

RODRIGO NOGUEIRA POLNOW

O CHEIRO DO RALO: LITERATURA E CINEMA

**PORTO ALEGRE
2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA**

O CHEIRO DO RALO: LITERATURA E CINEMA

RODRIGO NOGUEIRA POLNOW

**ORIENTADOR: PROF. DR.
PAULO SEBEN DE AZEVEDO**

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS.

**PORTO ALEGRE
2016**

POLNOW, RODRIGO NOGUEIRA
O CHEIRO DO RALO: LITERATURA E CINEMA / RODRIGO
NOGUEIRA POLNOW. -- 2016.
125 f.

Orientador: PAULO SEBEN DE AZEVEDO.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. LITERATURA E CINEMA : ADAPTAÇÕES. 2.
FRAGMENTAÇÃO DE LINGUAGEM. 3. CARACTERÍSTICAS
PSICOLÓGICAS NA CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM. 4. RELAÇÕES
SOCIAIS POLÍTICAS E CULTURAIS.. 5. CAPITALISMO E
COISIFICAÇÃO.. I. DE AZEVEDO, PAULO SEBEN , orient.
II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que me auxiliaram neste trabalho, seja me ouvindo, seja dando sugestões ou críticas. Agradeço pela paciência, pela dedicação e pelo estímulo dado para que cumprisse meus objetivos acadêmicos e nas demais áreas da vida. A minha mãe Nelci, ao meu pai Armando e ao meu tio e padrinho Lauro. Agradeço a minha esposa Claudia por compreender e suportar todas as minhas dificuldades neste trabalho e na vida.

Aos professores da graduação e pós-graduação que sempre oportunizam situações de aprendizado e estimularam a busca da pesquisa e do conhecimento. Ao meu orientador Paulo Seben de Azevedo, aos professores Antonio Marcos Vieira Sanseverino, Homero Vizeu Araújo e Rita Lenira de Freitas Bittencourt.

E por fim, à UFRGS, por sua infraestrutura, qualidade dos profissionais e diversidade de espaços, como o centro de vivências, por exemplo, nos quais é possível construir diálogos e desenvolver projetos e ideias além da sala de aula.

RESUMO

Este trabalho tem o intuito de analisar a obra literária *O Cheiro do Ralo* de Lourenço Mutarelli e sua adaptação cinematográfica homônima de Heitor Dhalia, abordando os diversos pontos de confluências e contrastes entre ambas, a fim de criar novos sentidos ao leitor/espectador para ampliar a compreensão das mesmas. O Romance de Lourenço Mutarelli, por possuir uma linguagem híbrida e fragmentada influenciada pela linguagem coloquial, prosaica e dinâmica advinda dos quadrinhos ganha certa autonomia na adaptação cinematográfica de Heitor Dhalia, fato este que impulsiona uma grande diversificação no uso das técnicas cinematográficas. Esse fator potencializa a interferência de outras áreas do conhecimento inseridas na obra que flertam com os aspectos literários e cinematográficos, ou seja, as comparações entre o romance e sua adaptação possibilitam a interação de outras áreas do conhecimento externas a ambas. Tais áreas do conhecimento como: sociologia, filosofia, história, psicologia, entre outras, inserem-se nas obras por meio de referências, analogias, paródias, metáforas, entre outros recursos com o intuito de transcender e ao cinematográfico como simples adaptação ou ao literário como algo estagnado e fechado. Ao complementar os sentidos de *O Cheiro do Ralo* estes artifícios externos por sua vez podem tentar, a exemplo da psicologia, explicar a construção de personagens; através da história, estabelecer relações ao vincular memórias e processos históricos ao discurso ficcional; por meio da sociologia analisar as relações entre o homem e objeto e as noções de valor estabelecidas na contemporaneidade, comparando-as com o enredo da obra. Ao discutir estes aspectos de forma sequencial iniciando pelas comparações entre cinema e literatura; logo após as influências psicológicas na construção de personagem e sua importância no enredo; e, por fim as relações sociais, históricas e culturais presentes de forma subjetiva ou objetiva em *O Cheiro do Ralo*, propor as possíveis influências intermediárias no reconhecimento e ampliação de sentidos de uma obra.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo analizar la obra literaria *O Cheiro do Ralo* por Lourenço Mutarelli y su adaptación de la película homónima por Heitor Dhalia, abordar a los diferentes puntos de consenso y contrastes entre los dos con el fin de crear nuevos significados para el lector / espectador a ampliar la comprensión. El romance de Lourenço Mutarelli por ser dueño de un híbrido, el lenguaje fragmentado influenciado por cómic que surge coloquial, prosaica y dinámica adquiere una cierta autonomía en la adaptación de la película de Heitor Dhalia, un hecho que impulsa una gran diversificación en el uso de técnicas de película. Este factor aumenta la interferencia de otras áreas de conocimiento incluidas en el trabajo que liga con los aspectos literarios y cinematográficos, es decir, las comparaciones entre la novela y su adaptación permitir la interacción de otras áreas del conocimiento externos a ambos. Áreas tales como: La sociología, la filosofía, la historia, la psicología, entre otros, son parte de las obras a través de referencias, analogías, obras de teatro, metáforas y otros recursos con el fin de trascender y al cine como una simple adaptación o literaria como algo estancada y cerrado. Como complemento de los sentidos de *O Cheiro do Ralo* estos dispositivos externos a su vez puede tratar, como la psicología, lo que explica la construcción de personajes; a lo largo de la historia para establecer relaciones mediante la vinculación de los recuerdos y los procesos históricos con el discurso de ficción; por la sociología para analizar la relación entre el hombre y el objeto, y el valor de las nociones establecidas en la época contemporánea, comparándolos con la trama de la obra. En la discusión de estos temas en secuencia empezando con las comparaciones entre el cine y la literatura; después de que las influencias psicológicas en la formación del carácter y su importancia en la trama; y, finalmente, los dones sociales, históricos y culturales en forma subjetiva u objetiva en la película *O Cheiro do Ralo* proponen posible intermidiáticas influye en el reconocimiento y la expansión de significados de una obra.

INTRODUÇÃO	8
1. A IMAGEM E A PALAVRA.....	12
1.1 ESTRUTURA, FORMAS E CORES.....	12
1.2 O CICLO E A ROTINA.....	27
2 O PERSONAGEM E SUA DESORDEM.....	38
2.1 CONFUSÕES, SONHOS E DISTRAÇÕES.....	38
2.2 INFERNO, VÍCIOS E PECADOS.....	47
3 OS OBJETOS E AS PESSOAS.....	59
3.1 O RALO, O OLHO E A BUNDA.....	59
3.2 PERSONAGENS E ALEGORIAS.....	70
4. CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS E SUAS INFLUÊNCIAS.....	82
4.1 O NARRADOR NÃO CONFIÁVEL: A LOUCURA, OS FANTASMAS E A VERDADE.....	82
4.2 PODER, SADISMO, NEUROSE E PERVERSAO.....	92
5. RELAÇÕES SOCIAIS, POLÍTICAS E CULTURAIS.....	101
5.1 CRISE, COISIFICAÇÃO E CORRUPÇÃO.....	101
5.2 CAPITALISMO, EXPLORAÇÃO E SUAS IMPLICAÇÕES NAS RELAÇÕES INTERPESSOAIS.....	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
REFERÊNCIAS.....	121

INTRODUÇÃO

A literatura brasileira contemporânea, basicamente o período literário compreendido a partir da década de 1960, é bastante diversificada, porém os trabalhos ou estudos realizados a respeito de autores e obras desse período parecem ainda insuficientes perante a riqueza das produções recentes, a exemplo da obra estudada neste trabalho: *O Cheiro do Ralo*. Este tipo de constatação pode ser visto pelo número inexpressivo de citações a autores vinculados a essa tipo de literatura em antologias literárias, artigos acadêmicos, críticas literárias ou livros didáticos. De mesmo modo, por vezes, ocorre certo "rebaixamento" da literatura contemporânea na academia, quando muitas das disciplinas oferecidas sobre o assunto, mesmo sendo de caráter opcional, parecem mostrar algum avanço na tentativa de retomar e analisar tal período e tais autores, porém ainda assim menores em vista do cânone. O mesmo ocorre no âmbito de pesquisa e da pós-graduação cujas iniciativas vêm crescendo nos últimos anos. As possíveis razões para tal desconhecimento, ou a não canonização de obras e da maioria de autores desse período podem ser creditados a inúmeras hipóteses. No caso de *O Cheiro do Ralo*, certo reconhecimento ou destaque é visível por sua linguagem híbrida e sua relação com o cinema.

