo em que produzi essas páginas muitas coisas aconteceram e quero deixar registrado aqui alguns nomes que participaram de várias maneiras nesse processo.

Quero agradecer primeiramente ao meu orientador, o Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello, por ter confiado em meu singelo projeto, pela paciência e pelo aprendizado nesse tempo. E também, por ter me ajudado a puxar forças de onde eu não tinha para que eu não desistisse. Veja só, conseguimos!

Agradeço à Profa. Dra. Andrea Saad Hossne e ao Prof. Dr. Ricardo Souza de Carvalho pela leitura atenta na qualificação do projeto. As observações e as novas direções que vocês indicaram fizeram o trabalho ganhar bastante corpo e fôlego. Um retorno muito positivo e construtivo.

Ao grupo de estudos dos colegas de orientação, tanto aos que já se formaram, como aos que ainda estão produzindo suas pesquisas. Nossas conversas e nossas leituras são sempre bastante produtivas. Agradecimento especial para o Dr. Ricardo Gonçalves Barreto, que entrou no grupo ano passado, mas contribuiu de maneira importante para minhas análises sem nem perceber.

Agradeço à minha família, que sempre me apoia da melhor maneira possível, e, mesmo nos momentos mais difíceis, nunca cogitou em sugerir para mim que largasse os estudos. Por questões de espaço ficam os abraços nominais em minha mãe, Luciene Francisca de Jesus, em meu padrasto, Anderson de Salvi Cruvinel, em meu pai, Adriano da Silva Coelho, e em meus irmãos, Letícia de Jesus Coelho e Kauan de Salvi Cruvinel. Mas o abraço se estende para todos!

Agradeço às queridas e aos queridos Laís, Ingrid (vulgo Gridão), Varessa, Nina, Cassius, Piero, Mau e Márcio SRS (o vô). Por três anos passei a maior parte do tempo com vocês, e essas presenças foram muito importantes, quer pelas conversas, quer pelas piadas, quer pelas discussões acirradas. Agora não nos vemos mais como antes, mas vocês continuam amados por mim!

O Ms. Thiago Rodrigues Batista merece um parágrafo à parte por ter convivido sob o mesmo teto que eu nesse último ano. A vida dura do pós-graduando que divide aluguel agora está registrada aqui para a posteridade, meu amigo. Agradeço demais pelas conversas e pela

força, também pelas várias elocubrações um tanto psicodélicas sobre literatura e a ajuda durante a escrita desse trabalho.

Outra pessoa que merece um parágrafo à parte é a Renata Cristina (vulgo Renata Castanho). Também entrou de fato nessa loucura toda em sua reta final, só que sua presença iluminou tudo a minha volta com nova vida. Que fique registrado aqui que esse ano foi muito especial, e impactou de um jeito ou de outro nesse trabalho. Outra etapa nos espera depois dele.

Um agradecimento especial se faz necessário: aos amigos de longuíssima data. A família Stallone House merece ser mencionada, mesmo sem ter ajudado a escrever uma linha desse trabalho. Porém, só de estar com vocês já me sinto mil vezes melhor. E aí vai: Sr. Andriolli, Rafael Bazani, Eric Henrique, Vinícius Brás, Marcos Rufus, Nilo Gonçalves, Renan Aparício, Joelson (o Ketinho) e Fábio (o Best). Juntos desde os tempos da E.E. Visconde de Taunay e das tardes de truco e pão de frios, e para todos os anos.

*Pues todo olor, primitivamente,
es un olor de mierda.*

(LAPORTE, Dominique, 1998)

RESUMO

COELHO, Paulo V.. **É o cheiro, é o ralo, é o campo**: uma análise do caso Lourenço Mutarelli em sua entrada no campo literário brasileiro. 2018. 132 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Este trabalho trata de analisar a transição do autor Lourenço Mutarelli entre campos, dos quadrinhos para o campo literário, em que *O cheiro do ralo* (2007) materializa esse processo. Seu primeiro romance possui dificuldades analíticas de forma e temas que trazem ainda resquícios do autor de quadrinhos. Essas dificuldades recaem em frequentes equívocos de avaliação e classificação de Mutarelli, quando não recaem em reações intempestivas sobre sua produção e origem artística. Tomando essa entrada como problemática, é evidente a impossibilidade ainda em compreender a obra e o gesto que ela representa, por conta de métodos que não levam em conta a dinâmica do campo literário brasileiro contemporâneo e seus produtores. Assim, esse trabalho se debruça sobre o problema levando em conta as particularidades das dinâmicas do meio dos quadrinhos e do meio literário, aliadas à leitura analítica do texto literário. Investigaremos as relações estabelecidas pelo autor com os produtores nessa movimentação, e como seu primeiro romance expressa essa complexidade. Auxiliados pelas descrições e teorizações sobre a dinâmica do campo literário (Bourdieu), veremos como a geração de valor é transferida ao autor e sua obra. E como *O cheiro do ralo* inaugura novos problemas acerca da forma literária e a produção contemporânea de literatura, inclusive de espaços no campo literário ainda não privilegiados à descrição ou análise acadêmica.

Palavras-chave: *O cheiro do ralo*. *Pulp fiction*. Romance contemporâneo. Campo literário brasileiro

ABSTRACT

COELHO, Paulo V.. **It's the smell, it's the drain, it's the field**: an analysis of the case Lourenço Mutarelli in his admission in the Brazilian literary field. 2018. 132 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This work analyzes the transition of the author Lourenço Mutarelli between fields, from the comics field to the literary field, in which *O cheiro do ralo* (2007) realize this process. The first novel has analytical difficulties of form and themes that possibly still bring remnants of comics author. These difficulties produce frequent misunderstandings in value judgement of evaluation and classification of Mutarelli's work, when they do not fall into sudden reactions to their experimental production or artistic origin. We recognize that this entry is problematic and it is evident, due to analysis methods that do not take into account the dynamics of the contemporary Brazilian literary field and its producers, that makes it tough to comprehend his first novel, formally and thematically, and the act that it represents. Thus, this work focuses on the problem taking into account the particularity of the dynamics of the medium of comics and the literary field, combined with the analytical reading of the literary text. We will investigate the relations established by the author with the producers in this movement, and in which level his first novel expresses this complexity. Moreover, we will see how the generation of value is laid down to the author and his work, supported by the descriptions and theorizations about the dynamics of the literary field (Bourdieu). And finally, how *O cheiro do ralo* set up new problems about the literary form and the contemporary production of literature, including in that spaces in the literary field not yet privileged to the academic description or analysis.

Keywords: *O cheiro do ralo*. Pulp fiction. Contemporary novel. Brazilian literary field.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Página do quadrinho “A verdadeira história de Sólon”	p. 19
Figura 2	Página do álbum <i>Transubstanciação</i>	p. 20
Figura 3	Página do quadrinho <i>Cidade de vidro</i>	p. 24
Figura 4	Página do álbum <i>A trilogia do acidente</i>	p. 26
Figura 5	Frame do filme <i>Nina</i>	p. 29
Figura 6	Frame do filme <i>Nina</i>	p. 30
Figura 7	Fotografia da encenação da peça <i>O natimorto</i>	p. 31
Figura 8	Página do álbum <i>A caixa de areia</i>	p. 33
Figura 9	Ilustração feita para o encarte de divulgação da instalação Jards Macalé	p. 37
Figura 10	Fotografia da entrada do espaço de exposições da “Macalândia”	p. 37
Figura 11	Página do álbum <i>A confluência da forquilha</i>	p. 42
Figura 12	Página do álbum <i>A trilogia do acidente</i>	p. 44

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. LOURENÇO MUTARELLI QUADRO A QUADRO	15
1.1. O COMEÇO AUTORAL NOS QUADRINHOS ALTERNATIVOS NACIONAIS.....	17
1.2. OUTROS CAMINHOS: ROMANCE, CINEMA E TEATRO	27
1.3. COMPANHIA DAS LETRAS, AMORES EXPRESSOS E TRABALHOS MAIS RECENTES.....	34
2. A FORTUNA CRÍTICA DE LOURENÇO MUTARELLI	38
2.1. AS INTERPRETAÇÕES DA PRODUÇÃO DE QUADRINHOS	38
2.2. AS INTERPRETAÇÕES DA PRODUÇÃO EM PROSA FICCIONAL.....	46
2.3. O SENSO IDEAL E A TENSÃO ENTRE AS PARTES	53
3. “ESSES BURACOS SÃO NA VERDADE OUTRA COISA”: <i>O CHEIRO DO RALO</i> EM DETALHE ..	59
4. E ASSIM, MAIS UMA COISA ESSE TRABALHO SE TORNA	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	129

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa irá analisar o momento de passagem do autor Lourenço Mutarelli do meio dos quadrinhos para o meio da literatura, em que o seu primeiro romance *O cheiro do ralo* (2007) atua como obra materializadora dessa empreitada. O romance publicado em 2002 inaugura um novo momento da carreira do autor, possibilitando novas inserções em outros espaços artísticos, como o cinema e o teatro. A obra possui dificuldades formais fundamentais, que expõem demarcações ou nomeações prontas de qualquer tipo, sendo a aparente hibridação com os quadrinhos uma marca evidente e tensa.

Essa aproximação é feita por conta da atuação simultânea nos dois campos mantidas pelo autor na ocasião de publicação do romance. A obra não obtém seu estatuto literário logo no primeiro momento, uma das razões se dá ao fato de ela ser escrita por um autor de quadrinhos, outra razão se dá pelo modo como a editora Devir tratou o material naquele momento.

Também contribui para tal impedimento o fato de o romance não possuir estruturas próximas ao de um romance tradicional. A história do penhorista que fica obcecado pela bunda de uma garçonete não constitui um mote tão bem conceituado como literatura, nem o modo como a história é composta: de maneira não linear, fragmentária, sem marcação de diálogos, sem referenciação clara de tempo ou espaço, para frisar algumas características da obra.

Lourenço Mutarelli, por sua vez, já possuía certa fama de autor maldito no meio dos quadrinhos. Aqui ele era conhecido por compor universos problemáticos habitados por personagens melancólicas e psicologicamente debilitadas, que viviam em histórias onde o absurdo das situações funcionava como eixo estruturante das ações. O traço do autor contribuía para construir os efeitos de sentido de opressão, distorção e claustrofobia, em desenhos carregados que enchiam as páginas, tomando todo o espaço em branco.

Essa produção de quadrinhos, apesar de poder ser lida por si própria, estende pontualmente sua influência na produção literária de Mutarelli, por exemplo, a já mencionada contaminação formal que há em seu primeiro romance, ou seu último romance, *O grifo de abdera* (2015), que possui um *fanzine* como uma das partes da obra.

O estranhamento inicial à obra do autor é mantido na adaptação para cinema de *O cheiro do ralo*, permitindo que o filme homônimo seja um sucesso de bilheteria, impulsionando a carreira de Mutarelli para outros espaços de circulação. Mais à frente ele assina contrato com a editora Companhia das Letras, em que passa a publicar suas obras.

Chama a atenção esse trânsito amplo de um autor que não possui suas origens em outros campos de mais consagração, e de estilo tão característico. Mutarelli não representa um escritor puro por formação, nem por filiação (ou falta de), faz seu caminho na literatura com

um projeto estranho, até para seus pares contemporâneos melhor estabelecidos com a crítica literária. Ainda assim, vem ganhando espaço, mesmo não intencionando tal consagração explicitamente. A inserção desse projeto nos meios especializados problematiza as categorizações convencionais que não conseguem absorvê-lo de modo satisfatório, sejam editoriais, sejam as categorizações da própria academia, onde questionam-se as possibilidades da configuração do campo literário brasileiro contemporâneo.

A complexidade demonstrada pelo autor em sua atuação e de sua obra nos movem a tentar apreender esse movimento, que provavelmente deve dizer respeito a questões maiores da literatura brasileira contemporânea.

Dessa forma o trabalho foi organizado da seguinte maneira. Primeiramente, se fez necessário entender esse caminho biográfico de Lourenço Mutarelli que o leva do campo dos quadrinhos ao campo literário. A coleta de dados do primeiro período é importante para basearmos nossa hipótese de que o autor já possuía longa produção antes de concluir seu primeiro romance. É nos quadrinhos, inclusive, que ele estabelece algumas das relações importantes mantidas em sua carreira literária. Não foi por meios tradicionais, também, que Mutarelli construiu seu nome no meio dos quadrinhos, uma vez que ele publica seus primeiros trabalhos em meios alternativos. Apesar disso, é bem cotado pela crítica especializada nessa área.

Os caminhos do autor, agora já inserido no campo literário, permaneceriam com a marca de “alternativo” também? A passagem para a Companhia das Letras foi feita levando em consideração somente a qualidade do trabalho estético de Mutarelli ou há outros fatores que influenciam essa tomada de direção?

Feito o levantamento desses dados biográficos/analíticos é necessário entender como a recepção da obra do autor é feita. Os meios nos quais estão essas publicações também dizem sobre aspectos do alcance da obra e do próprio Mutarelli; portanto, entender como essa lógica de ampliação e circulação se estabelece se faz necessária. Junto aos dados da penetração da obra de Mutarelli em diferentes meios estão os modos de leitura que a obra do autor é feita. No momento, nos limitamos a coletar fortuna crítica de *O cheiro do ralo*, com exceção ao texto de Alcir Pécora que comenta o quarto romance do autor, *A arte de produzir efeito sem causa*. As conclusões interpretativas e os juízos impostos à produção servirão como um termômetro e panorama das escolhas de entrada para a obra do autor. Ou seja, como a imagem de Mutarelli passa a ser construída por seus comentadores.

Após isso é necessário o enfrentamento mais próximo com o romance *O cheiro do ralo*, para que seja possível ser colocado à teste as interpretações realizadas anteriormente pela fortuna crítica e para deprendermos aspectos materiais de análise. Nosso viés de entrada

na obra será direcionado pela tentativa de compreensão da contaminação da estrutura dos quadrinhos no romance, no modo como isso é exposto pela fatura textual. Em seguida, entender como se estabelece o diálogo com as diversas obras e autores transpostos para o romance, isso é, eles estão inseridos na ficção por meio de citações, inserções e apropriações, mas não aparentam firmar um diálogo intertextual comum, impondo o questionamento de como é utilizado dentro da história essas referências e o que seus usos dizem respeito à suas fontes originais? E em um outro momento da análise fazem-se prioridade a compreensão dos símbolos fundamentais da obra: o cheiro e o ralo.

Por fim, a articulação da primeira parte, voltada mais para a biografia e para a crítica literária, com a segunda parte, voltada mais para uma leitura próxima do romance, visam responder nossa hipótese sobre o real posicionamento de Mutarelli na produção contemporânea brasileira de literatura. Pondo de outro modo: cabe perguntar, levando em conta os dados levantados, o que significou para a produção de Mutarelli a mudança de atuação artística? Seria seu trânsito algum impulso por mais prestígio, aspecto esse que seria limitado pelo campo dos quadrinhos? Qual a magnitude dessa mudança no campo literário brasileiro, seja para a circulação de obras, seja para o entendimento crítico que temos dele? Nossa principal hipótese versa sobre a localização de Mutarelli em algum espaço entreposto (*outsider*) ao campo conhecido e festejado da literatura brasileira contemporânea, por conta de sua filiação artística e por conta do tom de seu primeiro romance, que de certa forma, continua, em maior ou menor grau, em seus outros romances.

1. LOURENÇO MUTARELLI QUADRO A QUADRO

O meio no qual Lourenço Mutarelli inicia sua carreira é o dos quadrinhos nacionais, no final dos anos 1980. O mercado à época possuía dinamismo e abarcava quantidade considerável de leitores de todas as faixas etárias. Até os anos 1980, a produção editorial de quadrinhos presenciara o surgimento e falência de grandes empresas do ramo, como a EBAL – Editora Brasil-América Ltda. O braço editorial da rede Globo, a Rio Gráfica e Editora/Globo, que viria a se tornar a Editora Globo ainda no início dessa década. A editora Cruzeiro, que encolhe gradativamente logo após o março de 1964 até finalizar de vez suas atividades em 1970. E a editora Abril, ainda em atividade, cujo catálogo abrange título e tipos de publicação diversos.¹

Essas são editoras que participam e compõem o circuito convencional das publicações. Lourenço Mutarelli tenta publicar seus trabalhos nesses meios, porém sem sucesso. O autor tenta publicá-los no meio alternativo, onde há editoras pequenas ou formas independentes de publicação. Nesses meios, as publicações geralmente eram feitas em pequenas tiragens, em gráficas pequenas ou pelo próprio autor, que as distribuía de mão em mão ou em pequenos eventos voltados a um público mais específico (encontros, filas de teatro, shows públicos de música). O circuito exclusivo também não proporcionava grandes lucros para aqueles que optavam por esse tipo de produção. Waldomiro Vergueiro, nota que durante os anos 1960 a circulação dessas obras se dava principalmente nas faculdades e nos *campi* universitários: “sempre foram espaço fértil e privilegiado para a disseminação desse tipo de histórias em quadrinhos”, mesmo como afirmação de um convívio crítico frente as editoras *mainstream* (2017, p. 116).

O pesquisador cita o quadrinista e chargista Henfil como o expoente inicial desse tipo de autor no Brasil. Embora Vergueiro não especifique os critérios dessa escolha (pelo menos não nessa obra) ele atribui a Henfil o caráter alternativo, até mesmo *underground*. Porém, devemos considerar o fato de Henfil circular por várias publicações de relativa visibilidade durante seu tempo, como o *Pasquim* e o *Jornal do Brasil*, chegando a publicar alguns de seus quadrinhos por *syndicates* nos Estados Unidos. Nesse último, sua produção não foi muito bem aceita pelo público, por questões de traço (seu desenho era considerado pelos editores muito

¹ Para dados mais completos, cf. VERGUEIRO, Waldomiro. “As primeiras editoras de quadrinhos no Brasil”. In _____. *Panorama das histórias em quadrinho no Brasil*. São Paulo: Peirópolis, 2017, p. 43-61.

européu), de temas (próximos das discussões políticas brasileiras, que não diziam muito ao público médio dos Estados Unidos) e de personagens (não habituais à cultura daquele país).²

Durante a segunda metade década de 1980 afloram títulos famosos que desempenham papel importante ainda hoje no cenário das histórias em quadrinhos nacionais. Vergueiro passa a classificar essas empreitadas como “extravagantes”. O principal aspecto dessas publicações é sua localização à margem do circuito de distribuição das editoras profissionais (mesmo que nesse período o lugar de exposição e venda comum dos quadrinhos, tanto *mainstream* quanto alternativas, era a banca de jornal), o que não impediu que esse mercado conseguisse atingir a soma dos milhares de exemplares vendidos.

Todos os quadrinistas indicados por Vergueiro possuem duplo vínculo, isso é, são produtores de quadrinhos alternativos e publicam tiras e charges em jornais de grande circulação, sendo esses aspectos complementares da linguagem e do trabalho artístico deles. O mercado se vê abastecido por duas frentes: nos volumes das magazines *Chiclete com banana*, *Piratas do Tietê* e *Circo*, e jornais como a *Folha de S. Paulo*, o *Estado de S. Paulo* ou o *Jornal do Brasil*.

Curioso observar que as escolhas feitas por esses quadrinistas na criação de seus universos ficcionais tem como ambientação a grande metrópole, onde temas concernentes à vida na cidade e suas dinâmicas são desenvolvidos tomando o ponto de vista dos vários tipos encontrados nesse cosmo.

Angeli, como observado por Vergueiro, “abriga uma interessante galeria de personagens representativos do movimento de contestação de valores estabelecidos” durante o período. Seriam exemplos disso: os “revolucionários de esquerda em busca de uma causa pela qual lutar”, representados pelas personagens Meiaoito e Nanico; “uma mulher liberada e alcóolatra” vista em Rê Bordosa; “dois *hippies* deslocados no tempo” ficcionalizados em Wood & Stock; “um *punk* que se diverte escarrando sobre tudo aquilo que abomina”, no caso Bob Cuspe (2017, p. 128). Essa gama de tipos foi publicada pela primeira vez em tiras no jornal

² Há duas obras em que Henfil relata suas experiências com os sistemas de publicações de quadrinhos no exterior. Uma é HENFIL. *Henfil na China* (antes da Coca-Cola). Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1981. Nesse relato, ele conta sua experiência no país, assim como alguns acontecimentos importantes da história política chinesa, por exemplo, a queda do Bando dos Quatro e a prisão de Chiang Ching; também relata como os aparatos estatais de propaganda e imprensa, de saneamento básico, de educação, entre vários outros funcionam em um país com regime socialista devidamente consolidado. A segunda obra é HENFIL. *Diário de um cucaracha*. Rio de Janeiro: Record, 1983. Aqui estão anotadas as experiências de sua viagem a Nova York para realização de um tratamento de hemofilia, onde, em uma das transfusões de sangue, ele contraí HIV, decorrência de sua morte dois anos depois da publicação dessa obra. Em formato epistolar, é possível compreender em sua correspondência o funcionamento dos *syndicates* estadunidenses e as razões para que Henfil não conseguisse emplacar grande sucesso fora do país.

Folha de S.Paulo, sendo editadas mais tarde na magazine *Chiclete com banana*, cuja tiragem alcançava os cento e dez mil exemplares por edição (VERGUEIRO, 2017, p. 128).

A *Chiclete com banana* reuniu não apenas os trabalhos de Angeli, como também os de outros colegas, entre eles Laerte Coutinho, autor de inúmeras séries, como “Fagundes”, “O condomínio”, “Overman” e “Piratas do Tietê”. Essa última talvez seja sua série de maior sucesso e que também passou a ser publicada no formato de magazine pela editora Circo.

Generalizações a parte, cada autor possui sua maneira característica de tratar o material, seja na linguagem, seja no traço do desenho, seja no uso de cores. O que fica claro, contudo, é que esse tipo de quadrinho destinado ao público adulto não cabia tão bem na lógica que as grandes editoras (Abril, Globo, Mauricio de Sousa) lidavam com esse gênero. Mesmo assim, é importante levar em conta as devidas proporções de cada meio de circulação. Vergueiro cita que há, sim, certo tipo de penetração do *underground* no meio *mainstream*, mas nesse caso, seriam apenas esteticamente, ligado aos traços do desenho.

Grosso modo, desse jeito se constitui o cenário dos quadrinhos nacionais alternativos no qual Lourenço Mutarelli faz suas primeiras tentativas de publicações. Waldomiro Vergueiro irá inserir Mutarelli no contexto da seguinte maneira: “O panorama das histórias em quadrinhos brasileiras destinadas ao público adulto não estaria completo se não se fizesse referência a uma das maiores revelações da área ocorrida durante a década de 1990” (2017, p. 133). Dito isso, passemos para uma averiguação mais apurada do percurso de Lourenço Mutarelli.

1.1. O começo autoral nos quadrinhos alternativos nacionais

Lourenço Mutarelli Junior é paulistano, nascido em 1964. Formado em um “curso relâmpago” (UNIVERSO HQ, 2001) de Educação Artística, finalizado em 1985, pela faculdade Belas Artes de São Paulo, ano em que iniciou sua trajetória profissional como ilustrador e cenarista para as animações dos Estúdios Mauricio de Sousa. No ano seguinte, começou a organizar melhor seus planos para viver de quadrinhos (UNIVERSO HQ, 2001). No entanto, ao procurar as editoras comerciais, recebera várias negativas, seja por não ser um nome conhecido e não possuir publicações anteriores (PAZ, 2008, p. 124), seja por conta de os editores considerarem suas histórias muito estranhas (MUTARELLI, 2004, p.59).

Optando por vias alternativas, ele decide por publicar de forma independente seu material, primeiramente em fanzines. No ano de 1988, consegue uma parceria com a editora in-

dependente Pro-C, do quadrinista Marcatti,³ para sua primeira publicação solo, o fanzine *Over-12*, um pequeno encadernado de 20 páginas. No mesmo ano, o editor da revista *Animal*,⁴ Rogério de Campos, o convida a participar da edição nº 4, no suplemento *MAU*. Ainda pela Pro-C, em 1989, publica seu segundo fanzine, *Solúvel*. A convite de Marcatti e do poeta Glauco Mattoso edita os dois números da revista *Tralha*,⁵ pela editora Vidente. Já em 1990 *As impublicáveis* é incluída como encarte especial na revista *Porrada*.

Há nas primeiras publicações de Mutarelli a utilização tímida do humor. Seu traço de desenho apenas dá as primeiras amostras do estilo carregado e sufocante que o consagraria mais tarde no mercado dos quadrinhos. Segundo Lucimar Mutarelli, “os trabalhos de seu fanzine de estréia [*sic*] possuem um excesso de informações visuais, muitos símbolos, grafismos exagerados e forte contorno dos personagens. Percebem-se pequenas tentativas de estudos de luz e muita impaciência para a finalização dos desenhos” (2004, p. 61), ou segundo o próprio Mutarelli: “Ah é um lixo” (UNIVERSO HQ, 2001). Apesar da crítica e da autocrítica, aos poucos o autor parece definir melhor sua proposta visual e textual, combinando melhor os elementos para criar um tom angustiante e esquisito bastante próprio.

³ Francisco de Assis Marcatti Jr., conhecido apenas por Marcatti, é desenhista e roteirista de quadrinhos desde 1979. Sua participação na produção paulistana de quadrinhos *underground* é bastante importante, pois a Pro-C garantiu que vários nomes do quadrinho nacional fossem editados e postos em circulação (graças, também, a sua impressora offset de mesa, que viabilizou a impressão desse material). Seu traço é bem característico, assim como suas histórias carregadas em escatologias e sexo. Para se manter ainda hoje fora dos meios de publicações convencionais, o autor divulga e vende seus quadrinhos pelo <<http://www.marcatti.com.br/loja/index.asp>>. Cf. LUNA, Pedro de. *Marcatti: tinta, suor e suco gástrico*. Nova Iguaçu: Marsupial editora, 2015.

⁴ A *Animal* foi marcante para o quadrinho nacional nos fins dos anos 1980 e início dos anos 1990. Reprodução da revista americana de mesmo nome, ela reunia autores internacionais e nacionais de quadrinhos com material que não se enquadravam na temática norte-americana dos super-heróis. Dedicou-se a um público restrito e adulto, com histórias mais heterogêneas cujos temas eram filiados à certa ideia de contracultura. No Brasil ela contava com a supervisão editorial de Rogério Campos, Priscila Farias e Newton Foot (MUTARELLI, 2004, p. 44). Suas edições de cinquenta páginas carregavam narrativas permeadas de humor negro, ultraviolência, sexo e drogas. Não apenas a tônica da revista chamava a atenção, como também sua qualidade gráfica: a variedade de papéis utilizados para cada autor contribuía na atmosfera do que seria contado, diferente das publicações comuns da época que geralmente não possuíam tal preocupação com o material do álbum físico. De vida relativamente curta (1988-1991), a revista foi descontinuada pela gradual queda das vendas. Para mais informações sobre a revista, confira a matéria disponível em: <<http://www.universohq.com/materias/feia-forde-e-formal-historia-da-animal/>>. Acesso em: 23 dez. 2016.

⁵ Essa revista possui apenas dois números e Lucimar Mutarelli refere-se a ela como “experiência editorial”. Seus editores eram Glauco Mattoso, Marcatti e Lourenço Mutarelli.

Figura 1 – Página do quadrinho “A verdadeira história de Sólon”

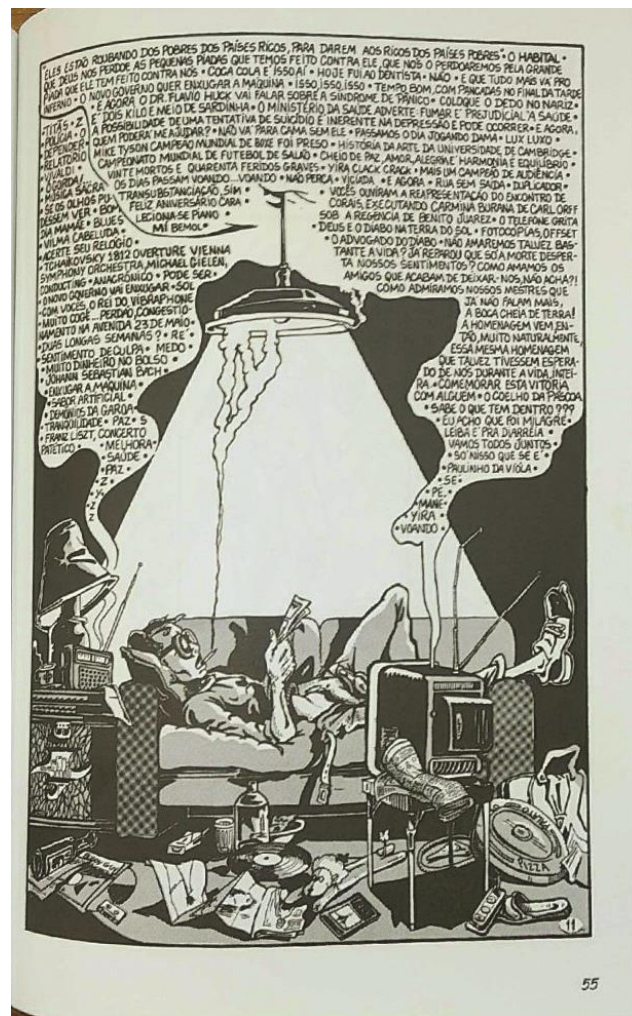


(MUTARELLI, 1998, p. 53)

Em 1991, a obra *Transubstanciação*, publicado pela editora Dealer, faria de Mutarelli um nome forte do quadrinho nacional. A publicação recebe o prêmio de Melhor HQ na 1ª Bienal Internacional de Quadrinhos do Rio de Janeiro, em 1991, e, em 1992, o Troféu HQ Mix de Melhor *graphic novel* nacional e o prêmio Angelo Agostini; sucesso também em vendas, algo em torno de 13 mil exemplares (UNIVERSO HQ, 2001). Porém “a forma como o artista conduzia seus personagens, de maneira muito intimista, contribui para que continuasse [sic] sozinho na prateleira. O quadrinista apresentava uma temática distinta que o mantinha ainda às margens, sem classificação dentro do mercado” (MUTARELLI, 2004, p. 67).

Nesse álbum o desenho se mostra mais trabalhado, resultando em páginas ricas de detalhes. A atmosfera opressiva é estruturada em meio a hachuras, texturas diversas, personagens distorcidos e cenários atulhados de texto e imagem. Só que diferente dos fanzines, aqui é visível a página melhor estruturada, a diagramação mais clara.

Figura 2 – Página do álbum *Transubstanciação*



(MUTARELLI, 2011, p. 55)

Algumas histórias curtas foram publicadas na revista *Mil perigos*, da editora Dealer, durante esse período. Glauco Mattoso sugeriu que Mutarelli juntasse as personagens dessas narrativas em uma só história (MUTARELLI, 2004, p.70). Seu segundo álbum, *Desgraçados*, de 1993, estrutura essas histórias curtas em algo de maior fôlego, adaptadas a certa continuação. De tom acentuadamente depressivo e de estilo fragmentário, *Desgraçados* está ligado diretamente a uma fase de sua vida em que os remédios psicotrópicos estavam bastante presentes, o que afetou, conforme aponta Mutarelli, diretamente a produção desse álbum. “*Desgraçados* é um livro que [sic] eu me envergonho, eu não queria reeditar, acho ofensivo. É minha fase *heavy metal*, uma coisa meio juvenil, que o pessoal vai e grita, tira as calças, tentando sei lá o que...” (UNIVERSO HQ, 2001). Como observado por Paz, figuram como temas centrais as instituições religiosas, familiares e de saúde que caminham para uma “visão de mundo extremamente negativa, que adquire tons de religiosidade irracional, com a angústia existencial ganhando características de dogma fundamentalista” (2008, p. 151).

O álbum seguinte seria um pouco diferente do que produzira até o momento. Inspirado pela obra do poeta Augusto dos Anjos (MUTARELLI, 2004, p. 76; PAZ, 2008, p. 152), em 1994 o autor publica pela editora Lilás, *Eu te amo Lucimar*. Embora a temática da história seja ainda sobre questões existenciais e seu mote seja sustentado pelo absurdo, chama a atenção a variação na técnica de desenho utilizada. A história trágica dos irmãos Cosme e Damião será posta em aguada (técnica em que o nanquim é diluído em água, gerando tons em marrom ou cinza, dependendo do tipo de nanquim), o que em comparação com *Desgraçados* é uma virada e tanto. A influência de Augusto dos Anjos mostra-se explícita na obra onde não apenas os versos do poeta aparecem citados em vários momentos do álbum, como também o modo técnico-científico de tratar a morte é apropriado do poeta.⁶

O momento é difícil para o quadrinho nacional por conta do desastre econômico do início dos anos 1990,⁷ forçando várias editoras pequenas a fechar as portas. Gilberto Firmino

⁶ Essa informação tem base nas dissertações de Lucimar Mutarelli (2004, p. 74) e Líber Paz (2008, p.152). Não foi possível conseguir um exemplar do álbum para ilustrar melhor a apropriação do poema pelos quadrinhos, por conta de a edição estar esgotada. Possivelmente poderemos acessá-la somente em alguma coleção particular.

⁷ Durante o final dos anos 1980 e início dos anos 1990 o país passou por instabilidades econômicas, devido a decisões tomadas durante o mandato de José Sarney. Algumas medidas foram tomadas para segurar a constante alta da inflação, sendo a troca das moedas a mais conhecida. O Cruzeiro foi substituído pelo Cruzado, cortando-se três zeros da antiga moeda. O primeiro Plano Cruzado, contudo, mostrou-se um fiasco pouco tempo depois, obrigando o governo a lançar o Plano Cruzado II. O que também se mostrou inútil pela forma como as reformas foram feitas e aquilo que deveria salvar a economia do país acabou por instaurar uma hiperinflação. A responsabilidade dos desastres econômicos ficariam, no entanto, para o escolhido nas eleições de 1989. As urnas decidiram por Fernando Collor, que logo colocou o Plano Brasil Novo, mais conhecido como Plano Collor, em funcionamento. As várias reformas mostraram-se bastante radicais, sendo o congelamento dos preços, a retenção do dinheiro nas cadernetas de poupança e contas correntes as mais extremas. Esse bloqueio duraria por dezoito meses e as quantias só seriam devolvidas em doze parcelas após esse período, sem correção. Lilia Moritz e He-

é um exemplo, pois precisou fechar e reabrir sua editora com outros nomes. A Vidente passou a ser chamada de Dealer, que depois virou a Lilás (PAZ, 2008, p. 156). Mas em todas elas figurava o nome de Mutarelli, trazido sempre por Firmino para a “nova” casa editorial. Assim, após um hiato de três anos sem publicações do autor, Firmino precisou de parceria com a Devir para finalizar *A confluência da forquilha*, em 1997. Nesse álbum o autor mostra maior domínio artístico dos quadrinhos, fazendo-o ganhar o Troféu HQ Mix de melhor quadrinho de terror/ficção/aventura em 1998. Mutarelli já trabalhava como ilustrador de livros de RPG para a Devir antes disso, para complementar sua renda durante esse período, (MUTARELLI, 2004, p. 78), o que o forçou a pôr em segundo plano seu trabalho de quadrinista.

O caso da editora Devir em comparação com o mercado merece ser mencionado com um pouco mais de detalhes. Fundada em 1987, a editora dedica-se a criar um catálogo mais voltado para as produções adultas de quadrinhos, nacionais e estrangeiros. Não só isso, como também livros de RPG e fantasia e tradução de jogos de tabuleiro e jogos de carta. A forte produção de álbuns e *graphic novels* a mantém presente nas bancas de jornais, assim como a torna uma das primeiras a conseguir vender seu material em livrarias (VERGUEIRO, 2017, p. 137). A editora manteve por bastante tempo os direitos de autores como Alan Moore e Frank Miller (hoje publicados pela Panini) e de autores brasileiros como Laerte e Fernando Gonsales. Waldomiro Vergueiro nota na Devir uma “primeira iniciativa no sentido de influenciar o mercado consumidor, na medida em que tentava atender ao crescente número de leitores de quadrinhos que queriam discutir e acompanhar tudo sobre seus personagens e revistas preferidas” (2017, p. 147). De modo mais claro, a editora Devir possuía relativo poder de reunir fãs e leitores em torno de suas publicações, por meio da promoção de reuniões frequentes em seu galpão/loja no bairro do Cambuci, em São Paulo. Ali, eles podiam jogar cartas e jogos de tabuleiro no mesmo espaço onde eram vendidos os títulos da editora, que logo ampliou seu alcance para livrarias, e mais tarde para o mercado europeu, em Portugal e Espanha.

Nessas condições, Mutarelli publica seu trabalho de maior renome no meio dos quadrinhos: a saga do detetive Diomedes. *A trilogia do acidente* foi publicada pela Devir entre os anos 2000 e 2002, em quatro volumes. Sozinha soma nove Troféus HQ Mix e a honraria de

loisa Starling lembram que haveria “uma redução real no valor do dinheiro” e que o governo estava “confiscando 95 bilhões de dólares” de um montante de cerca de 120 bilhões. As consequências foram imediatas: “Ninguém podia comprar, o consumo caiu e milhares de trabalhadores ficaram desempregados. Empresas quebraram, o país perdeu a capacidade de poupar, e a população compreendeu que ia precisar de sorte para enfrentar os meses seguintes.” (SCHWARCZ; STARLING, 2015). As medidas não vingaram, a inflação voltou e constantes denúncias de corrupção acabaram por pôr um fim no governo de Collor, que renuncia em dezembro de 1992, antes mesmo de seu processo de impeachment terminar de ser julgado. Para mais cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. E-book. ISBN 9788535925661

ter o próprio detetive Diomedes como estatueta da premiação em 2015. Considerada marco de maturidade de escrita e desenho do autor.

Seguindo à risca a rotina de ilustrador assalariado, o período de 1997 a 2002 os quadrinhos passaram a ser encarados como um *hobby* (PAZ, 2008, p. 166), como o autor relata no posfácio d'*A trilogia do acidente*:

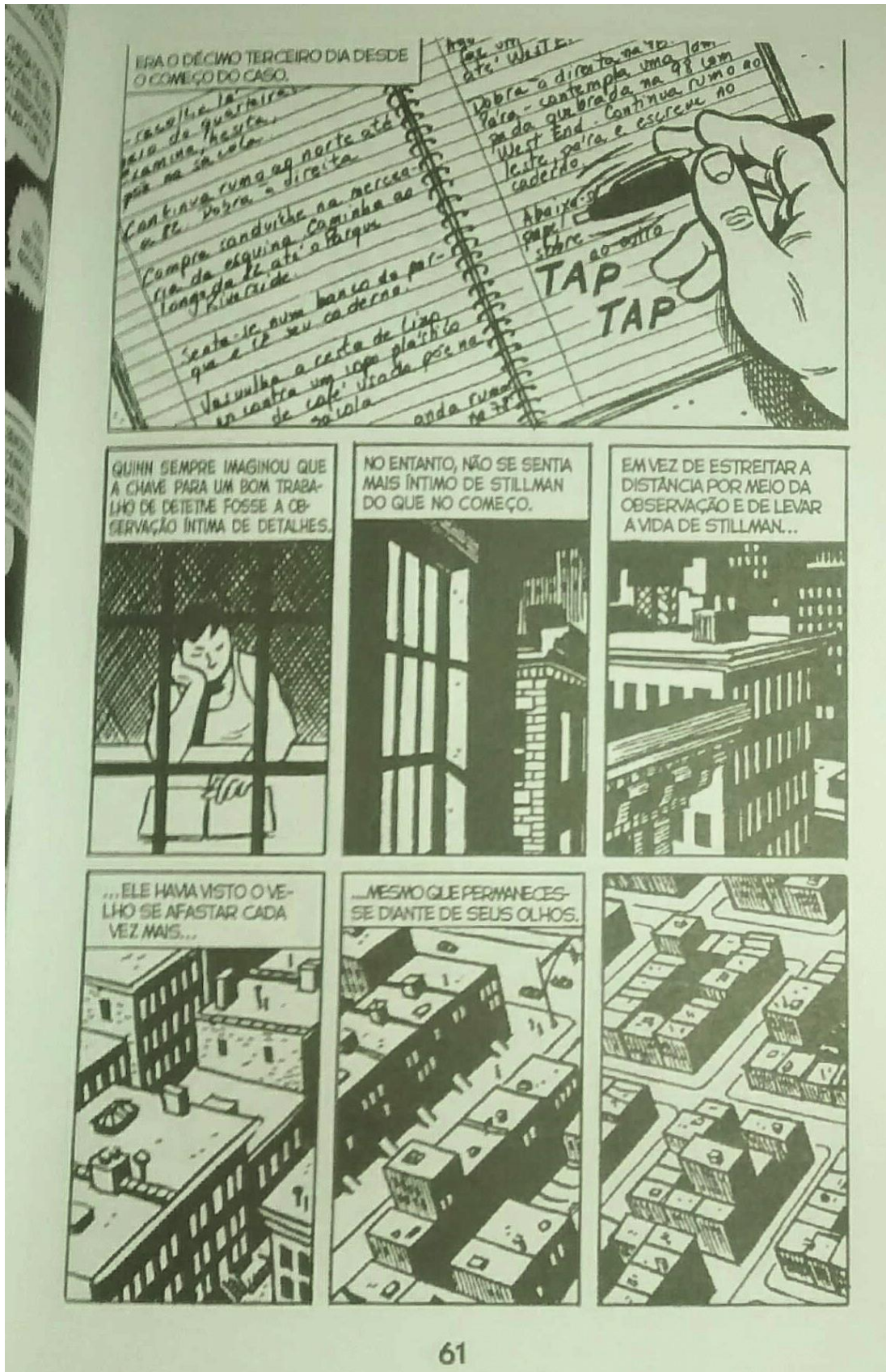
Sendo assim, em 13 de março de 1997, iniciei *O dobro de cinco*. Trabalhava o dia todo nas ilustrações de RPG e, à noite, depois que meu pequeno filho dormia, eu pegava as páginas que, quadro a quadro, noite a noite, iam se somando e tomando forma, criando, com a soma de pouco tempo livre, uma história (MUTARELLI, 2012, p. 414).