A questão da falta de interesse em literatura parece ser comum na atualidade, pois, existem diversos veículos ou meios de comunicação que tentam suprir ou substituir o papel da literatura na sociedade. No caso da literatura Brasileira pós 1960, esse desinteresse podendo ter sido gerado pelos fatores relatados anteriormente, o caso é ainda mais grave, pois, os poucos materiais de pesquisa sobre obras e autores "novos" acabam por sucumbir diversas gerações de escritores, se comparados com períodos literários anteriores como o Romantismo, Realismo, Modernismo, muito estudados e bastante consumidos. Os autores e obras destes períodos, de certa forma, entraram para o chamado cânone. Grosso modo, eram reconhecidos somente por seus trabalhos no campo da literatura e praticamente não encontravam "adversários" ou "competição" em outros campos da cultura ou das artes. Os autores contemporâneos, diferentemente, "competem" com as novas formas de ficção, pois a narrativa moderna não se apresenta somente nos livros, e com a própria literatura tida como clássica ou canônica, presente ao menos na formação escolar do leitor.

No contexto atual, não só no Brasil, mas no mundo grande parte da literatura consumida pelo modo tradicional, ou seja, por meio de um livro, vem perdendo espaço, pois a

praticidade e comodidade oferecida por outros meios de interação com o suposto “leitor” são mais *fáceis* e dinâmicas. A globalização e a tecnologia facilitaram a ampliação, circulação e divulgação da arte em seu contexto geral, não respeitando fronteiras nem barreiras.

A literatura tradicional acaba reinventando-se ao traçar relações com diversos veículos desde as relações virtuais e interacionais: Blogs, sites, jogos virtuais vinculados à narrativa; como por veículos de massa: Cinema, televisão, publicidade, Histórias em quadrinhos, nos quais as relações dialéticas criaram novas formas de consumo da literatura. As inúmeras formas de inserir a literatura em todos os meios de arte e comunicação citados anteriormente, podem ser um dos motivos que levam a essas relações dialéticas e de troca, em que as adaptações ou versões de obras literárias talvez consigam atingir ou retomar o Interesse do público leitor e o reconhecimento da crítica. As vozes, imagens ou sons ampliam e aguçam novos sentidos no leitor tradicional, diferentemente do livro no qual a leitura, interpretação e fruição da obra ganham um ritmo mais lento, reflexivo e ortodoxo. A poesia é um exemplo típico dessa dialética na mistura de elementos de diversas áreas da arte e cultura, unindo sonoridade, ritmo, métrica que quando adaptada para a oralidade, por vezes é mais valorizada e popularizada pelo público. Em virtude disso muitos poetas são reconhecidos, primeiramente no campo da canção, e, conseqüentemente por meio deste conseguem apresentar seu trabalho no ramo da poesia, como é o caso de Arnaldo Antunes ou Jorge Mautner. A poesia chega à popularidade por meio das canções, muitas vezes, e este fator acaba divulgando a versão original ou até outros poemas não tão divulgados do mesmo autor, por exemplo, que acabam sendo “resgatados” para o grande público.

A literatura contemporânea, em alguns casos, acabou migrando para outras áreas: cinema, através de adaptações ou versões; televisão: por meio de novelas ou séries, só para citar alguns veículos de massa, assim parecem perder um pouco de sua essência ou originalidade, pois toda a adaptação ou versão, mesmo que não propositalmente, pode subtrair da obra algumas de suas funções ou sentidos primordiais. A adaptação, contudo, pode ser válida e proveitosa, pois pode *transformar* o telespectador em leitor, em um processo inverso, existem alguns exemplos bem claros como os *Best Sellers: O Senhor dos Anéis* e *Harry Potter*, assim como os brasileiros *Carandiru* e *Cidade de Deus* que conquistaram um imenso público leitor, após os lançamentos de filmes baseados em suas narrativas.

A leitura silenciosa de um livro exige concentração, para que o leitor seja capaz de imaginar a narrativa e consiga envolver-se com o enredo de um romance, por exemplo.

Nesses casos é o leitor quem impõe o ritmo à obra e define quais os aspectos julga essenciais para o entendimento ou relevância da trama. No romance de Lourenço Mutarelli é possível conseguir tal efeito, através dos recursos imagéticos latentes, desde o espaço distópico utilizado nas descrições dos locais, até os recursos simbólicos utilizados em sua narração que remetem a circularidade e a rotina.

As versões ou adaptações de obras possuem características que, geralmente, prezam pela objetividade, propondo uma mensagem, por vezes, não cifrada, além disso, o caráter imaginativo e interpretativo pode modificar-se com a mudança para esse tipo de linguagem. Quando uma adaptação televisiva ou cinematográfica de uma obra literária é bem sucedida, auxilia no reconhecimento e valorização da obra original. O livro que gerou as versões ou adaptações acaba sendo consumido mesmo que o público já conheça a trama e o enredo. A obra adaptada acaba ganhando destaque, podendo, muitas vezes, tornar-se mais popular e reconhecida que sua versão original. Em alguns casos ocorre o processo inverso, ou seja, o telespectador acaba transformando-se em leitor e forma-se um público que não teria lido a obra caso não houvesse, a partir do livro, uma releitura em formato de série, filme, novela ou qualquer outro que não literário.

O intuito deste trabalho é traçar um paralelo entre o romance: *O Cheiro do Ralo*, de Lourenço Mutarelli, e sua adaptação para o cinema, filme homônimo, realizado sob a direção de Heitor Dhalia; levando em conta aspectos que transcendam à literatura e ao cinema. Heitor Dhalia, diretor da adaptação fílmica de *O Cheiro do Ralo* (2007) é pernambucano nascido em Recife no ano de 1970. Sua carreira teve início como redator publicitário. Estreou no cinema em 1999 como assistente de direção no longa-metragem *Um Copo de Cólera*, no mesmo ano como diretor no curta-metragem *Conceição*. Sua primeira adaptação foi o longa-metragem *Nina* (2004) baseado no clássico *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski. Além de diretor é também produtor e roteirista de cinema, fatores que podem colaborar com a visão geral de uma adaptação literária. Lourenço Mutarelli, o autor do romance que é analisado nesta pesquisa, nasceu em 1964, em São Paulo, onde cursou Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes. Iniciando a carreira artística nos quadrinhos publicou diversos álbuns, dentre os quais se destacam: *Transsubstanciação* (1991), a “trilogia de quatro”, *O dobro de cinco* (1999), *O rei do ponto* (2000) e *A soma de tudo: parte 1 e parte 2* (2001 *Quando meu pai se encontrou com um ET fazia um dia quente* (2011) pelos quais foi premiado tanto como roteirista como quanto desenhista). A maioria dos romances do autor acabou adaptada para o cinema: *O cheiro do ralo*, *O Natimorto*, *Jesus Kid* estão entre eles, sendo o último feito sob encomenda

para as telas. Lourenço não é somente um escritor, mas desenhista, ator, roteirista. A grande multiplicidade de tarefas artísticas provavelmente influenciou sua produção literária, já que seus romances são bastante sinestésicos, inquietantes e possuem uma linguagem híbrida confundível, ou comparável com algumas de suas outras habilidades artísticas como a pintura ou o desenho.

O enredo de *O Cheiro do Ralo* parece ser bastante simples, contudo distanciado ou fora dos padrões tradicionais, pois, o protagonista dono de uma loja de compra e venda de produtos usados, apaixona-se por uma bunda e termina seu noivado. Enquanto tenta conquistar o objeto de desejo, vive em constante embate com o ralo do banheiro de sua loja, de onde exala um cheiro insuportável atrapalhando seus negócios. Ao longo da narrativa, ele compra objetos aleatoriamente, humilha e abusa de seus clientes e por fim é assassinado por um desses clientes. Esse enredo simples possui diversas camadas densas que vão sendo aprofundadas, metaforicamente até chegar às entranhas do ralo, através de sátira, do humor ácido, da miséria humana e dos valores da sociedade contemporânea que estão como pano de fundo envolvendo toda a trama.

A proposta deste trabalho é primeiramente analisar a narrativa do romance, levando em conta sua estrutura e a perspectiva do narrador da adaptação fílmica e as diversas diferenças, mudanças, aproximações e fatores relevantes em torno do enredo. Em um segundo momento, o objetivo é ampliar o sentido ou sintetizar as relações de valor e de verdade implícitas em ambos, desse modo tentando demonstrar que as duas obras se complementam. A hipótese de que as relações entre cinema e literatura, nesse caso, poderiam auxiliar o leitor ou telespectador a uma leitura mais abrangente e complexa. Em um terceiro momento, são analisados os fatores influentes na caracterização e construção do personagem fílmico e do literário, através do auxílio de outra área do conhecimento que possa interferir na criação artística. Assim ampliando a intertextualidade da obra, ou seja, como o autor do romance e o diretor do filme utilizaram a psicanálise, por exemplo, para definir as ações ou características ligadas aos personagens. Por fim observar como as relações externas ao enredo da obra foram absorvidas em seus discursos, em outras palavras como as associações de ideias dentro da trama relacionam-se com questões políticas, sociais, históricas, entre outras. Analisar como estas relações externas auxiliam o leitor e o telespectador a ampliar, compreender e associar os sentidos presentes dentro do romance e do filme, amparados aos fatores implícitos e a primeira vista fora do discurso de *O cheiro do Ralo*, mas que parecem ser fundamentais para uma amplitude de sentidos das obras.