Segundo Lucimar Mutarelli, parte importante do que representa essa trilogia é o contato que o autor teve em 1995 com a adaptação de *City of Glass*, de Paul Auster,⁸ para os quadrinhos feita por David Mazzucchelli,⁹ a quem conheceu no evento “Comic Mania”, no Rio de Janeiro. O próprio Mazzucchelli cedeu uma cópia xerocada da versão norte-americana da HQ. Devido à dificuldade de Mutarelli com o idioma inglês, ficou admirado naquele momento apenas com a estética visual da obra, o que teria influenciado bastante o autor na confecção de *A trilogia do acidente* (MUTARELLI, 2004, p. 81). A edição brasileira seria publicada somente em 1998.

⁸ Escritor Norte-americano, autor de *City of Glass* (1985), que faz parte da chamada *The New York Trilogy*, junto com *Ghosts* (1986) e *The locked room* (1986). Seu nome e o de suas obras aparecerão citados em diversos momentos de *O cheiro do ralo*, mostrando que a obra de Auster tem certo peso de influência em Mutarelli, acompanhando-o aos romances.

⁹ David Mazzucchelli, desenhista de quadrinhos, passou pelas grandes editoras norte-americanas Marvel e DC Comics e também possui obras independentes de renome. Conf.: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/trabalhos-de/david-mazzucchelli/227>> . Acesso em: 3 jan. 2017.

Figura 3 – Página do quadrinho *Cidade de vidro*



Outra influência importante para esse álbum são os romances de James Ellroy,¹⁰ com os quais teve contato mais próximo por conta das ilustrações que fez para a “Série negra”, da editora Record (MUTARELLI, 2004, p. 84). Assim, a trilogia parece juntar a maturidade artística de Mutarelli com as narrativas de ação de Auster, o tom *pulp*¹¹ de Ellroy e a vivência que o próprio pai de Mutarelli teve como delegado da Polícia Civil.¹²

A série conta a história do caso do desaparecimento de um mágico de circo. Certo dia aparece em seu escritório um tipo estranho chamado Hermes, na intenção de contratar um detetive para encontrar uma pessoa de seu interesse, no caso, o mágico Enigmo. Diomedes aceita o trabalho, deseja solucioná-lo, pois pode ser o primeiro caso concluído com sucesso em toda sua carreira de investigador; e com o dinheiro dos honorários pretende comprar um novo sofá de três lugares para sua esposa.

Lourenço Mutarelli não o constrói nos moldes do detetive convencional tal qual Tintin ou James Bond. Diomedes não possui nenhum glamour, charme conquistador ou um corpo atlético. Contudo sua perseverança o faz incansável em desvendar o que pode ter acontecido ao mágico e, em decorrência desse acontecimento, o sumiço da magia no mundo, que aos poucos vai se tornando a grande questão dessa investigação. Junto a Diomedes está seu assistente, Waldir, que o acompanha por entre tiroteios e charadas, piadas e reflexões sobre o real e o ficcional, a solidão e o fracasso.

O rastro do desaparecido os leva para vários lugares, até mesmo para a cidade de Lisboa. Aqui, o detetive se depara com o Festival de Quadrinhos de Amadora onde encontra algumas figuras conhecidas para contribuir com sua investigação, por exemplo, os sócios-fundadores da editora Devir, Mauro dos Prazeres e Douglas Quintas Reis, e o quadrinista Zigmundo Muzzarella (uma brincadeira do próprio Mutarelli consigo mesmo, dada a grande

¹⁰ Escritor norte-americano, autor de romances policiais, Ellroy constrói suas narrativas de atmosferas *noir* e *pulp* tomando grandes acontecimentos históricos do país como pano de fundo, por exemplo o romance *Tablóide americano* que remonta o período da eleição e assassinato de John F. Kennedy. Possui vários de seus livros adaptados para cinema, como *L.A. confidential* (2003), *Black Dhalia* (2006), *Rampart* (2011). Ellroy e algumas obras também aparecerão em *O cheiro do ralo* como leituras feitas pelo protagonista, assim como Auster. Para mais, conf. <<https://www.jamesellroy.net/>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

¹¹ Para *pulp* utilizo as análises de Clive Bloom, que assim define a matéria desse tipo de escrita: “*Pulp is the child of capitalism and is tied to the appearance of the masses and the urban, mediums [...]. Hence it is both oppressive and liberating, both mass manipulation and anarchic individualistic destiny. Pulp is our daily, natural heightened experience: a product and a channel for a moment in human self-consciousness and its aspirations lived in the banal and in the now [...].*”

Real pulp is a refusal of bourgeois consciousness and bourgeois forms of realism. It [...] found expression not only in the gaudy covers of pulp magazines, cheap paperbacks and comic books with their aliens, gangsters and silk-stockinged floozies [...]. Here fiction and fact are both fantasy.” (BLOOM, 1996, p. 14-15).

¹² “Meu pai era o ponto de referência... o ponto de partida para a criação de Diomedes. [...] As fraquezas de Diomedes eram as fraquezas de meu pai, assim como suas dores, anseios, seu humor... talvez por isso eu não tenha conseguido matá-lo, como estava previsto [...]. Todas as piadas que Diomedes conta me foram contadas pelo meu pai.” (MUTARELLI, 2012, p. 414-415).

semelhança física dos dois). O cenário do Festival Internacional de Quadrinhos de Amadora também figura como local de coleta de provas para o caso do mágico Enigma, por onde circulam Tintin, Pikachu, Aquaman, Asterix, Spirit, Popeye e tantos outros.

Figura 4 – Página do álbum *A trilogia do acidente*



(MUTARELLI, 2012, p. 350)

O público leitor respondeu bem à série, tanto que a participação da editora Devir no evento português e a possibilidade de publicar fora do Brasil deve-se em boa parte a Lourenço Mutarelli. O autor também declara sua satisfação com a boa recepção a sua pessoa em Portugal: “o que mais [o] emocionou nessa viagem foi o respeito que os quadrinhos recebem naquele país: seu trabalho mereceu uma sala única na exposição, fato que nunca havia ocorrido nas exposições brasileiras” (MUTARELLI, 2004, p. 90).

Em meio às encomendas de ilustrações, o autor desenvolvia seus quadrinhos. Além de *A trilogia do acidente*, algumas histórias mais experimentais foram publicadas no site Cybercomix. O site não existe mais, mas em 2004 elas foram reunidas no álbum *Mundo Pet*. Aqui há o uso abundante de colagens fotográficas, cores e efeitos gráficos em Photoshop™. As cores ainda eram território não explorado pelo autor em sua obra, sendo tomadas como, nesse caso, um experimentalismo se comparado com a predominância do preto e branco de seus álbuns.

O momento de virada em sua carreira se dá no feriado de carnaval de 2001, quando estava sozinho em casa: Mutarelli passou os cinco dias trabalhando em um texto (RIBAS, 2014). Ali estava a primeira versão do manuscrito de *O cheiro do ralo* e sua obra de entrada para um campo maior de possibilidades.

1.2. Outros caminhos: romance, cinema e teatro

Voltemos um ano. Em 2000, o escritor Ferréz lançava seu comentado *Capão Pecado*. Entre os vários nomes presentes nos agradecimentos está incluído o de Lourenço Mutarelli. Essa obra figura como uma das razões para Mutarelli iniciar a escrita do romance, ele alega ter ficado surpreso pela dedicatória feita por um autor que ainda não conhecia. “Ele [Ferréz] escrevia de uma maneira simples e tocante. Aquilo que eu estava lendo era o que mais se aproximava da realidade, pra mim. Mais até que o cinema. É a ilusão que a gente busca”, e continua Mutarelli, “Me deu muita vontade de tentar evocar imagens através da palavra, construir essa atmosfera. Quando escrevo literatura vou muito mais fundo do que quando trabalho com quadrinhos” (REIS, 2015).

Em outra entrevista, para o programa *Fluxo de consciência*,¹³ Ronaldo Bressane relembra a ligação que recebeu de Mutarelli no dia em que terminara a escritura do romance. Lourenço Mutarelli no período em que ficara sozinho em casa, não conseguia pensar em outra

¹³ FLUXO de consciência. Produção de Maria Shirts. Intérpretes: Ronaldo Bressane; Lourenço Mutarelli; Marcelino Freire. Música: Supercordas. São Paulo: Estúdio Fluxo, 2016. Youtube (19 min.), Vídeo digital, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IVTxNjyU_o&t=965s>. Acesso em: 20 jan. 2017.

coisa que não fosse as bundas que eram mostradas em diversas coberturas jornalísticas da festa de carnaval pelo país. Isso teria desencadeado a imagem central da história.

Outra versão contada versa sobre o episódio da recente morte de seu pai, Lourenço Mutarelli, e o pouco retorno financeiro que os quadrinhos proporcionavam. Assim, o desejo de romper com o desenho¹⁴ para valorizar cada vez mais a força da palavra escrita também pesou em sua decisão

Essas são algumas gêneses dentre várias outras que o primeiro romance possui. Antes, outro acontecimento é crucial para a viabilização desse romance. Depois de 10 dias trabalhando na revisão do manuscrito, Mutarelli o apresentou a alguns amigos mais próximos. O escritor Ferréz, agora já em vínculos de amizade, sugeriu fazer uma visita a Arnaldo Antunes para que Mutarelli pudesse mostrar o manuscrito.¹⁵ O e-mail que Mutarelli recebeu de Arnaldo Antunes como resposta foi pouco tempo depois utilizado na quarta capa da primeira edição do livro, em 2002. As dificuldades para a publicação são lembradas pelo autor em entrevistas:

Ele foi editado por acidente, um acaso, já que a Devir não queria publicar romance meu, só quadrinho. Até o Arnaldo Antunes intercedeu para a publicação do material.

Eles também exigiram que eu fizesse a capa, e eu não queria fazer, queria uma foto ou algo do tipo. Enfim, eu percebi uma reticência deles (RABELLO; FLORO, 2008).

Assim, surge a obra de estreia do autor. Edição muito diferente da que é comercializada atualmente pela Companhia das Letras. A Devir mostra que não possuía tanta experiência em editar livros em formato convencional. O volume é bastante simples, impresso em fonte Times New Roman e papel offset branco, onde a mancha gráfica foi disposta de forma que deixa as margens estreitas para o manejo. Esses traços deixam o volume interessante, pois seria ele a abrir espaço para o novo autor em vários outros meios, mesmo com essas marcas de “amadorismo” editorial da Devir. Fato é que a primeira edição conta com o texto de quarta capa assinado por Arnaldo Antunes e o prefácio assinado por Valêncio Xavier.

De imediato, nada muda, o autor ainda continuou trabalhando como ilustrador na Devir, e em paralelo elaborava seu segundo e terceiro romances. *O natimorto* foi publicado pela pequena editora DBA, em 2004. E *Jesus Kid* pela editora Devir no mesmo ano. Esse último romance surgiu de uma encomenda feita por Heitor Dhalia para um filme de baixo or-

¹⁴ Dado retirado da entrevista cedida pelo autor ao programa da TV Cultura, Entrelinhas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1ZaTcRv1kZk>>. Acesso em: 23 dez. 2016.

¹⁵ Informações retiradas da palestra para a “Balada Literária”, em São Paulo, no dia 28/11/2013. Participaram da mesa Arnaldo Antunes, Ferréz e Lourenço Mutarelli.

çamento que não foi rodado (ASSIS, 2007). Virou romance depois de algumas revisões e adaptações.

Momento importante se dá quando a parceria entre Mutarelli/Dhalia tem início. Começou por intermédio do roteirista e autor Marçal Aquino (ASSIS, 2007).¹⁶ Ele, que na época trabalhava junto com o cineasta no filme *Nina*, é consultado pelo diretor se não conhecia algum romance possível de adaptação. Eis que Marçal sugere que *O cheiro do ralo* fosse o romance a ser rodado. Não se sabe ao certo a reação de Heitor Dhalia perante a obra, mas fique registrado que pouco tempo depois Lourenço Mutarelli é convidado para participar do filme *Nina*, produzindo ilustrações para o filme.

Na história, Nina é uma moça que entra em conflito com Dona Eulália, dona do apartamento onde a moça aluga um quarto. Os atritos ficam mais acirrados quando Nina não consegue cumprir com seus compromissos financeiros com a proprietária, que por fim, cedendo à pressão de sua raiva, assassina Dona Eulália. As ilustrações aparecem como representações do estado psicológico vivido por Nina, no caso, uma mulher angustiada com sua vida, que extravasa esses conflitos na utilização frequente de drogas e em seus desenhos. O traço de Mutarelli vem ao encontro dessas emoções, pois consegue transmitir em sua composição o estado de espírito da personagem.

Figura 5 – Frame do filme *Nina*



(DHALIA, 2004, 19min4s)

¹⁶ O autor comenta sobre a amizade mantida com Marçal Aquino também na entrevista para o programa da TV Cultura, Provocações, de 3/4/2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v2-sp-N9vVk&t=529s>>. Acesso em: 27 dez. 2016.

Figura 6 – Frame do filme *Nina*

(DHALIA, 2004, 21min45s)

Com seu nome em circulação no meio cinematográfico, o trabalho de Mutarelli chega ao conhecimento do produtor Rodrigo Teixeira,¹⁷ que comprou de saída os direitos de *O cheiro do ralo* e de *O natimorto*.

O primeiro romance foi adaptado para cinema sob direção do próprio Dhalia e com roteirização de Marçal Aquino. O filme homônimo foi lançado em 2007 e ganhou boa repercussão, conta com atuação de Selton Mello e do próprio Lourenço Mutarelli, no papel de segurança. Conquistou público razoável nas salas onde foi exibido, conquistou também o “Prêmio do Júri” na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo em 2006.

Por conta dessa visibilidade, o autor atingiu um público muito maior e, como mesmo disse em entrevista para Antonio Abujamra, ele era “o escritor da periferia que foi descoberto pelos editores e diretores dos Jardins”.¹⁸ Essa afirmação de lugar é interessante por ela marcar certa posição do autor naquele momento. A autodenominação de “marginal”, necessita ser problematizada em tal condição de uso. Está registrado que houve um período no qual Mutarelli morou no bairro do Itaim Paulista, no extremo leste de São Paulo, mas suas origens e atual local de moradia estão no bairro da Vila Mariana.¹⁹ A suposta posição marginal pode não

¹⁷ O produtor veio construindo sólida presença no mercado cinematográfico. Sua empresa, a RT Features, possui produções de filmes já premiados, por exemplo o filme *A bruxa* que foi vencedor do festival de Sundance de 2015, ou o filme *Me chame pelo seu nome*, vencedor do Oscar 2018 na categoria “Melhor roteiro adaptado”. Seu interesse em adaptar obras literárias é notável. Deixo aqui apenas uma entrevista com o produtor: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2012-04-27/rodrigo-teixeira-o-infiltrado-em-hollywood.html>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

¹⁸ Frase transcrita da entrevista para Antonio Abujamra no programa Provoações, da TV Cultura. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v2-sp-N9vVk&t=529s>>. Acesso em: 27 dez. 2016.

¹⁹ Na Fliporto de 2014, Mutarelli menciona sua relação com o bairro e como sua infância naquele local influenciam sua criação. A mesa conta com a presença do escritor angolano Ondjaki e mediação de Sidney Rocha. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NgcMkVFnl2U>>, acesso em: 10 fev. 2016.

estar ligada ao local de onde Mutarelli vem ou escreve, mas ancoradas em outros fatores ligadas aos espaços de circulação da obra, geralmente os meios e grupos alternativos, inclua-se também espaços de legitimação como prêmios e mostras.

Sua participação no filme gerou alguns convites para escrever e atuar no teatro. Quando estava participando do filme *Nina*, Mutarelli conheceu Donizeti Mazonas. O então diretor de figuração propôs parceria para levar o tom mutareliano para os palcos, e logo a peça “O que você foi quando era criança” nasce do trabalho conjunto com a Companhia da Mentira (NICIÉ, 2008). A história do palhaço de circo Chupetim (personagem d’*A trilogia do acidente*) recebeu montagem em 2007. No mesmo ano, Mario Bortolotto²⁰ também traz a montagem de *O natimorto* para os palcos de São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba. E ainda em 2007, a relutante editora Devir publica *O teatro das sombras*, volume que contém além da supracitada peça, outros trabalhos para o teatro. A edição é feita nos mesmos moldes amadores que a primeira edição de *O cheiro do ralo*.

Figura 7 – Fotografia da encenação da peça *O natimorto*²¹



²⁰ Ator, dramaturgo e diretor, Bortolotto possui uma estética baseada no rock’n roll, contracultura e nos escritores *beatnicks*. Recebeu o Prêmio Shell em 2000 por sua peça *Nossa vida não vale um Chevrolet*. Atualmente conduz seu bar/teatro Cemitério de Automóveis, em São Paulo, faz montagens sem grandes orçamentos e que não cabem no grande circuito comercial do teatro paulistano. Conf.: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa438548/mario-bortolotto>>. A parceria de Bortolotto com Mutarelli estendeu-se para o projeto “Teatro para alguém”, que consistia em encenar peças em tempo real pela internet. Esse projeto já está encerrado, porém os trabalhos ainda podem ser assistidos no link: <<http://teatroparaalguem.com.br/>>.

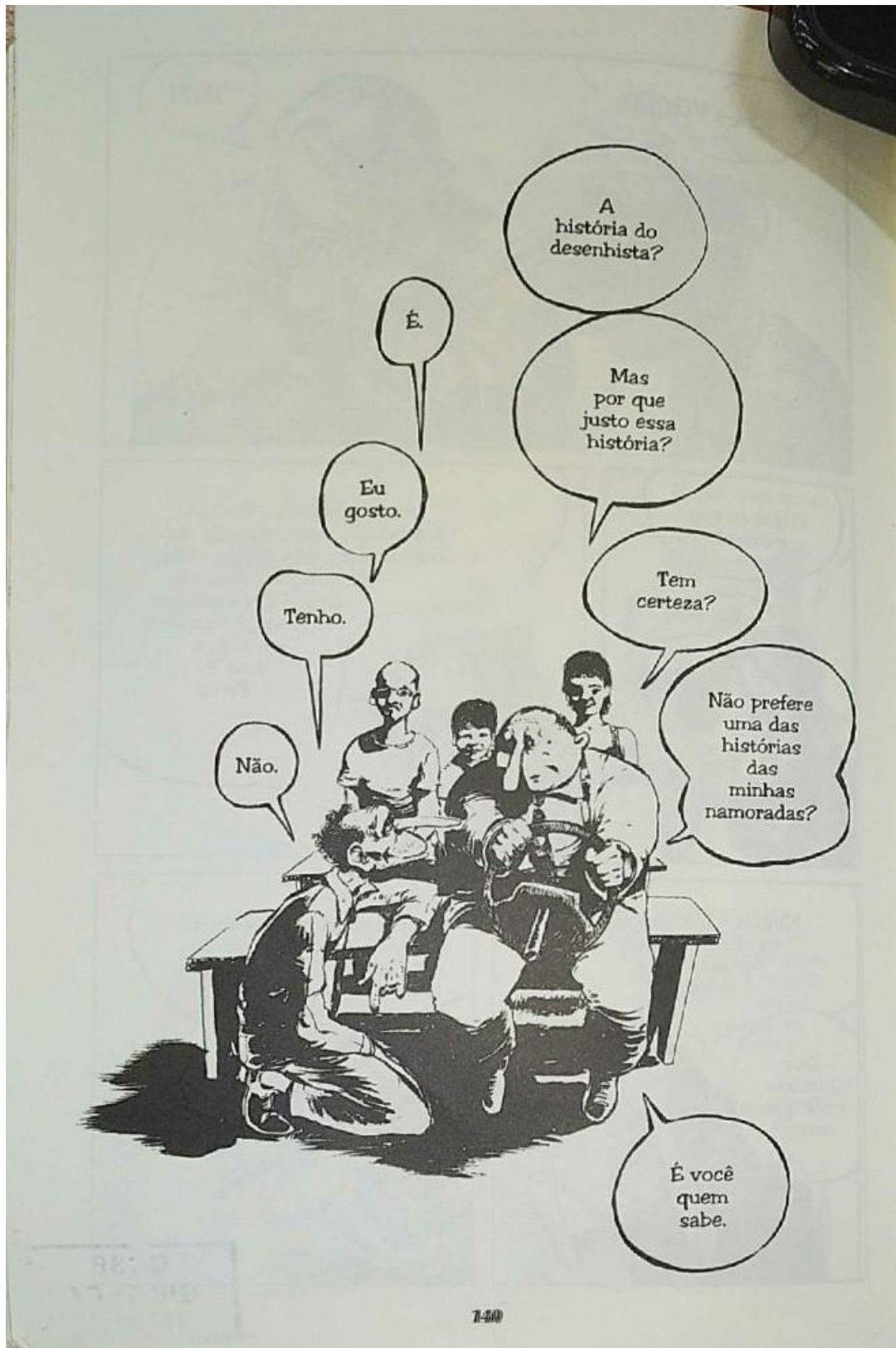
²¹ Lenise Pinheiro fotografa bastidores de “O natimorto”, peça de Lourenço Mutarelli. Na foto estão a atriz Maria Manoela, no papel de A Voz, e o ator Nilton Bicudo, no papel de O Agente. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/album/lenise_pinheiro_o_natimorto_album.htm#fotoNav=23>. Acesso em 2 mar. 2018.

Não esqueço de mencionar que o ano de 2006 contou com a publicação de *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal*, pela editora Devir. Esse álbum possui alguns traços do novo tipo de artista que Mutarelli se tornara nos últimos anos. Em *A caixa de areia*, “os temas caros à obra de Mutarelli recebem um tratamento de sutilezas e referências que constroem novos significados. Há uma maturidade maior por parte do autor ao tocar os temas existenciais” (PAZ, 2008, p. 183). A autoficção retorna para seu foco, mas um tanto diferente, por exemplo, da história *Réquiem*.²² Já em *A caixa de areia* há discussão sobre o que são as lembranças e de que forma elas são reorganizadas quando as recontamos. Aqui foram utilizados como personagens seu filho, Francisco Mutarelli, sua esposa, Lucimar Mutarelli, e até seu gato, Nanquim. A inclusão dos familiares nesse álbum não se faz sem certa contorção factual por conta do caráter do próprio gênero dos quadrinhos, isso é, no mundo ficcional seus familiares e o próprio Lourenço Mutarelli não respondem por pessoas “reais”, mas invenções que contém características “físicas” parecidas com elas. O que o desenho de Mutarelli transmite bem ao distorcer constantemente as proporções e perspectivas (PAZ, 2008, p. 190), como também elaborar diálogos tanto incomuns para qualquer ambiente familiar.

A caixa de areia do gato Nanquim atua como símbolo onde estão condensados sentidos do tempo (areia) e memória (dejetos). Fotografias, bonequinhos, antigas anotações, tudo isso é regurgitado pela caixa de areia. Já ao fazer o caminho inverso, o de entrar na caixa, há o encontro com a história paralela de Carlton e Kleiton, que semelhante aos personagens de *Esperando Godot*,²³ convivem em um deserto habitado apenas por eles e as histórias que um conta para o outro. Os dois mundos (o “real”, externo, e o ficcional, interno) estão unidos pelo elemento do tempo (areia), e em dois momentos cruciais de contato há a problematização de como a história de *A caixa de areia* é contada de maneira que as matérias ficcional e real confundem-se: no início do “teatro de nanquim” e no final da história, momento em que os personagens de dentro da caixa se referem à história externa como se fosse uma anedota, portanto uma invenção.

²² Esse álbum é composto por histórias de dois aniversários, supostamente, do próprio Mutarelli. O primeiro é mais marcante, por ser a causa de sua pior crise de pânico. Fazia parte da festa aplicar uma prenda em Mutarelli, na qual seus familiares simulavam um sequestro, para depois revelar que tudo não passou de brincadeira. Conf. PAZ, 2008, p. 237.

²³ Peça expoente do Teatro do Absurdo, escrita pelo irlandês Samuel Beckett. Nela Vladimir e Estragon estão numa estrada, em companhia apenas um do outro, de uma pedra e uma árvore seca, à espera infundável de Godot. Conf. BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução de Fabio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Figura 8 – Página do álbum *A caixa de areia*

(MUTARELLI, 2005, p. 140)

1.3. Companhia das Letras, Amores Expressos e trabalhos mais recentes

A relação de Mutarelli com a Devir não ia muito bem e outras editoras o tinham procurado, interessadas em seu trabalho. A falta de cuidado com os processos editoriais, a pouca vendagem e a divulgação fraca motivaram o autor a aceitar a proposta da Companhia das Letras, segundo indicou o autor em entrevista a Raphael Fernandes, do site *Vice* (FERNANDES, 2010).

Já em 2008, *A arte de produzir efeito sem causa* é lançado para marcar a estreia do autor em nova casa. O romance possui tratamento bastante diferente que as obras passadas. A diferença de qualidade no acabamento do objeto livro deixa evidente que agora o trabalho do autor adentrava outro espaço. A editora Devir possui edições profissionais dos quadrinhos de Mutarelli, mas não de seus romances. A obra é dedicada ao “amigo Rodrigo Teixeira”, que imediatamente obtém os direitos do romance para utilizá-lo em futuro longa-metragem (FERNANDES, 2010).

Teixeira, nesse período, organiza junto com a Companhia das Letras o projeto Amores Expressos.²⁴ Lourenço Mutarelli foi enviado para Nova York, para escrever um romance de amor ambientado na cidade. Suas experiências durante o mês em que ficou na cidade estão documentadas em um *blog*.²⁵ Porém o projeto não pôde contar com a contribuição do autor. Em entrevista para o site *Vice*, ele atribui a dificuldade de escrever a um bloqueio criativo causado por críticas negativas para *A arte de produzir efeito sem causa*: “Tive muito proble-

²⁴ O projeto foi cercado de contratemplos desde seu início. Rodrigo Teixeira pretendia utilizar verba federal via Lei Rouanet para levar 17 escritores para diferentes capitais no mundo. O escritor deveria desenvolver um romance baseado em suas experiências no local de destino. Esse assunto gerou reação da mídia que questionou o método de seleção dos escritores e a pertinência de pagar viagens com dinheiro público, que renderiam lucro direto para a Companhia das Letras e para a RT Features. Teixeira desistiu da captação após essas pressões e custeou as viagens e estadias.

O time selecionado e suas respectivas cidades são: Amílcar Bettega, Istambul; J.P. Cuenca, Tóquio; Paulo Scott, Sidney; Joca Reiners Terron, Cairo; Sérgio Sant’Anna, Praga; André Leones, São Paulo; Daniel Galera, Buenos Aires; Chico Mattoso, Havana; Luiz Ruffato, Lisboa; Daniel Pelizzari, Dublin; Bernardo Carvalho, São Petersburgo; Lourenço Mutarelli, Nova York; Antonio Prata, Xangai; Antonia Pellegrino, Bombaim; Cecília Gianmetti, Berlim; Adriana Lisboa, Paris; Reinaldo Moraes, Cidade do México.

Outra questão que gerou pressão por parte da mídia disse respeito das publicações dos romances. Alguns obtiveram êxito, como Daniel Galera, Bernardo Carvalho, Paulo Scott, J.P. Cuenca. Outros não conseguiram ou entregar material de qualidade para os editores ou eles próprios desistiram da obra, como nos casos de Antonio Prata, Reinaldo Moraes, Adriana Lisboa.

Deixo aqui alguns artigos sobre: artigo de Ronaldo Bressane para a revista *Trip*, em 10/2007 < <https://books.google.com.br/books?id=A2IEAAAAMBAJ&pg=PT164&lpg=PT164&dq=Marcelo+Mirisola+Amores+Expressos&source=bl&ots=orIovwNYsm&sig=c9pg5NaLbL463oFwvMw7u0IkhTg&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjUuIWQocXRAhXEFpAKHbCXAFsQ6AEIJzAC#v=onepage&q=Marcelo%20Mirisola%20Amores%20Expressos&f=false>>. Artigos da *Folha de S.Paulo* de 27/07/2013 < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1317371-serie-amores-expressos-rende-mais-3-livros-e-dr-sobre-limites-da-literatura-por-demanda.shtml>>; < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1317373-encomenda-travou-escritores-da-colecao-amores-expressos.shtml>>.

²⁵ Disponível em: <<http://blogdolourencomutarelli.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

ma, eu e o editor discordamos muito e até hoje não estou certo do resultado. Eu estava inseguro, pois foi quando vivi meu primeiro bloqueio criativo e recebi uma crítica pesada do livro *A Arte de Fazer Efeito Sem Causa*” (FERNANDES, 2010). O artigo em questão é de autoria de Alcir Pécora para a *Folha de S.Paulo*, onde ele aponta como traços negativos falta de lógica e coerência do romance: estranho apenas por ser estranho.²⁶

Mesmo assim, a pesada crítica não impediu o romance de conseguir a terceira colocação no prêmio Portugal Telecom de 2009. Autor de trabalho estreante em uma grande editora, Mutarelli concorreu ao lado de nomes frequentes em lista de finalistas de prêmios literários como António Lobo Antunes, Silviano Santiago, Nuno Ramos.²⁷

A Companhia das Letras segue com as publicações de Mutarelli. Os novos títulos *Miguel e os demônios*, de 2009, e *Nada me faltará*, de 2010, são acompanhados pelas reedições de *O natimorto*, em 2009, e *O cheiro do ralo*, em 2011. O que consolida a posição do autor no grande circuito da literatura brasileira.

A RT Features finaliza a adaptação de *O natimorto* e a lança em 2009. Lourenço Mutarelli protagoniza o filme no papel de O Agente. Com repercussão menor que a de *O cheiro do ralo*, esse filme possui atmosfera mais sombria e sem o humor da adaptação teatral feita por Mario Bortolotto, segundo Mutarelli (NICIÉ, 2008).

Marco Dutra por sua vez faz uma releitura de *A arte de produzir efeito sem causa* elevando ao máximo a atmosfera dos filmes de terror (traço frequentemente atribuído aos quadrinhos de Mutarelli). Em 2014, *Quando eu era vivo* estreia nos cinemas nacionais com elenco conhecido do grande público, como a cantora Sandy, Antonio Fagundes e Lourenço Mutarelli, em pequena ponta como taxista.

No hiato de publicações que se deu entre 2011 e 2015, Mutarelli explorou sua verve de ator. Participou de *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, no papel de Carlos, o problemático pai de família que se vê preso a uma rotina esvaziada de razão. Ele aposta no romance improvável com a adolescente Jéssica (Camila Márdila), filha de sua empregada Val (Regina Casé), como única fuga possível de seu desespero. Encarnou Vitor Freschi na adaptação de *O escaravelho do diabo* (2016). O livro homônimo, de Lúcia Machado de Almeida, faz parte da série Vaga-lume, criada pela editora Abril nos anos 1970. A coleção continha

²⁶ Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0208200816.htm>>. Acesso em: 5 jan. 2017.

²⁷ Sobre um estudo mais detalhado do Prêmio Portugal Telecom, atual Oceanos, cf. DACOME, Camila Mazi. *O prestígio na literatura: um estudo do campo literário brasileiro através do Portugal Telecom*. 2018. 146 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-23012018-145926/pt-br.php>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

várias novelas policiais e de mistério voltadas para o público infanto-juvenil, obteve grande sucesso de vendas enquanto foi publicada.

O romance mais recente de Mutarelli é *O grifo de abdera*, de 2015. Nele há algo curioso de se notar: a construção autoficcional é retomada com os quadrinhos. O livro é dividido em três partes, sendo uma delas um fanzine, que une a confusão da distribuição dos elementos na página com o traço dos últimos álbuns. E isso ocorre logo quando o autor declara na cerimônia de premiação do Troféu HQ Mix que não voltaria a fazer quadrinhos.²⁸

A trajetória do autor mostra grande movimento entre vários meios de produção culturais e artísticas, dessa forma levando o autor frequentemente para seus limites criativos. Se se levar em conta que cada suporte com o qual lida possui suas próprias especificidades técnicas e composicionais, não é possível localizar com exatidão o lugar que Mutarelli ocupa em cada campo. Talvez seu trânsito seja entre as fronteiras de todas essas artes, e não em uma suposta margem. A transgressão desse trânsito parece ser a condição que estabelece uma relação tensa entre o autor, sua crítica e seus leitores, que não conseguem impor certas categorias para sua produção. Fique aqui registrado que seu trânsito se dá mesmo em locais inesperados, inclusive. Vide o convite do Itaú Cultural para ser o curador da exposição sobre Jards Macalé, no projeto Ocupação. A “Macalândia” surgiu do olhar que Mutarelli lança sobre a obra do músico (veja as figuras 9 e 10).²⁹

Esses dados ajudam a entender o ponto de partida de Mutarelli e a possibilidade de traçar certas filiações que façam sentido durante a leitura de sua obra. Do contrário, o analista pode ser engolido pelo considerável montante de referências e influências movidas pelo autor, que, nesse caso, se fazem presente na estrutura das obras. Cabe à leitura crítica captar como o autor, em meio ao seu trabalho, faz uso dessa paleta. Desse modo, poderíamos nos perguntar: de que maneira certos agentes contaminam o jeito com que o autor concebe sua obra? De que maneira esses agentes auxiliaram o autor a circular por outros campos? Há certo planejamento ou a experimentação empreendida por Mutarelli se mostra mais randômica?

Antes de responder essas perguntas, no entanto, se faz necessário analisar outras leituras feitas dessa obra. A fortuna crítica talvez revele entradas possíveis e certos caminhos interpretativos de uma produção considerável, cujos aspectos passam por técnicas e meios de produção bastante variados. Não apenas isso, como também as tensões que essas leituras em-

²⁸ Cf. a matéria para o site Uol disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2015/09/11/homenageado-no-hq-mix-mutarelli-renega-seus-quadrinhos-era-outra-pessoa.htm>>. Acesso em: 5 jan. 2017.

²⁹ O Itaú cultural mantém a página da Ocupação Jards Macalé, assim como o portfólio dessa e outras exposições temáticas realizadas. Cf. <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/jards-macale/>. Acesso em: 27 mar. 2018.

preendem tanto no diálogo crítico travado entre os analistas da obra de Mutarelli e como essas leituras afetam, ou não, o trabalho do autor.

Figura 9 – Ilustração feita para o encarte de divulgação da instalação



Figura 10 – Fotografia da entrada do espaço de exposições da “Macalândia”



2. A fortuna crítica de Lourenço Mutarelli

O trabalho de coleta e catalogação da fortuna crítica de Lourenço Mutarelli revelou que o autor está sendo lido tanto pelos meios midiáticos (jornais, suplementos culturais, blogs especializados em quadrinhos) quanto pelo meio acadêmico, com notável interesse, não apenas nas áreas de letras e dos estudos das histórias em quadrinhos, como estudos nas áreas de psiquiatria, psicologia e audiovisual (que se fixam em suas adaptações para cinema). Estas últimas, tratam de seus objetos de maneira bastante específica, com linguagem especializada para o dado campo de pesquisa, cujo mérito não nos cabe aqui discutir por conta dos objetivos e área de atuação que este trabalho pretende seguir. Tendo em vista, assim, nosso recorte de escolhas, não serão aprofundados aqui sínteses dos quadros clínicos das personagens, descrição das doenças psiquiátricas que eles carregam e suas opções de tratamento; também não agrega tanto aos propósitos desta pesquisa, certas leituras formais de filmagem das adaptações dos romances. Apesar de tais restrições, fica o dado do interesse diverso que a obra de Mutarelli suscita.

Ainda assim, os limites colocados a essa produção crítica levanta a discussão de certos pontos composicionais das obras, de certas escolhas do autor, da imagem que Mutarelli constrói para si e sua movimentação em alguns campos.

2.1. As interpretações da produção de quadrinhos

Passemos, então, à análise do conjunto de textos. Há certa dificuldade de encontrar documentação sobre leituras dos primeiros trabalhos publicados (isso é, trabalhos publicados em fanzines e revistas independentes no final dos anos 1980 e início de 1990). Foram encontrados dados em algumas entrevistas, nas quais o entrevistador faz algum tipo de leitura rápida dessa produção, logo em seguida comentada por Mutarelli. Há ainda breves menções às publicações iniciais do autor nos trabalhos acadêmicos aqui utilizados.

O primeiro trabalho que se propõe a analisar suas obras é a dissertação de Lucimar Mutarelli, *Os quadrinhos autorais como meio de cultura e informação: um enfoque em sua utilização educacional e como fonte de leitura* (2004), apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP (ECA-USP). O trabalho procura analisar, de maneira diacrônica, a carreira do autor até o momento de lançamento de seu primeiro romance, *O cheiro do ralo*. Abrangendo seu desenvolvimento enquanto desenhista e roteirista de quadrinhos, nos são mostrados também certos dados pessoais que indicam, segundo Lucimar Mutarelli, influências decisivas sobre sua estética. Assim como contatos e leituras que deram a Mutarelli ferramentas para

repensar seu projeto narrativo-ficcional, alguns desses dados, inclusive, o acompanharão mais explicitamente, dos quadrinhos aos romances.

Dessa forma, o viés proposto por Lucimar permite observar recorrências de temas e procedimentos narrativos caros à dicção do autor, focalizando os modos como esses traços comuns se comportam nos variados suportes nos quais Mutarelli trabalhou e suas respectivas imposições técnicas (quadrinhos, prosa, teatro, roteiro de cinema).

A pesquisadora reforça a importância em abordar, no caso estudado, os quadrinhos enquanto obra com fim em si mesma (MUTARELLI, 2004, p. 58). Uma vez que, Lourenço Mutarelli, caminhando “à margem dos clássicos personagens de terror, eróticos ou infantis”, se consagrou “como grande talento literário das histórias em quadrinhos do Brasil, encontrando assim uma nomeação para seu trabalho: Quadrinho Autoral” (MUTARELLI, 2004, p. 99).³⁰

Lucimar Mutarelli passa por toda a produção de quadrinhos, separando o que há de peculiar em Lourenço Mutarelli. Elementos capazes de elevar sua obra em meio a produção contemporânea.

A iniciar pela separação entre a obra de Mutarelli, considerada autoral, da produção seriada, voltada para o mercado consumidor, cujos atributos das histórias e do acabamento gráfico podem ser vistos como menores e mais baratos. O quadrinho autoral é caracterizado pela pesquisadora como um meio de libertação para a criação ficcional dos autores, sendo estes mais importantes, por vezes, que a própria história a ser contada. Vide exemplos de Alan Moore, Art Spiegelman, Angeli, Laerte, Henfil, para citar apenas alguns nomes. Nesses casos, a genialidade e parâmetros de qualidade estão atrelados ao nome do autor, algo presente também no meio literário, onde (digo aqui algo óbvio), determinados autores implicam leituras específicas, atrelados a certos juízos cuja fundamentação tende a ser mais particularizada. O percurso proposto por Lucimar Mutarelli indica a ascensão do nome Lourenço Mutarelli, e os predicados colecionados ao passar dos anos.

³⁰ Essa denominação só é possível após avaliação de vários aspectos estéticos, da produção da HQ e de sua distribuição. Em linhas gerais, Lucimar Mutarelli conceitua o termo a partir dos seguintes pressupostos: “Em primeiro lugar, nota-se nesse tipo de quadrinhos a liberdade que o artista possui quanto à temática que será explorada em sua história. [...] Na maioria das histórias, o desenhista expressa suas próprias ideias e opiniões através de seus personagens [...]. O autor deve possuir controle sobre suas criações; mesmo no caso da confecção em estúdios, onde seja utilizado o auxílio de outros profissionais, a concepção das histórias deve respeitar a palavra final de seu criador” (2004, p. 53-54). Ou seja, esse tipo possui atributos importantes em um meio de publicações voltado majoritariamente para a produção comercial e massificada, como são os quadrinhos. Para um panorama mais completo desse tipo de publicação cf. VERGUEIRO, Waldomiro. *Panorama das histórias em quadrinhos no Brasil*. São Paulo: Editora Peirópolis, 2017.

O trabalho do autor, porém, não fora refinado sozinho.³¹ Lucimar Mutarelli contribui com levantamento considerável de influências e contatos com outros artistas decisivos para a produção de Lourenço Mutarelli. Alguns mais presentes que outros, evidentemente, mas todos dando corpo ao bestiário do autor. Segundo a pesquisadora: “Muito influenciado pelo quadrinho argentino e por álbuns europeus, desenvolveu uma preferência particular pelo álbum, tanto que o autor se refere às suas publicações como livros e se considera como escritor” (MUTARELLI, 2004, p. 80-81). Influências também vindas da literatura policial contemporânea, por exemplo, os romances *hard boiled* de James Ellroy; a adaptação de *City of glass*, de Paul Auster, para os quadrinhos feita por David Mazzuchelli. Ou ainda o frequente contato e parceria com Marcatti e Glauco Mattoso durante a década de 1990.

A organização cronológica na qual Lucimar Mutarelli realiza seu trabalho permite visualizar com mais clareza, fases do autor. Elas são analisadas mais a fundo na dissertação de Líber Eugênio Paz, *Considerações sobre sociedade e tecnologia a partir da poética e linguagem dos quadrinhos de Lourenço Mutarelli no período de 1988 a 2006* (2008), que observa mais demoradamente publicação a publicação em sua estrutura e abordagem do tempo em que é escrita. Paz propõe não somente isso, busca o alinhamento da linguagem de Mutarelli com a da sociedade contemporânea. Ou seja, segue a hipótese de que os quadrinhos do autor estão ligados a seu contexto de produção de tal maneira que esses elementos estão esteticamente postos na obra, sendo elas “constituintes do imaginário social, portanto, importantes para pensar as intermediações entre o humano e o entorno tecnológico” (PAZ, 2008, p. 5).

Ainda segundo Paz, Mutarelli consegue representar criticamente “a subjetividade, o grotesco, a sensação de desorientação e o sentimento de desespero [...] em um meio (os quadrinhos) ainda estigmatizado como ingênuo”, mas que, nas mãos de Mutarelli, impõe tensões a certa materialidade e estruturas sociais contemporâneas estabelecidas (PAZ, 2008, p. 5).

Posto dessa forma, ele apresenta seu recorte temporal que privilegia a leitura dos álbuns autorais de histórias mais longas, em detrimento das pequenas histórias publicadas em revistas e fanzines. Dado que vale a pena mencionar é o das publicações de livros de prosa ficcional que Mutarelli realizou no período recortado por Paz: *O cheiro do ralo* (2002); *Jesus Kid* (2004); *O natimorto* (2004); que não recebem atenção crítica, somente breves menções.