1. A IMAGEM E A PALAVRA.

1.1 ESTRUTURAS, FORMAS E CORES.

Algumas obras da literatura nacional contemporânea como as peças de Plínio Marcos e Dias Gomes, além dos romances de Jorge Amado, Raduan Nassar, Paulo Lins, Chico Buarque de Holanda, só para citar alguns exemplos, ganharam maior notoriedade ou ressaltaram sua importância por meio de adaptação para o cinema ou da televisão. Tais autores, muitos consagrados, puderam expandir seus trabalhos, ampliando seu público leitor devido ao advento da inserção de outra mídia no contexto de suas obras. Esse fator relacionado a novas perspectivas torna-se de grande importância para a modernização da leitura de uma obra e criação de vínculo com a atualidade e novos leitores. A adaptação ou versão de uma obra pode tornar-se importante para complementar os sentidos aos quais os autores transmitem a seu público leitor, contudo ela não fica presa somente ao eixo: livro/filme.

Se você supõe que a adaptação pode ser compreendida considerando apenas filmes e romances, está enganado. Os vitorianos tinham o hábito de adaptar quase tudo – e para quase todas as direções possíveis: as histórias de poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadros, músicas, danças e tableaux vivants eram constantemente adaptados de uma mídia para outra, depois readaptadas novamente. Nós, pós-modernos, claramente herdamos esse mesmo hábito, mas ainda temos outros novos materiais à nossa disposição – não apenas o cinema, a televisão, o rádio e as várias mídias eletrônicas, é claro, mas também os parques temáticos, as representações históricas e os experimentos da realidade virtual. O resultado? A adaptação fugiu do controle. (HUTCHEON, 2011, p. 11)

A análise de uma obra em suas diversas especificidades pretende sempre ampliar, explicar, ou entender através de associações o significado e a importância de tal obra. O Cheiro do Ralo é uma obra que se encaixa no conceito de adaptação de Linda Hutcheon, pois dialoga com diversas mídias no romance, especialmente a linguagem das histórias em quadrinhos, explorada amplamente no cinema através da montagem e do corte remetendo a rapidez dos quadrinhos. Na literatura e no cinema, veículos estudados neste trabalho, essa análise não é diferente, porém havendo o contraste entre a palavra e a imagem os sentidos que agregam significados tornam-se mais amplos. Ao comparar uma adaptação, versão ou releitura é preciso levar em conta não só o significado, mas as diversas formas de construir sentidos, alterados ou não, aos quais os dois veículos proporcionam ao leitor. O uso de

recursos empregados na literatura e sua adaptação às inúmeras formas de agregar sentidos existentes no cinema como: imagem, som, tempo de duração de cenas, forma de linguagem entre outras, requer além da análise focada no significado, um estudo de recepção dessa obra no público e suas novas interpretações e percepções que são criadas, amplificadas ou reduzidas, ou seja, o que se perde ou se ganha na construção dessa nova obra.

A literatura (primeira forma absorvida pela cultura moderna de massa), em sua transformação, permanece ainda, como grande foco irradiador, fornecendo a matéria-prima para o roteiro cinematográfico, o enredo da telenovela ou o texto da fotonovela. Assim, se as técnicas de representação enriquecem o acervo dos produtores de arte, hoje já se poderia falar num hibridismo de forma que, sem desprezar os meios específicos de cada uma delas, acrescenta novas representações (AVERBUCK, 1984, p. 4).

O papel desse hibridismo entre literatura e cinema seria responsável pela construção dessas novas representações, contudo a função da literatura e seus recursos continuam sendo primordiais para que se tenha uma otimização de todos os recursos, no caso do cinema, inseridos em sua adaptação, versão ou releitura.

A literatura moderna está saturada de cinema [...] [e] esta arte misteriosa muito assimilou da literatura (EPSTEIN, 1983, p. 269). Para, ele tanto o cinema como a literatura tentam aproximar o espetáculo e o espectador, para que, assim, ele não apenas olhe a vida que essas artes apresentam, mas a penetre. Ao mesmo tempo em que aproximam o leitor ou espectador da vida criada pela arte, cinema e literatura não a narram explicitamente, mas apenas a sugerem, deixando ao espectador e ao leitor o prazer da descoberta e da construção. (SILVA, 2012, p. 181).

A adaptação de *O cheiro do ralo* para o cinema, realizada pelo diretor Heitor Dhalia é bastante fiel ao livro de Lourenço Mutarelli. Ainda assim, os sentidos construídos no cinema servem como alicerce para novas significações complementando, ampliando ou ressaltando alguns sentidos que dificilmente poderiam ser percebidos somente pela leitura, ou seja, é diferente do romance, tornando-se outra obra.

O livro possui nove divisões numeradas em forma de capítulos, enquanto o filme somente cinco partes, algumas homônimas aos subtítulos do livro ou com alguma mudança sutil. No livro, os capítulos são os seguintes: Tudo que o mundo tem a lhe oferecer, O portal, Voltando, Ciclo, Estive no inferno e lembrei de você, O jogo, Ausência, A imensa bunda e o

buraco, O buraco e mais nada. As divisões do filme são: *Tudo o que a vida tem a lhe oferecer, Estive no inferno e lembrei de você, O jogo, Ausência e A imensa bunda e mais nada*. Essas cinco partes respeitam a ordem cronológica do livro, porém alguns subtítulos do filme são resultado de elipses, omissões ou junções. Assim já é possível perceber um aspecto literário do filme. Em vez de apenas continuidade das imagens e cenas, há subdivisões em capítulos.

O título da primeira parte do romance, *Tudo o que o mundo tem a lhe oferecer*, já difere um pouco do subtítulo inicial do filme, ocorre a troca da palavra mundo para a palavra vida. A mudança pode parecer banal, porém a palavra *mundo* está relacionada às coisas ou objetos e a palavra *vida* pode estar vinculada à existência, nesse caso, o subtítulo do filme dá mais ênfase às relações interpessoais enquanto no livro o subtítulo parece focar no objeto ou nos objetos apresentados ao personagem principal. Nesse primeiro capítulo do livro o ritmo é muito intenso em relação ao aparecimento das personagens, quase todas na figura de clientes, nesta parte inicial vão até a loja treze clientes. Nos capítulos seguintes o número fica em média de quatro ou cinco. À medida que a trama vai se desenvolvendo o número de clientes que frequenta a loja diminui, pois é dada ênfase aos aspectos internos, pensamentos e atitudes relacionadas ao protagonista.

O narrador-personagem demonstra uma cultura erudita, enquanto o protagonista do filme apenas aparece lendo alguns romances policiais, caracterizado como um consumidor de cultura de massa¹. No romance o mesmo cita inúmeros pensadores, escritores e representantes de uma cultura mais refinada, pertencentes a diferentes áreas do conhecimento². Demonstra a vontade de ser escritor ao comparar seus pensamentos às obras que está lendo ou ao tipo de arte que está consumindo, nos capítulos finais explicita essa ideia de escrever.

Enquanto comia, devorava o livro que apoiei no balcão. Tabloide americano. James Ellroy. O livro era bom. Ellroy escrevia no ritmo de meus pensamentos. Estonteante. Vertiginoso. Uma tormenta. Um atormentado. Deixei o lanche pela metade. O refrigerante era de lata. Eu passei a pensar no ritmo de James Elroy. (MUTARELLI, 2011, p. 10).

¹ Chama-se de cultura de massa toda aquela ideia, perspectiva, atitude, imagem e outros fenômenos que são preferidos em um consenso comum, contendo o *mainstream* de uma dada cultura. O termo surgiu no século XIX, referindo-se originalmente à educação e cultura das classes mais baixas. O termo teve seu significado corrente estabelecido ao final da Segunda Guerra Mundial, especialmente nos Estados Unidos.

² Sigmund Freud, psicanálise; Hieronymus Bosch, pintura; August Strindberg, dramaturgia e literatura; Philip Glass, David Bowie e Carlos Gardel, música; Orson Welles e Valêncio Xavier, cinema; Ferréz, James Ellroy e Machado de Assis, literatura.

Penso em escrever um livro só com frases que um dia grifei. Tornar meu o que não era meu. Tornar meu o que adquiri. Descongelar algo no micro-ondas. Levo da mão para a boca. Eu queria um dia escrever um livro. Eu não queria plantar uma árvore. Não queria um filho. Queria um livro só. Queria um livro que eu mesmo tivesse escrito. Um escritor disse uma coisa um dia. Eu não sei quem ele era. Só ouvi alguém dizer o que ele teria dito. Parecia arrogância, mas não era. Era autossuficiência. Parece que perguntaram para ele o que ele lia, ou o que estava lendo. “quando quero ler um livro, eu mesmo o escrevo.” Eu queria ter dito isso. Eu queria poder escrever. (MUTARELLI, 2011, p. 158).

Esse caráter erudito ou pretensamente intelectualizado é mesclado com elementos da cultura de massa. O narrador-personagem assiste aos canais de televisão a cabo como: *Cult*, *Discovery*, *Cartoon*; assiste a desenhos animados e seriados como: *Tom e Jerry*, *Johnny Bravo*, *Friends*. Além disso, faz paródias com outros elementos da cultura de massa como o apresentador Silvio Santos, e faz comparações entre seus pensamentos e comerciais de televisão. O humor é ressaltado por essas junções, além de apresentar elementos como rapidez e ironia, pois há síntese e metáfora entre os pensamentos do narrador-personagem e suas atitudes, associadas ao contexto cultural erudito ou de massa que o cerca. Por vezes, essa mescla ocorre em um mesmo parágrafo, dando ênfase a ideia de pensamento ambíguo. Esta junção de cultura erudita e de massa pode ser interpretada como uma crítica ao consumismo, assunto que será abordado na parte final desta dissertação.

Nada se compara às palavras que em síntese Steinbeck compôs. Homens e ratos no papel é uma tapa na cara da sociedade. No filme não passa de um exercício ruim. Johnny Bravo leva na cara de novo. No 80³¹ uma mocinha também. Um farto jato branco e grosso. Disco o velho número, apesar do telefone ser de teclas. Chama, chama, chama. (MUTARELLI 2011, p. 48).

Na obra cinematográfica o protagonista se apresenta, por suas características, um tanto bronco, possui um sotaque com os “erres” forçados, destoante para quem vive em uma grande metrópole, supostamente o centro de São Paulo, deixa subentendido que seu caráter rústico e introspectivo se deva a sua origem, talvez interior de São Paulo. Não demonstra o mesmo tipo de cultura erudita, que o narrador-protagonista do romance seu pensamento introspectivo é mais linear e objetivo. As personalidades do narrador-personagem no romance

³ Alguns canais de televisão são popularmente conhecidos pela sua numeração, diversos deles são citados durante o livro como 63, 66, 80, muitos deles variam de acordo conforme a disponibilidade da operadora de televisão por assinatura.

e do protagonista no cinema apresentam esse pequeno traço de diferença, uma vez que um é cosmopolita e erudito o outro é supostamente interiorano e consumidor de uma cultura massificada. Ambos são ácidos, porém essa característica é mais explorada no romance, e caricatos estereótipos do vilão dos quadrinhos transposto para o romance. Além disso, no filme o protagonista chama-se Lourenço⁴, enquanto que no romance nenhum nome é utilizado seja do narrador-personagem ou de qualquer outra personagem. Não há nenhum personagem que seja caracterizado no romance, apenas ocorrem alguns elementos descritivos mínimos e implícitos como a personagem que tenta vender o violino “coça o cavanhaque”, supondo que essa personagem tenha cavanhaque ou o próprio personagem narrador que é careca, sabe-se que sua ex-noiva é loira pelos fios encontrados no ralo e que a personagem viciada é muito magra. Poucas descrições são feitas, segundo Lourenço Mutarelli isso ocorre para dar maior autonomia ao leitor, tendo em vista que todo seu trabalho anterior era baseado em imagens por meio de sua atuação como autor de histórias em quadrinhos.

Como foi o meu primeiro romance eu achava que as coisas tinham que ser o ideal de cada um. E não alguma coisa que eu desenhasse. Cada um tinha que construir aquele personagem. Não só isso, como outros elementos. Eu achava que os valores também. Por isso os personagens não têm nome e as coisas não têm valor. Não é só buscando a atemporalidade, mas também buscando uma interação maior. Era a primeira vez que eu estava desenvolvendo uma história que estava liberta das imagens desenhadas.⁵

Os elementos de cultura de massa parecem ser forjados, não há a mesma explicitação e reconhecimento de ícones da cultura pop como no livro, nem menção de produtos publicitários, isso fica claro em algumas cenas como a que Lourenço assiste a um programa de televisão, no qual ocorre uma aula de aeróbica. Nessa cena Lourenço fica excitado ao assistir ao programa, apresentado por *Samanta Rose*, a professora de aeróbica da televisão. Essa personagem da cultura de massa, fruto da erotização, comum nos programas televisivos brasileiros, não existe no livro, sendo criada somente para o filme. Um fato interessante é que *Samanta Rose* é interpretada por Suzana Alves que nos anos 90 interpretou a personagem

⁴ Vale comentar que o nome é dito poucas vezes como no diálogo com sua empregada doméstica ou de maneira sutil, quase despercebida, em uma conversa com a garçonete e repetido novamente apenas ao final na proximidade de sua morte. Há uma espécie de jogo na relação do nome do personagem com o autor do livro, inclusive por outros fatores como a semelhança física com rapaz do comercial do Bombril, por exemplo.

⁵ <http://stulzer.net/blog/2007/10/27/lourenco-mutarelli-o-homem-e-o-ralo-que-cheira/>

*tiazinha*⁶, ou seja, usa-se o estereótipo de um ícone da cultura de massa, porém camuflado de uma personagem que só existe na trama para simbolizar uma crítica a erotização na televisão brasileira. Assim como *tiazinha* é omitida no filme, por ser uma marca, o garoto propaganda do comercial do *Bombril*⁷, alguns personagens no romance dizem ao narrador-personagem que ele se parece com o ator do comercial do Bombril, ao contrário do que ocorre no filme no qual ocorre a omissão da marca da empresa. A falta de repetição de elementos de cultura de massa, a insensibilidade quanto à arte ou uma maior introspecção deixa a personagem do filme mais rasa quanto a fatores que o caracterizam, mas acaba ressaltando alguns fatores de sua construção como a rotina e a rapidez, que é usado como um recurso cinematográfico, além das marcas de tempo.

A primeira cena do filme é um *close* no short da atriz que faz o papel da garçonete, que possui a bunda desejada pelo protagonista, interpretado por Paula Braun. O que chama a atenção nesta cena é o clima de tranquilidade, pois, a estampado short remete a motivos relacionados a férias, composto por imagens de praias, ilhas, paraísos tropicais, além disso, a trilha sonora inicial é um instrumental de ritmo havaiano. Estes fatores destoam dos demais ambientes escuros e acinzentados e dos figurinos dos outros personagens. As cores utilizadas ao longo do filme remetem em geral a estados de espírito. As cores não só das roupas ou das ambientações, mas do próprio tom de pele das personagens, são soturnas e melancólicas, muitas vezes o tipo de lente de câmera utilizada tenta dar a impressão das cores relatadas no livro. Ocorrem diversas falas onde clientes questionam o tom de pele amarelado do protagonista, no filme há essa preocupação em utilizar efeitos no qual Lourenço, interpretado pelo ator Selton Mello, pareça ter esse aspecto em sua pele. As vestimentas das personagens são quase sempre compostas por tons marrons, escuros ou amarelados e o estilo é definido como *retro*, basicamente utilizando roupas de brechó das décadas de 1960 a 1990⁸. As ambientações também são relacionadas a algo precário ou antigo: prédios acinzentados, a loja em tons escuros, a casa onde vive a personagem parece uma continuação do local de trabalho, seu carro é antigo: uma camionete Chevrolet dos anos setenta. O local onde se alimenta é um boteco típico do centro das grandes cidades, porém as cores e a direção de arte do filme transformam o ambiente em uma espécie de antítese aos outros cenários. Todos esses aspectos

⁶ Tiazinha, personagem criada por Luciano Huck, a partir de fetiches sexuais masculinos e sadomasoquistas. Era chamada ao palco para depilar com cera quente partes dos corpos dos participantes do quadro, escolhidos no público. A máscara e o chicote lembravam a Mulher-Gato, vilã da série Batman, que abusava da "sensualidade felina".

⁷ Marca de esfregão de aço. O ator Carlos Moreno por muitos anos foi garoto propaganda da marca.