Ponto importante para o trabalho de Paz está ligado ao gênero textual no qual são cristalizados todos esses valores e visões: os quadrinhos, que segundo seus termos, não seriam

³¹ Aqui inclua-se também os vários prêmios que seus quadrinhos receberam ao longo dos anos. Esse dado aponta para a sacralização da produção do autor nos meios de legitimação do campo dos quadrinhos, o que não necessariamente seja algo transferível para outros campos, como veremos mais à frente.

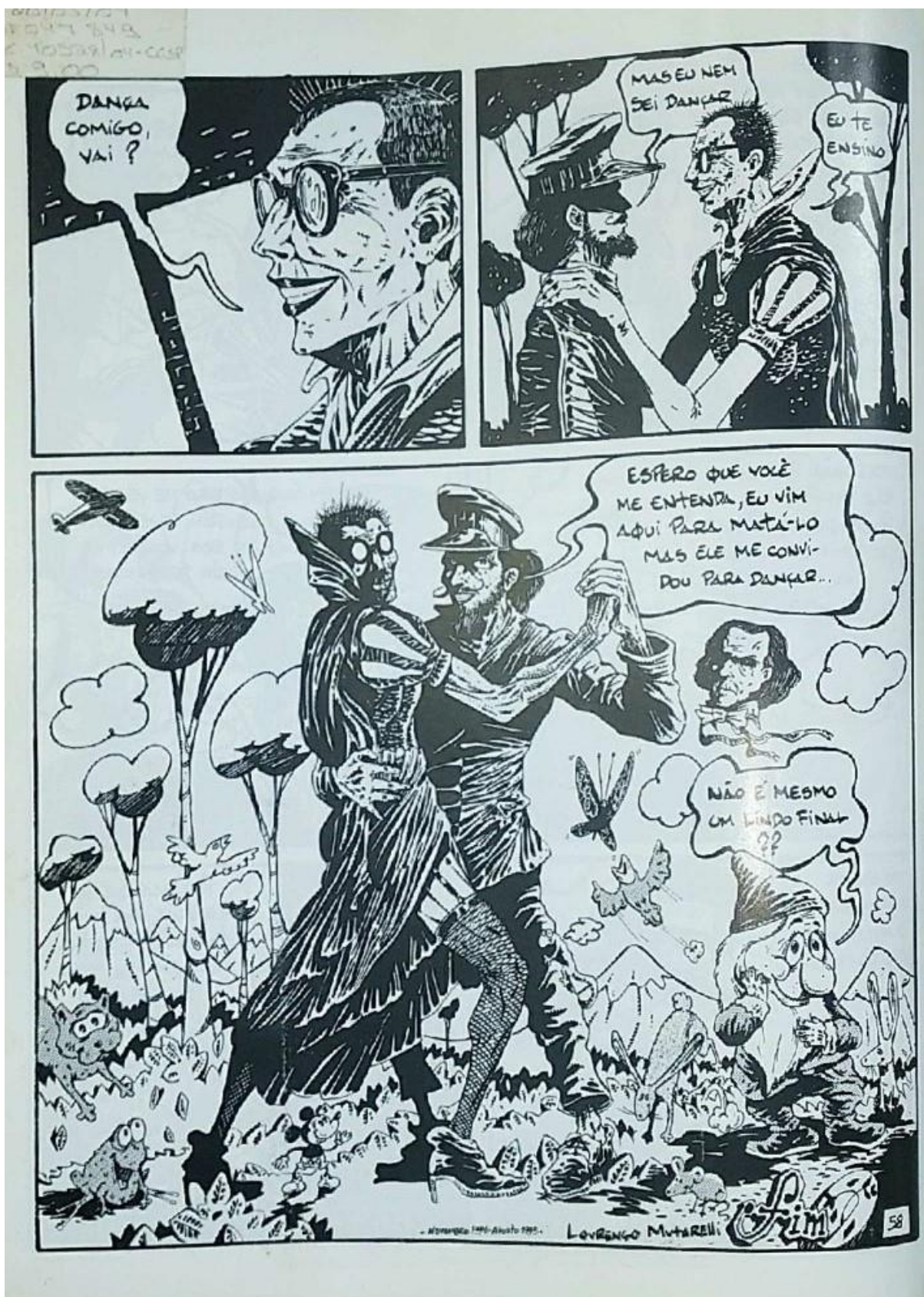
e não são levados tão a sério como “gênero artístico”. Apresentados os problemas e limites, Paz parte para a minuciosa análise do montante de obras do período; primeiramente da forma, tanto da expressão visual dos desenhos quanto do texto, e sua distribuição na página.

O pesquisador inicia afirmando que a forma dos quadrinhos em Mutarelli se mostra complexa, onde é possível notar certas recorrências de ordem técnico-formais e de ordem temática. Paralelo a isso, mas num segundo movimento de argumentação, Paz integra às continuidades do autor aspectos “evolutivos”, como que Mutarelli cunhasse um horizonte de chegada a algo ou a algum lugar. Essa “evolução”, segundo ele, se torna visível na clareza com que as personagens tomam, nos contornos mais nítidos das formas dos cenários, na construção da linguagem empregada nos quadrinhos. Após essa delimitação da ideia de que Mutarelli se inscreve no circuito de quadrinhos com seu estilo próprio, autoral; e que ao longo dos anos, o autor prossegue em uma evolução constante, Paz passa a analisar esse conjunto de escolhas do autor, esteticamente materializadas no álbum.

A nova linguagem se colocaria mesmo como contraponto a autores contemporâneos similares, como Angeli, Laerte, Glauco, Marcatti. Em todos eles, é, também, possível destacar contundência crítica ao contexto em suas histórias, o uso do escatológico e da violência, mesclado a certo tom humorístico.

Já em Mutarelli “o grotesco tem presença marcante, vigorosa, em acordo com os excessos característicos da linguagem dos quadrinhos *underground*” (PAZ, 2008, p. 196). O humor quando presente em suas narrativas (presente, apenas, nas primeiras histórias publicadas de maneira independente e na *Trilogia do acidente*) é usado, primeiramente, não para criar situações de riso, mas sim como “recurso que parece acentuar ainda mais aspectos dramáticos da história” (PAZ, 2008, p. 128). Em outras palavras, o risível possui função não apenas ligada ao humor, como também evidencia o absurdo e a melancolia de certas situações vividas pelas personagens. Um exemplo disso está no final do álbum *Confluência da forquilha* (1997), onde o protagonista, Matheus, desiste de matar Moloc (dono do bordel May Flower) e explica o motivo ao leitor: “Espero que você entenda, eu vim aqui para matá-lo, mas ele me convidou para dançar”, terminando agarrado a Moloc, que está travestido de Branca de Neve, ao som de tango.

Figura 11 – Página do álbum *A confluência da forquilha*



(MUTARELLI, 1997, p 58)

A sequência de publicações de Mutarelli nos quadrinhos produz, assim, certa continuidade no âmbito dos temas, sempre ligados a questões existenciais, debates sobre a identidade, reflexões sobre o real e o ficcional, entre outros. O que figura no âmbito da “evolução” são as formas do desenho e o tratamento dado à linguagem verbal, onde o ponto “máximo” de sua expressão seria a trilogia do detetive Diomedes, na qual os traços grotescos e do teor sombrio das histórias não são preteridas. Essa troca, segundo a pesquisa de Paz, aparece simbolizada por um rato que carrega uma orelha implantada nas costas (vide na figura 12). Diomedes ao vê-lo, atira-o pela janela, recusando de vez a distorção extrema dos primeiros álbuns. Porém, isso não sinaliza que Mutarelli recusa totalmente certa visão pessimista do mundo, pelo contrário, esse aspecto é presente mesmo na obra em prosa ficcional. O que difere é a maneira que o autor manipula sua linguagem para alcançar esse tom.

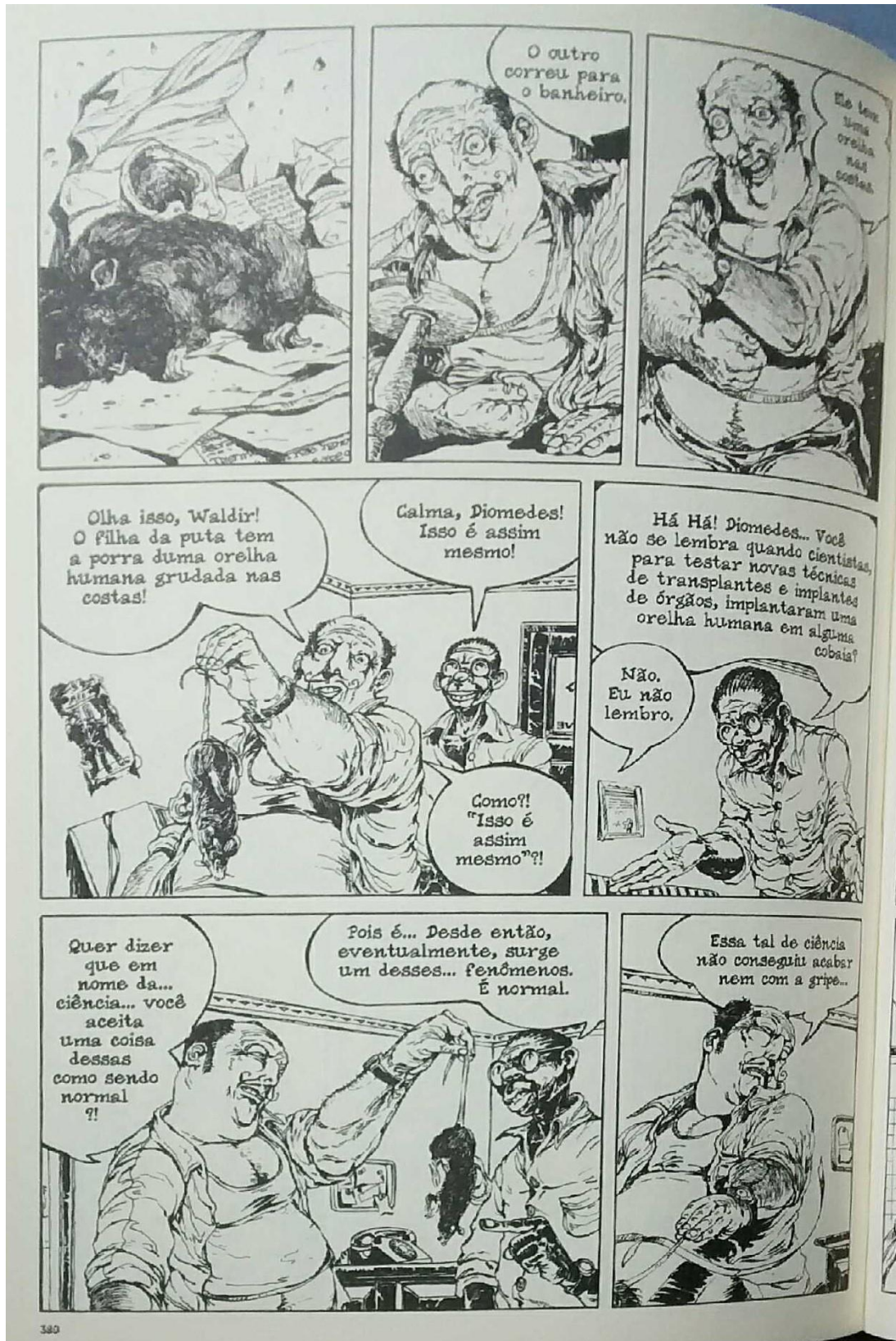
Ambas as dissertações notam que o posicionamento do autor no campo dos quadrinhos nacionais começou a ser rotulado de experimental, uma vez que o gênero de sua produção era de difícil classificação editorial, não sendo possível encaixá-lo apenas em terror, em mistério, em aventura ou em qualquer outra categoria.

Isso talvez se dê pelo teor das histórias que Mutarelli compôs, no tratamento da linguagem, na escolha por não criar uma personagem fixa para si,³² pelo menos não nos primeiros trabalhos. Essa primeira leva de quadrinhos possui um time heterogêneo de personagens, cada um com seu dilema pessoal. Ao passo que Diomedes aparece como herói de uma saga curta, acompanhado de um time de personagens fixas nos quatro volumes, inseridas em um universo ficcional definido. Mas ainda assim, seus traços compositivos estão atrelados profundamente a Lourenço Mutarelli, evidenciando o caráter autoral dessa personagem seriada.

Outro ponto forte para a dificuldade de classificação pode ser sustentada, como faz Jairo Macedo Júnior em sua dissertação, *O arquétipo do romance policial na obra em quadrinhos Trilogia do Acidente, de Lourenço Mutarelli* (2012), na intenção de Mutarelli em igualar sua linguagem à “linguagem literária”, conseguido com maior sucesso na *Trilogia do acidente*, próxima ao gênero “romance policial”.

³² Quando afirmo personagem fixo, penso nas personagens que conseguiram estabelecer uma identidade própria, como o Super-Homem, o Batman, o Homem-Aranha, Tintin, mesmo a própria Turma da Mônica. Essas personagens suportam a troca de desenhistas, de roteiristas, de coloristas, uma vez que possuem força imagética, tal qual uma logomarca, *grosso modo*. Clive Bloom nos dá uma observação um tanto mais clara da relação que há entre a personagem icônica de quadrinhos e seus produtores: “Both Batman and Superman are commercial properties, before or perhaps because they are cultural and artistic icons. In this the comic-book artist is ‘anonymous’ craftsman despite any individual wealth or fame – superheroes will continue without him and (if his creations do not revert to him by copyright) they will be drawn and narrated by others.” (1996, p. 138).

Figura 12 – Página do álbum *A trilogia do acidente*



(MUTARELLI, 2012, p. 380)

Mas não a qualquer tipo de romance policial, como o dos primeiros casos escritos por Edgar Allan Poe ou Arthur Conan Doyle. Ele está mais aparentado aos *pulps* policiais norte-americanos conhecidos por *hard boiled*,³³ como aponta Jairo Macedo, à escrita de Dashiell Hammett.³⁴ Isso é, personagens mais “humanos [...] mais vulneráveis, seja do ponto de vista intelectual, pessoal, financeiro, familiar, sexual” (MACEDO, 2012, p. 118). Elemento esse que Lucimar Mutarelli também aponta como algo decisivo.

Jairo Macedo visualiza na *Trilogia do acidente* qualidade tamanha que afirma ser sintomático “[...] que o autor tenha se afastado do universo dos quadrinhos logo após a conclusão da saga [...]” (MACEDO, 2012, p. 116). A pergunta que ele faz, quase *à lá* Dom Casmurro, é a seguinte: estaria o autor de romances dentro do autor de quadrinhos? Caso seja seguida a trilha sugerida por Líber Paz, Mutarelli havia de chegar à literatura em algum momento; fato, praticamente, afirmado na interrogação elaborada por Jairo Macedo.

Ainda no trabalho de Líber Paz, está a seguinte afirmação: “Em *A caixa de areia* encontramos um autor mais maduro, que revê uma série de conceitos de seus antigos álbuns” (PAZ, 2008, p. 195). Essa maturidade é explicada com base na comparação dos elementos visuais e textuais da obra em questão, *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2006). Os desenhos e o texto estão entrelaçados com a matéria biográfica que Mutarelli trabalha nessa obra, alternando-se esse plano de ações a outros explicitamente ficcionais (no caso, a história de Carlton e Kleiton). Mesmo o formato escolhido para a impressão desse álbum: ele é confeccionado em 14x21 cm, tamanho padrão para livros. Para Paz, Mutarelli alcança certo nível, irreversível, dentro de suas possibilidades artísticas que o levarão ao reconhecimento no campo da literatura (que de certo modo já está em curso quando *A caixa de areia* é publicada).

Os pontos de convergência, observados pelos três trabalhos, entre história em quadrinhos e literatura serão levados em consideração em trabalhos sobre suas obras em prosa, mas agora no caminho inverso, isso é, a produção literária que é atravessada pela produção de quadrinhos. Essa questão de ordem está distribuída em alguns pontos principais quando trata-se das leituras críticas dos romances, como a forma fragmentária, a agilidade nos diálogos, o

³³ *Hard boiled* é um gênero dentre vários das chamadas *pulp fictions*. Sendo esse aquele que trata das tramas policiais e de investigação, muitas vezes confundida ao romance *noir*. Sobre as estruturas narrativas, Bloom condensa as principais ocorrências no trecho: “*Indeed, popular fiction emphasizes personality within a structure different from that of much avant-garde art* [referindo-se ao tipo de experimentação praticada pelas vanguardas europeias]. *It emphasize episodic narrative (good for serialization), teleological and purposive movement (the unveiling of secrets and the unmasking of villains), outward appearance and the avoidance of psychology and an elevations of character over the plot.*” (BLOOM, 1996, p. 152).

³⁴ Escritor norte-americano, produziu sua obra cuja obra é composta por romances policiais precusores do gênero *hard boiled*. Sua obra mais conhecida no Brasil talvez seja *O falcão maltês*.

potencial imagético da linguagem, os motes para as histórias, entre alguns outros. Passemos para essa averiguação.

2.2. As interpretações da produção em prosa ficcional

Um primeiro entrave com o qual a fortuna crítica se depara é a dificuldade de classificação da obra em prosa. O principal meio de entrada para a análise é a forma textual utilizada, fonte de algumas discordâncias entre as análises, pois são várias as filiações a que atribuem o texto de Mutarelli (história em quadrinhos, roteiro de cinema, poema).

Segundo a leitura de Heloísa Pisani, confluyente a essa questão, *O cheiro do ralo* “re-mete bastante a outras formas narrativas, tais como a linguagem das histórias em quadrinhos e o cinema” (2012, p. 57). Mencione-se aqui que o trabalho da pesquisadora busca analisar o processo de adaptação do romance para o filme homônimo de 2007, onde são observados os modos de operação da obra literária, depois o trabalho de direção de Heitor Dhalia para transpor o universo escrito.

Mesmo com uma grande produção de adaptações de obras literárias para o cinema, cada trabalho suscita um novo problema, e Pisani observa alguns caros à dicção do romance. Nele, há um narrador protagonista não caracterizado que põe no mesmo nível do discurso narrativo seus próprios fluxos de consciência misturados a outras vozes. Nesse caso, independentemente de a potencialidade imagética do romance ajudar o diretor a pensar a construção da cena, o texto literário não possui delimitações claras entre uma instância e outra.

Somado a isso, está a velocidade notável com que as ações se desenvolvem, por meio das quais, segundo a pesquisadora, Mutarelli demonstra um movimento para tentar preencher os espaços em branco do papel nos quadrinhos e no romance. Nesse caso, porém, “o espaço não se refere ao branco do papel, mas sim ao tempo de leitura. Ele não dá pausas” (PISANI, 2012, p. 58).

A ação torna-se crucial para o desenvolvimento da história do romance. Como nota Pisani, a utilização dos tempos verbais no passado vão apenas até a quinta página (ou para situar melhor, até o fim da primeira negociação), após isso o tempo verbal presente do indicativo é imposto, deixando pouca ou nenhuma margem para respiros. A suspensão da ação é dada apenas pelas inserções (pouco nítidas) dos monólogos interiores do protagonista. Esse arranjo narrativo, afirma Pisani, “determina uma similaridade com a experiência cinematográfica, em que o espectador acompanha os personagens e a história no tempo em que tudo é vivido” (2012, p. 63).

Dito por Pascoal Farinaccio, no artigo de título “Reciclando as ruínas de ontem: o procedimento de citação em dois romances de Lourenço Mutarelli”, esses traços que o romance carrega, “ágil e de grande plasticidade nas cenas [...] dá à representação diríamos sem exagero que o romance contém um filme dentro de si” (2013a, p. 219). Ele ainda estende a avaliação para a produção dos quadrinhos, em que este e o cinema seriam “artes irmãs”.

Quanto aos traços desse gênero, Farinaccio pontua que:

[...] a história em quadrinhos parece adentrar *O cheiro do ralo* pelo menos em duas vertentes de sua caracterização singular: no andamento acelerado da narrativa, que funciona à semelhança de uma sucessão rápida de quadros [...]; e ainda em certos traços mais grossos do personagem, que auxiliam a desenhar o seu contorno patológico, às vezes caricato, sem prejuízo de sua profundidade psicológica (2013a, p. 219).

É curioso que tanto Pisani quanto Farinaccio deixem suas leituras aproximadas da adaptação cinematográfica do romance. O livro e a película possuem um espaço de cinco anos entre seus respectivos lançamentos. Talvez a visibilidade que o filme trouxe não só para o texto literário como também para o autor tenha sido decisiva na carreira de Mutarelli.

As possibilidades multimidiáticas desencadeadas pela circulação desse romance, primeiramente, e do filme acentuaram o caráter experimental de Lourenço Mutarelli nas obras posteriores e na própria circulação do autor. Farinaccio enxerga nesse aspecto que a volatilidade funciona como “verdadeiro motor de criação” (2013a, p. 220). Sendo assim, as dificuldades de classificação aparecem nas duas leituras como algo a ser tomado como ponto forte da produção ficcional desse autor.

Por sua vez, na intenção de realizar uma leitura mais próxima dos mecanismos do texto, Senise Yazlle e Nefatalin Neto em “*O cheiro do ralo: a estética do fragmento*” assim afirmam: “O projeto de literatura que podemos chamar de pós-moderna realiza-se em Lourenço Mutarelli a partir de seu primeiro romance [...]. Nele, o escritor aborda de forma anticonvencional o processo de escrita romanesca” (2014, p. 65).

O texto literário de Mutarelli visa, segundo a leitura dos pesquisadores, construir uma “hiper-realidade fragmentária” a iniciar pelo manejo da linguagem utilizada, mas que contamina por igual todas as instâncias narrativas do romance. Ela será posta como elemento ambivalente: ora em sua função referente, ora desestabilizada de qualquer significado, a ponto de evidenciar uma “realidade degradada pelas fantasmagorias niilistas do universo sígnico que se dessubstancializa” (YAZLLE; NETO, 2014, p. 66). A causa para o lastro referencial impreciso da palavra é a alta fragmentação, de forma que “ele parece ser engolido por aquilo que conta” (YAZLLE; NETO, 2014, p. 66). Essa autorreferencialidade mencionada pelos pesqui-

sadores contribui no texto de *O cheiro do ralo* com a construção de um teto baixo para a atmosfera do romance, em outras palavras, a narrativa se mantém sufocante, a ação não avança sem ter próxima a si a sensação de atropelo. Seja no papel desempenhado pelo narrador, seja pelo protagonista, seja no ponto de vista escolhido para o romance; o que se evidencia também em aspectos como o tempo e o espaço, o montante de referências externas que povoam a história do começo ao fim.

As representações de realidade são governadas por um movimento de desconstrução que põe o “leitor em uma vertiginosa avalanche de informações que se cruzam para compor o mosaico espetacularizado que o texto erige” (YAZLLE; NETO, 2014, p. 70). Alguns elementos textuais contribuem para esse efeito de sentido.

A disposição das frases na página, justapostas do topo ao pé da folha, diluem os sentidos enunciados na frase logo acima. A falta de pontuação ao fim das linhas, em alguns casos, também reforçam a noção de continuidade frenética da sequência narrativa dos acontecimentos. A falta de indicação gráfica dos diálogos força o leitor a permanecer atento e imerso na ficção, do contrário, será tragado pelo ritmo incessante do romance. Há variação brusca no uso da norma culta e da linguagem coloquial, realizando certo “cruzamento caótico” entre esses registros da língua. Portanto, as relações tecidas entre a linguagem e sua apresentação gráfica somam-se a outros elementos, também utilizados de forma peculiar, para corroer convenções de composição atribuídas a um suposto fazer do “romance tradicional” (YAZLLE; NETO, 2014, p. 65-68).

Ainda nessa direção da forma, eles notam, assim como Heloisa Pisani, que o tempo verbal faz aglutinar diversos elementos em um presente sem saída, em um tempo pouco denso. Mas diferente de Pisani, chegam à conclusão que essa armação, conjunta à disposição das frases, exalta uma variação de experiências exteriores, pautadas no mundo físico, e de experiências interiores do narrador protagonista, onde “o tempo do romance projeta não mais um objeto da ciência física, e sim um objeto da vivência [...]” (YAZLLE; NETO, 2014, p. 72).

A fragmentação como dado de “descontinuidade”, de “desreferencialização”, de “dessubstancialização”, para usar termos do artigo, aponta mesmo para a busca identitária empreendida pelo narrador protagonista. A maneira como o romance está apresentado espelha o estado interno dessa personagem, que extrapola sua posição de protagonista funcionando também como voz narrativa da história. Os objetos tal qual a disposição e arquitetura das frases adentram o interior fraturado dessa personagem. Tanto os objetos trazidos a sua loja, como as várias obras citadas ao longo da narrativa atuam como tentativas de recriação identitária: a

reconstrução do pai, o desejo de aquisição da bunda, as várias histórias que cada objeto comprado possui, os nomes e obras dos escritores utilizados no romance.

Yazlle e Neto propõem que o protagonista, e a história no todo, representa a busca por uma identidade em meio a um mundo polifônico. Porém, o narrador protagonista de *O cheiro do ralo* não consegue se sentir pertencente a nenhuma, pelo contrário, não consegue fruir o mundo a sua volta, responde a tudo com indiferença e o único modo de relação que consegue construir com outrem é por intermédio da aquisição comercial.

Seguindo a pista das inserções e citações feitas pelo narrador protagonista, Pascoal Farinaccio observa que o primado da imagem sobre a realidade se faz presente, isso se se levar a quantidade significativa de menções a peças audiovisuais de todo tipo: do filme pornô aos clássicos do cinema, como *Cidadão Kane*, e voltando para o comercial mais banal possível, como o da pasta de dente Kolynos. Assim também as referências a outras artes marcam seu espaço, o leque se mostra diverso, percorrendo Ferréz, Valêncio Xavier e Oscar Wilde; até *Homens e ratos* e “Águas de março”, de Tom Jobim. Segundo Farinaccio, esse aspecto implica um grande tema do romance que, caso seja interpretado por essa chave de leitura, seria

O cheiro do ralo como uma notável reflexão sobre o tempo. As diatribes do protagonista em relação à história dos objetos que compra, para a qual, está pouco se lixando, oferecem bem a medida de um tempo que *faz do esquecimento o próprio motor da História*. Por outro lado, as suas constantes citações de autores brasileiros contemporâneos [...] parecem indicar um esforço [...] de *salvar a literatura de um esquecimento* (2013a, p. 228, grifos do autor).

O problema postulado por Yazlle e Neto sobre o “sujeito pós-moderno”, ao qual não é possibilitado demarcar uma identidade una para si, é mostrado por Pascoal Farinaccio como um indivíduo de identidade pulverizada nos/pelos multimeios, em obras diversas, basta só escolher e comprar a que melhor lhe convém. Desistoricizado, esse sujeito, contudo, não vê um horizonte real que lhe permita construir qualquer sentimento de pertencimento aonde quer que procure, nem na arte, nem no mercado, nem nos relacionamentos interpessoais.

Em outro artigo, Pascoal Farinaccio (2013b) se propõe a decodificar a tênue construção espacial do romance, traçando paralelo entre eles e a condição psicológica do narrador protagonista. A preferência pelos espaços fechados, gavetas, depósitos têm relação direta com a sensação de humilhação, paranoia e claustrofobia que se deixa desprender do caráter desse narrador protagonista. Veja-se o exemplo de seu escritório: um lugar pouco convidativo, cujo banheiro contíguo possui um ralo entupido que libera um cheiro incômodo, onde entram apenas aqueles que possuem algo para vender. Farinaccio enxerga nítidas homologias entre um e outro. O próprio fato da acumulação ser feita em um espaço tomado pelo cheiro do esgoto,

“*progressivamente proporcional* à perda de razão e ao acirramento das obsessões depravadas do protagonista” (FARINACCIO, 2013b, p. 245, grifos do autor), transparece alguma relação entre os dejetos e os objetos que se acumulam no depósito.

Os traços de desequilíbrio psicológico também direcionam a análise da dissertação de Daniel Levy Candeias, *Lourenço Mutarelli, Literatura e Mitologia*, onde ele chega a esboçar uma personagem “inconscientemente desequilibrada” (2007, p. 14), envolta numa história abundante em “delírios visuais, olfativos ou sonoros” (2007, p. 15). A noção de saúde mental, segundo ambos, é crucial para entender a confusa construção da realidade proposta no romance. É interessante essa sensibilidade a patologias, por parte do autor, o que abre a possibilidade de problematizar a escolha por tais traços em relação ao “sujeito pós-moderno” e as soluções encontradas pela literatura para representá-los. Ou ainda, quais outros elementos são empregados para desenhar o desequilíbrio psicológico, na visão de Mutarelli.

A armação narrativa do romance, segundo Candeias, desprende-se do real por meio da instável delimitação da voz narrativa e do protagonista, frequentemente alternados. Apesar de incompleta, o autor conclui que “as isotopias de realidade e imaginação se separam, de modo que esta é interoceptiva e aquela, exteroceptiva” (CANDEIAS, 2007, p. 47).³⁵ Em outras palavras, a visão do narrador protagonista está totalmente contaminada por sua própria subjetividade, fazendo com que as ações narradas sofram interferência do inconsciente. Ele ressignifica os objetos em sua “interoceptividade” com finalidade em si. Conforme pontuado por Candeias, elementos como o ralo, a bunda, o olho não tem suas formas físicas modificadas, não interferem no “real”, mas sim no plano ficcional da narrativa.

Partirei agora para um texto pequeno em tamanho, pouco menos de seiscentas palavras, mas que dentro da fortuna crítica de Mutarelli é importante pela reação que amigos e o próprio autor produziram à época da publicação, e que ainda retorna em entrevistas cedidas por Mutarelli. O texto em questão é a resenha escrita por Alcir Pécora, de título “Literatura de Mutarelli fica à altura de história *trash*” para o jornal *Folha de S.Paulo*, em 2008, para o caderno Ilustrada, acerca do terceiro romance de Mutarelli, *A arte de produzir efeito sem causa* (2008).

De início, Pécora afirma: “Não vejo melhor modo de resenhar ‘A arte de produzir efeito sem causa’, de Lourenço Mutarelli, do que contar por alto seu enredo” (PÉCOR, 2008).

³⁵ Candeias não oferece uma definição clara de alguns termos como “isotopia de realidade”, “exteroceptivo”, “interoceptivo”. Reproduzo aqui os termos exatos por também não ter conseguido parafraseá-los de maneira mais clara a fim de sistematizar melhor os conceitos. O que se apresenta acima é a interpretação desses conceitos conforme a análise se mostra no trabalho de Candeias.

2008). O crítico descreve o enredo do romance, preenchendo-o com algumas opiniões deixadas aqui e ali: “pacato protagonista”, “velho de bom coração”, “Se isso pareceu bobo, esperem para saber o motivo da brusca mudança e depressão de Júnior”, “Neste ponto, se alguém deixasse de lado o livro, não seria eu a condená-lo por impaciência”, entre outras. Essas expressões dão a seu texto certo tom descompromissado com uma análise mais aprofundada, indicando mesmo certo tom de deboche.

Pécora se atenta às ações que movem o enredo, porém não parece querer ir mais longe que isso. Em certo momento da resenha, ele aponta para alguns procedimentos do romance:

Mas há ainda uma segunda parte, na qual Júnior dá sinais de uma progressiva paranóia [*sic*]. Ela se precipita com a chegada, via *sedex*, de pacotes sem nome de remetente. Entre outros objetos, trazem um recorte de jornal de época que noticiava o caso em que William Burroughs, cultuado autor da *beat generation*, havia matado a própria mulher com um tiro de pistola ao errar o copo sobre a sua cabeça. Nada muito criminoso: apenas brincava, bêbado, de Guilherme Tell. Em outro pacote, ganha o DVD do filme de David Cronenberg inspirado em *Naked Lunch*, do mesmo Burroughs [...]. Quanto a nós, atenção! Não devemos perder os signos de cultura *underground* disseminados na narrativa (PÉCORA, 2008, grifos do autor).

Os traços de loucura, patologias, doenças psiquiátricas são características fortes das personagens de Lourenço Mutarelli desde sua produção em histórias em quadrinhos até seus romances e peças de teatro, como pontuado nos estudos mostrados anteriormente. Outro ponto constitutivo é a indicação da frequente referência a outras obras por meio da voz das personagens e do narrador. No caso desse romance, as menções ficam restritas a obras da geração *beatnik*, em especial à Burroughs. É acertado quando Pécora pede que o leitor tenha atenção para essas referências, pois elas apontam na trama para um desfecho, mas acabam em outro completamente anticlimático.

Para Pécora, o *nonsense* que governa muitas das tomadas de decisão das personagens, a levar a narrativa para desfechos inesperados, não possui lugar na trama ou está mal utilizado. No entanto, é preciso lembrar que o ponto de vista narrativo desse romance privilegia a visão do protagonista, diagnosticado com neurocisticercose, estabelecendo uma ligação ambígua entre o delírio e o quadro clínico da personagem.

A conclusão sarcástica da análise de Pécora coloca três perguntas: “1) Que a literatura de Mutarelli faz jus à história “*trash*” que conta? 2) Que o livro é um gibi sem desenho? 3) Que o título é correto? Sem dar causa a nada, ainda ganhou uma resenha como efeito” (PÉCORA, 2008).

Essa resenha é limitada em forma (seiscentas palavras) e em aspectos abordados (poucos traços textuais, elementos do enredo lidos por cima). Mesmo assim, esse texto possui repercussão considerável por parte de Lourenço Mutarelli, como afirmou o autor em inúmeras entrevistas. Essa resenha é publicada em tempos próximos do projeto “Amores expressos” e Mutarelli atribui a essa avaliação seu bloqueio criativo à época.³⁶

Não apenas Lourenço Mutarelli recebeu esse texto de maneira não tão boa. O escritor Ronaldo Bressane tomou partido a favor do autor e dois dias após a publicação da *Folha de S.Paulo* (2 de agosto de 2008), em 4 de agosto de 2008, postou em seu site pessoal o texto intitulado “Pecado de Pécora”. A resposta possui um tamanho semelhante ao texto de Pécora e tom parecido, só que mais direcionado que o do crítico.

Bressane, na maior parte do texto, questiona a validade crítica que a resenha de Pécora possui, pois sua visível “preguiça” analítica talvez não seria a melhor maneira de ler o romance de Mutarelli. Dentre os pecados cometidos por Pécora, segundo Bressane, estão o da preguiça: “Poucas vezes li uma resenha tão preguiçosa quanto esta do **Alcir Pécora**” (BRESSANE, 2008, grifo do autor); e o da soberba. A sequência de lamentos e ataques percorre crítica de Bressane, tais como, associando a “preguiça” de Pécora ao comportamento infantil, que caso fosse cometido em frente ao “mestre de todos **Antonio Candido**, [este] o levaria por certo ao canto da classe, com um canudo espetado na cabeça, ajoelhado no milho” (BRESSANE, 2008, grifo do autor).

Após isso, ele explica em passos o que seria fazer um trabalho de análise, citando rapidamente alguns elementos da estrutura narrativa. Finalizada a demonstração de seu método analítico, ele conclui que Pécora nada mais fez que uma paráfrase do romance, e que “**a paráfrase em si não quer dizer porra nenhuma**” (BRESSANE, 2008, grifos do autor), aliás, uma paráfrase que revela o final livro, algo imperdoável para Bressane.

O autor continua sem abordar o livro de Mutarelli, concentra-se apenas no texto de Pécora. Ele traz, muito rapidamente, para a discussão a questão da perda do espaço do crítico literário acadêmico para o jornalista nos grandes veículos midiáticos e nos suplementos literários: “Os acadêmicos não vivem reclamando que os jornalistas ocuparam seu espaço na críti-

³⁶ Para deixar registrado, Mutarelli diz em entrevista para o site Vice: “Eu estava inseguro, pois foi quando vivi meu primeiro bloqueio criativo e recebi um crítica pesada do livro *A Arte de Fazer Efeitos Sem Causa*. [...] era um cara que odiava quadrinhos, um dos críticos da Unicamp. Ele falava que o meu livro era um quadrinho ruim e ficava atacando muito as HQs, mas o *Arte* não tem nada a ver com quadrinhos e mesmo que tivesse era outra coisa.” Cf. a entrevista completa em <https://www.vice.com/pt_br/article/ypmzzv/entrevista-lourenco-mutarelli>, Acesso em: 15 jan. 2018.

ca? Porra, e quando têm a chance de publicar mandam uma **merda** dessas?” (BRESSANE, 2008, grifo do autor).

Por fim, Bressane expõe algo que já está claro em seu texto: sua contundente discordância com Alcir Pécora, reforçada, inclusive, pela proximidade com Lourenço Mutarelli: “Claro que fiquei puto porque sou amigo do Muta” (BRESSANE, 2008). Após a torrente de críticas, Bressane ainda reproduz a resenha na íntegra para apreciação de seus leitores. O que se segue na área de comentários é um debate com posições homogêneas, no qual todos inserem, por suas vezes, suas indignações quanto ao texto de Pécora. Interessante notar alguns dos interlocutores de Bressane, por exemplo, a pesquisadora Lucimar Mutarelli, o escritor Joca Reiners Terron e o próprio Ronaldo Bressane, que estende um pouco mais sua ofensiva.

2.3. O senso ideal e a tensão entre as partes

O que, por fim, a fortuna crítica selecionada constrói e discute? Em vários momentos, podemos isolar algumas problemáticas. Seguindo o rastro da leitura e compilação de dados empreendidos por Lucimar Mutarelli e Liber Paz observa-se a necessidade dos autores em destacar Lourenço Mutarelli das outras produções em quadrinhos contemporâneos a ele. Tanto exaltar a qualidade do “quadrinho autoral” frente a uma produção massiva e massificada quanto a produções também autorais e mais exclusivas. Isso é evidenciado pela análise dos pontos fortes da forma dos elementos visuais e o apuro técnico de seu traço, aliado ao trabalho textual, ímpares no mercado de quadrinhos da época. Mesmo Angeli e Laerte possuíam classificação clara para as editoras e redações de jornais. Diferentemente, Lourenço Mutarelli é marcado sob o predicado de incompreendido, inclassificável, marginal.

Tomando a dificuldade de classificação como força criativa, Lourenço Mutarelli mantém em seu trabalho concepções totalmente autorais, fugindo de exigências editoriais. Escolhas que lhe rendem a acumulação de vários prêmios de instituições especializadas do meio dos quadrinhos. Unido a isso, Lucimar Mutarelli e Liber Paz ainda apontam para a evolução e amadurecimento do trabalho de Mutarelli, cada vez mais próximo de algum posto não demarcado pelos respectivos trabalhos. O resultado de sua ascensão é sua entrada no meio literário, também reforçado por Jairo Macedo Júnior. O contato cada vez mais frequente com outros autores e atores, de certo modo, contribui para o “amadurecimento” da produção de suas obras. O atrito da produção em quadrinhos com a literatura faz Mutarelli alçar voo para novas formas de criação.

Porém, os trabalhos não contemplam os problemas que essa mudança opera na circulação do autor em diferentes áreas. Também não são contemplados com maior criticidade as

razões e as consequências da transição (ou seria apenas trânsito) das histórias em quadrinhos para a literatura. Seria a falta de prestígio no meio dos quadrinhos que move Mutarelli a deixá-lo, mesmo sendo tão premiado ou será apenas a vontade de criar sem utilizar imagens? Lourenço Mutarelli almejava o posto de escritor desde o início de sua carreira? Sua composição sempre pretendia uma leitura próxima à literatura? Ou ainda, a produção de quadrinhos de Mutarelli é devedora ou iguala-se a uma obra literária, caso haja algum desnível de valor entre as formas?

Fato é que algumas afirmativas são feitas pelos pesquisadores a respeito do caráter literário do trabalho de Mutarelli nos quadrinhos. A aproximação da *Trilogia do acidente* de formas do romance policial, feita por Jairo Macedo, por exemplo. Ou ao fim da análise de *A caixa de areia*, o mais literário de seus álbuns, onde Líber Paz conclui: “Os tempos mudam. / O autor *underground* já não é mais marginal, já não existe mais. / Hora de adotar novos caminhos.” (PAZ, 2008, p. 195). Ou ainda, como declara Lucimar Mutarelli para um documentário sobre o autor: “O *O cheiro do ralo* não me surpreendeu. Pra mim, foi uma consequência do trabalho que ele vinha desenvolvendo nos quadrinhos”.³⁷

Fica sugerido que o meio em que estava inserido já não consegue dar conta de tamanha potência artística, sendo a literatura o campo ideal para as experimentações que iniciaria a partir de então. Aspectos celebrados quando posicionados ao lado dos quadrinhos, mas que geram discussões na recepção das obras em prosa de Mutarelli.

A dificuldade de classificação e filiação da suposta hibridez do texto de Mutarelli é vista com entusiasmo pela maior parte de seus leitores. Alcir Pécora, porém, não vê como algo a ser exaltado. Para ele, a história “*trash*” nada acrescenta ao campo literário atual e, Mutarelli faria melhor se continuasse nos quadrinhos. Tomar a resenha de Pécora isolada não explica talvez muitas de suas afirmações, sendo necessário adentrar um pouco mais em suas concepções acerca da literatura contemporânea.

Segundo Pécora: “Escrever literatura [...] é um gesto simbólico que traz uma exigência: a de ser de qualidade” (PÉCORA, 2014). Esses critérios de qualidade estão ligados diretamente à forma e ao domínio técnico do texto literário:

O atual democratismo inflacionário das representações [...] tende a menosprezar o domínio técnico. [...] Não basta ser conhecimento, tem de produzir o que não é, o que não há. Sem produção não há arte: não há nenhum outro valor simbólico, de representação, que substitua o objeto” (PÉCORA, 2014).

³⁷ Transcrição de fala retirada do trecho a partir de 10min39seg. de TRASMUTAÇÃO. Leme: Lado Z Produções, 2017. Youtube (29 min.), Vídeo digital, son., color.. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N58CdPftIIg>>. Acesso em: 22 fev. 2018.