⁸ [HTTPS://vimeo.com/72180833](https://vimeo.com/72180833)

e recursos utilizados no filme servem para dialogar com a obra escrita, aparecendo no romance de forma sinestésica, transpostos para o cinema esses recursos podem representar os estados de espírito das personagens. A atmosfera de precariedade ou falta de luxo, riqueza ou bom gosto, inclusive do narrador-personagem que, mesmo possuindo um maior poder aquisitivo se comparada aos outros personagens, comporta-se como um João Romão personagem do romance *O Cortiço*. Apesar da acumulação de riqueza mantém a miséria como uma das principais virtudes.



Quadro 01 - 1min 52s



Quadro 02- 25min 46s



Quadro 03- 38min 54s



Quadro 04- 18min 41s



Quadro05-10min09s



Quadro 06- 06min02s



Quadro 07- 15min31s



Quadro 08 - 56min53s

Essa atmosfera soturna representada pelas cores, ambientações, iluminação do cenário e figurino é equivalente no romance a acontecimentos relacionados aos personagens. Os fatores presentes na rotina de todos como o uso de medicamentos, insônia, má alimentação e solidão do narrador-personagem e a opressão que vivem as demais personagens dentro da trama por conta da situação financeira, vão ao encontro desta atmosfera que constitui o filme. Lourenço Mutarelli utiliza diversos elementos em sua linguagem como metáforas, sinestésias e comparações para introduzir cores em sua narrativa, havendo assim uma preocupação estética quanto ao uso das cores no romance. Algumas frases do livro como: “*O paletó que se tingiu de mim. Meu coração agora bate para fora.*”, na passagem onde descreve sua morte; “*Aspiro o cheiro do ralo. Me sinto amarelo.*”, Quando desobstrui o ralo; “*Ela parece uma caveira. Uma caveira peluda. Eu sou amarelo, ela azul.*” quando descreve a personagem viciada. Dessa forma, não foge de suas “raízes”, as histórias em quadrinhos, e busca levar ao leitor elementos imagéticos através de recursos literários. O mesmo ocorre no cinema, sempre havendo um efeito ou uma harmonia de cores condizentes com a obra escrita.

Algumas omissões importantes ocorrem ao longo da adaptação cinematográfica. As citações que o narrador-personagem credita a seu pai e a impressão de ver ou sentir a presença de vultos quando está em casa, por exemplo, são alguns acontecimentos omitidos ou minimizados no cinema. Tanto a figura paterna, quanto os vultos que julga enxergar podem fazer parte da imaginação ou de algum transtorno, não abordado no filme inicialmente. Posteriormente a figura do pai será idealizada tendo com alicerce as histórias fantasiosas geradas a partir, especificamente, da aquisição do olho de vidro ao qual o narrador-personagem acaba transformando em um personagem muito importante na trama humanizando-o.

Surgem algumas falas nos primeiros capítulos do romance em momentos distintos, nos quais ocorrem referências a seu pai: “*Ninguém bate na cara de um homem. Meu pai costumava dizer*”. “*Nunca confie nos seus pensamentos depois das três da manhã. Meu pai costumava dizer*”. No decorrer da narrativa fica explícita a ausência ou inexistência da figura paterna na infância e a fixação do narrador-personagem em idealizá-lo ou até reconstruí-lo através do olho de vidro, “*Esse será o olho de meu pai*”; da perna mecânica e até de uma luva “*Para quando eu conseguir a mão.*”, objetos que vai adquirindo ao longo da trama na tentativa de suprir a ausência de seu pai. A construção das frases as quais são apresentadas como de seu pai são similares, no seu sentido, às frases ditas corriqueiramente por seus clientes “*A vida é dura*”, por exemplo, proferida pelo seu segundo cliente. Os conselhos ou ditos populares, provavelmente proferidos por outras figuras são creditadas pelo narrador personagem ao seu pai inexistente. Ao mesmo tempo em que há uma idealização e simpatia à figura paterna, ocorre um desprezo a sua mãe ou qualquer outra figura feminina, assim como indiferença as demais personagens. Portanto, seu pai inexistente, o olho inanimado, personagens televisivos ou artísticos se tornam os únicos vínculos afetivos de amizade ou simpatia entre o narrador-personagem e o mundo. Somente há algum tipo de interesse do protagonista no que é inanimado, intangível, infável, ou seja, tudo que é concreto, vivo, humano é tratado como objeto. Ocorre uma inversão de valores na qual o protagonista se sente confortável.

No 63 Harvey Keitel. Eu Gosto. Eu só não gosto das pessoas de verdade. Aí eu não gosto de ninguém... No 63 homens e ratos. Esse filme não deveria existir. O livro é precioso. 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. (MUTARELLI 2011, p.46).

Essa relação de desprezo fica clara no filme em algumas cenas, por exemplo, quando ocorre o término do noivado de Lourenço. O protagonista termina o noivado em um jantar na sua casa, após sua futura esposa dizer que os convites já estavam na gráfica. Nota-se, no filme, a expressão indiferente do ator, contrastando a expressão indignada da atriz que interpreta sua noiva. Em seguida ao anúncio de Lourenço ela bate em sua cara e sai, Lourenço acende um cigarro como se nada ocorresse. Após isto na mesma cena a atriz volta e joga um pouco de comida no noivo que permanece indiferente. O que se percebe é o tom de voz baixo do ator, representando indiferença e sarcasmo em relação aos sonhos matrimoniais da noiva.



Quadro 9 - 8min30s



Quadro 10- 8min52s

O protagonista raramente apresenta arrependimento, remorso ou compaixão, a maioria das personagens é tratada como objeto. A passagem do rompimento de noivado no romance apresenta essa carga de indiferença, mas a percepção desse fator parece menos grave, pelo fato do narrador-personagem ser irônico, sarcástico e aparentando certa agressividade.

Falei que eu não queria casar.

Ela fez uma cara engraçada.

Ela bateu na minha cara.

Ninguém bate na cara de um homem meu pai costumava dizer.

Você está louco?

Claro que não. E a prova disso é que vou acabar com essa merda toda.

Você falou que nosso relacionamento é uma merda.

Ela bateu na minha cara de novo.

Levantei.

Ela me empurrou tão forte que voltei a sentar.

Eu não gosto de você. Nunca gostei. Nunca gostei de ninguém.

Ela de joelhos no chão chorava de uma forma engraçada.

Eu ri. Sai daqui. Sai daqui! Você é louco! Agora sou eu quem não quer casar com um louco. Ter uns filhos *tudo loucos*. Sai! E não apareça nunca mais! Seu louco.

o que que os outros vão pensar, com os convites na gráfica?

Foi o que ouvi ao fechar a porta. (MUTARELLI, 2011, p. 13).

No trecho acima é possível perceber a diferença entre a cena do filme e a passagem no romance, pois as partes grifadas em negrito demonstram o caráter irônico e cruel do narrador-

personagem para com sua futura esposa. Esta crueldade ocorre em outras passagens, mas o tratamento a sua futura esposa é conduzido basicamente pela indiferença. Há uma cena do filme na qual Lourenço se excita ao assistir um programa de aeróbica, inclusive tentando conversar com a apresentadora *Samanta Rose*, é interrompido quando sua ex-noiva bate à porta, ele a ignora dizendo estar ocupado e profere a frase “a vida é dura”, mantendo-a de fora de seu apartamento. A moça cogita a possibilidade de seu ex-noivo estar com outra mulher no apartamento, e o indaga. Lourenço não desmente nem esboça qualquer reação, apenas fecha a porta em seu rosto e volta a conversar com a moça da televisão.

As diferenças entre o romance e sua adaptação são capazes de gerar algumas ambiguidades como a inversão de aspectos relacionados às ações contraditórias dos personagens. Tais diferenças não interferem no enredo, e sim na personalidade ou na caracterização de certos personagens. Ocorrem na adaptação algumas mudanças de posições hierárquicas entre o sujeito que compra e o que vende, mas isso ocorre raramente e de maneira sutil. A relação entre Lourenço e os clientes se inverte quando alguns destes conseguem impressionar, subjugar ou até espantá-lo. O Homem que vende o revólver, por exemplo, aponta para Lourenço e diz: “*Quanto*” por achar tratar-se de um assalto o protagonista oferece uma quantia bastante alta e suspira aliviado assim que pega o objeto das mãos do cliente. Na sequência da cena o cliente dá uma gargalhada e fala: “você está amarelo.” apresentando uma grande pausa na fala e estendendo a sílaba tônica, proporcionando intimidação em Lourenço. A importância dessa frase é fundamental para gerar confusão no protagonista que ao longo do filme acreditará no fato de sua pele estar realmente amarelada. Outras frases como a “vida é dura.” e “A sorte fecha suas portas”, proferidas por clientes, irão fazer com que Lourenço questione-se quanto ao valor de verdade contida nelas, ora acreditando, ora rechaçando-as. Estes tipos de adaptações realizadas no cinema tentam substituir, de certo modo, o caráter mágico e místico presente no romance, difícil de ser transposto integralmente para a tela.