Para o crítico, no lugar da literatura engajada tecnicamente com sua composição da forma, atualmente encontramos “o menosprezo da produção objetiva, em favor do volume expressivo e representativo”, isso constituindo “um grande atalho falho da produção contemporânea. Assim, para mim, rigor técnico significa a radicalidade construída dentro do discurso” (PÉCORA, 2014). Escrever literatura representa, portanto, medir forças, travar um combate. Não apenas com a confecção da forma, mas também com a tradição.

De aspecto fechado, os grupos atuais da literatura não parecem estar dispostos a discutir os problemas inerentes a sua contemporaneidade. Isso é, admitir o estado de crise em que a literatura contemporânea se encontra, denunciar certo democratismo inflado da produção cultural, o compadrio acrítico entre escritores e críticos, fechando-se em torno de si mesmos e excluindo toda e qualquer possibilidade de questionamento, sob o risco de juízos contrários ao *status quo* passar a imagem de “má vontade gratuita, tirania acadêmica ou conservadorismo crítico” (PÉCORA, 2014).

Nesse ponto de vista, a crítica não deve ser necessariamente afirmadora da produção contemporânea, ela deve apontar problemas no objeto, pois “são problemas do objeto o interesse principal da arte, como da literatura” (PÉCORA, 2014). Na visão de Pécora, a literatura importante de fato possui centralidade na cultura, na invenção da forma, no pensar a identidade do sujeito, na capacidade de contar histórias. A forma representaria o próprio instrumento da transgressão, o núcleo duro do específico do literário. Porém, nenhum desses pontos parece ser do interesse dessa produção, que

já não alcança obter nenhuma representação importante e porque o internacional tampouco dá à forma literária relevância maior do que a da expressão pessoal ou da representação de comunidades restritas, de grupos de “subjetividades expandidas” e, paradoxalmente, de “eus mínimos” (PÉCORA, 2015).

A aposta de Pécora reside num rigor crítico para que a literatura volte a ter importância central na cultura, do contrário, sua finalidade estaria mais próxima de peças para consumo de entretenimento, sem compromisso com o novo, nem com a discussão e diálogo com seu legado cultural.

Como observa Jefferson Agostini Mello, em ensaio de título “Crises comparadas: reagir para preservar” (2015), Pécora atribui à produção contemporânea um quadro de doença viral da irrelevância, pois que a literatura e os próprios escritores “entrariam na lógica do sistema, esquecendo-se do que é realmente importante: a literatura enquanto superação (e, portanto continuidade) da tradição e, não custa repetir, técnica” (MELLO, 2015, p. 73). A obsessão pelo trabalho refinado da forma impulsionaria a literatura para sua superação, algo que se

“produzida com afinco e em uma temporalidade outra desafiaria as contingências históricas” (MELLO, 2015, p. 73). Apesar de essa cruzada da forma pela forma não resolver outros problemas, como clamado por Pécora.

Em “Momento crítico: meu meio século”, Pécora analisa o a antologia organizada pelo jornalista Manuel da Costa Pinto, *Literatura Brasileira Hoje*. Na crítica (cuja forma é parodiada de *O banquete* de Platão), Pécora passa mais demoradamente a analisar o trabalho dos críticos. Seu posicionamento dá a entender, tomando como exemplo o livro de Manuel da Costa Pinto, que a crítica atual parece apenas produzir glosas ou paráfrases sobre a produção. Para ele, “a crítica é sempre o oposto da glosa. Ela trata de despropriar o autor de seu texto, entregá-lo a leituras sem mais dono ou controle autoral” (PÉCORA, 2012). Operação que não se realiza, ao invés disso a crítica literária se mostra arbitrária, até mesmo frívola, cujo rigor frouxo não é capaz nem de distinguir, nem de analisar, nem de discernir, muito menos hierarquizar (PÉCORA, 2012).

O curto circuito de diálogo entre os grupos não proporciona o debate amplo das ideias. Encastelada e não aberta ao atrito, a crítica não se oxigena, do contrário, ignora seus interlocutores a ponto de construir relações analíticas flácidas para ler a literatura contemporânea. Nesse quadro, como o livro de Costa Pinto exemplifica, o atual estado da literatura se mostra em ótima condição, mas na verdade há “condescendência sistemática [...]. Logo não há maus poetas, nem escritores ruins”, aliado a certa apatia do próprio meio literário: “O *release* disfarçado de notícia é procedimento banal dos cadernos culturais. O que não destoa do tom geral. Ninguém parece muito escandalizado com esse tipo de condescendência” (PÉCORA, 2012). A razão de sua função enquanto crítico não se completa, porque faltam adversários a sua altura, e os que estão em atividade apenas fazem propaganda entre si. Seria talvez, por que “os escritores, os críticos e os aspirantes a escritor e crítico sejam os common readers de ontem”? (MELLO, 2015, p. 74).

Essa síntese de Mello mostra-se fortuita caso observemos a resposta quase imediata feita por Ronaldo Bressane. O jornalista e escritor deixa claro sua discordância com Alcir Pécora, contudo não propõe fazer aquilo que ele aponta como o “pecado” do crítico: uma análise de texto. Tanto a resenha quanto a reação de Bressane possuem tons similares na hostilidade e na falta de coerência na argumentação. Ambos deixam abundantes o tom passional de seus discursos, mesmo tendo posicionamentos opostos. Pécora ao recusar em fazer a leitura minimamente atenta e Bressane em sua fala intempestiva, mais em defesa do amigo que de sua obra. Talvez, esse tipo de reação leve Pécora a afirmar que haja apatia, falta de atrito no campo literário. Ele, portanto, atuaria como tensionador, a dar voltas no parafuso do aparente

marasmo técnico que acomete escritores e críticos, salvando a literatura de seu “vírus da irrelevância”?

Voltando para a fortuna crítica, diferente daquilo que afirma Pécora, os leitores de Lourenço Mutarelli não veem, em sua obra, problemas ligados à frivolidade da técnica do texto, ou uma suposta falta de complexidade. Eles apontam mesmo para a complexidade do manejo textual que o autor propõe, colocando-se no limite de gêneros a ponto de não ser possível clamar para ele um só posto. História em quadrinhos, cinema, teatro e romance estão conjugados no trabalho de Mutarelli. Assim se percebe também nas relações internas: a construção espacial e temporal da narrativa, o indivíduo fragmentado, a história habitada por diversas referências da cultura.

As leituras dos romances parecem tatear ainda os problemas trazidos por essa produção. Buscam ferramentas e categorizações para suas análises. O corpus das pesquisas aponta para uma leitura próxima a das teorias do texto e da questão pós-moderna. No entanto, a discussão não avança muito mais após as definições de alguns aspectos da forma e comentários do tema, salvo algumas exceções (como os dois artigos de Pascoal Farinaccio, ou partes analíticas do trabalho de Líber Paz que tentam extrapolar certa leitura fechada dos romances ou dos álbuns). A visão moral de um mundo degradado e da representação desses temas e sujeitos, que atribui para Mutarelli uma autoridade de crítico visionário da ordem das coisas na era pós-moderna. Seu tom sombrio e melancólico, sua escolha por temas e sujeitos baixos demonstraria um gesto de compaixão por meio da literatura em realçar esse problemas do indivíduo através da ficção. Só que esse movimento não soa verdadeiro quando analisado mais a fundo, sendo necessário superar essa camada da denominação de avaliações sociais de valor pelo olhar artístico do autor.

O salto que a fortuna crítica atribui a Lourenço Mutarelli está pautada em uma qualificação frequente da forma pela forma. A tensão que as apropriações e transgressões que Mutarelli propõe no texto não são apropriadamente abordadas fora da invenção do gênio artístico, onde o resultado da produção, da obra que é entregue ao público leitor parece sair pronta, sem edições, sem diálogos com o material que está inserido nela e com a produção contemporânea a ela. Assim como as relações da circulação e profusão de sua obra em meio aos diversos grupos e meios de legitimação, citados *en passant* ou nem referidos. No caso do trabalho de Lucimar Mutarelli esse aspecto da vivência do autor possui peso visível, apesar de a pesquisadora não ter em seu horizonte investigação minuciosa dessas relações.

Lourenço Mutarelli, pelo contrário, não parece ser um autor surgido ao acaso, muito menos alguém que se possa considerar marginal (pelo menos não por meio de critérios que já

foram citados). Ele possui tempo considerável de vivência e circulação, assim como uma produção numerosa e em diversos campos da produção cultural. Os contatos feitos ao longo da carreira certamente ensejam contaminações na maneira com que concebe suas obras, o trabalho do analista está em adentrar essas relações que podem estar presentes textualmente nos romances, nas peças de teatros, nos quadrinhos. Isso também se aplica ao trajeto inverso: as contaminações geradas pelo trabalho de Mutarelli. Se há algum tipo de evolução em curso no trabalho do artista, ele deve, provavelmente, estar atrelado às condensações textuais dessas influências emanadas de vários pontos, tanto do entorno quanto do fazer experimental que constitui as bases do processo de Mutarelli.

Sendo assim, que seja feita a leitura mais próxima do texto de *O cheiro do ralo*, para sedimentar melhor nossa leitura, complementando a análise do contexto e dos trânsitos do autor, pois, como foi pontuado, essas relações, para serem validadas, deverão estar no texto do autor. Do contrário, esse levantamento serviria apenas de guia de curiosidades ou coluna social do meio literário. Algo que, logicamente, não é pretendido, mas sim, localizar em um âmbito alargado qual o espaço ocupado pelo autor e pela própria obra em questão em meio à produção e aos produtores atuais.

3. “Esses buracos são na verdade outra coisa”: *O cheiro do ralo em detalhe*

Soran era um anagrama. Foi isso o que ele me disse.
 Disse também que pagou um preço muito alto para conseguir o relógio. Ele tirou do bolso de seu paletó uma pataca, toda de ouro.
 Notei que um dia ela teve uma tampa, uma tampa de proteção.
 Jura que o mesmo pertenceu ao professor Soran.
 Eu perguntei quem diabos era Soran.
 Ele me disse que Soran era um anagrama. Ele retomou o relógio de minhas mãos e devolveu-o ao bolso interno de seu paletó.
 E então, quanto vão me dar por ele?
 Vinha um forte cheiro de fossa que subia do ralo e invadia meu nariz. Invadia a sala toda.
 Cheiro de merda é do ralo, afirmei.
 Acho que fiquei com vergonha que ele pensasse que o cheiro vinha de mim.
 Ele falou que Soran era um sábio, um visionário. Minhas costas coçavam e eu percebi que ao olhar o relógio nem aproveitei para conferir as horas. Eu estava com pressa, mas fiquei sem jeito de olhar no meu pulso.
 Posso ver só mais um detalhe nesse seu belo relógio que pertenceu a Sólon? Soran, ele corrigiu. Duas e meia. Não sabia se podia confiar naquela velharia, será que ainda funciona? Quase que por instinto coloquei-o no ouvido. Tocava uma bela melodia. Foi o que ele me disse. Confirmando que um dia o relógio possuiu uma tampa e que ao abri-la a música se fazia tocar.
 Ele me disse que a música que tocava era a mesma que hoje toca nos caminhões que entregam gás.
 Não consegui me conter e conferi, quinze para uma, no paraguaião algemado a meu pulso.

Ele contou que o relógio chegou a suas mãos através de um arqueólogo. Eu disse que não imaginava que o relógio fosse tão velho assim.
 Ele não entendeu a piada. Disse que esse arqueólogo, cujo nome agora me escapa, agia como um espião. Sabia que viria uma daquelas histórias que eu não estava a fim de ouvir.
 Ele me falou que Soran era um anagrama.
 Depois da história toda ele concluiu que apesar do valor inestimável ele poderia me fazer um preço especial.
 Disse que não havia interesse.
 Se ao menos estivesse com a tampa, acrescentei.
 Ele fechou a cara.
 Ele olhou novamente para o relógio.
 Ele falou que eu não estava entendendo a oportunidade que se abria para mim. Ele falou que a sorte abre suas portas para todo mundo, pelo menos uma vez na vida, mas que se esta oportunidade é desperdiçada, a sorte cerra suas portas.
 Ele saiu, batendo-a com toda força. (MUTARELLI, 2007, p. 9-10)

E assim se inicia o romance, com uma cena em que está sendo negociado um relógio.³⁸ A partir dali a história desse inominado narrador protagonista, dono de uma loja de pe-
 nhores, vai ser contada. A repetitiva rotina dentro de seu escritório, porém, é afetada pela ob-

³⁸ Essa cena possui uma peculiaridade em sua apresentação gráfica: ela está dividida em dois fragmentos na edição publicada pela editora Devir, algo que não faz parte da edição publicada pela Companhia das Letras. Esse dado chama a atenção pelo motivo de a reedição de 2011 possuir mais tratamentos e preparação do texto que a edição de 2007.

sessão repentina que ele sente pela bunda de uma garçonne, também inominada. O narrador protagonista passa a desejar a bunda dessa moça a ponto de querer obtê-la comercialmente, como um dos objetos que são negociados em seu escritório, chega mesmo a se referir à bunda muitas vezes como o “*Rosebud*” da personagem Charles Foster Kane, de *Cidadão Kane*.³⁹ O esforço em comprar a bunda para si move-o na realização dessa empreitada, emprestando ao romance algo parecido a uma intriga e a um clímax. O narrador protagonista passa grande parte de seu tempo enfiado em seu escritório, onde são geralmente mostradas de cenas de compra de objetos diversos, demonstrações de seu humor ácido e agressivo em relação aos clientes, seus pensamentos descontínuos e o intransponível cheiro de merda que sai do ralo do banheiro de seu escritório. Essas são, no interím, as duas peças centrais que a história do romance irá trabalhar: a bunda (*Rosebud*) e o cheiro do ralo.

O primeiro fragmento da cena se inicia com a declaração do narrador sobre um anagrama, cuja resolução não diz nada de imediato.⁴⁰ Mesmo assim o vendedor garante que o relógio possui preço inestimável, a despeito da tampa quebrada. Qualidades que não fizeram efeitos no ânimo do narrador protagonista, mais preocupado com o cheiro do “ralinho” que com anagramas e raridades; cheiro esse que causa desconforto e vergonha perante a possibilidade de que os outros imaginem sair dele tal fedor. A possibilidade de se ver rebaixado, nessa cena, assusta o narrador protagonista. O vendedor parece não se importar tanto com o detalhe do cheiro e insiste em agregar mais predicados ao relógio sem tampa, de modo que ele agora passa a ser o belo relógio do visionário Soran, e que tocava a música do caminhão de gás quando abriam-lhe a tampa.⁴¹ Para o narrador protagonista essa peça continua a ser somente

³⁹ O filme conta a história de Charles Foster Kane em sua ascendência social rápida, seja como homem forte de imprensa, celebridade controversa ou, mesmo, como candidato à presidente dos EUA; e sua queda meteórica, tão rápida quanto sua ascensão. O filme inaugura um modo de narração no cinema, pouco utilizado até então, que consiste em construir a história por meio de fragmentos, que vão sendo coletados para a escrita do obituário a ser publicado no jornal *New York Inquirer*, função da personagem Jerry Thompson, que quer descobrir o que significa a última palavra dita pelo figurão em seu leito de morte: *Rosebud*. Ele tem contato com pessoas próximas à Kane, e não encontra consenso nos depoimentos que obtém. O protagonista Kane é construído enviezadamente de modo fragmentário, inconcluso, pois todas as pessoas com quem Thompson conversa possui apenas um vislumbre da complexidade do problema que é Charles Foster Kane, e, seguindo esse argumento, cada um possui seu próprio juízo sobre sua pessoa.

⁴⁰ Dentre as possíveis combinações de Soran estão como as mais plausíveis o verbo “rosnar” em terceira pessoa no presente do indicativo, “rosna”; ou o verbo “ornar” em segunda pessoa do presente do indicativo, “orna”. Talvez o verbo “orna” dissesse algo sobre a cena em questão, ou revelasse algum sentido oculto do romance, creio, porém, que ele leve somente a um beco sem saída, ainda mais por não conter a letra *s*.

⁴¹ Se, no caso, referenciarmos essa situação na cidade de São Paulo, há um tempo uma companhia que vendia botijões de gás utilizava em seus carros a música *Für Elise*, composição famosa de Beethoven. Ela ficou muito conhecida nos bairros que tinham o serviço de entrega e venda porta à porta, não pelo seu peso cultural ou pelo nome de seu compositor, mas pelo simples fato de estar associada a um hábito bem corriqueiro, banal. Dessa forma, o sentido solene ligado a essa música foi esquecido com o passar do tempo. Sua aura erudita perdeu força por causa do suporte, nesse caso. A aparição dessa música atrelada a objetos que emitem sons ainda será feita mais uma vez dentro do romance, agora em uma caixinha para bijuterias.

alguma coisa usada e em mau estado de conservação. Simultâneo ao enaltecimento da peça por parte do vendedor, o narrador entende essas características como dados irrelevantes, menores, pois, que peça tão rara toca música tão banal quanto a música do caminhão de gás?

No segundo fragmento, o cliente percebe a impossibilidade de vender a peça e lança a sentença que encerra a cena: ele fecha a porta do escritório e a porta da sorte do protagonista. O modo como o texto está organizado permite à narração focalizar a ambivalência da palavra “porta”, isso é, a proximidade entre as duas portas (a do ditado popular e a porta do escritório) nas linhas da página forçam a associação de ambas, onde a segunda está subentendida na catáfora empregada. O sentido transborda o parágrafo de cima para invadir com seu mau agouro a linha final da cena. Dessa perspectiva é possível afirmar que a história está agourada e sem horizontes de sorte ou bem-aventurança, restando apenas seguir a série de dias sem maiores referências, perecer num tempo que permanece aparentemente igual e imóvel, ficar refém do cheiro do ralo a invadir as narinas.

Sendo a maior parte do romance constituída por cenas de compra, nesse trecho específico a ritualística desse ato está bem exemplificada. O vendedor insiste em adicionar predicados ao objeto que irá oferecer das maneiras mais inventivas possíveis para conseguir algum dinheiro com ela. O penhorista, por sua vez, será o juiz não somente das peças, como também dos clientes. Em um jogo metonímico, as personagens que ali entram acabam caracterizadas e taxadas exclusivamente pelo juízo do protagonista, que segue apenas seus próprios parâmetros. A decisão sobre o preço não está ligada a valorações convencionais de uma venda comum, ela é direcionada pela subjetividade e arbitrariedade do narrador protagonista.

Os objetos que irão aparecer no romance possuem histórias ligadas a eles, como demonstram os vendedores em suas barganhas. Vide no exemplo do relógio, primeiramente associado ao mistério de alguém que possui um anagrama no lugar do nome, que é o antigo dono do objeto, e ao mesmo tempo é arqueólogo e espião, quase um Indiana Jones. A carga subjetiva depositada na peça pelo vendedor não garante que seu valor comercial vá aumentar, na verdade esse valor não aumenta e quase sempre o objeto é ridicularizado pelo narrador protagonista, como podemos ver nesse fragmento de cena:

[...]

Mas eu lhe garanto que essa não é uma caixinha de música qualquer. Sabe por quê?

Não. Nem desconfio.

Porque essa caixinha tem história.

O idiota pensa que é o primeiro a usar esse argumento. Isso eu penso.

E por que tem história ela vale mais do que o senhor está me oferecendo por ela.

Então faz o seguinte. Arranco umas folhas do bloco. Anote aí todas as histórias. Assim quando eu for revender, quem comprar vai saber. Vai saber que ela tem história. Vai poder até ler. Aí ela vai ser uma caixinha de músicas e de histórias. (MUTARELLI, 2007, p. 91).

As histórias alegadamente entranhadas na peça dizem respeito somente ao vendedor e ex-dono, contudo, a maneira com que as cenas de compra e venda se desenvolvem dão a entender que o dono da loja as adquire junto com os objetos e as acumula na narrativa. O narrador protagonista não somente deprecia fisicamente o objeto, como também o vendedor e as histórias. A metonímia em *O cheiro do ralo* mostra-se um recurso textual frequente, onde coisas e personagens serão substituídas umas pelas outras. Isso é observável no texto inclusive de outras maneiras, por exemplo, na construção de associações e jogos de palavras entre os termos, como a utilização de “paraguaio algemado a meu pulso” por relógio.

A cena inicial do romance nos revela ainda inúmeros dados recorrentes da composição da obra. O romance está estruturado em capítulos compostos por fragmentos de texto, cujo conteúdo e tamanho variam, tendo alguns o tamanho de apenas uma sentença: “E então ninguém entra nem sai” (MUTARELLI, 2007, p. 54); já outros fragmentos se estendem por algumas páginas e possuem mais volume de texto, em grandes blocos.

As cenas de compra e venda ainda possuem recorrências de orações que mantêm sua estrutura parecida, sugerindo movimentos circulares de ideias. Por exemplo, a oração “Ele entra” / “Ela entra” é a mais comum dentro do romance, utilizada principalmente no começo dos fragmentos, indicando que algo será iniciado. Quando não, os fragmentos estão iniciados com advérbios temporais como “quando” ou “então”. A primeira cena é uma exceção, trazendo o anagrama como oração inicial, ação desencadeada *in media res*.

Ainda, a rapidez de leitura que esse texto possui é notável, como mencionado por Farinaccio (2013a; 2013b) e Pisani (2012). Deu-se preferência para as construções de períodos curtos, nos quais observa-se frequentes inversões da ordem direta, mas sem constituir subordinações. Essa escolha pela pouca utilização de subordinações faz com que o texto não seja caudaloso, nem possua parágrafos com períodos muito longos. Outros traços sustentam esse efeito de sentido do ritmo da narrativa, como as elipses, as catáforas e as iterações presentes na narrativa, que dão ao conjunto a possibilidade de se cobrir grandes espaços de tempo (cronologicamente), aparentemente, em trechos econômicos da ação.

Outro aspecto diz respeito da proximidade entre enunciado e enunciação, quase mesmo sincronizados, evidência explicitada no texto pelo uso do tempo verbal no presente do indicativo, salvo algumas ocorrências do pretérito ou no futuro do pretérito, que, no entanto, não causam grandes pausas.

A cena de abertura possui ampla utilização do pretérito, no entanto, é importante anotar que esse tempo verbal não diz respeito ao narrador protagonista, pelo menos não nessa cena. Ou seja, não diz respeito sobre o ponto de vista escolhido para a condução do romance, e, sim, ao vendedor do relógio: “era”, “pertenceu”, “a música que tocava era [...]”, “contou”, entre outras. Essa diferenciação pode marcar ainda mais a distinção de atuação que cada agente possui (protagonista x vendedor) em suas funções dentro da narrativa, guardando sentidos sobre os objetos, sobre a demarcação do caráter da personagem principal, entre outros. Essa relação se dá inclusive entre as instâncias do narrador e do protagonista, nas quais há também diferenças entre a utilização dos tempos verbais, que podem ajudar a identificar qual das duas vozes conduz o discurso naquele dado momento.

Já o ponto de vista escolhido para direcionar o romance se impõe crucial para a leitura de seus arranjos formais e temáticos. O narrador dramatizado⁴² possui ponto de vista fechado em si, tendo o privilégio apenas de adentrar seus pensamentos enquanto personagem protagonista do romance. Suas formulações e condução dos acontecimentos se faz confusa e desconexa na maioria das vezes, como também está demonstrado já na cena de abertura: os acontecimentos vão se sucedendo sem transições que suavizem a passagem de uma ação para outra. Mesmo que essa estrutura esteja baseada em modos de narrar que pressupõem uma abordagem subjetiva da história, o arranjo possui resquícios de um tom impessoal do modo câmera, que se encontra em algum nível acima desse narrador dramatizado, a ordenar a passagem dos fragmentos de texto.

A distância posta entre o narrador protagonista e o vendedor está clara nos pronomes que inauguram as cenas, portanto a suspeita de que a câmera estaria em algum ponto fora do narrador impõe um problema da organização das vozes no discurso. É certo que haja, então, um autor implícito que escolhe e ordena, junta ou separadamente, o texto e seus acontecimentos. O enquadramento escolhido varia ao longo da narrativa de acordo com a intenção da perspectiva do acontecimento, por exemplo, na cena do relógio de Soran o enquadramento privilegia o a visão do protagonista e seus pensamentos sobre o cliente, com pequenas interferências do narrador. Ao fim da cena, o romance interrompe seu fluxo, reiniciando apenas no

⁴² Retomo aqui as categorias propostas por Wayne Booth em seu estudo sobre as instâncias narrativas e a construção retórica do romance. Essa categoria nomeada de narrador dramatizado é postulada segundo as ordens de embreagem e debreagem, fundamentais do ato enunciativo, de onde Booth postula que o narrador, mesmo o mais reticente, “é, em certa medida, dramatizado, logo que se refere a si próprio como ‘eu’, ou quando diz que [...] ‘nós’ entrávamos na sala [...]. Mas muitos romancistas dramatizam mais a fundo os seus narradores, tornando-os em personagens [...]” (1980, p. 168). Como no caso de *O cheiro do ralo*, onde o narrador é a personagem principal.

outro fragmento, que nos força a formular a questão: essa interrupção é feita deliberadamente pelo narrador protagonista ou à despeito dele?

Há por certo limites bastante frágeis na estrutura do romance, que ficam ainda mais borrados dada a velocidade da narrativa. A falta de marcas gráficas para a entrada do discurso direto das personagens pode exigir alguma atenção do leitor virtual para que não se perca a ordem de quem fala naquele momento, pois o ritmo incessante pode confundir em certos pontos qual das vozes está em primeiro plano: se é a do protagonista, se a de alguma outra personagem ou se é a do narrador. Vejamos como elas se alternam rapidamente quando o protagonista leva o relógio ao ouvido. Esse trecho possui pelo menos três trocas de vozes: protagonista – “Posso ver só mais um detalhe nesse seu belo relógio que pertenceu à Sólon?”; personagem – “Sorran”; e narrador – “Duas e meia. Não sabia se podia confiar naquela velharia, será que ainda funciona?”.

A impessoalidade ainda pode ser sustentada pelo fato de haver certo distanciamento marcado mesmo pelos tempos verbais utilizados para os comentários do narrador no meio das ações. O tempo verbal, por excelência, do nível do protagonista é o presente do indicativo, enquanto que o discurso do narrador possui utilizações do presente do indicativo e dos pretéritos perfeito e imperfeito. Há ocorrências de pretérito no protagonista geralmente quando se tem monólogos interiores, remetendo a um tempo verbal interno, mais psicológico. Há na variação dos tempos movimentos de distanciamento entre uma instância e outra, que, por vezes, potencializada pelo ponto de vista afastado em câmera, causa a fissura entre ambos, como se o narrador visse a si próprio de fora:

[...]

Outro entra com uma máquina de escrever na mão. Depois entra outro com um candelabro. E outro. Todos juntos na minha sala. Todos olham a peluda pelada. Todos falam alto. Todos gesticulam. Todos falam que eu cheirava o ralo. Todos falam que eu abusava da pobre da moça peluda. Entram mais. Todos falam que eu exploro os pobres. Todos estão muito tensos. Um me empurra para trás. Eu os empurro também. Tudo me foge ao controle. Um me acerta a cabeça. Acho que foi o do candelabro. Outro me chuta no peito. Não entendo mais nada. Já não tenho força. O sangue tinge minha vista. Acho que vão me linchar. Estou tonto. Enjoado. Atordoadado. Todos querem bater. Ainda consigo ouvir o disparo. E então tudo cessa. (MUTARELLI, 2007, p. 100)

Nesse fragmento de cena é pequena a proximidade do protagonista e do narrador, dado a movimento de afastamento, que é gradual com o avanço do espancamento. À medida que o protagonista vai sofrendo os golpes, o ponto de vista varia entre o registro das sensações do protagonista e a visão de fora da turba enfurecida: “Não entendo mais nada”. Assim como a visão dos acontecimentos saem do controle, o narrador prefere voltar-se para si, mas há cer-

ta impessoalidade consigo que não se deixa conectar inteiramente, demonstrada no uso dos pontos finais. A proximidade física que o narrador possui com o protagonista nesse momento vai aumentando, de modo que ele só tem como opção largar-se ali e deixar que molestem seu corpo. Ou em outra cena na qual o narrador se vê fundido às imagens de umbanda estáticas na vitrine: “[...] Quando percebo estou vendo minha cara. Refletida no vidro da loja. Loja de imagens de umbanda. No vidro, entre as imagens, estou eu. Fundido. Aperto o passo.” (MUTARELLI, 2007, p. 27). Esse dado sugere certo fenômeno que envolve o narrador protagonista, a despeito de sua vontade, que o faz identificar-se com os objetos a todo momento, a sentir-se vazio, não vivo. No momento do linchamento o corpo do protagonista vai aos poucos fundindo-se à rebelião dos cliente, tornando-se objeto de expiatório da fúria da multidão.

Agora, no que lhe concerne, o espaço foi construído com alguns poucos adjetivos, mostrando-se um elemento que passa quase despercebido. Ele se faz presente de maneira sutil nesses poucos traços possíveis de captar em nível gramatical da construção, por exemplo, os nomes “sala” e “ralo” compõem uma arquitetura do local. O escritório em nenhum momento é descrito, sabe-se, apenas, que há uma sala, onde temos um banheiro contíguo. O ralo, por outro lado, enquanto local do escritório, possui lógica diferente: ele está presente muito mais como um lugar desse escritório, ele é mesmo uma presença que “invade a sala toda”. É possível ainda afirmar que o cheiro e o ralo, dessa maneira, estão ligados intrinsecamente. Irrompe desse elemento o problema de sua força imagética e simbólica dentro do romance, uma vez que o cheiro pode ser considerado uma presença propriamente dramatizada.

Ralo e cheiro vão sendo desenvolvidos gradativamente, relacionando-se com elementos diferentes da narrativa, como o protagonista e a relação reflexiva entre sua sanidade mental e o cheiro da merda; ou então, a associação feita entre a simbologia do ralo, que segundo o narrador, remonta à Idade Média, passando por toda a história humana, representada e poetizada por artistas como Bosch, Dante, que vão desdobrando mais significados e movimentando mais teorias em teia, arranjas pelo narrador protagonista:

[...]
 Bosch pintava um monte de coisas entrando e saindo do cu. Eu lembro. Eu vi nos quadros do Bosch.
 Eu sei.
 Porque na idade média o cu representava o inferno. É isso. Eu sei que é. E o ralo é o cu do mundo.
 O cheiro que eu aspiro vem do inferno.
 [...] Eu lembro do que Strindberg falou do inferno. Eu sei o que Freud falou sobre o medo. Sei o que falou dos fantasmas. [...] (MUTARELLI, 2007, p. 29).

É fato que dentro da narrativa os dois elementos, ralo e cheio, possuem uma relação complexa dada a lógica de construção, configurando centros de sentido cruciais para sua leitura efetiva.

Por sua vez, a lanchonete onde narrador protagonista faz seu primeiro contato com a garçonete, e sua tão desejada bunda, figura como um espaço também pouco privilegiado em descrições físicas, apesar de sua importância para a trama. Vale expor rapidamente como se deu esse encontro. Durante um almoço corriqueiro, o narrador protagonista se depara com a bunda “farta” e “quase disforme” dessa garçonete. Nasce sua obsessão, a vontade de adquirir essa bunda toma grande parte de seus pensamentos a ponto de ele se propor almoçar com certa frequência nesse bar para vê-la. A essa ação está atrelada algumas noções de troca, conforme o dono da loja define em certo momento do romance, estabelecidas entre o ato de comer o lanche desse lugar em proveito da “vista” privilegiada para a bunda: “Pensei, vejo a bunda que me alimenta, alimenta os sonhos que não tenho. O preço para poder ver é comer o lixo daquela comida. A comida sempre cai mal. Sendo assim, o ralo fede. Ou seja, a bunda faz o ralo feder.” (MUTARELLI, 2007, p. 39). A bunda da garçonete, por um esforço associativo, passa a ser ligada ao ralo nessa situação, contudo, ainda falta algum fator nessa lógica, pois: “[...] mesmo antes que eu pudesse perceber a bunda, o ralo já fedia.” (MUTARELLI, 2007, p. 39). A ligação entre os dois elementos está distorcida pela percepção do dono da loja, adicionando um impasse sobre a qual das bundas o cheiro está atrelado: à da garçonete ou à do protagonista?

Filiações do cheiro à parte, os flertes utilizados pelo narrador protagonista para se aproximar da “mocinha” são efetivos, pois cada vez mais ela se interessa por ele, a ponto de convidá-lo, depois de algum tempo, para uma “cervejinha”. Esse gesto, no entanto, é tomado como algo ruim para o dono da loja de penhores. Ele tomou a “mocinha” como alguém sem vontades próprias, e pôs seu plano em ação com a crença de que ele se concluiria da maneira que imaginara. Pelo contrário, ela possui e expõe desejos próprios e valores que diferem bastante dos praticados pelo narrador protagonista. Os desejos deste estão pautados pela obtenção comercial e algo do fetiche da mercadoria:⁴³ “Eu não quero casar com essa bunda. / Eu quero

⁴³ O conceito descreve a relação problemática da produção capitalista que trata de inserir nas relações sociais do trabalho a forma fisiológica do objeto gerado do trabalho, que logo se tornará mercadoria, e do tempo de trabalho dispendido para a produção, que também está inserido diretamente no ciclo do capital. Marx irá dizer que há algo projetado no valor dessa mercadoria (tanto o objeto, quanto o trabalho) que extrapola sua própria forma material. Embora palpável em termos de aplicação do preço de venda (preço), quando se analisa a mercadoria pelo valor de uso, essa relação é “somente uma relação social determinada entre os próprios homens que adquire aos olhos deles a forma fantasmagórica de uma *relação entre coisas*.”. A esse caráter ilusório da mercadoria se dá o nome de “fetiche da mercadoria”, que diz sobre a relação social da troca dos produtos dos trabalhos priva-

comprá-la pra mim.” (MUTARELLI, 2007, p. 37); os desejos e intenções daquela, por sua vez, são pautados por idealizações sentimentais, como um relacionamento amoroso e sexual: “Você não percebe que eu te mostraria de graça?” (MUTARELLI, 2007, p. 43). O desnível entre as expectativas de ambos reflete a tônica do conflito entre certo afeto subjetivo a alguém ou a algum objeto e a relação particular que o protagonista tem com o mundo a sua volta, isso é, relação mais “objetiva” mediada pela troca comercial, onde o dinheiro possui poder de expressão.

A garçonete, ao revelar seus desejos (que satisfazem apenas a ela) obtém do protagonista uma negativa (que ele, no entanto, não diz; essa declaração é enunciada pelo narrador, apenas): “Não posso [...] É que não pode ser assim. Penso. Se começar dessa forma, ela virá com as cobranças. Eu prefiro pagar para ver.” (MUTARELLI, 2007, p. 37). Ficam um pouco mais expostas as razões dele em estabelecer um distanciamento semelhante ao imposto aos clientes de sua loja. Só que isso não combina com o tipo de “troca” feita nesse momento: ele está numa lanchonete, flertando com a moça, e, de súbito, revela a ela que pagaria um preço por uma parte de seu corpo. Inicia-se assim um conflito entre as partes, e, mais tarde, o afastamento entre os dois:

Eu pagaria para ver sua bunda.
Quanto?
O quê?
Caralho, eu falei!
Quanto, seu safado?
[...]
Só porque você tem dinheiro pensa que pode tratar qualquer mulher como puta? (MUTARELLI, 2007, p. 43)

O que a moça procura propor possui lógica própria, que aos olhos do protagonista é irracional e impessoal, e não cabe em valores monetários, aclarando o desnível de posicionamentos. O protagonista quer pagar para ver, livrando-se de qualquer compromisso posterior a

dos feitos pelo indivíduo, onde esses produtos serão apresentados, primeiramente, como eles materialmente o são para depois serem cindidos no tecido social por uma redução que abstrai o dispêndio de trabalho necessário para produzir essa peça útil, visando sua equiparação em valor com os produtos dos mais diversos tipos de trabalho. Porém, a contradição posta pelo sistema de valor do capital diz que objetos diferentes possuem valores de troca diferentes, e que não correspondem, necessariamente, a seu valor de uso. Essa ocorrência é mais visível na moeda dinheiro, cujo trabalho de produção é abstraído por completo, nascendo já como um objeto social com um valor de troca imaterial. O fetiche envolve a mercadoria, portanto, vindo de algum lugar que habita o vácuo entre o momento de sua produção e o momento de sua equiparação com outras mercadorias na troca. O fetiche que envolve, por sua vez, a bunda da garçonete indica para a mescla do fetiche da mercadoria com o fetiche sexual pela parte do corpo dessa moça. Contudo, como o romance coloca, o sexo é algo que permanece à margem em sua importância, pelos olhos do protagonista, ou seja, mais vale a relação de troca comercial que a troca sexual. Isso não condiz dessa maneira clara como coloquei, ainda há algo do aspecto sádico em reduzir a garçonete à somente a bunda, e que trataremos mais à frente. Cf. para a descrição completa feita por Marx sobre o fetiche da mercadoria: <<https://www.marxists.org/portugues/marx/1867/ocapital-v1/vol1cap01.htm#c1s4>>. Acesso em: 23 jul. 2018.

essa transação. A mocinha, por sua vez, não enxerga no dinheiro valor algum em uma situação como essa. Aos olhos do protagonista, porém, isso é muito perigoso por haver um peso contratual muito mais forte e de maior responsabilidade quando os sentimentos afetivos são moeda de troca.

Os conflitos entre subjetivo/afetivo e objetivo/comercial se fazem presentes, também, em outro espaço: na casa do protagonista. A relação com sua noiva, por exemplo, mostra um estágio final daquilo que a “mocinha” da lanchonete quer iniciar: um relacionamento amoroso ordinário, que possui seu auge no casamento. O protagonista e sua noiva estão a um mês do acontecimento da cerimônia oficial, quando ele revela que:

Eu falei que só os ingênuos acreditavam em felicidade.
[...]
Falei que não queria casar.
Ela fez uma cara engraçada.
Ela bateu na minha cara.
[...]
Você está louco?
Claro que não. E a prova disso é que eu vou acabar com essa merda toda.
[...]
Eu não gosto de você. Nunca gostei. Nunca gostei de ninguém. (MUTARELLI, 2007, p. 12)

Para ele as coisas foram desandando até chegar num limite quase irreversível de união. Um peso e um preço altos demais para uma relação que necessitava, portanto, acabar sem mais explicações. “Os convites na gráfica” é uma conta que o narrador protagonista resolveu não pagar.

Agora que há somente o narrador protagonista habitando a casa, o enquadramento pode privilegiá-lo nesse espaço importante para o romance, lugar onde os pensamentos do protagonista podem ser expelidos aparentemente sem filtros. Diferente da cena do relógio de Soran, no espaço da casa não há muitas cenas ou diálogos; há, sim, predominância dos monólogos interiores do protagonista e comentários do narrador. Essas duas ocorrências, na verdade, se confundem em seus limites, assim como no espaço do escritório, mas em um grau mais acentuado.

Ainda em sua casa, nos é permitida a visualização da relação que ele possui consigo e alguns de seus hábitos, por exemplo, o acervo notável de peças de cultura que ele consome, divagações sobre a origem do cheiro, citações de obras literárias que ele está lendo, entre outros. Esse acervo comporta desde escritores de ficção como Anatole France, Machado de Assis, Valêncio Xavier, Ferréz, James Ellroy, Paul Auster, Vinicius de Moraes; passando por músicos como Philip Glass, Chico Buarque, Tom Jobim; por filmes como *O homem do prego*,

Homens e ratos; e, finalmente, por programas de televisão dos mais variados, por exemplo, canais de desenho animado, canais pornô vinte e quarto horas, publicidades.

O trânsito de tantas obras impõe questões ao analista, pois essas inserções são frequentes e em grande quantidade, chamando a atenção para os procedimentos de apropriação, de citação, de menção e de colagem. Por exemplo, podem surgir questões do tipo: essas obras inseridas revelam algum dado intertextual? De que forma *O cheiro do ralo* trava diálogo com elas? O romance possui enunciados cifrados que seriam respondidos na consulta aos autores citados? As formas como estão inseridos os vários elementos externos apostam na dispersão dos significados desses textos quando notamos que as relações intertextuais na verdade se dão incompletas na maioria das ocorrências. Não parece interessar ao narrador protagonista um maior aprofundamento nesses discursos inseridos, nem tampouco uma sistematização dos procedimentos de transposição. Ele sugere movimentos de aleatoriedade em suas escolhas, mas que ainda devem ser levadas a cabo para essa afirmativa se tornar plausível.

Tenhamos registrado que esse dado cumulativo dos objetos culturais pode estabelecer um paralelo com a função profissional do próprio narrador protagonista, que é nada menos que dono de uma loja de objetos usados. Entretanto, negociante com um traço decisivo: em nenhum momento na história é mostrado o protagonista vendendo nenhum dos objetos que adquiriu, ele apenas retém esses objetos dentro de outra sala de sua loja. O protagonista, assim, revela-se um acumulador seja como personagem, seja como narrador (aquele enquanto consumidor compulsivo de tudo, este enquanto detentor de juízos e vozes).

Outro aspecto de interesse para a questão da acumulação no romance diz respeito a objetos obtidos pelo narrador protagonista. Alguns desses objetos comprados por ele na loja ganham relevância na história, passando a incorporar a própria personagem, como o olho de vidro: “Quero o olho para mim. Será meu amuleto.” (MUTARELLI, 2007, p. 31). Esse objeto está, assim como o cheiro, frequentemente junto do protagonista. Ele chega a afirmar que o olho estende seu poder perante tudo: “O olho amplifica meu poder.” (MUTARELLI, 2007, p. 34). Apenas por seu interesse na peça é que o olho de vidro ganhará certo destaque perante aos outros objetos comprados, passando por mudanças sensíveis em sua função prática. Mais tarde, o olho irá compor, inclusive, parte do corpo de seu pai imaginário, que ele aos poucos vai construindo, primeiro com o olho de vidro, depois com uma prótese de perna: “Eu já tenho o olho. Agora que paguei, tenho a perna. Sei que com o tempo, vou montá-lo. [...] Meu pai Frankenstein.” (MUTARELLI, 2007, p. 111).

Notemos que esse processo é diferente àquele submetido ao relógio de Soran. Enquanto o relógio é tratado como uma peça qualquer cuja tampa está quebrada e que toca a

música do caminhão de gás, o olho de vidro fascina o protagonista a ponto de emprestar a ele “histórias” novas, predicados que envolvem esse objeto de aura.⁴⁴ O penhorista, no caso do olho, aproxima-o de algo sobrenatural, semelhante ao que ocorre com a bunda da moça, guardadas suas especificidades, por não se tratar de uma peça vendável como o olho de vidro.