O narrador-personagem parece carregar consigo resquícios de algum tipo de culpa ou remorso, e ser mais frágil e sensível que o personagem da adaptação cinematográfica. No romance o protagonista se apaixona ou julga estar apaixonado, dialoga de forma amigável, mesmo que em raros momentos, com alguns personagens entre eles a garçonete, sua empregada doméstica e alguns clientes como o homem que rasga dinheiro- omitido na adaptação-, além disso, admira alguns ícones da cultura: escritores, atores, músicos e pintores. Estas características são praticamente inexistentes na adaptação, aparecendo em primeiro

plano o lado obscuro, bronco e insensível do protagonista, diferente de algumas passagens do romance:

Eu estou sentado em minha velha cadeira. Suas mãos, agora, seguram as minhas. São tão delicadas. São tão macias. São quentes. Sinto um conforto tão grande, que nada no mundo, nada no mundo das coisas, me proporcionaria. Me esforço. Não consigo evocar as palavras. Sinto um medo extremo de novamente estragar os meus dias. Pede. Ela fala baixinho. De forma tão carinhosa, como alguém nunca ousou se dirigir a minha pessoa. (MUTARELLI, 2011, p.107).

Outro fator que tenta humanizar o personagem-narrador é a reflexão ou aprofundamento introspectivo, no qual julga suas ações. Apresenta de mesma forma uma espécie de reconhecimento de suas atitudes cruéis, por exemplo, demonstrando medo e certo arrependimento na hora da morte *“beijaria cada uma das coisas que eu julguei ter tido. sinto que perco tudo. Tudo o que nunca foi meu. E então me perco em mim. nesse mim que nunca foi eu.”* (MUTARELLI, 2011, p.179).

Existe nesse último capítulo do romance uma tentativa de redenção e recapitulação, uma paródia de *Águas de Março* de Tom Jobim como se nada adquirido pelo narrador-personagem tivesse real importância, citando ações de personagens e coisas adquiridas, faz uma espécie de síntese de todas suas frustrações e mágoas, através da generalização dos objetos.

A morte no livro é carregada de significados, metáforas e relações entre o plano físico e o espiritual *“Não há luz. Era tudo mentira. o caminho é a queda. A queda me traga. como um ralo.”* (MUTARELLI, 2011, p.180). No filme a cena da morte parece ser sucinta e direta, mas possui diversos recursos imagéticos que complementam e ampliam a relação de significados da morte. A cena inicialmente ocorre da mesma forma como é narrada no romance, ou seja, a personagem viciada dispara contra seu desafeto dentro da loja e foge. O desenrolar da cena é repleto de recursos. A câmera em *close* no rosto de Lourenço e no rosto da personagem viciada transmite o impacto da cena pela ótica das duas personagens, enquanto ele continua indiferente como na maior parte do filme; ela aparenta raiva e pavor, tremendo antes do disparo do segundo tiro. O figurino de Lourenço é diferente de seus trajes usuais, paletó marrom e calças amareladas e esverdeadas, no momento da cena ele veste uma camisa branca, geralmente essa cor fica em segundo plano por baixo do paletó. O sangue jorra dos dois lados do peito de Lourenço enquanto ele arrasta-se até o ralo, nesse momento da cena não há trilha sonora, o que dá um ar de dramaticidade e angústia à cena. A trilha sonora –

mesma música utilizada anteriormente em uma cena em que bebe fuma e chora – só ocorre quando Lourenço chega até o ralo e a moça aparece para socorrê-lo, então a câmera fecha em close no rosto de Lourenço, e, em seguida é utilizada de forma panorâmica direcionada a todos os elementos da cena: Ralo, Lorenzo, olho e a garçonete. Na próxima tomada a câmera foca no olho de vidro e por fim na entrada da loja de Lourenço. A voz do protagonista fala: “*E então ninguém entra e ninguém sai.*”, em seguida, antes dos créditos, surge a imagem da bunda, retomando a cena inicial do filme, porém sem o short ou outro tipo de vestimenta. A cena através de todos esses recursos imagéticos consegue sintetizar quase todos os recursos literários expressos no capítulo final do romance, como se as imagens representadas fossem pensamentos do narrador-personagem no momento da morte. As imagens ocorrem nos momentos finais do filme, em cada imagem a câmera congela nos símbolos por três segundos, a trilha sonora melancólica compõe um clima de despedida de Lourenço.



Ocorre mesmo que velada uma crítica à industrialização e um culto ao artesanal, pitoresco ou arcaico. O narrador-personagem alimenta-se, basicamente, por meio de “*fastfood*”, não possui o hábito de ir a restaurantes, prefere botecos ou lanches, seja pela ânsia de voltar logo ao trabalho ou pelo preço menor destes estabelecimentos. Por vezes, come e não sente o gosto do alimento, no filme faz cara de nojo para o lanche, além disso, toda sua alimentação ao longo do romance, descrita em diversas passagens, é unicamente industrializada. Essa escolha pela alimentação insípida e nada atraente ao paladar, como que por obrigação, pode estar relacionada à aversão que sente ao moderno. O narrador-personagem está mergulhado no passado ,seja pelos artigos que compra, seja por sua falta de ligação ao pai na infância ou até pelo modo medieval de acumulação financeira. Os representantes da globalização que aparecem na obra são criticados de forma sutil desde o saquinho de supermercado que substituiu o pacotinho de papel até celulares, “*vou tentar lá de casa. saio. felizmente, eu não tenho aparelho celular. faz mal para o cérebro.*”

(MUTARELLI, 2011, p.137), computadores, postos de conveniência, tecnologia e toda padronização geral.

Paro no posto. Tem uma dessas lojas novas. "loja de conveniência" Nomezinho estúpido. Antigamente não existiam essas coisas. Me pergunto qual a loja que oferecia inconveniências. Pedras para pôr no sapato, mau cheiro para o ralo, esmalte para encravar unhas, coisas assim. Pelo menos tem café expresso (MUTARELLI, 2011, p.49).

Ela entra. Ela treme. Cada dia, mais. Balanga. Traz um saco. Um desses sacos de embrulho, de papel pardo. Desses que a gente não vê mais. Agora tudo se embrulha em sacolinhas de plástico. Essas sacolinhas fazem um barulho irritante. As de plástico. Esses sacos não. (MUTARELLI, 2011, p. 177).

Nenhum personagem vende algo moderno, assim como no filme não aparecem computadores, celulares, ou seja, nada que represente a modernidade é vendido, pelo contrário; entre os inúmeros objetos estão discos de vinil, caixinhas de música, máquinas de escrever, canetas, relógios, instrumentos musicais e livros. Há uma desconexão temporal de um sujeito que vive o presente, focado em um passado não decifrável e que ignora qualquer traço de transformação, por mais sutil que seja. A falta de movimento ou mobilidade, a rotina e a estagnação que acarretam em confusão ou desordem está presente na constituição dos cenários, especialmente a loja e a casa, essa bagunça parece refletir o estado de confusão psicológica em que o protagonista está imerso. Segundo, Foucault há diversos níveis de espaços heterotópicos, ou seja, espaços que funcionam em condições não hegemônicas, com muitas camadas de significação e que são capazes de ocultar uma complexidade maior.

[...] o último traço das heterotopias é que elas têm, em relação ao espaço restante, uma função. Esta se desenvolve entre dois pólos extremos. Ou elas têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada. [...] Ou, pelo contrário, criando um outro espaço, um outro espaço real, tão perfeito, tão metuculoso, tão bem-arrumado quanto o nosso é desorganizado, mal-disposto e confuso.(FOUCAULT, 2006, p. 420)

A arte na capa e capítulos do livro é introduzida por gravuras antigas do catálogo 1902. Edition of the Sears, Roebuck ⁹, assim como no filme o figurino e as ambientações usam objetos e roupas dos anos 60,70, 80, segundo o *making of – O Cheiro do Ralo*. Esses fatores nas duas produções criam uma simbiose com o sentido geral de Introduzir no livro e

⁹A Sears, Roebuck and Company é uma rede de lojas de departamentos americana sediada em Chicago, no estado americano de Illinois. A rede foi fundada por Richard Sears e Alvah Roebuck no final do século XIX.

no filme aspectos anacrônicos, que provocam uma espécie de estranhamento, distanciamento irônico no leitor ou no espectador. No caso essa dimensão fica marcada na compra de objetos velhos, antigo, que vêm carregados de histórias de seus antigos proprietários.