O cheiro do ralo configura-se, nessa primeira observação, um romance de fio narrativo tênue e mote banal, cuja montagem reúne várias cenas de compras, monólogos interiores, comentários do narrador arranjados em fragmentos de texto. Estes, por sua vez, estão divididos por espaços em branco que os separam graficamente na página, ao mesmo tempo, que indicam seu final. O ritmo acelerado de leitura se dá pela conjunção de escolhas formais e temáticas do romance, emprestando a ele certa atmosfera de atropelo, onde é possível a produção de associações, metonímias, jogos de palavras e trocadilhos com bastante facilidade.

Os conflitos que cercam o narrador protagonista são vivenciados sem um encadeamento linear. Montá-los aqui ajuda na visualização do fio narrativo, que, dentro da dinâmica do romance, é atenuado, esparso. *O cheiro do ralo* funciona dentro de sua própria lógica caótica de sequenciação dos acontecimentos que não segue certa causalidade comum a construções tradicionais do romance. A série de cenas que se alternam dão sequência à narrativa, mas nada muito explicitado, pois a sequência linear temporal só é uma suposição sugerida pela ordem de leitura do livro: página após página, fragmento após fragmento. Mesmo a passagem das cenas não permite apreender algo mais palpável que indique linearidade, de modo que

⁴⁴ O problema da aura da obra de arte possui longa discussão teórica, na qual não pretendo me aprofundar neste trabalho. Aqui, coloco um breve comentário sobre a análise de Walter Benjamin sobre o conceito, visando que o leitor tenha esse conceito da obra de arte um tanto mais claro para seguir na análise.

Ligado fundamentalmente ao problema da reprodutibilidade técnica está a questão da *autenticidade*, “o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar que ela se encontra” (1994, p. 167). Possui, portanto, algumas categorias claras que sustentam o conceito: tempo, espaço e corporalidade. Uma obra autêntica é aquela que guarda em si sua existência, ou seja, ela não é pensada para os meios de reprodução técnica, sustenta-se objetivamente como obra prima. Por exemplo, um quadro de Goya quando reproduzido à mão ou por fotografia torna-se uma falsificação, já uma fotografia ou um filme são produções pensadas para difusão em massa. Sua autenticidade se dá em outra ordem de categorias que não as postuladas no presente artigo por Benjamin.

Essa autenticidade, diz Benjamin, pode ser entendida por *aura*, sendo assim, “o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura” (1994, p. 168). Em outras palavras, a obra de arte (não pensada para reprodução técnica) ao ter seu centro de autenticidade abalado pela possibilidade de difusão amplificado afeta as bases da tradição, indo ao encontro dos movimentos de massa. A obra perde estatuto de objeto quase místico para ganhar cópias difundidas *ad nauseam*.

Em suma, aura é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais. A aparição única de uma coisa por mais perto que ela esteja [...]. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura” (1994, p. 170). O afastamento (se um dia esteve acessível) de obras autênticas, não pensadas na lógica da reprodução técnica em troca da aproximação e fortalecimento de produções para grandes massas, segundo Benjamin, torna decisivo o quadro social das relações do indivíduo com a obra de arte, agora sem halo algum (segundo os termos de Benjamin), ao mesmo tempo que instaura novos problemas no âmbito da estética e da cultura no Ocidente moderno.

seria possível ler os fragmentos como cenas individuais, não fossem as duas obsessões-chaves do romance que mantêm a expectativa de leitura apontada para questões do tipo: ele conseguirá comprar a bunda? Descobriremos a origem do cheiro? Ele irá consertar o banheirinho?

A falta fluidez nesse caso pode abrir possibilidades para explorar os hiatos de informação como elemento gerador de sentido, já que a narrativa fica suspensa por períodos definidos apenas pelo espaço que há entre os fragmentos de texto.

A construção por fragmentos é em Mutarelli algo novo, introduzido por esse romance.⁴⁵ Os quadrinhos do autor possuem continuidade clara que se segue do começo ao fim da história, mesmo que seu desfecho seja absurdo ou inesperado. Em *O cheiro do ralo*, com efeito, há características importadas dos quadrinhos que lhes são fundamentais: a composição visual dos quadrinhos está baseada em junção de imagens isoladas, posicionadas no espaço da página, para compor o todo da história. Nas leituras feitas do romance, foi mencionada várias vezes a semelhança de composição com os quadrinhos, vide a quarta capa de Arnaldo Antunes.

Em outras ocasiões, no entanto, como no texto de Yazlle e Neto, se lê que na “narrativa de Mutarelli pode ser observado” a “desconstrução do texto”, ou seja, o “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 de sentido” (2014, p. 68). Eles afirmam ainda que a lógica composicional está entranhada de tal forma na obra que atinge mesmo sua linguagem.

O aspecto desconstrutivo da narrativa alia-se, no argumento de Yazlle e Neto, mais a um precedente de tradição pós-moderna, que uma hibridação entre quadrinhos e romance. Para eles a forma apoia-se em concepções apreensão do mundo que permeiam os tempos atuais, em que a constituição do indivíduo encontra-se fragmentada, lógica que guia a forma de seu discurso e seu conteúdo. Essa aproximação não resolve de maneira efetiva o problema do trabalho literário do autor, como pretendem Yazlle e Neto. Mutarelli introduz em sua prosa de ficção outro modo de condução da narrativa, o que não justifica que ele esteja respondendo deliberadamente a certas forças externas de largo alcance social, sublimando tais ordens morais e éticas do pós-moderno em seu texto. Ao mesmo tempo que afirmar definitivamente que o autor faz de seu romance um quadrinho sem desenhos, como Pécora, não resolve o problema da composição do romance.

⁴⁵ Digo isso por conta de o álbum *Desgraçados* possuir fraco apoio na construção fragmentária. Nesse álbum temos a junção de histórias publicadas separadamente e depois aplicadas a elas certa noção de série. Já em *O cheiro do ralo* a história possui o traço fragmentário desde seu início.

Parece mais fortuito seguir a última hipótese, a da contaminação do romance com o quadrinho. Seguiremos, sem dúvida, sem a convicção de Pécora de que um diminuiria o outro e vice-versa. Essa pista indica problemas de composição interessantes por conta de vários fatores que resultaram na obra publicada, entre eles, o deslocamento de concepções entre os gêneros textuais romance e álbum gráfico.

Devemos começar pelo problema das cenas fragmentadas e suas possibilidades. Caso utilizemos a noção de cena⁴⁶ junto à do quadro, iremos propor automaticamente que Mutarelli faz em *O cheiro do ralo* hibridações formais entre a prosa e os quadrinhos. Tal afirmação ainda é muito brusca se feita dessa maneira, portanto, que se leve a teste essa possibilidade.

Os quadrinhos possuem técnicas e instrumentos básicos para sua composição, assim como o romance. O quadro, o balão de fala, o enquadramento, a perspectiva, a diagramação da página, são elementos disponíveis para que o autor transmita os efeitos de sentido que deseja. Olhando mais próximo o elemento do quadro e seus problemas, encontraremos outro elemento crucial para que a história contada em quadrinhos possua continuidade: a sarjeta. A sarjeta é um recurso que indica a passagem de um quadro para outro. Ela se sustenta em certa capacidade linguística contingencial de amarrar sequências de imagens (também palavras, morfemas, sons, etc.) organizadas em série e tirar disso conclusões sobre mensagens que elas podem conter.⁴⁷ Segundo Scott McCloud, a noção de conclusão se dá dessa maneira:

Em nosso dia-a-dia, nós tiramos conclusões com frequência [*sic*], completando mentalmente o que está *incompleto*, baseados em *experiências anteriores*.

Algumas formas de conclusão são invenções criadas deliberadamente para produzir *suspense* ou *provocar* o espectador. [...] É o que os aficionados das histórias em quadrinhos chamam [graficamente] de *sarjeta*” (p. 63-66, grifos do autor).

Adicione-se a essa afirmativa de McCloud a importância do domínio técnico clamada por Will Eisner, onde ele lembra que o bom uso desse recurso pelo quadrinista determina o sucesso ou o fracasso da narrativa visual, pois, “*A comic become ‘real’ when time and timing*

⁴⁶ Constitui-se de um segmento do da ação dramática da história, que contém certa coesão e coerência em vista da composição global da obra. Em *O cheiro do ralo* as cenas estão bem demarcadas, em sua maior parte, por conta das interrupções delimitadas pelo espaço em branco. Em romances mais tradicionais isso não é tão claro, onde geralmente há maior mescla entre cena e sumário, que vão se alternando ao longo dos capítulos. Cf. GALUCHO, Isabel: s.v. “Cena”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 9892000889. Disponível em: < <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cena/>>. Acesso em: 23 jul. 2018.

⁴⁷ Cf. MCCLOUD, Scott. “O vocabulário dos quadrinhos”, In. _____. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução de Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Poro. São Paulo: Makron Books, 1995.

is factored into the creation. [...] In graphics the experience is conveyed by the use of illusions and symbols and their arrangement” (EISNER, 1985, p. 26).⁴⁸

Dentre as particularidades do trabalho composicional dos quadrinhos e de seus elementos narrativos, o que está mais diretamente ligado à sarjeta é o tempo (*time*). Ela, junto com outros recursos gráficos, dita, no espaço da página, dependendo de como os quadrinhos estão organizados, como dada sequência deve ser lida (*timing*). Há diversas maneiras de organizar a página de quadrinhos, de modo que a diagramação exponha ou esconda elementos em prol da apreensão dos sentidos que o autor pretende transmitir. Dessa forma, a sarjeta pode ser utilizada como indicativo de pausa e continuidade, como também ser utilizada como elemento de tensão dramática na página, prolongando ou encurtando o tempo da narrativa.

Observando o elemento da sarjeta em conjunto do recurso gráfico do quadro, o autor encadeia as situações desenhadas, que se podem suceder linearmente conforme a história, ou se dispor em séries de quadros que não contêm imagens imediatamente próximas (ou sem conexão nenhuma) para causar efeitos de sentido *non sense*. Will Eisner lembra que, convencionalmente, o quadro guarda o que de fato está acontecendo na história, enquanto a sarjeta guarda o “enquanto” entre as ações (1985, p. 47).

Grosso modo, as histórias em quadrinhos são mais explicitamente dependentes do espaço da mancha gráfica que um romance, uma vez que os efeitos de sentido naquele suporte se fundamentam majoritariamente na visualidade; isso é, o número de quadros, a quantidade de desenho que há dentro dos quadros, o tamanho do quadro em relação à sarjeta, o espaço da sarjeta, o formato dos balões de fala e das canaletas, todos esses elementos contribuem para a construção de efeitos. Will Eisner vai mais além e afirma que, dentro dessa lógica, a própria página pode ser utilizada como um quadro único (“*metapanel*”), onde estão expostos momentos da narrativa, cada um em seu quadro, ao passo que o movimento de virada de página corresponde, nessa ocorrência, à sarjeta. (EISNER, 1985, p. 63).⁴⁹

O que há de peculiar nesses modos de composição presentes no quadrinho é a noção de continuidade que é engendrada pelo arranjo das várias imagens e espaços em branco na página. Esse gênero permite uma forma de leitura parecida com a do cinema, contudo, neste

⁴⁸ “Um quadrinho torna-se ‘real’ quando tempo e circunstância são levados em conta na criação. [...] Graficamente, a experiência do real é passada pelo uso de ilusões e símbolos arranjados”. Tradução nossa.

⁴⁹ Tanto Scott McCloud, quanto Will Eisner listam algumas variedades de arranjo dos quadros dentro página. Eles apontam para uma infinidade de possibilidades e trazem apenas as quais tiveram contato. McCloud possui uma abrangência mais larga que Eisner, por conta de sua pesquisa considerar o modo como o Mangá (quadrinho produzido no Japão) se estrutura, concluindo que há diferenças culturais decisivas para o modo como a narrativa irá se organizar, isso é, as particularidades que as obras orientais possuem são bastante díspares das obras ocidentais, e esses traços são visíveis no modo de diagramação, na sequenciação das ações, nos traços do desenho e na composição dos quadros, entre alguns outros.

há a imposição do ritmo pelo projetor. A leitura do filme dura seu tempo de exibição, enquanto o quadrinho é organizado para um tempo de leitura indefinido.⁵⁰

Devemos lembrar à essa altura que Mutarelli é conhecido no meio dos quadrinhos por conceber quadros ricos em detalhes de desenho, onde o espaço em branco é tomado por completo pelas formas, pela tinta e pelo texto.⁵¹ O que vemos em *O cheiro do ralo* é um arranjo próximo a esse, elaborado de outro modo. O romance possui quadros, onde temos cenas, monólogos interiores e enumerações diversas que, quando lidos conforme o fluxo do texto, revelam um arranjo onde a conectividade do discurso está mutilada. O espaço em branco aponta, assim, um paradoxo entre a apresentação gráfica “limpa” (diferente da dos quadrinhos) e a saturação de informações nos parágrafos, impossibilitando possíveis espaços de respiro da narrativa. Assim, a página com poucos elementos, aliada ao arranjo fragmentário e elíptico do texto trabalham os espaços em branco como tensão e não como suposta clareza.

Em *O cheiro do ralo* a situação surge da seguinte maneira: a composição textual é baseada em uma apresentação gráfica visualmente limpa na página, com cenas de tamanhos variados (mas em sua maioria, curtas) que se delimitam por espaços em branco acentuados, indicando seu término, como um “quadro” de história em quadrinhos; ao passo que sua composição interna é baseada numa economia tensa de informações, ordenadas por um enquadramento fechado do ponto de vista. Ainda na composição externa do quadro, o andamento do fio narrativo é tênue por conta da continuidade de eventos sem clara conexão entre eles. Já a construção interna do texto está pautada pela sucessão de orações de conectividade esparsa entre si, onde o lastro referencial é difuso. Estão conjugados um novo Lourenço Mutarelli,

⁵⁰ Por exemplo, é o que se vê na quarta revista da série *Watchmen* que conta a origem da personagem Dr. Manhattan. A composição da revista busca reduzir a velocidade do fluxo das ações, e o faz de maneira bastante aguda. Uma característica dessa personagem é a perda das categorias temporais de passado, presente e futuro, pois ela consegue estar entre os planos de maneira simultânea. Como a narrativa necessita estar arranjada de um modo que lembre uma linearidade, e, ao mesmo tempo, passar o efeito de sentido de múltiplos planos temporais, a solução encontrada foi mesclar as linhas temporais na página. O que ocorre nessa revista, em particular, é a simultaneidade de três linhas narrativas, indicadas graficamente por quadros narrativos azuis, que contam o momento presente do Dr. Manhattan, onde a narração se referencia para fazer o *flashback*. Os desenhos dos quadros são transportados para o tempo passado, para quando a personagem ainda era um ser humano comum, apesar de haver outros quadros que o mostram em Marte e correspondem ao local onde ele realmente “está”. Do meio para o final da revista, os quadros que representam o passado alternam-se com os quadros que representam o presente e são entrecortados, por sua vez, por outros quadros que representam projeções do futuro do Dr. Manhattan. Ou seja, o efeito de sentido da simultaneidade de dimensões temporais é possível de ser apresentado dessa maneira por conta do caráter gráfico do quadrinho, relegando à imagem textual e às imagens visuais funções diferentes que sustentem o efeito da história. Cf. MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. *Watchmen*. New York: DC Comics, 2014. p. 110-143.

⁵¹ Cf. MATADOR de Passarinho - Rogério Skylab entrevista Lourenço Mutarelli. Direção de Leandro Ramos. Produção de Heitor Zanatta. Intérpretes: Rogério Skylab; Lourenço Mutarelli. Música: Vinícius Beltrão Silva de Castro. 2013. (12 min.), Vídeo Digital, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xtLqOAtHAP0>>. Acesso em: 26 maio 2018.

que concebe sua página visualmente limpa, com um antigo Lourenço Mutarelli, que tensiona todos os elementos narrativos possíveis em um espaço mínimo, sem margens para respiros.

A referenciação confusa da linguagem recai na maneira como o narrador dramatizado percebe o mundo no entorno, percepção essa que está mesclada entre aquilo que ele vê e se quer lógico, mas possui pouco espaço de expressão na narrativa; e aquilo que faz parte dos objetos de cultura que ele consome, contaminando em alto grau o discernimento entre um e outro. A realidade para o protagonista é construída, baseada em seu perfil consumidor de obras e em sua relação controversa com os remédios que sua mãe o manda tomar. Inclua-se também o fator da vontade de preencher seus dias baseado, deliberadamente, em seu desejo individual.

Na casa do protagonista esses sentidos ficam bastante claros, expressos diretamente e entranhados na linguagem dos trechos:

Quando percebo estou vendo uma jarra. Vazia.
Ligo a TV.
Abro Paul Auster. Uma série de pensamentos se mistura a tudo.
Apago o cigarro. Calo. Permaneço imóvel.
Só me dou conta quando a água cai sobre minha cabeça.
[...] (MUTARELLI, 2007, p. 17)

Antes, mencione-se que o fragmento anterior a esse na ordem do romance se passava no espaço do escritório, e emoldurava a negociação de um violino. Já neste fragmento o leitor é bruscamente levado para outro local, que aos poucos é revelado através dos objetos que o compõem e pelos atos do protagonista; fora isso, não há maiores indícios dados nem comentários de qualquer tipo vindos do narrador. Não é a menção direta que irá moldar os espaços, e, sim, o que pode ser adquirido de informação nas silhuetas do enunciado, como um negativo de foto.

Um tempo indefinido inicia o quadro, e não interessa o que se passou entre o fim do quadro anterior e o início deste. O vácuo de informação reforça a conectividade quase inexistente do texto fluido, remetendo bastante para a “conclusão”, citada por McCloud. Internamente, os eventos dessa cena estão reduzidos a indicações lacônicas, que aos poucos vão formando um quadro de pequenos atos e gestos em sequência. A série apresenta-se um pouco desencontrada: o olhar em direção à jarra, a televisão ligada, a leitura do livro, o cigarro que é apagado, o silêncio; tudo isso parece não ser sentido pelo narrador protagonista que segue em torpor. Só percebe si próprio quando entra no banho, e, então, um novo encadeamento de ideias e gestos se inicia dentro do quadro.

Esse modo de narrar as ações se aproxima à narração de um sonho, onde os acontecimentos vão se sucedendo sem interrupção e sem a lógica que caracteriza a vigília: “[...] Ainda tenho areia nos olhos.” (MUTARELLI, 2007, p. 33). O narrador protagonista vive seus dias nessa série linear ininterrupta que parece ter perdido seu rumo. Isso justificaria as bruscas mudanças de espaço, o modo como as orações vão se organizando em cadeia, a falta de conectividade mais orgânica do discurso (e de conectivos entre as orações). O modo de percepção daquilo que ocorre à volta dele não chega a elaborar construções objetivas de fato, apenas vestígios, os quais estão permeados de seus pensamentos, programas de televisão, filmes, romances, etc.

[...]
 Vou dormir.
 Não vou sonhar.
 Hoje é sábado.
 E por isso ninguém entra e ninguém sai.
 [...]
 Hoje é sábado.
 Penso na bunda. “Rosebud”. Se eu morresse agora como Welles, ninguém encontraria meu “Rosebud”. Se aquela bunda estivesse comigo agora eu ia brincar tanto com ela. Eu brincaria com ela como um garoto brinca com o seu “Rosebud”.
 [...]
 Lembro da pomba. Lembro do careca. Concluo Auster. Abro Ferréz. “Paz para quem merece”. Assim falou Ferréz.
 Pego uma fatia de pão de forma. Não passo manteiga.
 [...] (MUTARELLI, 2007, p. 17-18)

Apesar de o dia da semana estar devidamente marcado, os acontecimentos nesse espaço são vivenciados de maneira que o protagonista não possui muito controle do que faz ou como faz, quase em um modo automático de viver. Os momentos passam sem deixar no protagonista qualquer marca, sem suscitar qualquer lembrança, até seu sono é sem sonhos. Esses traços indicam para um ser raso sentimentalmente, num primeiro momento. O narrador protagonista utiliza mesmo a voz de Charles Foster Kane para exprimir algo de seu interior, na citação direta da fala da personagem. As lembranças vão invadindo o espaço da casa e o primeiro plano da narração, onde tudo se acumula sem qualquer filtro lógico de ordem. Nem mesmo os autores que ele lê parecem retirá-lo dessa ausência ao que acontece no mundo externo. Somente toma para si o sobrenome (“Auster”, “Ferréz”) ou uma sentença, que não dizem muito sobre a cena em si, nem sobre o estado do narrador protagonista.

[...]
 Hoje é Sábado... “e há um grande acúmulo de sífilis”. “Porque hoje é sábado”. Eu não gosto de ir ao centro no fim de semana, senão eu pegava o carro e ia comer na lanchonete.

Porque hoje é sábado eu seria capaz de falar para ela que pagaria só para olhar sua bunda. Leio até o fim. (MUTARELLI, 2007, p. 18).

O poema “O dia da criação”, de Vinicius de Moraes, estava à espreita já no início desse fragmento, então aqui ele desponta e vem ao primeiro plano. É certo que nessa ocorrência há aproximações quanto ao tom da cena que se segue e alguns sentidos do poema original, por exemplo, os problemas desencadeados pela criação do homem. No poema, a imagem do sábado tensiona o prosaísmo do fim da semana útil, que antecede o domingo de folga, e o sexto dia da criação, no qual Deus, do alto de suas nobres funções com o universo, molda o homem a sua imagem e semelhança, e que antecede a contemplação sagrada do sétimo dia. No poema, estão aproximados temporalmente os dois atos, criando um choque inconciliável do erro cósmico da criação da vida, cujo produto, o homem, materializa sua presença na longa lista de eventos justapostos na segunda parte do poema. A apresentação do conjunto ironiza o milagre da vida humana, relativizando o bem e o mal inscritos na estrofe. O *enjambement* quebra as orações em dois versos, e, nesse caso, a pausa de leitura pode ser aproximada da pausa da vírgula, emprestando para a subordinação causal certo tom de subordinação de fim. O peso de sentido dos verbos “Há” e “É” também contribuem para essa leitura, em parte pela anáfora de ambos no fluxo do discurso; uma constatação do que existe e uma justificativa/conformação do estado das coisas:

[...]
 Há um grande acréscimo de sífilis
 Porque hoje é sábado.
 Há um ariano e uma mulata
 Porque hoje é sábado.
 Há uma tensão inusitada
 Porque hoje é sábado.
 Há adolescências seminuas
 Porque hoje é sábado.
 Há um vampiro pelas ruas
 Porque hoje é sábado.
 Há um grande aumento no consumo
 Porque hoje é sábado.
 [...] (MORAES, 2009, p. 188)

O ápice da progressão do poema, em sua terceira parte, escancara a triste constatação do eu lírico, encerrada na chaga carregada pelo homem e por ele perpetrada: o mal em si. E, apesar de tudo, ela poderia ter sido evitada, mas não o foi, “Possivelmente, isto é, muito provavelmente / Porque era sábado” (MORAES, 2009, p. 190). A fina ironia construída une criador e criatura nesse dia, Deus e homem são tão sórdidos quanto se possa imaginar. E, justamente, por ser sábado, o penhorista quebraria seus protocolos, iria até a lanchonete e confes-

saria para a bunda suas reais intenções. Fato é que quando a garçanete fica sabendo das reais intenções do protagonista, eles acabam brigando e se separando.

A utilização do poema de Vinicius de Moraes ainda é realizada mais outras vezes, em pequenas citações como essa. A lírica, nesse caso, invade completamente o discurso do narrador, mesclando-se a sua fala ao fim do parágrafo. Talvez a mistura entre as obras chame a atenção por sua frágil intertextualidade,⁵² tanto em forma, quanto em tema. Os sentidos do poema não parecem estar cravados profundamente no romance, apesar do diálogo entre ambos. Nota-se inclusive uma mudança no verso da sífilis: na citação onde se lê “grande acúmulo”, o original escreve “grande acréscimo”. A acumulação aqui põe-se problemática em dois aspectos: ela passa a ser atribuída ao texto original, por conta da adulteração do verso posto entre aspas; segundo, o tema do subtexto do romance sobressai obliquamente, tornando-se visível. Ora, a confiabilidade das apropriações feitas em *O cheiro do ralo* enfraquece, uma vez que o narrador protagonista está reescrevendo-as ao sabor de sua vontade. O intertexto se interrompe em certa medida, ficando retido somente parte do sentido total, só que a peculiaridade aqui está na transgressão do objeto apropriado e colado, onde há a contaminação mútua de imagens e estrutura. Nada garante que a citação de Ferréz esteja transcrita de maneira fiel à original. Esse dado remete à relação do dono da loja com os objetos que possui, por exemplo, grande parte deles são desprovidos de valor, ou modificados de suas funções materiais originais, ou ainda cobertos de certa aura magnética sobre-humanas (como a bunda, o olho, o cheiro).

Ainda no que trata a inserção dos textos no romance, seria produtivo pensar no fluxo discursivo pressuposto em situações de diálogo no momento em que se estabelecem. Mesmo que haja discordância entre os posicionamentos do diálogo, há a confluência dos dois polos formando novos sentidos, mesmo que no subtexto desse sistema comunicacional. O que se observa no modo como o intertexto é mantido em *O cheiro do ralo* aponta para uma interrup-

⁵² Incluo aqui o texto compilador do debate sobre a intertextualidade feito por SAMOYAULT, Tiphaine. *Intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. Esta obra pode servir como porta de entrada para o debate teórico que comporta o conceito e suas ocorrências, assim como uma síntese crítica que a própria autora erige. Especificamente para nosso trabalho devo lembrar que estou relacionando as conclusões, que tomam a intertextualidade como transposição que articula sistemas de signos entre enunciados. Esse movimento, esse fluxo estabelecido no âmbito contextual da produção de textos relaciona-se bem próximo às noções analisadas e desenvolvidas por Mikhail Bahktin de vozes do discurso e polifonia. O cruzamento de textos nos fluxos de produção de discursos encontra no enunciado terreno para amplo diálogo de diferentes vozes, indiferente de haver ou não concordâncias entre os posicionamentos das várias vozes. Para complementar essa nossa breve síntese cf. KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique: L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

ção nesse fluxo do diálogo entre o discurso do romance e o outro texto. A transposição mesmo realizada mantém-se dispersa no tecido do texto do romance, que se utiliza inclusive de vários modos de transposição em sua estrutura: a citação, a menção, a colagem. Não há uma sistematização clara dessa utilização, indicando certa impossibilidade de o texto do romance produzir um fluxo de diálogo substancial com os outros textos. A interrupção vai ao encontro da confusão das vozes que há entre as instâncias narrativas do narrador e do protagonista, que passa a se acumular de novas vozes vindas dessas fontes externas. O que salta desse problema desenrola da seguinte forma: o diálogo ao não construir um fluxo, fica estagnado, momento em que há o aumento de tensão nesse acúmulo, que passa a ser gerador de sentido; porém, que não se mostra por inteiro, nem imediatamente, transparecendo a intenção subjacente do romance que é a do acúmulo randômico e sem significado totalizante. Isso é, há a transferência da articulação do pormenor entre as partes, para a geração de sentido improvável no amontoamento.

O rol de referências movidas pelo narrador protagonista ainda traz para seu discurso obras da cultura de massa, cujo *media* para consumo dessas obras é por excelência a televisão. Em sua casa, os programas são “zapeados” com a mesma rapidez que os parágrafos do romance. Desenhos animados, programas de auditório, noticiários, canais pornô, filmes diversos, toda essa variedade de assuntos e estéticas aparece mesclada ao discurso da personagem principal, numa “maçaroca” sem maiores hierarquizações. Diferentemente das obras literárias, de onde o protagonista tira em alguns momentos citações de trechos, os programas são apenas mencionados sem maiores detalhes:

Assisto TV. O vai e vem em close-up me lembra uma engrenagem.
Caio no sono.
Domingo.
Acordo na sala. A engrenagem ainda trabalha. TV a cabo, vinte e quatro horas de entretenimento.
[...] (MUTARELLI, 2007, p. 18)

A máquina de produção de imagens trabalha incessante, mesmo durante seu sono, sem impor qualquer distinção entre este ou aquele programa; tudo, no fim, se parece com tudo:

Na TNT é um dia de cão outra vez.
Ajusto a pupila do olho. Para ela poder ver.
No 63 Harvey Keitel. Eu gosto.
Eu só não gosto das pessoas de verdade. Aí eu não gosto de ninguém. [...] People and Arts tenta explicar Dylan.
E no National Geographic um lugar muito pobre e bonito.
[...]

No 63 *Ratos e homens*. Esse filme não devia existir. O livro é preciso. É perfeito. Me desculpe John Malkovich. E olha que eu gosto de você. Porque você não é de verdade, e, se fosse, eu não queria ser você. Nada se compara às palavras que em síntese Steinbeck compôs. *Homens e ratos* no papel é um tapa na cara. No filme não passa de um exercício ruim.

Johnny Bravo leva na cara de novo.

No 80 uma mocinha também.

Um farto jato branco e grosso.

[...] (MUTARELLI, 2007 p. 39-40)

Logo no início desse longo quadro, o título do filme *Dog Day Afternoon*, que em sua versão brasileira foi traduzido para *Um dia de cão*, está plenamente incorporado ao enunciado do narrador protagonista, algo próximo ao realizado no verso de Vinicius de Moraes, porém, sem o destaque gráfico da citação. No título do filme é necessário levar em conta que há de saída uma primeira apropriação, feita justamente pelos seus tradutores ao utilizarem a expressão popular “dia de cão”. No trecho os indícios textuais direcionam a leitura para o nome do filme, mas, por conta dessa expressão popular, essas certezas caem por terra. Segue-se a partir daí um desfile de obras, nas quais o narrador protagonista não as lê, não as frui, somente lança alguns comentários sobre elas, ou nem isso. O *zapping* dos canais reafirma a passagem caótica dos parágrafos, onde as associações são construídas na ordem do discurso ao ponto de unir o primeiro programa ao último. A contundência do texto de Steinbeck, apesar de melhor que sua adaptação fílmica, serve apenas como comparação de uma cena do desenho animado *Johnny Bravo*, que logo é substituído na tela pela cena da ejaculação facial em um filme pornô qualquer.

É notável como objetos culturais de vários níveis e origens tentam dialogar no romance. Ao mesmo tempo em que o narrador protagonista faz menção a Bosch, a Freud, ou a Orson Welles, não muito distante está a apropriação de ditados populares e expressões da língua cotidiana. A reunião desses elementos está estabelecida no nível da linguagem, e dada a potencialidade de associações e jogos de palavras presentes no romance, coloca-os todos em choque. À bunda, por exemplo, estão associados os sentidos do *Rosebud* enquanto signo de uma sublimação de uma infância perdida em troca de algo maior no mundo adulto, isso resulta em transgressões do tipo: “Se essa bunda se essa bunda fosse minha” (MUTARELLI, 2007, p. 19), onde certo sentido infantil da canção permanece ligada ao tom pervertido/cômico da alteração. Na página do romance, a parlenda está adaptada e isolada em um parágrafo único, para maior destaque. Porém, novamente, o intertexto não se estabelece plenamente. Em outras palavras, o narrador protagonista está esvaziando gradativamente o sentido original de *Rosebud* para alocá-lo em outro modo de uso: aqui em *O cheiro do ralo*, *Rosebud* fica próximo de

um trocadilho (reforçado entre a palavra *bud* e bunda) e não do símbolo alegórico que o filme trabalha.

A matéria dessas obras irá ser articulada sem um aparente destino fixo de geração de efeito. As intervenções dos objetos de cultura possuem pesos parecidos, exceto por alguns momentos em que eles são trazidos para primeiro plano da narrativa com seus sentidos originários. Por exemplo, na menção a Bosch, trazido para estabelecer diálogo externo ao romance, mas ao contrário do que se espera, isso ocorre somente em um nível superficial. Nesse caso, na cena onde está inserida a citação, o romance segue privado de maior aprofundamento de temas ou imagens vindos dessa obra. Além do mais, não é maçante retomar a questão da tensão causada pelos espaços em branco, que sugere certa fratura inclusive entre *O cheiro do ralo* e suas apropriações.

A acumulação de objetos ainda ganha mais alguns níveis de leitura quando aproximada dessa relação da narrativa central e dos elementos exteriores reunidos nela, assim como o modo de agrupamento desses elementos. Vale nos determos um momento nesse problema.

Essa ocorrência possui casos dentro da literatura contemporânea e alguns são analisados por Andrea Saad Hossne no artigo de título “Acumulação e desestabilização da forma narrativa brasileira atual”. Hossne chama a atenção para a produção literária contemporânea que tem tocado frequentemente nessa questão, trazendo-a tematizada ou formalizada por alguns autores. As dificuldades postuladas por isso somam-se com mais velocidade que a crítica é capaz de solucionar, mais especificamente, certa crítica pautada em classificações e hierarquizações. Nos exemplos trazidos por ela estão um livro composto no molde de uma reunião de textos de vários gêneros e autorias, alguns primeiramente publicados em outros meios e rearranjados em *O fluxo silencioso das máquinas*, de Bruno Zeni; já o que se vê em *Curva de rio sujo*, de Joca Reiners Terron, é a reunião de contos onde há a relação estreita entre os textos e relatos autobiográficos do autor, cujo conjunto está composto de maneira independente em motes e formas, onde “mais que uma coletânea, se tem um percurso que vai da infância à idade adulta [...]. É um conjunto articulado, passando pela memória, pelo rio [...], pela família, por cidades e um quase *leitmotiv* que é a falta ou a precariedade de visão” (HOSSNE, 2010, p. 168-169). E, por fim, o romance de Luiz Ruffato, *Eles eram muitos cavalos*, onde a composição retoma a técnica dos *ready-made* modernistas para contar o dia 9 de maio de 2000 da cidade de São Paulo, em toda sua complexidade.

O que esses textos possuem em comum (de forma bastante generalizada) é sua estrutura composicional baseada na utilização de fragmentos de textos ou textos inteiros colocados de maneira desconexa com outras partes do todo, agrupando-os em quantidade num mesmo

espaço. A pesquisadora, por sua vez, chama a atenção para a montagem dessas obras, sugerindo de antemão que, se esses modos de composição estão em evidência, isso aponta para problemas anteriores até mesmo à dificuldade de categorização mostrada pela crítica perante esses textos: “Classificar ou não essas obras em categorias é uma dificuldade bem menos importante do que aquela dificuldade mesma que essas obras formalizam ou encenam”, que seria “a de estabelecer relações, a de conferir sentido, a de ter, senão totalidade – perdida já desde que as epopeias deram vez ao romance burguês –, ao menos o impulso de buscá-la.” (HOSSNE, 2010, p. 166). O gesto criativo observado nessas obras quebra certa lógica narrativa tradicional atribuída à forma romance, mais que isso, retoma técnicas por excelência ligadas à montagem, ao fragmentário não como um recurso apenas, e, sim, como “‘sobreproblematização’ das questões das categorias estáveis, das percepções confiáveis, das divisões fixas, uma vez que é, no nível dos recursos e procedimentos, um desdobramento, um espelhamento do problema maior que parece presidir a estruturação dessas obras: um mundo que desestabiliza a forma e o olhar do leitor.” (HOSSNE, 2010, p. 166).

Por exemplo, no romance de Bruno Zeni, a retomada de técnicas e elementos da tradição estão desestabilizados, eles não representam mais o gesto original de um *ready-made* (como na apropriação analisada da frase “você liga pra cá e conta seus caminhos por São Paulo”, que é transgredida em “você liga pra cá e conta como se ama em São Paulo”), ou o universo da *Bildung*, e as imagens do “salto” e da “travessia” estão degradadas de seu passado; ou, ainda, a marca da cicatriz no pé não mais pertencente a Ulisses, mas a um menino de rua. Essa reunião de imagens tradicionais é alocada quase que gratuitamente, não fosse a acumulação de tudo isso a chamar a atenção para o esgotamento das imagens em si quando utilizadas atualmente. A cicatriz não possui alguma glória heroica, nem a *Bildung* permite totalização do progresso do herói. “Antes que formação propriamente dita, há o acúmulo de impressões, gestos, um amontoar-se que parece mais possível que um formar-se. Ou uma ‘formação’ que no máximo consegue ser um amontoado em trânsito (fluxo).” (HOSSNE, 2010, p. 168).

Assim também está observado, a seu modo, no texto de Terron que não possui um princípio estruturante no jogo de fragmentos, como fazia o fragmento moderno. O rio sujo amontoa, acumula, junta “tranqueiras” em sua ambivalência completa, que pode equivaler a inutilidades, a lixo e detritos.

O que está por detrás das duas primeiras obras, assinala Hossne, é a acumulação enquanto “experiência possível e o mais próximo a que se pode chegar de ser um sujeito”, em que essa lógica de composição opera como “princípio estruturante que formaliza essa crise de experiência e da subjetividade, já que também por acúmulo se faz a leitura das par-

tes/capítulos do livro.” (HOSSNE, 2010, p. 169). Esse eixo condutor é centralizado em *Eles eram muitos cavalos* na cidade de São Paulo em um dia específico, que, diferente dos outros dois romances, não possui acenos para o autobiográfico, nem para o *Bildungsroman*, ele focaliza experiências de sociabilidade violenta vivenciadas na cidade-personagem. Isso é, o espaço comum é utilizado como personagem principal para esse romance para demonstrar a vida degradada da cidade e, principalmente, na cidade, acumulando em si as funções de personagem e espaço, e desestabilizando certa tradição simbólica da cidade na literatura, onde a centralização temporal à moda joyceana ganha valor de eixo constitutivo dessas vivências violentas. Vivências essas fragmentadas, desconexas, degradadas.

“É, pois, por acúmulo que a sociabilidade e com ela o texto se constituem. Os conceitos vizinhos de formação e montagem não parecem dar conta do que se passa nesse livro e em muitos de seus contemporâneos brasileiros.” (HOSSNE, 2010, p. 170). Surge, assim, dificuldades críticas novas no trabalho de leitura que compreenda as ocorrências recentes onde o fragmento aliado à acumulação como princípio composicional desestabilizam a experiência do romance:

Justaposição de blocos e junção de imagens não são da mesma natureza da acumulação. Pressupõem um ordenamento que não é condição para acumulação. Amontoar implica se não a precariedade em si mesma, decerto a sensação e a experiência do precário, que não se confunde, por sua vez, com o fragmento e o simplesmente inacabado. O amontoado é uma estrutura em si [...]. (HOSSNE, 2010, p. 171).

Seguindo o rastro das categorias propostas por Hossne, e agora voltando a nosso objeto, é necessário demarcar onde os objetos trabalhados no artigo terminam e o problema do nosso se inicia. A acumulação em *O cheiro do ralo* se dá tematizada na figura do narrador protagonista, de modo que ele é um penhorista que compra compulsivamente coisas, seja para ficarem guardadas em seu escritório, seja para utilizar essas coisas em outros momentos, sem explicitamente revender nenhuma delas. Em outra faceta, o mesmo penhorista é consumidor compulsivo de objetos de cultura. E, por fim, em nível textual do romance, a acumulação se faz presente em alguns aspectos composicionais analisados, em que o efeito de saturação aparece em maior ou menor grau no texto. Ou seja, apesar de que a estrutura da acumulação esteja presente em *O cheiro do ralo*, reiterando algumas afirmações de Hossne, é necessário tomá-lo em seus próprios problemas composicionais. Que é bem diferente da acumulação pretendida por Zeni e Terron, onde eles deitam questões patentes ligadas à reunião de textos, aparentemente interligados, afim de erigir um todo; onde recorre-se a algo parecido com a *Bildung* naquele e algo parecido ao resgate da memória, neste. Ruffato, por sua vez, faz do

espaço da cidade e do tempo demarcado elementos convergentes de acumulação de visões e narrativas que montam e amontoam a vivência em São Paulo.

A narrativa de *O cheiro do ralo* abdica de alguns pressupostos composicionais da forma romance tradicional, acumulando em sua forma quadrinhos e romance. Essa desestabilização gerada, seguindo o argumento de Hossne, não possibilita a obra encaixar-se perfeitamente em nenhuma classificação conhecida caso se siga essa tradição; desestabilização essa, por exemplo, que não permite Alcir Pécora compor qualquer juízo sobre o autor em um livro mais próximo, inclusive, que *O cheiro do ralo* de composições mais tradicionais do romance (em aparência física, em fôlego de escritura, em manejo das técnicas e elementos da prosa).⁵³ Outro ponto importante é que o ponto convergente e gerador de acumulação são o mesmo, o próprio narrador protagonista, cujo detentor da voz principal do romance, sustenta o fio narrativo da obra em seu puro desejo de adquirir a bunda da garçonete.

Causam certa ira em alguns discursos críticos (por exemplo, aqueles que prezam por obras miméticas do contemporâneo, que prezam por obras em linhas realistas de abordagem ou que prolonguem certa experimentação da vanguarda, ou ainda, que prezam para uma literatura cosmopolita) a impossibilidades em submeter a obra a classificações. Como bem anotado por Hossne nas obras analisadas, o olhar do leitor é conduzido a possibilidades outras nessas formas textuais que desterram certezas, antes pétreas, relacionais de “sujeito e experiência” (HOSSNE, 2010, p. 166). O sobreproblema toca no suposto esgotamento de imagens e signos totalizantes, assim como os procedimentos, retomados pelas obras contemporâneas, enquanto “categorias estáveis” e “percepções confiáveis” que, no momento, aparecem longe de seus contextos, transgredidos e utilizados para outros efeitos, por vezes, demonstrando com grande primor a violência que deslocamentos desses tipos causam.