O uso de ícones relacionados à globalização canais de televisão, multinacionais, marcas de produtos, artistas de cinema, música, televisão, especialmente no romance, retiram o caráter temporal da obra, além do fato de personagem dizer que nascera em 1958, o único fator que apresenta algum parâmetro temporal. Os temas universais como a crise, miséria, poder, amor, traição e a busca de algo que pode ser inatingível, além do recurso de não dar nome a personagens e nem a localização geográfica específica, subtende-se centro de São Paulo, no livro é citado o endereço da loja "*Rua conselheiro Crispiano, número 32, bloco B. sala 33 terceiro andar*", se contrapõem a essa necessidade de utilizar ícones de globalização e da modernidade.

Os inúmeros recursos linguísticos, especialmente as frases ditas pelos clientes ou demais personagens como, por exemplo: "*Isso tem história, a vida é dura*", "*a sorte só bate à porta uma vez*", "*os convites já estão na gráfica*", " *você está amarelo*", sempre acabam repetindo-se no enredo. As diversas conotações das frases acabam, de certo modo, sendo internalizadas pelo narrador-personagem como se quisesse tomar não só dos objetos, mas também as ideias ou sentimentos das pessoas que o cercam.

O uso de figuras de linguagem, cores e referências a tons, impressão de sinestesia, onomatopeias, repetições remetem à linguagem dos quadrinhos. A linguagem telegráfica imprimindo rapidez sendo uma analogia à rotina, juntamente com a pontuação através de frases curtas. O recurso de anagramas e jogo de palavras, uso de pronomes ao invés de nomes, gírias, gravuras na arte do livro, citação de outras obras e crítica de cinema, como alguns recursos de interação com o leitor fazem do livro uma obra não convencional e forma uma simbiose complementando e trabalhando junto com os sentidos que surgem no filme através dessa hibridização¹⁰.

Como se pode perceber, na contramão das categorizações estabelecidas com a modernidade, cada vez mais, o texto vai deixando de ser considerado obra fechada em si, para ser visto a partir de suas conexões no interior de uma ampla rede formada por inúmeros outros textos. A perfeição artesanal fica em segundo plano,

¹⁰ O conceito de hibridização começou a ser usado com mais frequência no campo sociológico, a partir dos anos 90. Nas Ciências Sociais, foi evidenciado por Néstor Garcia Canclini na obra *Culturas Híbridas* (2008) e utilizado para abordar processos referentes à relação entre modernização e modernidade, bem como tradição e modernidade, na América Latina.

priorizando-se as descontextualizações provocadas pelo trabalho combinatório(...), ainda que a marca utópica daquelas correntes se perca. (FIGUEIREDO, 2011, p.15).

O uso dos recursos literários, juntamente, com os recursos cinematográficos serve para ampliar o diálogo e a visão do leitor sobre inúmeros temas abordados nas obras. A adaptação é tão importante quanto sua versão original, pois auxilia na compreensão das ideias abordadas pelas duas fontes, divulgando o romance, além de ampliar os diversos sentidos construídos pelo autor.

1.2 O CICLO E A ROTINA.

A simbologia do círculo, além da que o transforma em um indivíduo colonizado pelo tempo da rotina, do trabalho, da compra e venda. Ele não consegue viver o tempo livre, pois o que o define, a relação de troca, se desfez ao não estar em seu local de trabalho. A lógica do capitalismo, destrutiva, que comanda o indivíduo e das repetições, é fortemente presente na obra literária, sendo transposta imagetivamente para o cinema.

O quarto capítulo do romance, nomeado *ciclo*, tenta reafirmar essa noção de circularidade, apresentando a gravura de uma criança sem vestimentas, somente calçando sapatos e meias, similar a uma boneca que ilustra o início de um dos capítulos finais, *A imensa bunda e o buraco*. A imagem da boneca é repetida, nesse capítulo, porém dessa vez vestida, sendo talvez, o oposto da primeira imagem tanto por mudar de sexo quanto de condição. A metáfora destas duas figuras seria condizente ao afastamento do narrador-personagem de sua busca, ou seja, a moça do boteco que lhe serve o lanche, ou do objeto bunda. O ciclo se fecha quando ocorre o retorno da moça e a realização da busca é concluída, pode-se associar a imagem da boneca vestida com o conforto e objetivo da busca realizado, diferente da figura do capítulo ciclo, onde se percebe certo abandono ou perda, pois a figura apresenta essa criança desnuda.

Sendo um capítulo central, *Ciclo*, retoma ideias apresentadas no começo do livro e também antecipa ideias relacionadas ao final da trama, tanto é que a frase final do capítulo *Voltando* que antecede o *ciclo* é: *E então ninguém entra e ninguém sai*, mesma frase dita na voz de Lourenço na cena final, após sua morte. O círculo se torna uma alegoria muito usada por Lourenço Mutarelli e também por Heitor Dhalia, pois todos os círculos remetem de certa

forma, às concatenações e associações do protagonista. O relógio, o ralo, o olho, a bunda, o buraco são algumas das figuras imagéticas utilizadas para simbolizar esse círculo e, de igual maneira, um ciclo e um tempo, já que todos esses elementos circulares desaparecem ou são esquecidos, ganham ou perdem importância, mas são fundamentais para o desenvolvimento das ações. Há uma espécie de apologia desses símbolos, como se fossem colocados em uma esfera superior, por vezes mais importante que os seres humanos, como, por exemplo, a relação paterna entre o protagonista e o olho de vidro.

Círculo. É signo da Unidade de princípio, e também do Céu: como tal, indica a atividade e os movimentos cíclicos de ambos. É o desenvolvimento do ponto central, sua manifestação: *Todos os pontos da circunferência reencontram-se no centro do círculo, que é seu princípio e seu fim*, escreveu Proclo. Segundo Plotino, *o centro é o pai do círculo*, e segundo Angelussilesus, *o ponto conteve o círculo*. Inúmeros autores, dentre os quais Henri Suso, aplicam a mesma comparação do centro e do círculo a Deus e à criação. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p.117).

A imagem desses círculos dentro de *O Cheiro do Ralo* procura representar essa ambiguidade e ao mesmo tempo essa centralidade. As figuras que representam esse círculo ou ciclo são por momentos aliadas do protagonista, em outras situações figuras de azar ou desgraça, possíveis responsáveis, ao menos pela ótica do protagonista, pelo seu estado de espírito. Ainda, pode apresentar uma analogia a circulação da mercadoria e do dinheiro. Ocorre uma subversão do que antes era endeusado e posteriormente torna-se diabólico, dessa maneira, o uso dessas imagens circulares estão dentro das obras condizentes com a rotina do protagonista, trabalham como uma alegoria de tempo, estado mental, fetiche entre outras relações travadas entre ele e esses símbolos circulares. Ocorre dentro do romance e do filme uma forma de pensamento circular, por parte do protagonista, que tenta explicar a si mesmo as relações existentes entre esses símbolos, como na cena em que Lourenço pensa na solidão do lar sobre a frase dita pelo cliente que tenta vender o violino de que o cheiro viria dele, convencendo Lourenço através de um silogismo. Essa forma de pensamento é usada também no romance.

Pensei num círculo vicioso. Ele disse que o cheiro era meu. Ele disse isso na minha cara. O pior é que isso, de certa forma, me atingiu. Círculo vicioso não é. 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, mas não é isso. Isso não funciona assim. Pois mesmo antes que eu pudesse perceber a bunda o ralo já fedia. Disso eu tenho certeza. Quer dizer estou quase certo disso. (MUTARELLI, 2011, p. 47)

Na cena adaptada para o filme Lourenço narra esse pensamento ao mesmo tempo em que as imagens de todos os elementos descritos vão aparecendo na tela. A maneira é cíclica, realizada em diversos planos e de sequência muito rápida, as imagens aparecem na tela como se fossem pensamentos de Lourenço e termina retomando e comparando as ações com um acontecimento já transcorrido no começo do Filme. Lourenço pensa “*Eu só queria estar com a bunda do meu lado, mas mulher é tudo igual, quando menos se espera os convites já estão na gráfica*”, retomando a ideia da desistência do casamento na parte inicial do filme.