A aglomeração de objetos da cultura em *O cheiro do ralo* vai se alternando ora em foco secundário do ponto de vista, ora em foco primário, quando utilizado pela voz narrativa ou pela voz do protagonista. Não há limites espaciais para que esses objetos venham à tona, uma vez que o protagonista sempre possui próximo a si um livro, às vezes nem o objeto físico

⁵³ *A arte de produzir efeito sem causa* não contém o texto fragmentário como em *O cheiro do ralo*, assim como a referencialidade da linguagem é mais valorizada. Apesar de o ponto de vista da narrativa estar posicionado de fora (sugerindo certo efeito de objetividade), os privilégios de proximidade do narrador, no entanto, estão limitados ao protagonista, Júnior, permitindo que o leitor tenha total acesso a seus pensamentos e que a tensão da obra gere ambiguidades fundamentais para a confusão da real causa para a absurdidade regente da trama: forças sobrenaturais invocadas pela mãe falecida de Júnior ou o avanço da neurocisticercose que acomete o protagonista? O quarto romance de Mutarelli difere, em composição, bastante ao que o autor vinha propondo até então. *O natimorto* e *Jesus Kid* possuem composições estruturais na linha de *O cheiro do ralo*: obras que trazem em si a influência de algum outro gênero textual para sua estrutura, no caso do primeiro, o texto teatral, e, no caso do segundo, o roteiro de cinema.

se faz necessário, visto a riqueza com que o imaginário do narrador protagonista é povoado por essas obras. Há, no entanto, a questão da transgressão dessas utilizações, como já mencionado, que não importando a proximidade dos objetos, sua passagem fiel à narrativa não pode ser mensurada de fato, como nos exemplos já citados do *Rosebud*, do poema de Vinicius de Moraes, das imagens dos programas de televisão postos em choque.

O cheiro do ralo se passa nos seguintes espaços, a saber: o escritório/loja de penhores, uma lanchonete, a casa do protagonista, cujas ambientações são feitas dissimuladamente e desordenadamente pelo narrador, em outras palavras, o efeito de desimportância do espaço físico garante maior destaque ao modo como o romance se ambienta, isso é, se impõe e se relaciona com outros elementos narrativos.⁵⁴ O que procuro sugerir aqui é que a ambientação possui um padrão bem marcado com algumas infrações pontuais desse padrão, como por exemplo ao modo de relação do narrador protagonista e o espaço de sua casa e a relação dele com o ralo. Essa tensão possui aspectos decisivos para que seja entendida a acumulação, que é tomada mediante à comparação com algo ou algum elemento onde não é feito tal manejo de amontoamento.

Tanto espaço físico e ambientação possuem demarcações que são transbordados em *O cheiro do ralo*. No espaço da lanchonete, por exemplo, temos a escalada da tensão entre o narrador protagonista e a garçonete no assunto da compra/venda da bunda, todas as inserções de cenas nesse espaço estão relacionadas ao desconfortável, precário de comida boa, a despeito da visão agradável da bunda:

Mesmo com fome e com nojo, me sento no mesmo lugar.
 Ah! O livro é mesmo de ontem.
 Paul Auster é difícil.
 Se a comida daqui fosse boa, o paraíso seria aqui.
 [...]
 Por que o senhor disse aquilo?
 Eu gosto daqui. Tá sempre vazio, consigo sempre o mesmo lugar no balcão.
 Você sabe, essas coisas são importantes. (MUTARELLI, 2007, p. 16).

A negação que o protagonista faz da insatisfação que a lanchonete lhe causa aparece na cantada sem vontade lançada à garçonete. Sendo o espaço físico não convidativo e incômodo a ambientação procura cobrir, sem sucesso, os pontos negativos com alguns poucos pontos positivos subjetivos.

Fora esse sentido cumulativo do conflito entre as duas personagens, os objetos em da cultura caracterizam o hábito de leitura do narrador protagonista. Por exemplo, as menções de

⁵⁴ Cf. LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

James Ellroy e Paul Auster estão associadas aos modos de pensar da personagem, contagiados pela escrita de ambos. Eis dois exemplos para ilustração:

Enquanto comia, devorava o livro que apoiei no balcão.
 “Tablóide Americano”. James Ellroy. O livro era bom. Ellroy escrevia no ritmo de meus pensamentos. Estonteante. Vertiginoso. Uma tormenta. Um atormentado.” (MUTARELLI, 2007, p. 10).

Paul Auster me deixa confuso. Ele escreve no ritmo que penso. Vertiginoso. Todos aqueles Sr. White, Sr. Green. Como no jogo do tabuleiro.
 Sr. White, com a faca na biblioteca.
 “Da mão para a boca”.
 Ela me entrega o lanche. Ela quase sorri. (MUTARELLI, 2007, p. 13).

As escritas de Auster e Ellroy não poderiam ser mais diversas entre si, inclusive em comparação com a escrita que Mutarelli apresenta no *O cheiro do ralo*. É magnética a associação da influência que os dois autores têm sobre Mutarelli, mas é preciso manter as devidas distâncias entre cada um deles.⁵⁵ Escritas, motes e fôlego das obras são bastante diversos. Porém, o modo como são mencionados parece criar certas demarcações de bagagem cultural não somente do narrador protagonista, como também do autor implícito, meio que se aproximando de certo grupo de autores e obras para montar um mosaico de escolhas, aparentemente, coeso.

Em outro momento na lanchonete, há uma cena importante para esse entendimento. A cena é breve, mas diz bastante sobre essa listagem de autores comumente encontrados em episódios da biografia do autor:

[...]
 Que livro é esse que o senhor está lendo?
 “Manual prático do Ódio”, é do Ferréz.
 Eu sei é aquele figura do Capão.
 É. É ele mesmo.
 Maravilha. (MUTARELLI, 2007, p. 126)

⁵⁵ No que toca os estilos dos dois autores, farei somente um breve comentário a partir da leitura das duas obras citadas, no âmbito de apenas apresentar para o leitor algumas impressões e colocar as devidas distâncias. Ellroy possui grande parte de seus motes e bases temáticas debruçadas na tradição do *pulp hard boiled* unindo-as, ao que parece, ao romance histórico. As histórias de suas maiores séries de romances se passam em décadas importantes da história dos Estados Unidos, por exemplo, a série *L.A. Quartet*, é ambientada entre os anos 1945-1960, cujo assunto é o vigoroso aumento da criminalidade na Costa Oeste do país; já a série *Underworld U.S.A. Trilogy* se passa durante o aumento das hostilidades entre Pentágono e Kremlin, onde os episódios históricos focam os bastidores políticos dos eventos ficcionalizando a relação próxima entre os meios legais e ilegais, que incluem os assassinatos de JFK e Martin Luther King JR., a invasão da Baía dos Porcos, a ligação entre a CIA, o sindicato dos caminhoneiros, Jimmy Hoffa e a máfia, entre muitos outros.

Por sua vez, Paul Auster possui tons policialescos apenas no início de sua carreira, com as histórias da *The New York Trilogy*. Mais à frente o autor passa a tratar de questões da própria escrita, do papel do escritor, de linguagem, entre outros. *Da mão para a boca* é o romance autobiográfico que conta uma história de como Auster inicia sua carreira e quais foram os primeiros trabalhos realizados. A obra constitui-se de um primeiro relato dos anos de formação, acompanhado por três outras peças que figuram na história como os trabalhos iniciais de Auster, anexados ao final do livro.

Ferréz é presentificado no romance, nada mais que isso. Mas o modo como a obra e o autor são introduzidos no diálogo, de maneira destacada, empresta alguma solenidade a eles dentro da vivência degradada da atmosfera do romance, e, se nos for possível estender um tanto a interpretação, quase um ato de fala performático dirigido ao leitor.

Há ainda outra ocorrência deste tipo, agora no espaço do escritório e ainda mais explícita na linguagem empregada:

[...]
 É assim que o mundo funciona.
 Você nunca leu Mauro dos Prazeres?
 Não.
 Então procure nas livrarias.
 Procure o “Eu corrupto”.
 Aí você vai entender como o mundo funciona.
 Eu vou procurar. Vou procurar. (MUTARELLI, 2007, p. 78)

A elocução performativa é dirigida para a personagem presente na cena sobre uma obra, que não sabemos se é fictícia ou “real”, escrita pelo sócio fundador da editora Devir. Esses modos de transposição possuem sensíveis diferenças entre elas quando relacionadas. Por exemplo, a citação de Ferréz é completamente diferente dos modos de citação feitos dos programas de televisão e filmes. Há no trato aos objetos literários, quase sempre, certo tom solene com os escritores. Uma reverência tensa se observada globalmente no romance, pois ao mesmo tempo que o protagonista considera Freud alguém a ser destacado, assim está feito com o olho de vidro, também.

Outro modo de utilizar as referências está dado no poema de Vinicius de Moraes, ou, mais ao fim da história, da letra de “Águas de março”, de Tom Jobim. Esse fragmento é interessante por alguns acontecimentos pelos quais a história passa antes de chegar nessa síntese. Após algum tempo sem contato com a garçonete dona da bunda, o penhorista aparece na lanchonete para almoçar, já sem esperanças para seus dias. A nova garçonete e sua nova confidente conta que, em uma dessas visitas, a antiga garçonete passara lá para pedir ao chapeiro que testemunhasse contra o dono da lanchonete em um processo trabalhista, e aproveitou para deixar um recado para o protagonista. Era seu número de telefone. Após incontáveis tentativas de falar com ela, o telefone é atendido e eles marcam um encontro para a realização do sonho do protagonista: ver a bunda. Chegado o grande dia, o protagonista obtém seu objeto de fetiche e, ao contrário do que esperava, sua sensação de vazio e de desencantamento no mundo aumenta ao constatar que a bunda não continha nenhum fim em si mesma. Ela só era venerada por conta de sua dificuldade de obtenção, e não por causa de algo mágico ou sobrenatural, ela por si só era somente mais outro objeto.

Desiludido e sem referências, ele contrata a “mocinha” da bunda como sua recepcionista, mas admite que não a deixará no cargo muito tempo. O que interessa agora é focar no que vem após esses acontecimentos. “Águas de março” irá ter um fragmento inteiro para si, ganhando destaque pela sua aparição curiosa no romance, que vale a pena ser reproduzida integralmente:

Ele entra ele rasga dinheiro.
 Ele entra e sai carregando uma coisa pesada.
 Ele entra com as mãos ocupadas.
 E eu cuido de me esvaziar.
 Ele entra tal qual um relógio.
 Outro entra igual um martelo.
 É relógio, alfinete, é faca.
 É abajur, é enxada, é pá.
 É ouro, é prata, é ferro.
 É história pra lá e pra cá.
 É sanfona, é imagem, é tela.
 Porcelana chinesa ou barata.
 É o cheiro, é a merda, é o pai.
 É navalha, é livro, é não sei o que mais.
 É isso, é aquilo.
 É moeda, é bordado com ponto falso.
 É auto retrato [*sic*], 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 o 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 de 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, 2007, p. 139-139).

Antes ainda, é preciso frisar que essa enumeração e menção distorcida à canção de Tom Jobim é realizada enquanto o protagonista está de bruços no chão do “banheirinho”, inalando profundamente o cheiro do ralo, tal qual o “Narciso de Caravaggio”.

É inegável que a estrutura desse fragmento é parecida com a estrutura da letra da canção, inclusive, por seus versos mais conhecidos: “é pau, é pedra” e “é o fim do caminho” estão citados dentro dessa série caótica, para utilizar o termo de Leo Spitzer.⁵⁶ Esse fragmento é composto de acontecimentos da história, objetos comprados ou não pelo protagonista, expressões utilizadas durante a narrativa, máximas populares, pedaços da canção de Tom Jobim todos gravitando em torno de uma única força que une todos os elementos: o cheiro do ralo. É possível captar no fragmento o retorno da atmosfera e imagens colocadas já no início da narrativa (o relógio, a sorte, o azar e a porta que bate) como se um ciclo estivesse se encerrando. E com o fechamento do ciclo, o mundo dos objetos se faz presente, impondo sua primordialidade material visto na anáfora do verbo “é”. Será produtivo analisar o fragmento fazendo conexões com “Águas de março”.

Na letra, alguns analistas indicam que haja resquícios autobiográficos de Tom Jobim, que concebeu o mote da letra numa noite em seu sítio. O local passava por grandes reformas, Tom Jobim, no meio disso, olhou para a confusão que os materiais e maquinários de construção faziam em seu quintal, ainda mais com as chuvas fortes de março.⁵⁷ Essa pode ser uma causa para certo tom de fastio que acomete o eu lírico desse texto, que, embora, traga algumas imagens campestres e idílicas para a letra, como “É peroba do campo, [...]”; “É a chuva chovendo, é a conversa ribeira.”; “É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã.”. Augusto Massi (2000), em um curto texto para o jornal *Folha de S.Paulo*, sublinha duas visadas possíveis para a leitura da letra, uma geral que engloba a organização dos elementos fragmentários dentro de uma canção que possui um ritmo unificador, apontando para o encerramento do ciclo e a promessa de vida nova; e outra que toma o fragmento como excesso e acúmulo das torrentes de março, ou seja, canteiro de obras, frescor de vida no campo e irritações cotidianas que se contrastam na microestrutura dos versos.

O narrador de *O cheiro do ralo* mantém as anáforas em sua apropriação e realiza o tom iterativo semelhante, que afirma a certeza da presentificação dos objetos no texto, mesmo aqueles não materiais. Massi relembra da conexão que o verbo “é” possui com as sagradas escrituras e sua primordialidade: “No início era o verbo” (2000). Além disso, nota que na letra

⁵⁶ Cf. SPITZER, Leo. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1982.

⁵⁷ Cf. MASSI, Augusto. “Águas de Março” e o contorno do silêncio. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 10 dez. 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200007.htm>>. Acesso em: 3 jul. 2018.

o verbo também é utilizado como elemento de isolamento do nome que o sucede. O eu lírico escrito por Tom Jobim inscreve a todo momento conflitos banais e conflitos filosóficos maiores: “É o vento ventando, é o fim da ladeira”, “É uma cobra, é um pau, é João, é José”, “É um belo horizonte, é uma febre terçã”, entre outros.

O ponto de ruptura entre a canção e o texto do romance é o elemento crucial do primeiro que falta ao segundo: as águas de março. As águas no texto de Tom Jobim, mesmo causando certos transtornos ainda são promessas de vida no futuro: “São as águas de março fechando o verão / É a promessa de vida no meu coração” que se repete por duas vezes na música, mas que já vinha em progressão desde seu início. Já em *O cheiro do ralo* a água não existe, foi retirada do texto apropriado. É possível afirmar que a promessa de vida não se encaixa no romance, assim como as águas que virão para limpar as impurezas com suas chuvas de fim de temporada, deixando as terras férteis e a vida um tanto mais fácil não existem. Para o narrador protagonista a febre terçã e a lama não serão levadas para longe ao fim do fragmento, uma vez que não há um fluxo de águas que sugira renovação de qualquer tipo. A busca pela bunda da garçonete se mostrou inútil, sua vida não mudou após isso, nem sequer mudará, por conta de seu assassinato ainda no próximo fragmento, finalizando o próprio romance.

Mais uma vez o fluxo está cortado, mesmo sem ter existido plenamente. No caso dessa apropriação e seguindo o que Augusto Massi pontuou sobre as duas direções de leitura da canção, *O cheiro do ralo* toca apenas na segunda, a que privilegia a leitura do pormenor que se agrupa e se isola, o conjunto totalizante é antes de tudo o amontoado estruturante e não o contrário.

No romance o fluxo é quase impossível, e quando é realizado o faz de modo problemático. A retenção dos objetos, da linguagem, das vozes do discurso, das histórias encravadas nos objetos, as desventuras pelas quais passou o protagonista, sua decepção final com a bunda, sua amargura e indiferença com os outros são “um acumular contínuo, um amontoar que nada cria, não constrói, não esvazia nem preenche de substância” (HOSSNE, 2010, p. 167). Esse amontoado, na melhor das hipóteses, expande seu mal cheiro por todo lado.

Ainda sobre o fragmento, diferente da música não nos é possível apontar qualquer respiro dentro de sua estrutura, não há espaço para imagens idílicas ou campestres no texto por conta da pressão exercida pelo espaço em negativo, a limpeza da página põe em evidência essa impossibilidade. A violência da série pode ser igualada ao fragmento em que o protagonista sofre o linchamento, apesar de aqui não existir evidência de agressões físicas. Mesmo assim, as coisas deixam transparecer sua contundência, por exemplo, o relógio que divide o “verso” com o alfinete e a faca; ou aquele (indefinido, provavelmente um vendedor) que entra

igual a um martelo, ou ainda a navalha e o livro que desembocam no desconhecido. Violência não menor quando estão trabalhados alguns outros sentidos imateriais, como o vazio da caixa de charutos, ou a circularidade incessante do ciclo e do novo (“É de novo, é outra vez. / É um ciclo, é um compasso.”). O traço mais agressivo, no entanto, são as associações que não fazem sentido algum, ou ligação coerente, rasgando o primeiro plano por inteiro e se enfiando a força na lógica da sequência: “É abajur, é enxada, é pá. [...] / É sanfona, é imagem, é tela. [...] / É isso, é aquilo. [...]”. Essa violência se dá juntamente com certo tom risível do *non sense*, algo que percorre a narrativa por inteiro, de modo que os elementos de obviedade extrema ou de quebra de expectativas geram situações no mínimo ridículas. Há na falta de conexão do discurso a oscilação entre a violência e o riso.

O cheiro parece ser o elemento globalizante para o romance, como as águas para Tom Jobim, só que essa afirmação ainda precisa de mais alguns elementos para se fazer plausível. Afirmar que o produto de toda a acumulação exercida pelo narrador protagonista aponta para o nascimento do cheiro do ralo é retirar algumas particularidades do romance da discussão, pois antes mesmo que o romance começasse a ser “escrito” ele já existia, vide a menção da anterioridade do cheiro citada no início do capítulo.

Há certos objetos que escapam do véu opaco do cheiro, no momento que suas funções são elevadas para algo sobrenatural. Outros objetos são simplesmente imunes, sem ascensões, da presença do cheiro, assim como certas pessoas:

Ele entra. Um raro livro. Jura ser a primeira edição. Chuto baixo, bem baixo. Quero que pense que não sei o que tenho ali. Ele me chama de ignorante. Reforço sua ideia dizendo, Baudelaire? Nunca ouvi falar. Heresia! Blasfema. “*Le Fleurs du Mal.*”

Não falo francês.

Nunca aprendi nem sequer a língua do P.

É a primeira edição francesa. Isso vale uma fortuna.

Isso quem diz é você.

O pior é que eu preciso da merda dessa grana.

E por falar em merda, o cheiro é do ralo.

Que cheiro? Ele não sente!

Quadruplico a oferta.

Ele põe a mão sobre o peito. Ele pede para sentar. Chamo a mocinha e peço um copo d’água. Se o senhor soubesse como eu preciso desse dinheiro. Tenho um filho doente. A vida é dura. (MUTARELLI, 2007, p. 23).

Mesmo sem saber a língua francesa, o penhorista reconhece o valor do livro a sua frente, porém o imperativo do lucro o força a pensar logicamente em seu próprio benefício. O ex-dono pragueja de início, e o que o salva de ser rebaixado pelo narrador protagonista é sua imunidade ao cheiro do ralo. Algo entre sua necessidade pela “merda do dinheiro” e a obra que oferta abrem passagem pelo fedor; talvez haja algum reconhecimento entre os dois e o

cheiro, algo que encanta o narrador protagonista. Como no romance a metonímia sugere ligações entre o objeto e seu ex-dono, *As flores do mal*, assim como Baudelaire, partilham desse atributo. Cabe perguntar aqui o porquê essa obra específica figura entre os objetos não depreciados. Uma resposta que não seria absurda diz sobre a arbitrariedade do narrador protagonista em seus julgamentos. Outra resposta diria sobre certa fama, ou melhor, chaga maldita que circunda autor e suas flores do mal, onde ambos (obra e vendedor) estão em um ambiente já bastante conhecido.⁵⁸ Uma outra resposta ainda diz sobre uma suposta superioridade que as obras literárias possuem, visão do narrador protagonista, apesar deste último atributo não salvá-las da reificação comum a tudo em *O cheiro do ralo*.



Já nos encaminhando para o fim da análise, é necessário nos determos em dois signos cruciais para a narrativa: a merda e o cheiro. Dominique Laporte possui uma obra bastante proveitosa para isso, *Histoire de la merde*, em que analisa a relação que a sociedade ocidental, ao longo dos anos, mantém com seus dejetos e os problemas que daí acarretam. Abordar sobre a merda para Laporte é refletir sobre relações sociais, em especial, refletir sobre a dinâmica das grandes aglutinações de pessoas.

Viver em conjunto é viver com os dejetos de todo tipo produzidos por seus indivíduos: crianças e velhos, homens e mulheres, governantes e governados, poderosos e miseráveis, pessoas e animais. A cidade era, primordialmente, o local para a deposição de dejetos de todos os tipos: fezes, urina, sangue de abate, sangue medicinal, entre outros. Dentro de seu percurso histórico, Laporte retoma a imagem que a cidade possuía: a de latrina, na qual para todos os cantos que se olhava, havia dejeos impedindo o transporte eficiente, trazendo doenças e pestes, espalhando seu cheiro lúgubre.

Os esforços para legislar sobre a merda produzida pelos habitantes de Paris, exemplifica Laporte, mudou o modo de convívio individual da população, que necessitava construir, por decreto real, latrinas ou espaços equivalentes para reunir os dejetos dentro de suas casas. Devia-se colocar à porta de casa o montante de merda para ser recolhido por um habitante que possuísse veículo para carga designado para tal atividade e levar tudo para os arredores da

⁵⁸ Cf. VERAS, Eduardo Horta Nassif. "A encenação tediosa do imortal pecado": Baudelaire e o mito da queda. 2013. 249 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-95QJHS/tese_eduardo_nassif.pdf?sequence=1>. Acesso em: 17 jul. 2018. A tese possui bom apanhado bibliográfico sobre a ligação entre o trabalho Baudelairiano e o Mal em várias formas.

cidade. Os moradores que não cumprissem tal medida estavam sujeitos a serem expropriados de todas as suas posses:

Guarda tu mierda y no la hagas desaparecer hasta la noche; mete tus cerdos al amparo de las miradas, fuera del recinto de la ciudad, dice substancialmente el monarca, o yo me apropiaré de tu persona y de tu bienes, engulliré tu casa en mi gran alforja real y te meteré a ti y a tu puerco en mi cárcel. (LAPORTE, 1998, p. 20).⁵⁹

A relação social delineada propõe à certa interpretação não natural com a merda, os dejetos e o sangue. A primeira medida para lidar e excluir os dejetos passa pelo filtro da letra fria das leis, em um duplo movimento: impor à ordem natural das coisas certa vontade artificial, social, respondendo a três exigências fundamentais da civilização, como dito por Freud, “*limpeza, orden y belleza*” (FREUD apud LAPORTE, 1998, p. 19).

Essa primeira relação entre o limpo teórico e o limpo de fato, no entanto, expõe uma faceta paradoxal das vontades de uma sociedade ainda em caminhos de modernização e não expõe a realidade como de fato é. Dessa situação, é necessário “*llegar a la conclusión de que, respecto a su componente anal, la civilización no alinea su ritmo sobre el curso lineal de un progreso.*” (LAPORTE, 1998, p. 21-22).⁶⁰

Progresso esse que passa por limpezas discursivas e limpeza da cidade, só que na ordem das ações, o segundo movimento da limpeza é bastante posterior. E mesmo o primeiro movimento de limpeza se mostra bastante inútil, pois todo o empenho dispendido para isso apenas produz “*nuevos desperdicios en lugar de perfeccionar su eliminación. El fracaso en el control de las basuras era evidente, incluso en su osada fantasía de eliminar tan perfectamente el desperdicio que no quedara nada de él [...]*” (LAPORTE, 1998, p. 22).⁶¹ Ainda seguindo o rastro de Freud, é necessário trazer o problema do conflito entre a produção útil que vem acompanhada dos impulsos em busca do prazer, que não é redutível à lógica da produção útil. “*Preso en el haz de sus ‘dos fines convergentes’, el desperdicio, resultado obligado de las producciones útiles y resorte de la tríada orden-belleza-limpieza, lo que sobra de la pro-*

⁵⁹ “Conserve tua merda e não a faça desaparecer até à noite; ponha teus porcos guardados longe da vista, fora dos limites da cidade, diz substancialmente o monarca, ou eu apropriar-me-ei de tua pessoa e teus bens, engolirei tua casa em meu grande alforje real, e metê-lo-ei a tu e teu porco na cadeia”. Tradução nossa.

⁶⁰ “chegar à conclusão de que, a respeito de seu componente anal, a civilização não alinha seu ritmo ao curso linear do progresso”. Tradução nossa.

⁶¹ “novos desperdícios ao invés de aperfeiçoar sua eliminação. O fracasso no controle dos dejetos era evidente, inclusive na ousada fantasia de eliminara tão perfeitamente o desperdício que não sobraria nada dele”. Tradução nossa.

*ducción, debe conseguir sublimarse para una consecución-de-placer [...]” (LAPORTE, 1998, p. 23).*⁶²

A produção útil produz extensões, órgão auxiliares do ser, aumenta sua capacidade produtiva para que seu *colón* esteja livre para gozar livre de seus dispêndios. O primeiro dispêndio que Laporte enumera dessa lógica freudiana da produção é a palavra escrita, como a imprensa, a literatura, nascendo, assim, da merda intelectual um tesouro todo de ouro. Se faz estabelecido um ciclo básico moderno entre aquilo que é descartado e seu retorno como algo incorruptível. A merda necessita perder todas as suas características sensoriais para que volte para o convívio coletivo, entretanto essa transformação não elimina o fato de sua.

Trazer a cidade para a lógica freudiana civilizatória passa por limpá-la para que a merda se torne rentável, inclusive. E para isso não basta somente otimizar o desperdício, fazê-lo rentável, é preciso domesticar e inverter a lógica dos vertedouros de excremento para que ali seja produzida, então, sua forma sublimada. O processo não se dá mediante total repressão fisiológica, apenas; mas por meio de castrações, legislações, aparatos jurídicos-políticos que domem a acumulação primitiva de capital, moldando o fluxo de um (merda) em outro (ouro) no tecido social.

E é pelo domicílio (como se viu na contundência com que o rei francês Francisco I puniria aqueles que não juntassem seu montante de merda para coleta, nem adequassem suas residências) que o trabalho se inicia. Os laços sociais dentro das famílias são mais fortes que qualquer outro, assim, seria possível que seus membros suportassem a si próprios e seus respectivas liberações excrementícias. A evolução da relação dos indivíduos e da privatização da merda levará muitos anos até que se tenha, juntamente, com a naturalização do banheiro privado, a naturalização da noção de família. O cheiro e sua merda são divididos entre os membros da família, as pessoas não despejam mais sua urina e fezes em frente aos vizinhos. Essas práticas afetam sensivelmente a todos e, com efeito, lembra Laporte “*el espacio de la defecación ha sido siempre el lugar privilegiado del monólogo interior: suponiendo abierta a lo escrito su civilización, un Leopold Bloom no hubiera sido solamente concebible en las tribus australianas en las que [...] era costumbre conversar haciendo sus necesidades.*” (1998, p. 33).⁶³

⁶² “Preso no feixe de ‘seus dois fins convergentes’, o desperdício, resultado obtido das produções úteis e impulsionadas pela tríade ordem-beleza-limpeza, o que sobra da produção, deve conseguir sublimar-se para concretização do prazer.”. Tradução nossa.

⁶³ “o espaço para se defecar tem sido o local privilegiado do monólogo interior: considerando sua civilização aberta para a documentação, um Leopold Bloom não seria concebível nas tribos australianas, nas quais era costume conversar enquanto defecava”. Tradução nossa.

A individualização toma a ordem do dia nas relações sociais (devido a vários fatores, também, de ordem histórica, política e econômica), e desde que o cidadão precisou limpar a própria porta de casa da merda deixada na rua isso toma um ritmo acelerado. Mais do que nunca os laços familiares vão aos poucos se estreitando e ficando exclusivos ao grupo de pessoas ligados não apenas por sangue, mas, agora, por dejetos sólidos e líquidos, sem distinção. O montante de merda diz respeito apenas a quem o concebeu e ninguém “*podrá decirme si está bien hecho o no.*” (LAPORTE, 1998, p. 35). As distinções serão feitas sob um novo instrumento de agora em diante:

Este montoncito será mi cosa e será también mi emblema, signo tangible de lo que distingue [...]: ordenado, discreto o repugnante, su montón no será jamás él mío y sólo por este signo yo reconoceré si es de los míos o no [...]. Tú te ocuparás de tus asuntos, yo me ocupo de los míos [...]; lo que pasa en mi casa, en mi familia, mi ropa sucia y lo demás, eso no te importa, pues ese montoncito que hay ahí ante mi puerta me pertenece. (LAPORTE, 1998, p. 35).⁶⁴

Sem dúvidas, o aumento da individualização diferencia a relação que o cidadão terá com a noção de dispêndio das forças para a produção de prazer. A entrada dos tempos modernos muda totalmente a concepção das noções de útil, até mesmo de prazer, acompanhadas pelas novas relações que o capitalismo pressiona entre trabalho e o ciclo do capital. As noções cada vez mais correntes do que seria privado se fazem em todas as instâncias da vida das pessoas, e movem-se no fluxo histórico do relativo progresso. Mesmo diante da instauração do ciclo de transubstanciação da merda em equivalentes produtivos.

Georges Bataille, em seus estudos sobre economia, dá papel de prestígio para as práticas dispendiosas. Ele irá postular duas partes distintas que baseiam a atividade humana de produção:

A primeira, redutível, é representada pelo uso do mínimo necessário, para os indivíduos de uma dada sociedade, à conservação da vida e ao prosseguimento da atividade produtiva: trata-se, portanto, simplesmente da condição fundamental desta última. A segunda parte é representada pelos dispêndios dito improdutivos: o luxo, os enterros, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa [...] representam atividades que, pelo menos nas condições primitivas, têm em si mesmas seu fim. Ora, é necessário reservar o nome de *dispêndio* para essas formas improdutivas, com exclusão de todos os modos

⁶⁴ “Este montinho é coisa minha e será também meu emblema, marca tangível que o distingue: ordenado, discreto ou repugnante, seu monte não será jamais o meu e só por essa marca eu reconhecerei como meu ou dos meus [...]. Você cuidará de seus assuntos, eu cuidarei dos meus [...]; o que se passa em minha casa, em minha família, minha roupa suja e todo o resto não te importa, pois esse montinho em frente a minha porta *me* pertence”. Tradução nossa.

de consumo que servem de meio termo à produção. (BATAILLE, 2016, p. 21)

A produção social útil, como em Laporte, pode ser reduzida a funções básicas para a manutenção da vida e da produção. Já o dispêndio não é redutível a racionalidades materiais, senão somente, em certo padrão de objetos e signos que representam esse tipo de modalidade. E nesse caso, tanto Laporte, como Bataille, cada um em sua leitura de Freud, chegam à mesma conclusão quanto os tipos: merda e urina, sangue e sêmen.

Um dispêndio importante trazido por Bataille diz respeito à produção artística, divisível em duas categorias. A primeira seria a que “comporta dispêndios *reais*”, produzidos geralmente pela música, pela dança e pela arquitetura; esses mesmos elementos já sugerem a segunda categoria, o “dispêndio *simbólico*”, uma vez que a “música e a dança, por sua vez, podem facilmente estar carregadas de significações exteriores”, por exemplo (2016, p. 23, grifos do autor). Há, com efeito, formas nativas da segunda categoria, como a literatura e o teatro, porque “provocam a angústia e o horror por meio de representações simbólicas da perda trágica (desgraça ou morte); sob sua forma menor, provocam o riso por meio representações cuja estrutura é análoga, mas que excluem certos elementos de sedução.” (BATAILLE, 2016, p. 23).

A visão de Bataille da noção de dispêndio, é importante deixar claro, está ligada intimamente a certa noção de transgressão que dirige o indivíduo a estados elevados, essa perda possui uma face virada para a violenta perda e, simultaneamente, outra face voltada para o elevado, seja ele de deleite, agônico ou orgíaco. Laporte, ao contrário, designa o percurso burguês desenvolvido para o manejo da merda e as formas que o dejetivo vai tomando ao longo desse desenvolvimento. O que há de semelhante em ambos é o ponto de vista que tem como base a lógica burguesa, mas, a partir dela, alça a horizontes críticos de leitura sobre os temas tratados nos trabalhos.

Bataille faz contraposição da noção de dispêndio burguesa com a noção de dispêndio de sociedades que possuíam essa prática como positiva, por exemplo, como observado no *potlach*. Esse evento caracteriza-se por sua forma única dentro das relações de troca dos povos ameríndios que a praticavam. O *potlach* reunia em si sacrifício religioso, festa e subjugação, humilhação, obrigação do rival sob a destruição de riquezas da tribo (peças de bronze, alimentos, escravos, animais, canoas) perante outra tribo, que deviria retribuir com um sacrifício maior no intuito de manter sua posição social: “O delírio próprio da festa se associa indiferentemente às hecatombes de propriedade e às dádivas com a intenção de espantar e de rebaixar [a tribo rival].” (BATAILLE, 2016, p. 25). Portanto, essa constituição da positividade

da perda é o que empresta seu valor à prática do dispêndio, que impõe a si e ao outro um desejo de destruição/dádiva, relacionando-se, quando visto psicanaliticamente, com a pulsão de morte, ao erotismo anal, ao sadismo. “É somente pela perda”, diz esse modo arcaico das tribos, “que a glória e a honra lhe são vinculadas.” (BATAILLE, 2016, 26).

O autor lembra que essas práticas de dispêndio constituem as relações de troca dessas sociedades arcaicas, que devem ser isoladas apenas para os dispêndios de tipo agonístico, enquanto que nas sociedades mercantis, primeiramente, e burguesas, posteriormente, a economia em si possui caráter aquisitivo. Somente após a fase de acumulação, quando se atinge estados estáveis, “e não pode mais ser comprometida por perdas mesmo consideráveis”, e não antes disso, é que a produção passa a levar em conta o dispêndio improdutivo: “o dispêndio ainda é destinado a adquirir ou a manter posição, mas em princípio não tem mais como finalidade fazer com que um outro perca essa posição” (BATAILLE, 2016, p. 27). A simbologia da perda como bênção e subjugação deixam de fazer parte do dispêndio moderno, apesar do tom competitivo das relações econômicas continuarem mantidas.

Ao se passar para o contexto moderno, onde há a lógica estruturante do capital, o tema da rivalidade ganha tons obscuros, hipócritas, “parecem eructações vergonhosas”. A burguesia, como classe detentora de quantidade considerável de posses, possui atitudes retraídas, “a ostentação de riquezas se faz agora entre quatro paredes, conforme convenções deprimentes e carregadas de tédio.” (BATAILLE, 2016, p. 27). Perde-se mesmo os sentidos vinculados aos dispêndios praticados na época medieval, que já eram reduzidos em vista dos dispêndios mantidos por sociedades pagãs, e Bataille observa que o próprio cristianismo contribui no impulso de práticas individualizadas, nos quais, basicamente, as catedrais, as doações, as esmolas e os mosteiros adquirem, nos termos da atividade econômica, princípios de dispêndio. Revogada, assim, grande parte do bestiário que as práticas ostentatórias possuíam,

os burgueses da classe média, os empregados e os pequenos comerciantes, atingindo fortuna medíocre ou ínfima, acabaram de aviltar o dispêndio ostentatório, que sofreu uma espécie de loteamento, e da qual não resta mais do que uma multiplicidade de esforços vaidosos ligados a rancores fastidiosos. (BATAILLE, 2016, p. 28).

E os aspectos que começam a corporificar as práticas não produtivas durante a sociedade capitalista, definem dramaticamente o curso que a classe burguesa assume para si perante a história e a constituição de sua hegemonia em todos os âmbitos sociais, e, de onde é possível apreender várias de suas contradições. Bataille vai definir a classe burguesa da seguinte maneira:

Enquanto classe que possui riqueza, tendo recebido com a riqueza a obrigação do dispêndio funcional, a burguesia moderna se caracteriza pela recusa de princípio que ela opõe a essa obrigação. Ela se distinguiu da aristocracia pelo fato de só ter consentido em *despender para si*, no interior dela mesma, isto é, dissimulando seus dispêndios, na medida do possível aos olhos das outras classes. (BATAILLE, 2016, p. 28)

A retenção, portanto, caracteriza a acumulação de riquezas no mundo burguês. Essas práticas deixam transparecer como a dissimulação corrente nas relações desencadeia conflitos que geram violências tão piores quanto a de outras épocas. O espírito liberal de igualdade e fraternidade esgarça-se em contradições e mesquinhas, que em sua pior face, desemboca em exploração de classe, Bataille ainda aponta que, desenhada essas condições, toda a vida humana diante disso parece degrada.

Embora a condição burguesa tenha produzido a “mesquinha universal”, ao mesmo passo que mantém o dispêndio enquanto uma atrofia, força a ostentação suntuosa a se degenerar na inaudita “*luta de classes*” (BATAILLE, 2016, p. 29). O movimento da luta de classes já é possível de ser observada, em certa medida, nas sociedades arcaicas, como demonstra o autor no caso do *potlach*, que representa a apropriação pelo soberano da produção das classes inferiores para desafiar outro detentor de poder para que haja separação entre eles, e entre as classes miseráveis, ao que Bataille nomeia de “ato agonístico de separação, de aparência antissocial” (2016, p. 29). O autor relembra que tais práticas suntuárias acabam sendo herdadas, em certa medida, pelo mundo moderno, contudo a contradição que se tem no encontro dessa tradição com o mundo burguês gera uma fratura decisiva para as relações sociais: a racionalidade na qual está baseada a concepção de mundo liberal tende a homogeneizar os homens perante a letra fria das leis, onde proletário e patrão detém os mesmos direitos, teoricamente; contudo, os padrões empreendem certo esforço para mostrar que não fazem parte do mundo dos homens empregados por eles. Há por certo uma diferença clara entre os dispêndios de uma classe que produz para viver e outra classe que produz para separar-se do mundo daqueles que subsistem abaixo de si, isso é, “não existe qualquer disjunção possível entre a qualificação procurada nos modos de dispêndio próprios do patrão, que tendem a elevá-lo bem acima da baixeza humana, e a própria baixeza da qual essa qualificação é função” (BATAILLE, 2016, p. 29).

Em cores mais dramáticas, as diferenças assinaladas por Bataille inscrevem nas relações modernas certo esgotamento cru não admitido:

Aquele que a essa concepção do dispêndio social agonístico opõe a representação dos numerosos esforços burgueses que tendem à melhoria da sorte dos operários, é apenas uma expressão da fraqueza das classes superiores mo-

dernas, que não têm mais a força de reconhecer suas destruições. [...] Uma vez realizada a perda do homem pobre, o prazer do homem rico encontra-se pouco a pouco esvaziado de seu conteúdo e neutralizado: dá lugar a uma espécie de indiferença apática” (BATAILLE, 2016, p. 30).

Podemos vislumbrar um pouco mais do quadro quando, acrescidos das análises de Laporte, encontramos a contaminação entre o princípio da limpeza com o princípio da propriedade. A dissimulação observada por Bataille das práticas dispendiosas burguesas ganha mais densidade quando Laporte aponta para a essência diabólica da merda, que, mesmo expelida pelo corpo, ainda conserva em si sua marca primordial, e a qualquer momento o diabo, à espreita, pode encarnar e ativar seus poderes degradantes do pecado contra o homem, uma vez que a merda ainda não se transfigurou.

Laporte nos lembra que há uma equivalência irreduzível entre a merda e o dinheiro, e que “*el dinero puede pronunciarse sin olor*” (1998, p. 46). Além do mais quando a divisão entre o privado e o público já se mostra em estado avançado, ao ponto de indicar que o privado demonstraria seu lado mais repugnante, “*donde cada uno hace sus pequeños negocios, frotándose las manos socarronamente, será, literalmente, el lugar de la acumulación primitiva: pequeño montoncito de mierda que hay que cuidar y mantener [...]*” (LAPORTE, 1998, p. 55).⁶⁵ Há um elemento de vileza que habita o oculto do privado, como também aponta Bataille para certa hipocrisia burguesa desgastada que baseia sua mesquinaria.

“*El burgués se siente incómodo con sus desperdicios y no ceja en su empeño por disimularlos, incluso en el lenguaje para designar su propia condición.*” (LAPORTE, 1998, p. 77).⁶⁶ O cheiro que a merda exala mostra o traço mais incômodo e que deve ser eliminado já de início. O ouro, além de belo visivelmente, não exala perfume algum, representa o ideal da tríade civilizatória, mesmo ainda mantendo suas origens diabólicas de seu estado primitivo. O olfato liga-se, anota Laporte, aos animais olfativos, como os cães. Dentro da lógica segregativa da ordem burguesa, assim são, tal qual cães, os mendigos, os comerciantes, os traficantes, as putas, marcados por odores denunciadores de suas posições degradadas dentro da sociedade. Interessante retomar a conclusão de Bataille, que diz ao modo de “tudo que a burguesia toca se torna degradado”. Esse movimento está exemplificado em Laporte sob a condição de animalização do ser rebaixado.

O inodoro representa o sucesso do processo de mudança, converte-se em significante do que é rico, atrativo, belo. O inodoro abre caminhos para as agradáveis fragrâncias, em imi-

⁶⁵ “onde cada um realiza seus pequenos negócios, chafurdando as mãos dissimuladamente, será, literalmente, o lugar da acumulação *primitiva*: pequeno montinho de merda para cuidar e manter”. Tradução nossa.

⁶⁶ “O burguês se sente incomodado com seus desperdícios e não poupa seu empenho em os dissimular, inclusive na linguagem que designa sua própria condição”. Tradução nossa.

tações da natureza, onde há garantia de terreno digno para reprodução de riquezas, e ponto de chegada do mito higienista da vitória do perfume sobre o fedor do excremento. A civilização odeia os odores, pois eles representam empecilho decisivo entre o mundano e o divinamente puro.

Os dejetos, sejam de qualquer natureza, sempre despertam a repulsa e o incômodo como primeiras reações a eles. Após o primeiro contado sensorial, quase sempre olfativo, o impulso para purificá-lo de suas corrupções é imediato, de sua marca primordial ligada ao diabólico, com o fim de torná-lo em ícones de beleza que possam ser revertidos. Revertido seu aspecto antissocial, a merda vira ouro, objeto social de grande desejo, contudo, ainda marcada inconscientemente de sua origem baixa. O ouro, assim como a merda, reproduz seu valor em outros objetos, estatus, beleza, perfume, todos, por sua vez, ainda ligados à merda. Essas extensões, como visto, ainda carregam suspeitas de equivalência aos produtos advindos da reprodução da merda, como o mau cheiro, as doenças, a podridão, a bestialidade, o sadismo em suas formas mais grotescas.

Cabe agora retornar para *O cheiro do ralo* munido desse breve histórico da merda e suas formas. Aqui foram constatados alguns dos elementos mais recorrentes levantados anteriormente durante a análise: retenção, transformação, a individualidade exacerbada, a marca diabólica do mal, o cheiro ruim que representa sofrimento, a dissimulação, o espaço privado. O narrador protagonista identifica-se em vários momentos com o cheiro que exala do ralo, como extensão de si próprio. Em alguns momentos há a recusa, porém sem sucesso, pois o cheiro acaba voltando a encontrá-lo, mesmo no ralo do banheiro de sua casa.

O cheiro é aproximado ao longo da história a seres fantasmagóricos, como a “loira do banheiro” ou o vulto que habita a casa do protagonista. Ou ainda, algo de mal vindo das profundezas do inferno, cujo ralo é sua representação menor, o ralo seria de uma só vez o olho do inferno, o meio de acesso ao inferno, e por onde as bestas que ali vivem observariam o narrador protagonista. Os signos ligados ao cheiro ainda dizem respeito sobre certo mal-estar e agressividade inerente ao narrador protagonista, a falta de discernimento entre o “mundo real” e um mundo construído por ele.

A identidade do narrador protagonista está intimamente ligada ao ralo, e em algumas cenas nos é possível ver essa afirmação registrada textualmente por ele, como:

E depois de forçar mais um pouco, o cimento cedeu.
Foi pura emoção esse nosso reencontro.
O cheiro subiu encorpado. Nas narinas até me ardeu.
Sei que no fundo, no fundo,
meu cheiro também lhe desceu.

De tão profundo,
até o pensamento rimou.
Somos o que somos.
Isso alguém falou. (MUTARELLI, 2007, p. 81)

A troca, na verdade, é o reencontro dos cheiros semelhantes, pois o mesmo cheiro que exala do ralo é o cheiro que exala o protagonista. Esse sifão entupido, escondido da vista sob o piso do banheiro, reúne a biografia do narrador protagonista toda compactada em um *montoncito* que diz respeito somente a ele. A questão é que o espaço está tomado pelo cheiro, permitindo que todos os clientes convivam com o cheiro e com o que há de particular sobre o protagonista. O fedor causa sofrimentos a todos, sem distinção, assim como envolve tudo, também sem distinção. O limite, assim como o limite entre o narrador e o protagonista, está borrado, os contornos se fazem não nítidos, pois o Narciso que o penhorista interpreta com o ralo é incompleto: “[...] Para ele o ralo sou eu. / [...] Só que não há reflexo. / Só há o escuro que sou.” (MUTARELLI, 2007, p. 138).

O conflito central representa de forma mais explícita certa busca de sentido nesse mundo regido por arquétipos demoníacos, como descritos por Northrop Frye. Um mundo pervertido se faz transparecer, onde a mente humana ainda não começou a trabalhar as diferenciações e os contornos das coisas. Esse vai ao encontro do ritmo veloz e a cadência atropelada, semelhante à do sonho, evidente no modo narrativo do texto. Imagens do campo do demoníaco tendem à paródia, ao fado inescrutável, à necessidade externa que não poderá ser nunca realizada; um mundo com um fim em si mesmo. (1973, p. 148-149). Assim, o individual escancara o egocêntrico mais destrutivo, onde a relação possui, quase sempre, traços de canibalismo predatório, pois o desejo submete os seres a sublimá-lo em algum objeto específico sem nunca poderem possuí-lo. Humano e inumano não são diferenciados, de modo que o mundo oscila entre razão e desrazão, entre a “torre de Babel às enormes obras de Ozimândias” (FRYE, 1973, p. 151), no qual a atmosfera distópica da terra devastada é hegemônica.

Nesse quadro, a busca poderia representar uma porta de saída desse mundo, mas, como se dá na primeira cena do romance, o vendedor do relógio de Soran fechou as portas da fortuna para sempre.

Junto com os objetos, suas respectivas histórias são compradas. Podemos supor de início que elas serviriam para a construção de uma nova história onde o narrador protagonista poderia se transportar, lugar composto de suas referências culturais e programas de televisão, livros, objetos novos, seu próprio pai e seu *Rosebud*. Contudo, quanto mais o protagonista se aproxima de seu objeto de desejo, menor ele fica, a transubstanciação da merda aqui não se realiza, seu desejo continua vivo:

A bunda era o contraponto do ralo.

[...]

A bunda é, e sempre foi, o desejo, a busca de tentar alcançar o inatingível. Esta bunda era, enquanto impossível, enquanto alheia, o contra ponto [*sic*] do ralo. Mas o que eu buscava não estava ali. Nem tampouco em outro lugar. O que eu buscava, era só a busca.

Era só o buscar.

E por isso agora não há mais desejo, só cansaço. Só o vazio.

[...]

Agora é preciso encontrar algo novo, de preferência uma bunda nova, para acreditar” (MUTARELLI, 2007, p. 134).

O movimento inverso não é possível de ser feito, causando a angústia no narrador protagonista, quando percebe que seu fado não possui lastro, é algo vago que desvanece tão logo possa ser tocado. A experiência do precário em *O cheiro do ralo* aponta para a impossibilidade de um fluxo construtivo de sentido em momento algum, em que está tematizado de maneira bastante certa o que Andrea Hossne indica como a acumulação que não preenche e não significa.

Ao fim do romance fica mais claro como a acumulação põe-se: os objetos e as personagens estão condensadas dessa maneira no comprador final que é o protagonista. É nele que se encontram agrupadas toda a sorte de utensílios e seus conteúdos, apesar de isso não cobrir o vazio do desejo e a ânsia pela busca. Ele percebe que há mais além dos objetos e da compra, algo além que dá significado a tudo, que sustenta tudo, mas que não está nele. Há algo na natureza das substâncias que ultrapassa seu próprio eu, algo inalcançável e intraduzível em palavras, algo que o impele, talvez, a buscar em outras fontes a saciedade desse desejo. A saída para isso então é apropriar-se do máximo de coisas possível numa fome voraz para conseguir tapar esse vazio:

Penso em tudo o que um dia eu comprei.

Penso em todas as coisas que me colecionaram.

[...]

Por Welles solto um Rosebud.

[...]

Tudo o que nunca foi meu.

E então eu me perco em mim.

Esse mim que nunca foi eu. (MUTARELLI, 2011, p. 179).

A inversão final do protagonista é decisiva para a compreensão de distanciamento progressivo entre o impulso ativo em busca da saciedade do desejo. Ele ao final põe-se em posição de objeto (“Esse mim que nunca foi eu”), se insere no corpo do todo. A posse que era assegurada somente pela cerimônia da compra (“Pago”) se mostra inútil para atender essa exigência do narrador personagem, pois não há uma total absorção desses sentidos e histórias dos objetos e nem seria isso que aplacaria seu impulso da “busca”. Acaba soando falso para

ele essa ideia real de posse. Tal qual o sifão, a acumulação atinge nível limite a ponto de a merda não conseguir fluir para outro lugar, que não em refluxo. Nem há um passado de fato nesse presente imposto que baseia o narrador protagonista, somente poucos vestígios, e um pai inacabado. Várias impossibilidades que acabam por torná-lo somente mais um objeto em sua própria sentença.

Interessante notar que os dispêndios do protagonista não apontam para valores monetários, algo que nem ele sabe contabilizar ao certo. O dinheiro para ele é como qualquer um dos objetos adquiridos, extensão dele e de seu suposto poder sobre os outros: “Já fui ao banco, e as três caixas enchi. Com notas grandes, médias e pequenas.” (MUTARELLI 2007, p. 105). Os objetos trazidos a sua loja já estão convertidos há bastante tempo, e passam ainda por nova renovação no ciclo merda-ouro. Na loja de penhores o protagonista acaba comprando a merda dos outros, praticamente. E como não há para *O cheiro do ralo* águas de março para trazer uma promessa de vida, o ralo põe-se a feder.

O cheiro do ralo diz da vida desse narrador protagonista, que escreve sua história sem ao menos saber. O romance é feito de vários pedaços sem conexão, amontoados sob o crivo de um autor implícito que procura ordenar os dias e a rotina degrada dessa personagem em algo coeso e coerente, mas sem sucesso.

Uma história feita daquilo que outros descartaram certamente não é projeto ideal de livro que o narrador protagonista busca, embora seja o único cabível para o momento. Entretanto, o prazer em mencionar o título de sua história se faz presente: “O cheiro do ralo. / Sinto um prazer estranho ao dizer isso.” (MUTARELLI, 2007, p. 65). A autonomia do penhorista seria efetiva caso ele conseguisse realizar a transubstanciação completa do lodo de sua fala em ouro, materializado em um livro e sem as características baixas da merda.

Há ainda um paradoxo de identificação, pois nos momentos em que ele se vê separado do cheiro sente que sua sorte piora ainda mais. Para ele “O cheiro me dá poder. / O cheiro e o olho. [...]” (MUTARELLI, 2007, p. 67). O olho, em suas primeiras aparições, servia como outro canal de poder do narrador protagonista, retirando do “todo” do mundo, com seu olhar vidrado, tudo aquilo que valesse a pena. Depois, acaba compondo o olho do pai, que ganha personalidade própria e se separa de seu filho. Ora, esse indício aponta para certa cegueira do penhorista, o que não fica resolvido é: cegueira para ver o que? O globo ocular artificial age como extensão do órgão desejante do protagonista e aquele que, superior ao olfato, estaria melhor alinhado a certa lógica da ordem-limpeza-beleza. Só que esse olho não é capaz de dar ao narrador protagonista a permissão de gozar plenamente seu prazer, ele ainda mantém ligação forte com o cólon do protagonista, isso é, o olho não consegue exercer sua função básica

de objeto (preencher uma cavidade ocular vazia) nem a função do órgão (ver). Para reverter isso, torná-lo de fato um olho, a saída é passá-lo para o “pai Frankenstein”. Essa solução sugere que o olho, quem sabe num novo corpo ainda em formação, longe do cheiro do ralo, ele corresponda a sua função real e superior.

O poder que o cheiro possui é o de estruturar em certa ordem, mesmo que caótica, os pensamentos do protagonista da maneira que eles realmente são. Há na comunhão com o cheiro a real possibilidade de transformar as palavras em algo mais, retirá-las de uma origem tosca e dar-lhes significado:

[...]
 O senhor é mesmo bom de conversa.
 A conversa é o material de precisão do meu ramo.
 A conversa é meu compasso.
 Com a conversa eu desenho o meu mundo.
 Eu construo o meu mundo.
 [...]
 (MUTARELLI, 2007, p. 83)

O livro a ser escrito ordenaria o mundo do protagonista em todos os aspectos: o amontoado de histórias que possui, a cultura acumulada durante anos, os fantasmas e a culpa que o assombram: “[...] Penso em um dia escrever um livro só com frases que um dia grifei. Tornar meu o que não era meu. Tornar meu o que adquiri. [...] Levo da mão para a boca. [...]” (MUTARELLI, 2007, p. 123). Ou seja, não se trata de criar algo novo, elaborar um mundo deliberadamente para o livro hipotético, mas transportar tudo aquilo que antes era de outros e transfigurá-los em sua própria expressão. Esse modo de composição por colagens é frutífero, onde pedaços tornam-se um todo coeso, cujo fluxo erige uma história. Ou o livro poderia também surgir de outra maneira, mais ao tipo de um despejo associativo livre, escrita automática, evacuação de ideias e sentimentos direto no papel, como o protagonista faz ao pai da garçonete a certa altura da história:

[...] Quer deixar recado? Não. O senhor não iria entender. E se entendesse, se fosse anotar p recado, ia faltar papel. Eu tenho muito a dizer. Daria um livro. O meu recado daria um livro. Imagino o velho a escrever. Eu ditando, e ele escrevendo. O livro da bunda imensa. Um livro imenso. [...] Ia ser um romance. Um romance de amor. Ode ao cu. [...]” (MUTARELLI, 2007, p. 109).

Veja que esse modo de escrita está ligado ao objeto de desejo, e como o desejo, o livro não pode ser realizado dessa maneira. A maneira como a produção do livro é curiosa, uma vez que as palavras seriam ditas como as palavras sagradas que descem à terra e à língua dos homens sob bênçãos diversas. O velho a escrever essa história de amor representa utopicamente um desfecho favorável do desejo do narrador protagonista, pois ele estaria despejando

no velho sentimentos puros endereçados à bunda. Isso não se encaixa, contudo, nos acontecimentos de *O cheiro do ralo*.

O que se têm em *O cheiro do ralo* é totalmente o contrário, todos os gestos apontam para uma produção inconclusa e ambígua do próprio livro, que, paradoxalmente, está em nossas mãos nesse exato momento e mais de acordo com o que é retratado ao longo de suas páginas: “[...] O cheiro do ralo. / Esse era o nome do livro que eu nunca escrevi. [...]” (MUTARELLI, 2007, p. 141). O *montoncito* é o que talvez conte melhor a história desse narrador protagonista, seja em forma, seja em conteúdo. A impossibilidade do fluir de uma história cuja identidade principal não é a transfiguração do lodo em ouro literário, a obra continua a feder, mantém todas as características de seu dono, assim como a merda que não foi constrangida ao ciclo social de desinfecção. A marca primordial do mau do indivíduo a quem essa história representa permanece nas linhas de *O cheiro do ralo*, ela se mantém viva da maneira que lhe é possível, e assim comunica ao mundo externo: “[...] Talvez sua herança seja o cheiro do ralo [...]” (MUTARELLI, 2007, p. 138).

A liberação da obra por parte do narrador só é feita após sua morte e contra a sua vontade. E o que é entregue é um livro não linear, com fluxos e refluxos que não dão em muita coisa, onde as referências misturam-se a todo momento. Assim como Anatole France escreve, na citação trazida pelo narrador protagonista, de sua obra: “[...] Foi preciso uma eternidade para produzir o meu dicionário e minha mulher, monumentos de minha triste vida, formas defeituosas, por vezes importunas. O meu dicionário está cheio de erros; Amélia contém uma alma afrontosa num corpo obeso [...]” (MUTARELLI, 2007, p. 61). Como não há como saber se esse excerto foi transgredido pelo narrador protagonista, seguiremos o romance na transposição “confiável”. *O cheiro do ralo* também mostra-se incômodo, por vezes, confuso, torto, mas é nesses pontos que residem a força de sua narrativa. Monumento triste, excrementício e mal cheiroso, posto em circulação no mundo literário, e cartão de visita de um autor estreante.

Há algo irônico que percorre o romance por inteiro que diz respeito ao tratamento dado à literatura: algo da mesma estirpe da lógica da desinfecção vinda de lugares restritos do campo que maquam o pútrido estado das coisas ao redor desse romance. E como mesmo diz um mendigo ao narrador protagonista, com lucidez notável, não é possível esconder algo tão evidente e tão marcante: “É merda pra tudo que é lado, doutor!” (MUTARELLI, 2007, p. 27). O civilizatório do discurso literário com o qual *O cheiro do ralo* divide o campo é questionado de maneira oblíqua na história do romance, e pela sua própria presença em certos espaços.

4. E assim, mais uma coisa esse trabalho se torna

Como observamos anteriormente os problemas postos pela obra não são poucos, e há ainda mais alguns para tratar antes de finalizar este trabalho. Agora os problemas de articulação entre a primeira parte, na qual foi feita breve descrição da trajetória e de um grupo no qual Mutarelli pode estar ou não inserido, e a segunda parte, que diz sobre a fatura textual e suas ocorrências, se fazem improrrogáveis para, por fim, vislumbrarmos um quadro maior do que aquele que iniciamos esta pesquisa.

A interpretação geral do romance ainda necessita de um movimento de volta, para, no distanciamento, captarmos algumas questões um tanto mais largas que nasceram na análise fechada. A primeira questão parte da condução da obra, que se dá por meio de um narrador protagonista que mantém um jogo de afastamento e aproximação constante e vacilante. Esse manejo das duas instâncias do romance pretende causar desestabilização da leitura, impossibilitando o leitor virtual de apreender inicialmente o que se pretende com tais efeitos. A mão condutora do autor implícito se faz aí pressuposta para que esse mundo distópico retratado em *O cheiro do ralo* ganhe um mínimo de sentido, e parece ser propriamente esta a justa medida do romance: o sentido mínimo.

O romance opera em um distanciamento semelhante ao feito nos quadrinhos, gênero esse que consegue esconder os rastros da presença autoral de maneira curiosa. Os quadros, os desenhos e as cores saltam aos olhos dando a impressão, quase sempre, de que eles existem por si próprios. Contudo, nada mais pessoal e autêntico que o traço do desenho utilizado, assim como na prosa de ficção o estilo da escrita de dado autor. Mas esses elementos ainda explicam pouco o distanciamento em *O cheiro do ralo*.

Enquanto a história vai se desenrolando, seu processo de escrita está sendo realizado. Aparentemente, esse processo não é percebido pelo narrador protagonista, que vai seguindo sua vida como sempre. Há um vácuo aparente entre a narração e a mão condutora da história. Voltando rapidamente ao romance, o narrador não passa total confiança, para retomar mais outra categoria de Wayne Booth, uma vez que ele tem certa noção de que há um princípio ordenador e criador de sentido no mundo ficcional em que está inserido. Isso, segundo ele, emana de seu próprio poder e desejo, o que mostra certa consciência de que aquilo que ele deseja se torna “realidade”, apesar de não ser indicado em nenhum momento que sua vontade é de fato cumprida. E essa força de desejar e impor poder não parece se relacionar com a escritura do próprio livro. Com efeito, os indícios indicam para o total desconhecimento do narrador protagonista de que o livro *O cheiro do ralo* toma forma neste mesmo momento:

Ligo a TV.

[...]

O jornal repete o atentado de um mundo que eu mesmo fiz. (MUTARELLI, 2007, p. 14)

[...]

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

A vida é dura. E vá se foder.

[...] (MUTARELLI, 2007, p. 17)

[...]

Temos um mundo à parte. Criamos um mundo aparte.

Um mundo para nos servir.

[...]

Deus criou o mundo, mas fomos nós que o tornamos confortável.

[...] (MUTARELLI, 2007, P. 77)

[...] Eu queria um dia escrever um livro. Eu não queria plantar uma árvore. Não queria um filho. Queria só um livro. Queria um livro que eu mesmo escrevesse. Um escritor disse um dia. Eu não sei quem ele era. Só ouvi alguém dizer o que ele teria dito. Parecia arrogância, mas não era. Era auto-suficiência [*sic*]. Parece que perguntaram para ele o que ele lia, ou o que ele estava lendo. “Quando quero ler um livro, eu mesmo o escrevo”. Eu queria ter dito isso. Eu queria poder escrever. [...] Escrever é claro que eu sei. Só não sei escrever um livro. [...] (MUTARELLI, 2007, p. 123-124)

Os trechos trazidos confirmam a noção de construção e o desconhecimento do narrador protagonista sobre a escrita do livro. Dito isso, agora é preciso levar em conta a falta de controle sobre acontecimentos alheios a sua vontade na história (como a extinção do cheiro, o afastamento da garçonete, a impossibilidade de saciar seu desejo, entre alguns outros).

A única coisa que o narrador protagonista admite que não possui capacidade para formular é um livro, objeto esse que ganha muitas formas ideais ao longo de *O cheiro do ralo* (primeiro o livro se chamaria *Ode ao cu* e seria feito do recado para o pai da garçonete, depois ele seria um apanhado de vários trechos de outros livros; em outro momento ele seria a única herança deixada pelo protagonista para um suposto filho, entre alguns outros) e representa, para ele, sinônimo de autossuficiência.

Por sua vez, o autor implícito parece possuir uma mente tão ensandecida quanto a do indivíduo retratado no romance. O que indica que ele está relativamente próximo desse indivíduo, apesar de sua presença bastante sutil. O autor implícito conduz os focos ao narrador protagonista e às ações, e parece não interferir para amenizar a atmosfera de torpor que envolve o penhorista.

Talvez haja um hiato na ligação dessas três instâncias narrativas que demonstra certo efeito de hesitação ou impossibilidade de reuni-las de modo ordenado. Em um primeiro momento o romance aparenta ser conduzido pelo próprio penhorista (e de certa maneira o é);

contudo, seguindo as sequências de passagem de voz no discurso, ao ser revelado que o narrador dramatizado não possui consciência dessa escrita, há uma separação inegável entre ele, que vive a história, e aquele que registra a história, que possui mão autoral para fabricá-la. É justamente nessa fissura que nos é possível capturar o autor implícito. Outro nível de geração de sentido que é dado, mais uma vez, pelo espaço em branco apresentado pelo romance.

O cheiro do ralo se define enquanto obra, de modo geral, por tais escolhas tomadas ao longo de sua urdidura, das quais podemos ver somente o produto final. E como qualquer obra artística, sua confecção possui certo planejamento e possui momentos em que a criação caminha por si própria. Não nos cabe medir a fração de cada um desses momentos da produção aqui. O que necessita ser destacado com essa explicação por agora trata sobre a circulação dos objetos de cultura dentro do romance, de modo a captar traços contextuais que condizem ao romance, agora enquanto obra acabada, em diálogo com as outras obras e captar nessas escolhas possibilidades de leituras desse acervo cultural demarcado.

As obras chegam ao narrador protagonista de vários lugares, como vimos: de sua própria bagagem cultural, das transações que ele realiza em seu escritório, da programação de televisão, puxadas às vezes de sua memória, etc. Produção variada, une em um mesmo texto peças consideradas de grande prestígio e outras consideradas “lixo” cultural. Elas estão unidas na atmosfera do romance e nos apontam dados de consumo inclusive de outras personagens, como as garçonetes que leem a “*Revista dos astros*”, a semelhança notada entre a fisionomia do protagonista com o garoto propaganda da marca Bombril: “Isso é mesmo. Eu até falei para a minha comadre. / Esse do comercial, é a cara do meu patrão” (MUTARELLI, 2007, p. 53). Essa assimilação da pessoa com algum objeto da cultura de massa também acontece quando o protagonista pergunta para a “mocinha” seu nome: “Seu nome era a mistura de pelo menos outros três. / Seu pai, sua mãe e algum astro da TV.” (MUTARELLI, 2007, p. 14).

Pascoal Farinaccio nos dá um dado interessante em sua análise. Ele, ao observar a grande ocorrência de transposições de obras de todo tipo, em especial, as de cultura de massa, nota que esse “universo da cultura de massa, com destaque para os produtos da televisão, pode ser interpretado como o chão sobre o qual todos caminham mais ou menos irmanados [...]” (2013a, p. 220). Aqui, Farinaccio parece apontar para um nivelamento por baixo, e há o narrador protagonista que se destaca por ser consumidor de material cultural mais variado. O nivelamento, indica Farinaccio, é paradoxal no momento em que se percebe que esse critério está centrado no ponto de vista e no desejo do penhorista. Tudo, no momento em que o penhorista adquire algo, perde imediatamente seu valor, iluminando o movimento de busca desenfreada. E não custa lembrar a representação de a montagem do “pai Frankenstein” sugerir

a construção de um passado para si próprio, já que não é mostrado no romance qualquer vestígio progressivo aos acontecimentos: “Trata-se de lançar um olhar ao passado, recolher fragmentos, descontextualizá-los e recontextualizá-los em um novo conjunto”, para “‘salvar’ o passado do esquecimento voraz produzido incessantemente pela modernidade.” (2013a, p. 228).

Há nessa análise pontos que parecem ser, de fato, movimentos do discurso maior da obra, mas Farinaccio acaba caindo em algumas armadilhas postas pelo próprio *O cheiro do ralo*. É inegável que a construção do pai indique para um dado de recriação deliberada de um passado para o narrador protagonista, mas que não diz diretamente de uma reciclagem do passado das obras do campo literário. O tom solene no trato da literatura canônica, ou não, pelo penhorista de fato existe, no entanto com um aspecto altamente irônico e não tão moralizante quanto o sugerido por Farinaccio, como visto na cena do vendedor de Baudelaire, no modo de transposição de Vinicius de Moraes, ou, ainda, na transgressão do quadro de Renoir *Rosa e Azul* (MUTARELLI, 2007, p. 60).

O nivelamento por baixo ocorre, mas diferente do que afirma o pesquisador, o penhorista nivela não só grande parte das personagens com as quais convive, como também a produção cultural, sem exceções. Talvez, o disparate entre as conclusões de Farinaccio e o que é posto pela obra seja gerado em uma convicção forte do pesquisador em aspectos residuais de certa estética e leitura teórica sobre o pós-modernismo (como observamos mais algumas ocorrências na fortuna crítica). Contudo, não foi levado em conta todo o contexto de produção e de autoria que *O cheiro do ralo* possui e que aponta para caminhos laterais a esses, e, em alguns momentos, distanciado desse debate.

Alguns aspectos dessa estética estão colocados em *O cheiro do ralo*, de fato. Como a reificação de objetos e pessoas, a que o pesquisador se refere. Outro aspecto possível de análise diria sobre as confusões mentais e problemáticas ligadas ao psicológico do narrador protagonista, ou ainda ao sadismo e ao fetiche da mercadoria (dos quais também não pudemos escapar de mencionar). Todos estão postos em certa medida na narrativa. O que chama a atenção, no entanto, é o modo como essas grandes questões aparecem: elas aparecem de maneira tão explícita e sem filtros que chega a beirar o óbvio.

Essa armadilha imposta pelo romance envolve a leitura analítica que procura fechar a obra em uma interpretação última.⁶⁷ Isso diz mais que somente o cuidado crítico da leitura

⁶⁷ Fredric Jameson nota esse mesmo aspecto na forma de *Ragtime*, onde Doctorow arma seu romance de modo a protegê-lo de leituras interpretativas. Fora outras questões colocadas por Farinaccio que Jameson também observa como movimentos do momento histórico de mudança sensível nas relações sociais do capitalismo tardio. Cf.

enviesada, lança luz mesmo em um aspecto importante de *O cheiro do ralo* que diz sobre uma acumulação e o nivelamento frente ao campo literário do qual participa. As leituras feitas de *O cheiro do ralo* correm o mesmo risco que os objetos e peças de cultura consumidas pelo narrador protagonista: perderem seu brilho, juntarem-se ao *montoncito* de coisas e discursos, só restando a elas contribuir com seu mau cheiro.

A obra está aberta para variados tipos de leitura, todos eles cabem, até certo ponto, em sua análise e em saídas interpretativas, indo ao encontro do que é dito pelo próprio penhorista: “É porque aqui tem de tudo. Tem tudo o que o mundo pode dar.” (MUTARELLI, 2007, p. 130). Assim, também, nosso caminho analítico poderia terminar no momento em que afirmamos que o livro se relaciona com o dejetivo do narrador protagonista, onde tudo está estruturado a partir do cheiro do ralo. Mas mesmo com essas afirmações, *O cheiro do ralo* não cessa de feder, sua transubstanciação de merda em literatura não completa o ciclo, deixando atreladas à obra as características demoníacas fundamentais do primeiro estágio. Também não estamos livres do risco de que este trabalho se torne parte do todo da fortuna crítica da obra. A ironia debochada na qual nos deparamos frente a essa constatação explícita outro ponto de força, onde a saturação diretiva do romance extrapola os limites ficcionais, vindo instalar-se fora, nos discursos críticos acerca dele.

O foco dado pelo autor implícito às obras que aparecem na história não obedece a um impulso salvador do ostracismo a que a literatura é vítima, como o quer Farinaccio. Desse modo, passemos a averiguar a seleção de obras presentes no romance, no intuito de que isso diga algo sobre a própria circulação e marcação de presença de *O cheiro do ralo* no campo literário. E mais, diga algo sobre o próprio espaço que adentramos quando lidamos com essa obra, que escapa de várias classificações e definições.

Mesmo com os problemas de aleatoriedade sendo decisivos para a montagem do romance, podemos captar algo que emana desse grupo de autores? Se o tomarmos em grupo, temos uma seleção bastante heterogênea, balanceada em tipos de menção. Chama a atenção a presença de alguns autores contemporâneos próximos ao autor Lourenço Mutarelli, como é o caso de Ferréz, Arnaldo Antunes e Valêncio Xavier. Os dois últimos fazem parte da obra finalizada. Podemos ainda adicionar os três autores com que Mutarelli trabalhou e fizeram parte de sua carreira dos quadrinhos, Ellroy, Auster e Glauco Mattoso. Seguindo esse rastro e incluindo nessa contabilização os artistas com maior capital simbólico como Machado de Assis, Anatole France, Freud, Bosch, Orson Welles, Renoir, etc..

O enfoque dado aos nomes pode indicar para a reunião de personalidades ou associação entre *O cheiro do ralo* a figuras com mais poder simbólico dentro do campo artístico, num gesto de demarcar uma tradição seletiva para Mutarelli. A noção de tradição seletiva postulada por Raymond Williams nos ajudará a entender alguns pontos dessa dinâmica, inclusive a entender o problema de classificação em Mutarelli, que pode revelar, na maneira como essa *seleção* foi feita, alternativas de leitura desse problema.

Voltando ainda à Farinaccio, a superioridade não irônica do narrador protagonista não se encaixa como uma boa solução para a proposta do mundo ficcional desse romance, tampouco parece uma boa solução para questões amplas do contexto de produção, mas não descartemos ainda essa noção de se manter “superior à média”.

Raymond Williams, quando trata em analisar e entender o problema que o marxismo colocava sobre a cultura e uma teoria cultural marxista, se depara com aplicações mal-entendidas que ignoravam a dinâmica social contemporânea, gerando uma série de equívocos quanto a definição de duas categorias fundamentais: base e superestrutura. Ao decorrer de sua demonstração, Williams passa a analisar mais de perto a dinâmica da hegemonia e sua complexidade dentro dessa chave investigativa, que “supõe a existência de algo verdadeiramente total, que não é meramente secundário ou superestrutural [...], mas que é vivido numa tal profundidade e satura a sociedade de tal maneira que, [...] constitui a substância e o limite do senso comum para muitas pessoas sob sua influência e corresponde à realidade da experiência social muito mais claramente do que quaisquer noções derivadas da fórmula base e superestrutura.” (2005, p. 216). Ou seja, a ideia da hegemonia corresponde estreitamente à dinâmica da base no que se entende a um conjunto de práticas e expectativas vivenciadas pelo indivíduo, que estão arraigadas à noção de construção e delimitação de um senso comum.

É um conjunto de significados e valores que, vividos como práticas, parecem se confirmar uns aos outros, constituindo assim o que a maioria das pessoas na sociedade considera ser o sentido de realidade, uma realidade absoluta porque vivida, e é muito difícil, para a maioria das pessoas, ir além dessa realidade em muitos setores de suas vidas. (WILLIAMS, 2005, p. 217).

Mas esse assentamento do senso comum não é feito sem antes fricções entre o que compõe a cultura dominante e o que há fora dela. As incorporações entre os níveis de cultura são efetivadas através de instrumentos sociais (por exemplo, as instituições), dos quais a norma hegemônica possui controle. É nesse momento que Williams propõe que a criação de uma tradição não é feita sem que haja a seleção do que deve ser incluído e reproduzido, e que de imediato exclui todo o resto. A tradição seletiva: “aquilo que, no interior dos termos de uma

cultura dominante e efetiva, é sempre transmitido como ‘a tradição’, ‘o passado importante’ [...]” (WILLIAMS, 2005, p. 217). As práticas de incorporação, portanto, pressupõem a coleta e diluição de significados e práticas sociais (residuais e emergentes) dentro da cultura dominante, aos poucos tomadas como realidade pelo senso comum. É importante termos de maneira clara que essa dinâmica não cessa e é mutável sob os parâmetros históricos e sociais, que dirão sobre o rastro da constituição da cultura hegemônica.

Essa noção de tradição seletiva e construção de cultura hegemônica é necessária quando tratamos de um autor que se encontra fora desse grupo restrito definido como parâmetro para a literatura brasileira. A literatura também descreve um campo definido, com suas próprias regras e meios de legitimação de estéticas e autores hegemônicos e não hegemônicos (trataremos dessas questões em breve). O senso comum do que realmente é Literatura (com caixa alta) representa, de certa maneira, o resultado histórico da dinâmica das disputas dentro do campo.

Por sua vez, fixemos a definição de tradição literária, seguindo o senso comum, como um “sistema sincrônico dos textos literários, sempre em movimento [...]. Cada nova obra provoca um rearranjo da tradição como totalidade (e modifica, ao mesmo tempo, o sentido e o valor de cada obra pertencente à tradição).” (COMPAGNON, 2010, p. 34). Um sentido importante que determina se uma obra pode ser inserida nessa tradição, pontua Compagnon, é: “[...] literatura são os grandes escritores.” (2010, p. 32). Seguindo esse raciocínio, Compagnon complementa sua análise dizendo sobre aspectos de atribuição de valor que ultrapassam a medição de traços inovadores da capacidade da técnica textual ou a concepção discursiva do texto literário no tecido social (mas lembremos aqui que essas categorias de análise nos servem como parâmetros metodológicos importantes de apreensão do fenômeno da literatura em sua complexidade):

O termo *literatura* tem, pois, uma extensão mais ou menos vasta segundo os autores, dos clássicos escolares à história em quadrinhos, e é difícil justificar sua ampliação contemporânea. O critério de valor que inclui tal texto não é, em si mesmo, literário nem teórico, mas ético, social e ideológico, de qualquer forma extraliterário. [...]” (COMPAGNON, 2010, p. 34, grifos do autor).

A proposta de Antoine Compagnon com sua análise é trazer para problematização justamente esses sentidos comuns que circulam livremente acerca do que é o literário e como o identificamos, questionando os dogmatismos subjacentes dessas noções. Portanto, devemos, antes de prosseguir, refletir um momento sobre essas certezas. O senso comum frequentemente é tomado como algo pejorativo e redutor de sentidos, retirando dos processos sua comple-

xidade. Tanto em Williams, quanto em Compagnon, o termo diz, também, sobre a constituição do que são os parâmetros básicos, portanto vividos correntemente, para a designação de algo e sua localização dentro dessa dinâmica social conflituosa entre o que é hegemônico e o que não é. Deslocando essa análise para nosso trabalho, os parâmetros básicos para indicar o que é literatura/o que é um escritor de literatura e o que não é literatura/o que não é um escritor de literatura.

Pois bem, quando Farinaccio destaca o narrador protagonista das relações mundanas de *O cheiro do ralo* utiliza como parâmetro a bagagem cultural dessa personagem. Ao fazer isso ele impõe um juízo de valor, baseado em um senso comum, que avalia a capacidade e o conhecimento desse indivíduo culturalmente, pegando como dados os objetos de cultura que o penhorista consome. Já dissemos que o pesquisador ignora o sentido irônico que coloca todos esses autores e produções (altas e baixas) em um mesmo nível. Assim como, ao fazer o distanciamento das instâncias narrativas para tocar em sentidos mais largos do romance, ignora o autor implícito como um momento discursivo da obra do autor Lourenço Mutarelli.

Embora isso aconteça, devemos admitir que *O cheiro do ralo* possui dificuldades pontuais de retorno, quer por conta de o romance ser narrado em primeira pessoa, quer pelo narrador protagonista não possuir nome, quer a condução autoral ser bem sutil e alguns dos autores de paratextos do livro figurarem na ficção. A associação nos leva a ligar o nome de Lourenço Mutarelli a esse penhorista.⁶⁸

Para não se incorrer nesse erro é necessário ter bem clara a separação da relativa autonomia das vozes da narrativa e a obra em si inserida em outras ordens de análise. Em outras palavras, a seleção de obras e escritores feita em *O cheiro do ralo* é ambivalente, uma vez que presta sentido para definição do protagonista, ao mesmo tempo que trava diálogos (ou tenta) com outras obras no âmbito maior do campo literário. Esse último aspecto pode soar a algo parecido com as credenciais literárias da obra e do autor.

Em um sentido amplo, Lourenço Mutarelli reúne em *O cheiro do ralo* mais que obras escolhidas aleatoriamente pelo foco de um autor implícito, ele evoca para sua obra nomes conhecidos do senso comum do que é qualidade literária. E o faz de um jeito irônico, ao mesclar entre os nomes consagrados, nomes próximos a ele, estabelecendo algo parecido a sua própria tradição seletiva.

A inserção de alguns pares em *O cheiro do ralo* incidiria sobre a possibilidade de existência de uma fração literária da qual o autor faça parte. Por exemplo, a versatilidade

⁶⁸ Ainda por cima se se levar em consideração que no filme *O cheiro do ralo* a personagem de Selton Mello, o penhorista, se chama Lourenço.

apresentada na trajetória do autor o coloca dentro do ideal de artista contemporâneo. Sua linguagem passou por círculos diversos, da popular história em quadrinhos até os festivais internacionais de cinema. Segundo observa Schøllhammer, em sua síntese do panorama da produção contemporânea, atualmente a diferente profissionalização de certos escritores altera a ordem dos vínculos exclusivos com as editoras, eles agora atuam "em todos os campos possíveis, da imprensa aos meios visuais de comunicação, passando pelo cinema, pela televisão" (2009, p. 62). Mesmo com certo exagero na afirmação, há, em alguns casos, a possibilidade hoje de trânsito por muitos campos o que leva à percepção de uma "nova cadeia de produção em que o livro deixou de ser o produto final e apenas representa uma etapa provisória de um desdobramento de significantes em novos formatos mais voláteis e porosos de mútua penetração de diferentes níveis" (2009, p. 62-63).

Parte dessas proposições nos é possível pôr à prova nos artistas que compõe o círculo de relações próximo a Mutarelli. Retomando um pouco esses artistas temos Ferréz, Arnaldo Antunes, Marçal Aquino, Mario Bortolotto, Marcelino Freire, Ronaldo Bressane, para ficar nos mais próximos. A diversidade desse grupo é flagrante, o que coloca em questão a generalização feita por Schøllhammer. De fato, não há um escritor de formação nesse apanhado, aqui os artistas possuem pelo mesmo mais uma frente profissional. Ferréz já foi MC, hoje atua como editor e dono da Selo Povo, que publica obras de literatura marginal e possui sede no bairro do Capão Redondo, na loja da grife *IdaSul*. Arnaldo Antunes é músico de longa carreira que se inseriu tardiamente no mundo literário como poeta. Marçal Aquino é jornalista de formação e se lançou na carreira literária como contista e romancista no início da década 1990; sua grande visibilidade se dá na verdade como roteirista, em que possui longa parceria com o diretor de cinema Beto Brandt na adaptação de obras literárias contemporâneas e também roteiros originais, e passagens pela Rede Globo como roteirista de séries e novelas. Já Mario Bortolotto é dramaturgo e músico que fez sua carreira longe dos circuitos *mainstream* do teatro paulistano. Marcelino Freire possui uma formação em Letras inacabada, o que não o impediu de adquirir formação de escrita ficcional na oficina literária do escritor Raimundo Carrero; Freire não figura entre os nomes de primeira linha da literatura contemporânea brasileira, ainda assim, sua obra é objeto de trabalhos e análises. Finalmente, Ronaldo Bressane é jornalista de formação e possui alguns livros de contos publicados que não renderam muitos comentários ao autor.

Afirmar que o livro deixa de ser produto final é algo um tanto forte, uma vez que observamos nesse grupo que todos possuem, em maior ou menor grau, intenções em publicar seu trabalho em livros impressos por editoras. Parece mais produtivo inverter essa lógica, on-

de a porosidade de penetração da literatura permite estéticas vindas de outros meios de produção artística, e parece sugerir que há a permuta de prestígio entre os outros campos, uma vez que todos os nomes passaram pelo menos uma vez pela literatura, ou como ponto de partida ou como ponto de chegada; e ainda há Lourenço Mutarelli que faz da literatura e das outras artes tanto como ponto de chegada, quanto como ponto de saída.

Mas esse trânsito de Mutarelli não se faz de maneira tão isenta de tensões, como pudemos observar nos ataques vindos de Alcir Pécora, por exemplo. Esse dado rebate a certeza de que a regra da transposição de certa consagração em outro âmbito do campo artístico não se realiza em todos os casos. O autor ainda assim necessita construir para si certa credibilidade, no caso de Mutarelli, no campo literário. Só que, como vamos observar a partir de agora, esse processo é bastante particular.

Já está claro que Lourenço Mutarelli demonstra sua hipotética exclusão ao tipo de literatura mais restrita, feita para os produtores (inclua-se nesse grupo os próprios escritores, a academia, a crítica), como designado por Bourdieu (1996, 246). Ele coloca-se, pelo menos com esse primeiro romance, oposto a certo modo de fazer literatura admitida no senso comum da Literatura. Pierre Bourdieu e Yvette Delsaut em sua análise da alta costura parisiense identificam as diferentes posturas entre os produtores que circulam nos espaços mais restritos e tradicionais (grandes *maisons*) e os produtores que circulam em espaços opostos, mais ligados à inovação artística dos cortes. Na dinâmica do campo dessa produção específica, os pesquisadores foram capazes de apreender algumas práticas comuns em outros campos artísticos, mais especificamente do embate entre os produtores mais tradicionais e perenes e os produtores mais jovens que

empenha[m]-se a parecer *pretencioso[s]*: de fato, tendo que mostrar e demonstrar a legitimidade de suas pretensões, tendo que prestar provas porque não possui todas as credenciais exigidas, ‘ele exagera’, como se diz, denunciando-se perante aqueles que só precisam ser o que são para serem como convém, pelo próprio excesso de sua conformidade ou de seus esforços no sentido da conformidade.” (2001, p. 12).

Essa é uma estratégia de ação utilizada por alguns dos novos costureiros, e representa toda uma movimentação social emergente de classes e estilos, e de métodos de produção.

Essa estratégia deve ser considerada em sentido histórico, onde “o jogo dos recém-chegados consiste, quase sempre, em romper com certas convenções em vigor”, e aqui entra um dado importante: “mas dentro dos limites da conveniência e sem colocar em questão a regra do jogo.” (2001, p. 16). Ou seja, o jovem costureiro não pretende com sua contundência criativa destruir o sistema da alta costura, mas, sim, se fazer incluir com suas próprias caracte-

rísticas. Para isso, há toda uma sistemática de legitimação dentro campo para que o jovem costureiro ingresse no campo da alta costura.

Deslocando essas compreensões para a situação de Lourenço Mutarelli nos é possível visualizar certa postura parecida a de um jovem costureiro em seu ingresso no campo. O prestígio comprovado em seus trabalhos em quadrinhos foram importantes para um primeiro lançamento de seu nome como escritor, porém, isso por si só não produz capital simbólico suficiente para Mutarelli ser admitido na literatura.

Há uma estratégia de inserção que é sublinhada no artigo de Bourdieu e Delsaut que pode nos ajudar a ver algo de semelhante nesse primeiro romance de Mutarelli. Isso é, o autor advém de um meio estigmatizado como menor em relação à literatura, e deixa entrever isso com a escolha por manter resíduos dessas técnicas originárias inscritas em sua prosa de ficção. Para que esse tipo de escolha não fosse interpretada como “falta de gosto”, o artista deveria “deter um capital de autoridade estética”, que alinha essa ação com certa recusa da norma conveniente em vigor (BOURDIEU; DELSAUT, 2001, p. 32). Dessa forma é possível ler a tradição seletiva de Mutarelli como uma estratégia: “A referência ao passado do gênero e a referência aos outros produtores contemporâneos são dois indícios práticos da constituição do campo [...]” (BOURDIEU; DELSAUT, 2001, p. 33). Ou seja, ao passo que Mutarelli seleciona dado grupo de autores para se referir e para apresentar algum conhecimento sobre o meio, ele confirma a dinâmica do campo literário e seus agentes.

A entrada do autor no campo da literatura é acompanhada pela evocação de nomes a mais tempo que ele dentro do campo em seu romance. Evidência, inclusive, formalizada no texto de *O cheiro do ralo*, contudo esse recurso por si também não conclui a complexidade de Mutarelli, pois, mesmo após três romances publicados, ele ainda não possuía prestígio enquanto autor de literatura. A produção de capital simbólico para o autor e para o romance precisa levar em consideração o filme, que prolonga essa penetração. Somente após o filme é que Mutarelli começa a ser considerado como escritor com algum potencial. Não apenas ao filme, como também ao produtor Rodrigo Teixeira, que medeia as relações entre a transição do autor para uma editora de prestígio. Mas devemos lembrar Bourdieu, quando diz da complexidade das regras da arte, que “Não basta lembrar que o ‘descobridor’ nunca descobre nada que já não esteja descoberto, pelo menos por alguns [...]” (1996, p. 194). O produtor Rodrigo Teixeira e a Companhia das Letras não devem ser encarados como únicos depositadores de valor em Mutarelli, pois isso não levaria em consideração a própria posição da produção do artista frente aos outros artistas, aspecto que também diz respeito sobre sua legitimação. Essa complexi-

dade reúne toda a cadeia do livro, que compreende agentes, editores, agências de publicidade, livreiros, autores, crítica e academia, entre muitos outros.

Só que em relação ao que vimos na análise de sua fortuna crítica, Mutarelli não se encaixa muito bem dentro do senso comum do que seja literatura, nem se encaixa em alguns espaços do campo literário. Como vimos, as entradas propostas e as conclusões produzidas reduzem em certa medida a problemática demonstrada pela simples presença do autor, quer na sua proposta formal, quer na sua proposta temática.

Trabalhemos, portanto, nossa última hipótese, que diz sobre a localização de Mutarelli dentro do campo literário brasileiro. Lançamos no início do trabalho a proposição de que o autor não se localiza nem em um espaço restrito de produção, nem em um espaço integrado ou de grande produção comercial (BOURDIEU, 2001, p. 246). Devemos questionar essa certeza, pois essa afirmação ainda se apresenta duramente dicotômica.

Mutarelli era considerado no campo dos quadrinhos um autor que conseguia unir certa sofisticação editorial para a apresentação geniosa de traços e temas pesados, grotescos, mórbidos. Quando faz sua primeira tentativa de lançamento editorial em literatura, o resultado do objeto entregue ao mercado pela editora Devir revelou o amadorismo que essa editora possuía em relação à produção de literatura. Isso é visível no livro em si, que possui uma edição tosca quando comparada com a reedição lançada pela Companhia das Letras. Houve na reedição, preparação de texto feita por Márcia Copola⁶⁹ e investimentos na criação do design do livro (que parece uma caderneta, é digitado em uma fonte comprada e em papel de gramatura maior, mais confortável ao toque), algo que em sua edição pela editora Devir não parece ter sido de grande importância para o momento. A Companhia das Letras parece utilizar como trunfo certa fama alternativa do estilo de Mutarelli, o que não é de todo falsa, mas reduz o escopo de ação da análise. Há uma certa tentativa de transubstanciar a edição tosca e *underground* da Devir em algo mais parecido com Literatura, de onde podemos depreender várias semelhanças do ciclo merda-ouro. Apagar as características fundamentais que *O cheiro do ralo* representa é uma estratégia dos produtores consagrados em inclui-lo no campo, em gerar valor em torno de seu nome. Mas como já analisamos, o ouro não consegue apagar seu

⁶⁹ O trabalho de Márcia Copola é visível quando se faz o cotejo das edições. A comparação mostra a união de fragmentos, como visto na cena de abertura, que na edição da Devir possui dois pedaços. Ou na cena da venda da caixinha de música, na p. 81 da edição da Devir também possui dois pedaços. Há a alteração e inclusão de pontuação em vários trechos, como por exemplo, enquanto na edição da Devir vem escrito: “Quando tiro o telefone e ameaço discar. / Ela entra.” (MUTARELLI, 2007, p. 115); na edição da Companhia das Letras está escrito: “Quando tiro o telefone e ameaço discar, / ela entra.” (MUTARELLI, 2011, p. 146). Esse indício pode parecer pequeno, mas a frequência com que isso ocorre chama a atenção para a percepção da preparadora para maior utilização do recurso do *enjabement*, emprestando um pouco mais de fluidez para o texto da Companhia das Letras. Já o texto da Devir é assumidamente mais troncado em relação a esse aspecto.

caráter demoníaco primordial por completo. Essa primeira edição amadora consegue dizer mais sobre o problema de localização do autor que a reedição dentro dos parâmetros restritos do campo literário, inclusive por estar mais de acordo com o teor do próprio texto.

Devemos retomar por um instante a implicação de Lourenço Mutarelli, à época da escrita de *O cheiro do ralo*, ainda manter sua produção de quadrinhos, mas que foi gradativamente deixada de lado, para, como diz Líber Paz, abandonar a marca do *underground*. Os quadrinhos em si representam um campo de tensões também, que, ultimamente, vem ganhando contínuo prestígio e, gradativamente, tornando seu campo artístico cada vez mais autônomo no Brasil. O que há de particular no meio dos quadrinhos é a explicitação da relação comercial que os autores possuem com as empresas de produção e difusão. Clive Bloom utiliza essa tensão para expor mais claramente a dinâmica das regras que regem as publicações populares de literatura, ou *pulp fictions*.

A tensão fundamental das produções populares, primeiramente com a de produção de quadrinhos se dá no fato de: “*This special art form, which until recently was recognized only by its antithesis to both art and form, is the product of a creativity at once industrial and commercial as well as aesthetic.*”⁷⁰ Onde é notável a diversificação artística e de produção dos quadrinhos e aumento do prestígio, a ponto de “*the comic-book medium has now reached a level of sophistication that combines Hollywood effects at pocket-money prices; even graphic novels printed on good quality papers and handsomely bound sell at a reasonable price*” (BLOOM, 1996, p. 137).⁷¹ Esse diagnóstico aponta para os movimentos de celebração do popular, que encontram no pós-moderno terreno fértil de propagação:

The world of pop art collector and the museum curator has finally come together with the world of the pulp fan and the fanzine. [...] The last few years have made respectable the realm of commercial artefacts, throwaway ephemera and popular consumables: the postmodern age is the age of popular art become high art, commercial comics transformed into icons for a literate and visually and semiologically sophisticated audience. (BLOOM, 1996, p. 137).⁷²

⁷⁰ “Essa forma especial de arte, que até recentemente era reconhecida por sua antítese frente a arte e o documental, é o produto imediato de uma criatividade comercial e industrial, assim como estética.”. Tradução nossa.

⁷¹ “A mídia dos quadrinhos alcançou agora tal nível de sofisticação que alia efeitos hollywoodianos a preços mínimos; mesmo as *graphic novels* impressas em papel de boa qualidade e encadernações bonitas são vendidas a preços razoáveis.”. Tradução nossa.

⁷² “Finalmente, os mundos do colecionador de *pop art* e do curador de museu se põem unidos ao do fã de *pulp* e *fanzine* [...]. Os últimos anos deram dignidade ao reino dos artefatos comerciais, à era das efemeridades descartáveis e ao consumo popular: os tempos pós-modernos são aqueles em que a arte popular se torna alta cultura, quadrinhos comerciais se tornam ícones de letramento de uma audiência visualmente e semiologicamente sofisticada.”. Tradução nossa.

Ao que parece, seria simples, portanto, tomar essa inversão da lógica como norma e atribuir a Mutarelli o posto de artista consagrado ainda não descoberto somente por conta de sua origem nos quadrinhos, na produção massificada. Contudo, o campo não funciona dessa maneira. Suas dinâmicas internas respondem a certa liturgia que não pode ser ignorada. Bloom irá se referir à produção *pulp* como algo paradoxal, ao modo dos quadrinhos, no âmbito de ser artisticamente trabalhada, mas ligada fortemente ainda a seus meios de produção industrial. O *pulp* exprime em sua existência, em sua forma, em seus temas essa contradição de ser produzido em massa como mercadoria, mas condensar percepções sobre o mundo a seu redor, mesmo sem pretender a isso. Nessa produção é possível encontrar “*a direct consequence of modern American urban history, but it was never found on a political programme. Rather it was illicit by being made illicit, ironically and supposedly subversive of the very values that allowed it to succeed*” (BLOOM, 1996, p. 153).⁷³

Caminhando em um terreno pantanoso, nos deparamos com algo de difícil compreensão, pois faz parte do campo literário ao mesmo tempo que nega seus dois polos básicos, não respondendo totalmente ao público nem ao mercado, nem respondendo totalmente aos produtores nem à academia. Sua origem está colada a certa experiência urbana moderna e longe do regime de circulação institucional ou consagrado, representando, por agora, um espaço fora do campo conhecido e de autonomia própria.

Pulp is what refuses respectability by its very craving for the respectable. Pulp is the illicit dressed up as the respectable, but it is not disguised, nor does it hide its true nature from the consumer. Thus it becomes a type of coded play: a seduction agreed by both sides but unspoken by either. Pulp pleasure is illicit pleasure. Such pleasure comes from reading for the wrong reasons and knowing it. Pulp does not want to be respectable, it wants to pretend to be respectable [...]. Then pulp is not to be defended, nor is it to be made more available for serious studies at the academy [...]. Academic respect kills pulp with kindness. Pulp does not wish to be part of the canon [...]. It is essential for pulp to remain pulp and for it to retain its unassimilable nature [...]. (BLOOM, 1996, p. 133-134).⁷⁴

A síntese de Bloom erige a imagem do próprio paradoxo que é a manifestação da produção *pulp* e seus supostos princípios diretores. Esses indícios indicam mesmo para uma

⁷³ “uma direta consequência da história moderna da América urbana, mas que não foi nunca fundada em nenhum plano político. Antes que isso, é ilícita por ter sido transformada em coisa ilícita, ironicamente e supostamente subversiva dos mesmos valores que a permitiram triunfar.” Tradução nossa.

⁷⁴ “*Pulp* é aquilo que nega a respeitabilidade pelo seu próprio desejo de decência. *Pulp* é o fora da lei travestido de honradez, mas isso não está dissimulado ou mesmo escondido esse caráter a seu leitor. Assim, isso se torna um jogo cifrado: uma fascinação sabida por ambos os lados, mas segredada. *Pulp* é prazer ilícito, prazer esse que se dá ao lê-lo pelas razões erradas, sabendo que são erradas. *Pulp* não quer ser comportado, ele quer fingir que é comportado [...]. Assim, *Pulp* não quer ser defendido, nem deixado mais acessível para estudos acadêmicos [...]. O respeito acadêmico mata o *pulp* com gentileza. *Pulp* não deseja fazer parte do cânone [...]. É essencial para o *pulp* permanecer assim, protegendo sua natureza inassimilável”. Tradução nossa.

antiliteratura, sob o risco de ao tentar capturar o movimento que rege a *pulp fiction*, acabarmos por perde-la logo em seguida. Essa leitura leva a entender as obras desse campo como práticas de ruptura emergentes desse tecido social urbano, contudo a leitura do paradoxo estaria incompleta se se não levar em conta um fato crucial dessa produção (e que foi adiantado por Bourdieu) “*Such as pulp is, it is always illicit, rarely, rarely controllable, maybe actually illegal but only sometimes subversive*” (BLOOM, 1996, p. 134).⁷⁵ Não interessa para essa produção ou para os produtores questionar a regra do jogo estabelecida no campo literário, mesmo que a *pulp fiction* não se enquadre perfeitamente nos polos fixos do campo. O que se sugere com esse quadro é que esse tipo de escrita, escritor e literatura permanece realmente fora da curva de abrangência do senso comum do campo, posicionamento que chamaremos aqui de *outsider*.

Essa categoria do campo é frutífera para lermos a ocorrência de Mutarelli aqui em seu próprio território. Ele também se mantém fora dos limites de qualquer classificação, sempre desconfortável com esse ou aquele rótulo. Inscrever-se em algum lugar isolado mostra-se uma solução plausível para um autor dito incompreendido, e que responde melhor a certa designação que a nomeação de “marginal”.

Se olharmos para o grupo de amigos de Mutarelli, é possível afirmar que talvez nenhum deles o acompanhe nesse enquadramento *outsider*. Alguns deles podem ser considerados autores frustrados (Ronaldo Bressane), outros malditos, do modo como Bourdieu os assinala. Voltando um pouco mais cronologicamente, iremos observar Mutarelli como um autor maldito, que espera seu momento de ascensão dentro do campo literário. E isso se dá, em certo grau, com a mudança de editora, a visibilidade fora do campo literário, as participações em eventos e projetos internacionais, a penetração de sua obra na academia. No entanto, não podemos afirmar que ele seja um nome referencial para a literatura brasileira, pelo menos não em nome de um senso comum de autor ou de obra literária.

A edição da Devir vai ao encontro com a estética degradada dos *paperbacks*, modo de impressão por excelência da produção barata das *pulp fictions*. Assim como o próprio *O cheiro do ralo* não trata de temas ou questões caras a certo debate cultural acadêmico. O amadoresco do trabalho do texto feito nessa edição e do trabalho de impressão enaltecem algo próximo da *pulp fiction* que Mutarelli possui. Trazê-lo para a Companhia das Letras, porém, não finaliza o problema do autor ligado tão intimamente a algo tão baixo como os quadrinhos, tanto que a reação a isso foi rápida e contundente.

⁷⁵ “Assim o *pulp* se apresenta, sempre à margem, raramente controlável, talvez ilegal atualmente, mas somente às vezes subversivo” Tradução nossa.

Está claro que o autor ainda está inserido no conflito de forma bastante ativa, e não possui um fluxo de absorção muito a favor de si vindo da crítica literária, seja por conta da reação, seja por conta da inadequação que a teoria demonstra perante objetos desse tipo. *O cheiro do ralo* não se inclui e não quer se incluir dentro de certa lógica de obras que continuam a tradição da literatura brasileira, nem trata diretamente de grandes temas como o indivíduo, o projeto nacional. Essa postura, contudo, não o exclui da lógica do campo, Mutarelli continua sujeito a suas regras.

Como indicado pelos caminhos analíticos apresentados pelos pesquisadores mais jovens quando tratamos da fortuna crítica, não falta a Mutarelli inventividade formal ou temática. Esses trabalhos fazem, com certo esforço, que o culto em torno do nome do autor se perpetue na magia da imposição de valor. Ao mesmo tempo que sua posição artística, na verdade, escandaliza alas da crítica que tomam esse tipo de construção e ficção como algo pobre, sem nada a acrescentar, desligado da tradição e das questões de seu próprio tempo. Algo que não se encaixa nos parâmetros postulados pelo grupo que Pécora representa, nem, por exemplo, ao que Leyla Perrone-Moisés denomina de “Literatura Exigente”. Segundo, ela esse

tipo de literatura prolonga a experimentação praticada na alta modernidade sem, no entanto, repeti-la; ela já assimilou as conquistas do século passado. [...] É uma experimentação exercida menos na própria linguagem verbal do que na disposição do discurso, e a dificuldade de sua leitura decorre mais dos subentendidos desse discurso do que do vocabulário ou da sintaxe empregados. São obras que procuram dizer algo a respeito de nosso tempo que não é dito na linguagem atual dos meios de comunicação (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 238).

Ao contrário do que concluem, *O cheiro do ralo* designa problemas no campo quando aponta para um novo espaço. E que de certa forma está sendo chancelado por outros agentes, como Rodrigo Teixeira e a Companhia das Letras. Esse caráter *outsider* coloca problemas das especificidades da produção *pulp* e da produção brasileira de obras comerciais. Somente isso já se mostra uma grande questão, uma vez que Mutarelli não é comercialmente tão expressivo, ele apenas traz para sua obra traços estilísticos de uma produção *pulp*. Que à primeira oportunidade são mascaradas com artifícios editoriais e gráficos, com vista a encaixá-lo (e o escritor a encaixar-se) em nichos de mercado que, certamente, não são os seus.⁷⁶

⁷⁶ Se faz necessária uma análise dessa difusão de leitura, por conta da disparidade clara entre a característica comercial da produção *pulp* e de autores que são próximos ao *pulp* em estilo, somente. Cf. BLOOM, Clive. “Turning the world round: The print revolution”. In: _____. *Cult fiction: popular reading and pulp theory*. Londres: Macmillan Press, 1996. p. 48-71. Aqui fica claro a relação intrínseca entre esse tipo de produção e as grandes tiragens. Outro texto que traz essa relação, mas de modo mais raso, foi publicado no jornal *The New Yorker*, “The birth of pulp fiction”, disponível em: < <https://www.newyorker.com/magazine/2015/01/05/pulps-big-moment>>. Acesso em: 27 jul. 2018.

Isso não impede que a alquimia social seja posta em curso, elevando o nome de Lourenço Mutarelli, pois como vimos constatação de Compagnon, literatura são os grandes escritores. A crise, indicada por Pécora, no campo abre precedentes para a entrada de novos nomes na lista dos grandes autores, sejam elas quem forem, caso sigam a liturgia. As crenças em novos nomes vindos de outros espaços do campo marcam suas posições: “a imposição de valor, [...] é um caso particular de todas *as operações de transferência de capital simbólico* (prefácios escritos por um autor célebre para o livro de um novato, marca de uma editora de prestígio, etc.) pelas quais um agente ou, mais exatamente, uma instituição que age por intermédio de um agente devidamente mandatado, investem de valor um produto.” (BOURDIEU; DELSAUT, 2001, p. 44).

Mas nos enganamos ao fazer essa transposição teórica tão diretamente, sem levar em conta *O cheiro do ralo*. A experimentação estética de Mutarelli nesse romance tem a ver com o distópico, em que não se identifica onde se passa espacialmente nem temporalmente a história. Só há algumas poucas menções, como o nome da “Rua Conselheiro Crispiniano, número 32, bloco b. Sala 33. Terceiro andar.” (MUTARELLI, 2007, p. 122). Isso em si não quer dizer nada, se se levar em conta a quantidade de ruas por todo o Brasil que possuem esse nome. O tempo presente assola o andamento da narrativa, tornando-a incessante, cadenciada, não permitindo muitas suspensões dessa atmosfera. A presença de traços dos quadrinhos em sua composição desestabiliza os modos de leitura mais tradicionais para esse romance. O cheiro, no entanto, se mostra como sua marca mais contundente, uma vez que não respeita muito os sentidos comuns de hierarquia e coloca tudo em um mesmo nível, remetendo a um estágio básico de dispêndio que é a literatura. Esse processo não é feito sem antes insinuações sádicas e de imposição de poder, direcionado aos vendedores que ali entram e aos próprios objetos.

O cheiro, enquanto aspecto estruturante, não nega sua relação com o que Bloom anota sobre a produção de uma estética do lixo (“*aesthetic of trash*”). Dentro da lógica do senso comum, as obras populares estão sempre ligadas às obras de alta cultura por meio de julgamentos básicos que não se percebem. Uma estética do lixo soa paradoxal por juntar arte e lixo em um mesmo termo, pois, dentro do senso comum, arte é algo sério, o lixo é algo efêmero e fácil; arte desvela, o lixo consente; arte é única e autêntica, lixo é estereotipado e mecânico; arte é verdade, lixo é mentira; arte emancipa, lixo encarcera. (BLOOM, 1996, p. 150). Ao constatar essas definições, ele sublinha que a tradição literária é necessária, lógica e determinante social que ao mesmo tempo que define, exclui. A vantagem de obras pautadas pela estética do lixo, como a *pulp fiction*, é que elas possuem a liberdade para assim o serem e não outra coisa dentro do campo.

O cheiro do ralo possui um gesto parecido com esse, que permite a si apresentar-se como excremento não somente definidor de Lourenço Mutarelli, enquanto autor estreante, como também expoente do meio literário. Obra que resiste às intempéries do mercado e das normatizações acadêmicas por não ter sido constrangida de seus traços fundamentais: mau cheirosa, incomoda aos olhos, que deve ser deixada separada da boa convivência social. Isso é, Mutarelli coloca nesse trabalho bastante potência vinda dos espaços não frequentados pela alta literatura, ou por figuras já consagradas no campo, o que a deixa marcada de sua chaga demoníaca, igual a merda que não sofreu transubstanciação e não completou seu ciclo do ouro. *O cheiro do ralo* coloca-se como uma obra literária permeada em lodo linguístico que não permite ao fluxo interpretativo limpá-la desses resíduos, pelo contrário, são essas características que a permitem se manter contundente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos esse trabalho seguindo o rastro do lugar-comum que postulava sobre a “marginalidade” intrínseca de Lourenço Mutarelli. Característica que o acompanha desde seu início de carreira, nos quadrinhos nacionais, em que publica seus primeiros trabalhos de forma independente. Apesar dos meios de difusão e publicação utilizados pelo autor, sua obra ganha renome em espaços de legitimação do meio dos quadrinhos, elevando seus álbuns *underground* a um patamar de qualidade ficcional e artística notáveis. Isso é evidenciado pelo álbum *Transubstanciação*, sucesso de vendas e de crítica. Algo que seria somente repetido pelos álbuns da história em quatro partes de *A trilogia do acidente*, com o trabalho sendo publicado inclusive na Europa.

A qualidade artística de Mutarelli agrupa em torno de si vários predicados: maldito, incompreendido, marginal, autoral, inclassificável. De fato, algumas dessas características são possíveis de serem captadas materialmente em sua produção de quadrinhos, que diferem bastante da produção voltada para o mercado e mesmo com a de seus pares, quadrinistas independentes. O nome do autor passa a ser revestido dessa aura contrária a certo *establishment* dos quadrinhos, independentes e comerciais. A magia da imposição de valor se faz, como observamos, em uma junção da estética agressiva e de uma gestuária própria do autor. Que se mantém até mesmo quando se propõe a criar uma personagem seriada, como Diomedes. Traço que leva seus comentadores a não estranhar sua passagem para o campo literário.

Uma “evolução” é atribuída ao modo como a complexidade imagética do autor vai aumentando, em que os quadros de desenho atulham-se de detalhes, mas tudo isso converge para a criação da atmosfera opressiva das histórias. Acompanha essa evolução o trabalho textual do autor, sempre tão importante para seus álbuns quanto qualquer desenho. De alguma maneira esse meio dos quadrinhos não conseguia mais conter esse artista, mostrava-se limitador frente a tal potencial.

Certo discurso acadêmico, como observado, reitera esse argumento de que o próprio meio dos quadrinhos não poderia conter tamanho talento, ou seja, isso se mostra um paradoxo quando observamos que, ao mesmo tempo em que Líber Paz e Lucimar Mutarelli tentam retirar o trabalho de Mutarelli do todo, ele rebaixa hierarquicamente os outros produtores, inclusive o meio dos quadrinhos. Essa, aparentemente, não deve ser a intenção dos dois pesquisadores, embora esse movimento seja perceptível na argumentação de seus trabalhos (algo diferente ocorre, por exemplo, em Waldomiro Vergueiro que busca entender o campo dos quadrinhos nacionais dentro de sua própria dinâmica).

No entanto, no momento em que adentra o campo literário, suas regras mostram-se regidas por outras dinâmicas. Mutarelli de início possui algumas estratégias de penetração no campo, por exemplo com Glauco Mattoso, Ferréz, Arnaldo Antunes, Marçal Aquino. Sua obra passa a circular em um espaço de produtores, inclusive de outras áreas. Heitor Dhalia e Rodrigo Teixeira são as figuras que viabilizam a concretização desse movimento, por intermédio de Marçal Aquino, por exemplo. Teixeira possui uma relação próxima com a literatura, uma vez que seus roteiros são em grande parte adaptações de obras literárias, como os romances de Marçal Aquino. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005) e *O invasor* (2002)⁷⁷ que foram adaptados para cinema e dirigidos por Beto Brant. A parceria entre os dois não para aí, o filósofo fictício Dr. B. Shianberg ganha um filme solo, *O amor segundo B. Shianberg*, de 2010. Esse filme possui o mesmo título que o livro lido pelo protagonista Cauby em *Eu receberia as piores notícias*. Outras experiências de Aquino e Brant com literatura são dignas de menção, como a adaptação do romance de Daniel Galera, *Até o dia em que o cão morreu*, de 2003, em *Cão sem dono*, de 2007; ou a adaptação de *Um crime delicado* (1997), de Sérgio Sant’Anna, em *Crime delicado*, de 2005.⁷⁸

O cheiro do ralo apresenta-se como essa obra de ruptura com o mundo dos quadrinhos. O romance realiza um gesto de entrada bastante contundente, inclusive, possui problemas formais e temáticos bastante particulares. Sua estrutura fragmentária e mote banal são os pilares de uma prosa de ficção ainda mesclada com resquícios da forma dos quadrinhos. Essa hibridação formal de *O cheiro do ralo* esfumaça certa linha limítrofe entre os gêneros, emprestando para a obra um tom experimental e alternativo, o que ganha força quando se leva em consideração os predicados associados ao nome de Mutarelli.

Romance com “pique de gibi”, como dito por Arnaldo Antunes, as interpretações feitas recaem frequentemente em limitações de exaltação da forma e da estranheza que a obra transmite. As categorizações utilizadas mostram um trabalho da crítica de reunir ferramentas e testar melhores modos de analisar e compreender *O cheiro do ralo*, mas o fazem sem levar em conta seu entorno e a dinâmica do próprio campo em que ela está inserida. Isso é, a produção crítica quando se debruça sobre a obra não se desprende de uma leitura exclusiva de suas operações formais, em que os comentadores dos romances de Mutarelli focam em atribuir para o autor certo projeto poético totalizante ou filiações literárias forçadas com uma tradição da

⁷⁷ Devemos lembrar que o romance e o roteiro para o filme foram produzidos simultaneamente.

⁷⁸ Vale a penas conferir a matéria feita pelo portal G1, onde Marçal Aquino toca na relação entre literatura e cinema no Brasil. Cf. < <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2013/10/segredo-para-vender-livros-e-o-cinema-afirma-marcal-aquino.html>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

prosa brasileira. Essa sobreposição do discurso acadêmico limita a riqueza da própria obra, onde, sem querer, os críticos caem em uma armadilha anunciada pelo próprio romance.

Em sua acumulação frenética, o narrador protagonista amontoa dentro do romance coisas de vários tipos e ordens. Desde objetos usados de outras pessoas, peças de cultura de vários níveis, até mesmo elementos narrativos. Unido à essa lógica está a composição fragmentária e não linear da obra, que potencializa o entrecruzamento caótico das várias vozes presentes no romance, seja a dos próprios personagens, seja as vozes do penhorista (enquanto narrador ou enquanto protagonista), seja as vozes de outras obras. A atmosfera do romance se faz atordoante por sua rapidez, e sufocante por conta de seu tempo presente, a construir um teto-baixo na narrativa, isso é, os acontecimentos se sucedem em uma tal rapidez que o efeito de sentido de atropelo e de torvelinho regem a história do começo ao fim. A aparência visual limpa da mancha gráfica do livro dissimula a tensão incessante dos elementos compositivos da forma.

Essa composição reforça a falta de referencialidade e absurdidade da história em si. Um penhorista que preenche seus dias com a obsessão de comprar a bunda de uma garçonete para si e seu conflito com o cheiro que sai do ralo do banheiro de seu escritório. Esse cheiro possui inegável associação a ele, representando sua imagem perante os outros. O cheiro possui um significado estruturante dentro da trama, de maneira que tudo é por ele envolvido e colocado em choque de maneira aleatória. Não importa a raridade ou importância de dado objeto, tudo acaba fazendo parte do amontoado do romance, inclusive o narrador protagonista, que vislumbra a si nesse quadro em diversos momentos de maneira impotente. A saída para esse nivelamento, aos olhos do protagonista, seria tornar seu tudo aquilo que ele um dia adquiriu. Atribuir a tudo uma ordem totalizante através de um livro, apesar de saber ser incapaz de realizar tal projeto. Com efeito, essa obra está em processo de escrita mesmo sem seu conhecimento, reforçando um aspecto de impotência desse narrador protagonista. O cheiro do ralo passa a ser sua herança em forma de literatura, um livro dejetado sem forma, nem pompa; uma obra que é um apanhado de cenas com o intuito de encenar os momentos finais da vida desse penhorista. Mesmo esse sentido parece desencaixado dentro dessa história, e custa a ser percebido.

Esse efeito de desestabilização também é reforçado pela pouca conectividade, quer entre os parágrafos e frases do texto, quer da sequenciação das cenas da trama. Há um tensão entre a “estranha” causalidade do discurso do protagonista e a gratuidade de certas escolhas. Mesmo assim, quando se é deixado esses sentidos em suspenso, conseguimos captar a mão condutora que seleciona e sequencia a história do penhorista. O autor implícito de *O cheiro do*

ralo possui proximidade considerável com o narrador protagonista desse romance, pois nada é feito para amenizar a confusão ou a falta de conectividade operada pela percepção dele. A condução dada para o romance sugere ir ao encontro do amontoamento e do sentido mínimo do romance.

O produto final desse trabalho é o romance excrementício e herético que *O cheiro do ralo* corporifica. Isso se confirma tanto em um âmbito da trama e dos acontecimentos fictícios, quanto em um âmbito de obra “real” inserida no campo literário, estabelecendo uma tensão fundamental para a estreia de Lourenço Mutarelli. É possível apreender do gesto discursivo do autor implícito uma estranha tradição seletiva feita pelo autor, que oscila entre certo senso comum de poderes estabelecidos (a menção a nomes canônicos da literatura) e a nomes que não fazem parte dos espaços de poder do campo literário (seus pares contemporâneos). Adicione-se também a soma de todas as peças de cultura massificada que são postas em choque com os objetos culturais de circulação mais restrita. Há nesse gesto uma ironia no discurso largo da obra que nivela todas essas produções no romance, forma-dejeto, simultâneo ao enfoque dos nomes, ou seja, esse recorte não é feito para elevar certa concepção de literatura eleita pelo autor implícito, mas de rebaixar os que já detém poder atribuído.

O cheiro incômodo que povoa a história do romance rompe as fronteiras da ficção para se instalar fora, no campo. O cheiro representa certa impossibilidade de fluxo (sifão entupido) de leituras desse romance, uma vez que seus problemas são muitos e postos na trama de maneira explícita. Certo véu distópico envolve *O cheiro do ralo*, prevendo e agregando a si próprio as interpretações que dele são feitas. Isso pode ser justificado pela impossibilidade de descrevê-lo unicamente pela forma, sob o risco de recair em uma longa paráfrase crítica do romance.

Ele não pretende, aparentemente, discutir a situação social do país, nem problematiza questões de representação do indivíduo, nem sequer se pretende a uma linguagem cosmopolita, pois sua referencialidade social é esparsa, senão nula. Ao mesmo tempo que a inventividade e o trabalho artístico de Lourenço Mutarelli não vão ao encontro do gosto das produções de literatura de grande mercado, possuindo um público restrito para si. Esse público parece ser formado por seus pares alternativos, jovens artistas, cineastas, leitores de quadrinhos, dramaturgos independentes, jovens universitários, entre muitos outros.

Essa constatação põe um problema: qual o espaço ocupado por Lourenço Mutarelli no campo literário brasileiro? Ao que parece, ele ocupa um espaço entre essa circulação básica dos polos restrito e integrado, fazendo evidenciar certa produção *outsider*. Os parâmetros

desse espaço e produção ainda necessitam ser analisados mais de perto, mas de saída trazem problemas interessantes para a discussão literária.

Para apreender, primeiramente em Mutarelli, o que pode representar essa produção trouxemos como auxílio teórico a análise de Clive Bloom sobre a produção *pulp* de língua inglesa. Segundo suas conclusões, essa produção realmente possui um espaço próprio, que, como *O cheiro do ralo*, não se encaixa na lógica do mercado, nem satisfaz expectativas acadêmicas. Isso mostra-se um paradoxo interessante, por conta de a produção *pulp* ser ligada intimamente com a produção editorial em larga escala; a despeito disso ela continua violenta, sexualmente explícita, grotesca. Mas também esse gesto não representa um posicionamento de protesto frente ao *establishment* restrito do campo.

O paradoxo fica mais denso quando voltamos à Mutarelli. A primeira edição de *O cheiro do ralo*, pela editora Devir, evidencia esses traços da produção larga e amadora dos *paperbacks*, indo ao encontro dos sentidos da própria trama do romance. Anos depois, com Mutarelli agora em uma grande editora, a nova edição mascarou esses elementos, emprestando ao livro a roupagem de Literatura. Fato é que, mesmo assim, *O cheiro do ralo* recoloca esses problemas quando levamos em consideração o nome que o assina.

Esses artifícios editoriais e a continuidade da produção de Mutarelli não foram postas em circulação sem entrar em conflito com alas da crítica literária, como vimos. Além do mais, essa maneira de a Companhia das Letras tratar a obra do autor revela certa postura da produção editorial brasileira, também. Ora, *O cheiro do ralo* é submetido ao ciclo da merda-ouro, mas diferente do que se esperava, essa contradição ainda se faz evidente, mesmo que sobreposta por tratamentos de design gráfico para jogar com predicados atrelados ao autor (alternativo, marginal, maldito). Contradições que serão mais bem delineadas com análises específicas do espaço e das obras *outsiders*.

O que procuramos demonstrar com nossa pesquisa foi a transição de um autor dos quadrinhos, meio considerado menor, para o meio literário, no qual, ainda são atribuídos a Mutarelli predicados daquele primeiro meio, ao mesmo tempo que ele pretende ganhos maiores de prestígio. Penso que as contribuições das análises auxiliem na investigação dos processos (ou a magia) de atribuição de valor dentro do campo literário, assim como a demarcação dos espaços dentro dele e a liturgia de sua dinâmica. E, por fim, aclarar problemas formais e temáticos trazidos pelo romance *O cheiro do ralo* em toda sua complexidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Diego. Lourenço Mutarelli, o homem que aprendeu a voar, 2007. *Rolling Stone*. Disponível em: < <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/6/lourenco-mutarelli-o-homem-que-aprendeu-a-voar#imagem0>>. Acesso em: 7 jan. 2017.

AUSTER, Paul; MAZZUCHELLI, David; KARASIK, Paul. *Cidade de vidro*. São Paulo: Via Lettera, 1998.

BATAILLE. Georges. *A parte maldita*: precedida de “A noção de dispêndio”. Tradução de Julio Castañon Guimarães. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1. (Obras escolhidas).

BLOOM, Clive. *Cult fiction: Popular Reading and Pulp Theory*. Londres: MacMillan Press, 1996.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Editora Arcádia, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, n. 34, p.7-66, dez. 2001. Disponível em: <<http://educa.fcc.org.br/pdf/edur/n34/n34a02.pdf>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

BRESSANE, Ronaldo. *Pecado de Pécora*. ago. 2008. Disponível em: <<https://ronaldobressane.com/2008/08/04/pecado-de-pecora/>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

CANDEIAS, Daniel Levy. *Lourenço Mutarelli, Literatura e Mitologia*. 2007. 107 f. Dissertação de mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-27112009-113730/pt-br.php>>. Acesso em: 15 maio 2016.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da literatura: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

EISNER, Will. *Comics and sequential art*. Florida: Poorhouse press, 1985.

FARINACCIO, Pascoal. Espaços claustrofóbicos na obra de Lourenço Mutarelli. *Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 42, p. 241-253, dez. 2013a. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182013000200015&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 10 jun. 2015.

_____. Reciclando as ruínas de ontem: o procedimento de citação em dois romances de Lourenço Mutarelli. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (Org.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013b.

FERNANDES, Raphael. Entrevista – Lourenço Mutarelli, 2010. *Vice*. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/entrevista-lourenco-mutarelli>. Acesso em 2 jan. 2017.

FRYE, Northop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

HOSSNE, Andrea Saad. Acumulação e desestabilização da forma na narrativa brasileira atual. *Teresa*, São Paulo, n. 10-11, p. 162-169, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116856/114396>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

LAPORTE, Dominique. *Historia de la mierda*. Traducción de Nuria Pérez de Lara. 3. ed. Valencia: Editorial Pre-Textos, 1998.

MACEDO, Jairo. *O arquétipo do romance policial na obra em quadrinhos “Trilogia do acidente”, de Lourenço Mutarelli*. 2012. 126 f. Monografia – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, Goiânia, 2012.

MASSI, Augusto. “Águas de Março” e o contorno do silêncio. Folha de S.Paulo. São Paulo, 10 dez. 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200007.htm>>. Acesso em: 3 jul. 2018.

MCCLLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução de Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Poro. São Paulo: Makron Books, 1995.

MELLO, Jefferson Agostini. Crises comparadas: reagir para preservar. *Ipotesi*, v. 19, n. 2, p. 66-89, dez. 2015. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/edicoes-anteriores/volume-19-no-2-2015/>>. Acesso em: 22 jul. 2017.

MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MUTARELLI, Lourenço. *A confluência da forquilha*. São Paulo: Editora Lilás, 1997.

_____. *Seqüelas*. São Paulo: Devir, 1998.

_____. *Transubstanciação*. 2. ed. São Paulo: Devir: 2001.

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

_____. *O cheiro do ralo*. 2. ed. São Paulo: Devir, 2007.

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

_____. *A trilogia do acidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MUTARELLI, Lucimar. *Os quadrinhos autorais como meio de cultura e informação: um enfoque em sua utilização educacional e como fonte de leitura*. 2004. 111 f. Dissertação de mestrado – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

NICIÉ, Michelle. Conversa com Lourenço Mutarelli, 2008. *Questão de crítica*. Disponível em: < <http://www.questaodecritica.com.br/2008/12/conversa-com-lourenco-mutarelli/>>. Acesso em 2 jan. 2017.

NINA. Direção de Heitor Dhalia. Produção de Rodrigo Teixeira. Intérpretes: Guta Stresser; Myriam Muniz; Sabrina Greve; Milhem Cortaz; Wagner Moura; e Outros. Roteiro: Marçal Aquino. Música: Antonio Pinto. São Paulo: Rt Features, 2004. (90 min.), DVD, son., color.

PAZ, Líber Eugênio. *Considerações sobre sociedade e tecnologia a partir da poética e linguagem dos quadrinhos de Lourenço Mutarelli no período de 1988 a 2006*. 2008. 273 f. Dissertação de mestrado – Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2008. Disponível em: <http://files.dirppg.ct.utfpr.edu.br/ppgte/dissertacoes/2008/ppgte_dissertacao_242_2008.pdf>. Acesso em: 6 jan. 2017.

PÉCORA, Alcir. Literatura de Mutarelli fica à altura de história *trash*. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, ago. 2008. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0208200816.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

_____. Momento crítico: meu meio século. *Sibila*, 9 abr. 2012. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/momento-critico-meu-meio-seculo/5262>>. Acesso em: 2 abr. 2018.

_____. Impasses da literatura contemporânea. *Sibila*, 2014. Disponível em: <<http://sibila.com.br/cultura/impasses-da-literatura-contemporanea/10215>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

_____. Apolítica, uma literatura de segundo grau. *Sibila*, 2015. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/apolitica-uma-literatura-de-segundo-grau/11557>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PISANI, Heloísa. *O cheiro do ralo: a poética de Lourenço Mutarelli e o processo de transposição para o cinema por Heitor Dhalia*. 2012. 143 f. Dissertação de mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284378>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

RABELLO, Germano; FLORO, Paulo. Autor em trânsito, 2008. *O Grito!*. Disponível em: <<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2008/10/06/entrevista-lourenco-mutarelli/>>. Acesso em: 23 dez. 2016.

REIS, Fernanda. As mil faces de Lourenço Mutarelli, 2015. *Risca Faca*. Disponível em: <<http://riscafaca.com.br/perfil/as-mil-faces-de-lourenco-mutarelli/>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

RIBAS, Andrei. Lourenço Mutarelli: “Escrever é a forma mais profunda de pensar em algo”, 2014. *Homo Literatus*. Disponível em: < <http://homoliteratus.com/lourenco-mutarelli-escrever-e-forma-mais-profunda-de-pensar-em-algo/>>. Acesso em: 2 jan. 2017.

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

UNIVERSO HQ. *Lourenço Mutarelli: um artista na acepção da palavra*, 2001. Disponível em: < <http://www.universohq.com/entrevistas/lourenco-mutarelli-um-artista-na-acepcao-da-palavra/>>. Acesso em: 2 jan. 2017.

VERGUEIRO, Waldomiro. *Panorama das histórias em quadrinho no Brasil*. São Paulo: Peirópolis, 2017

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. *Revista USP*, n. 65, p. 210-224, mar./maio 2005. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13448>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

YAZZLE, Senise Camargo; NETO, Nefatalin Gonçalves. O cheiro do ralo: a estética do fragmento. *FronteiraZ–Revista Digital do Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária*, n. 13, p. 61-81, 2014. Disponível em: < <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/20695>> Acesso em: 09 jun. 2016.