A sugestão de retomada de rotina ou de repetição de um acontecimento é o tempo todo reiterada pelo narrador-personagem, não só por associar pensamentos através de uma lógica de raciocínio, mas pelos pensamentos idealizados e fantasiosos. No final do capítulo *o jogo* o narrador-personagem, em uma passagem, tenta descrever a reconstrução de seu pai de forma que o recriasse através dos objetos que compra como se fosse um doutor Frankenstein, “*Meu Pai Frankenstein. Ele meteu rapidinho em minha mãe, e se foi*” (MUTARELLI, 2011, p.160). Há um tipo de identificação com este personagem, uma vez que de mesma maneira ocorre à tentativa de destruição e reconstrução de partes, por exemplo, a bunda que não indica a mulher e sim uma parte dela. Assim centrado somente em uma parte e não no todo é realizada a adaptação para o cinema, organizando o olhar através do corte na montagem do filme, ou seja, os objetos em diversas cenas aparecem em primeiríssimo plano para ressaltar essa fragmentação.

No capítulo final, *o buraco e mais nada*, há uma tentativa de retomada por parte do narrador-personagem de comparar suas ações com as de seu pai desconhecido, pois após fazer sexo com a moça que seria o objeto de seu desejo e contratá-la como recepcionista pensa em abandoná-la e através de um pensamento idealizado de que a moça estaria grávida dele.

Ela nem desconfia que esse cargo é provisório. Coisa para menos de um mês. Então mando ela embora. E talvez ela vá. E talvez ela vá e carregue consigo um filho. E um dia esse filho tente me reconstruir. Sem saber o meu nome. Talvez ele me ame. Talvez ele nunca saiba que eu não amo ninguém. Talvez sua herança seja o cheiro do ralo. (MUTARELLI, 2011.p. 175)

Esse final é fundamental, pois a *bunda* parece mais um objeto-fetiche que o narrador-protagonista busca possuir. Ele planeja, aos poucos, tomá-la para si. Quando possui a mulher, ou melhor, sua bunda, ele vai torná-la equivalente a um de seus objetos. Note-se, como

reforço a isso, que ao entrar na lancheria e conversar com outra garçonete, ele se mostra incapaz de reconhecer. A mulher reduzia-se apenas a uma parte desejável de seu corpo, reduzia-se à bunda.

Ao longo dos capítulos, ocorre uma linearidade que marca a rotina ou repetição da sequência dos acontecimentos, centrada basicamente no número reduzido de ambientes ou ambientações das obras, agindo de forma “circular” para marcar a rotina dos acontecimentos de maneira quase que claustrofóbica. A rotina dessa circularidade divide as ações, os espaços e as personagens basicamente em três núcleos. Os clientes entram e oferecem os produtos na loja de quinquilharias, esses fatos representariam a rotina de trabalho do protagonista, esta ambientação é onde ocorre a maioria das cenas no filme. O bar ou boteco é onde ocorrem as passagens e cenas relacionadas ao encontro do protagonista com a bunda, seu objeto de desejo, e ao mesmo tempo representa uma pausa na rotina. O terceiro ambiente seria seu lar, nas ambientações do filme, por conta dos cenários, torna o lugar praticamente uma continuação de seu local de trabalho. O narrador-personagem central passa o tempo todo comendo, assistindo televisão ou sofrendo de insônia, o que torna esse ambiente, o mais emocionalmente negativo. O lar através de uma ironia é, nesse caso, o lugar menos interessante para a trama, pois a personagem não dialoga com ninguém a não ser consigo mesmo e passa fins de semanas agoniantes sem poder realizar seu trabalho e sem ver a bunda da moça, além do fato de perder o contato com o ralo.

Esses três núcleos definem o espaço onde ocorrem praticamente todas as ações e, dessa forma, remetem a uma sequência dentro do enredo: Trabalho associado ao poder e a conquista no primeiro ambiente, em seguida o desejo e a busca no segundo local, e por fim a solidão quando chega a sua casa, ao final do dia, sem conseguir preencher seus vazios e sua ganância sem poder ser sanada. Introduce uma ideia de temporalidade a trama, pois, basicamente, os fatos ocorrem em algumas semanas. As semanas e os fins de semana são bem demarcados no romance. A maior agonia do narrador-personagem é que algo fuja do que ele mesmo planeja, ou seja, que os acontecimentos de sua vida saiam de sua rotina. Os fins de semana são descritos como tediosos e arrastados, onde ocorrem longas horas de sono e preguiça, torna-se a prolongação de sua agonia rotineira, ou seja, a pior parte de seu dia é potencializada, pois ficar sem negociar, especular ou tentar atingir sua busca é um verdadeiro martírio ao protagonista.

Dizem que um rabo de saia pode entortar um homem. Eu acredito. Olha só o que esse rabo me fez. Coloco o pó. Ligo a cafeteira. Folheio os Jornais. Me excito com os classificados. Sábado é um longo dia. Pior o domingo. (...) Eu não gosto de ir ao centro no fim de semana, senão eu pegava o carro e ia comer na lanchonete. (MUTARELLI, 2011, p.20).

Neste trecho fica clara a relação entre trabalho e lazer, sendo o segundo praticamente centrado no trabalho, o narrador-personagem excita-se com anúncios na sessão de classificados do jornal, no qual pessoas anunciam compra e venda de artigos. Descreve sábados e domingos como dias longos, preferindo não sair de casa neles. Em outra passagem diz que: *Finais de semana são ruins, pois quem dá o preço são os outros*. Além de tudo o problema maior do fim de semana é a fuga da rotina, ou seja, a fuga do círculo vicioso e a perda do poder de persuasão que acredita exercer sobre os clientes na forma de negociação, barganha ou pechincha. No filme, diferentemente, não se tem essa impressão, exceto quando a garçonete dona da bunda o intima a sair para um encontro romântico, pois é sexta-feira. Os finais de semana não são demarcados, não há divertimento, ou melhor, o divertimento de Lourenço é trabalhar. A omissão do sábado e do domingo no filme pode ser proposital, sendo substituída por cenas nas quais Lourenço permanece em casa após o dia de trabalho sem qualquer tipo de interação social, sem criar vínculos afetivos, ao longo de todo filme há poucos momentos de empatia entre Lourenço e as demais personagens. A vida do protagonista fora do ambiente de trabalho resume-se a comer, dormir, assistir televisão, não há amigos e fatores que o tirem da rotina, seus devaneios são centrados na perspectiva de adquirir objetos, mas também na ideia de “recepcionar” os clientes, ou seja, tudo fora do trabalho em sua vida se limita a uma preparação para o trabalho. A relação entre o dono da loja e as demais personagens é baseada nas relações de poder e não nos vínculos afetivos, pois tudo é relacionado à lógica destrutiva do consumo e do tempo de trabalho, ou seja, o jogo que nutre e o absorve até nos momentos de “lazer” acaba escravizando-o.

Estou olhando para a tela. A TV desligada. O olho no chão fui eu que joguei. Estou confuso. Como pude deixar isso acontecer? Eu era o dono da situação. Tudo isso fui eu que criei. A revista e as balas ainda aguardam a sua vez. Estão sobre a mesinha, como as deixei. Hoje é sábado. Eu não saio aos sábados. No fim de semana é sempre assim, não sou eu quem dá os preços. (MUTARELLI, 2011, p.52).

As relações de trabalho podem não estar somente ligadas à obtenção de lucro, pelo protagonista, mas a compulsão e a manutenção de uma rotina que faz parte de sua vida.

Qualquer movimento fora da rotina, de fuga da sua “zona de conforto” transforma-se em azar. Na adaptação fílmica as cenas podem representar finais de semanas, entretanto, não são explícitas, o objeto da fuga da rotina está centrado na relação com os objetos quanto a sorte ou azar. As frases ditas durante o filme que remetem a essa fuga da rotina como: *É difícil acontecer algo que eu não tenha previsto*, estão associadas ao ralo estar fedendo ou não, por exemplo, e não ao fato de ser sábado ou domingo.

As repetições parecem ter funções diferentes. Quando se trata de um dito popular ou uma frase feita, o narrador-protagonista parece se distanciar da situação e evitar o envolvimento emocional que, várias vezes, os vendedores se viam colocados ao serem obrigados a venderem um objeto pela necessidade financeira. No caso de *Rosebud*, referência ao filme de Orson Welles, *Cidadão Kane*, o narrador-protagonista compara a bunda ao *Rosebud*, como o elemento secreto capaz de revelar o segredo de sua existência. Esta palavra utilizada na associação ao filme de Orson Welles possui diversas conotações, uma vez que o personagem de *Cidadão Kane* não deixa claro o que seria o *Rosebud*, mas que ao final do filme percebe-se que é um brinquedo, um carrinho de trenó, que remetia a lembranças da infância do personagem. A palavra *Rosebud*, em português botão de rosa, pode fazer referência à bunda da moça e seu ânus, a busca do protagonista pelo objeto de seu desejo, contraponto do ralo, pois possui o buraco e, talvez o cheiro, mas ao contrário deste há o desejo em adquiri-la e não ocultar ou cimentar.

As citações e frases ou palavras repetidas também são vinculadas a rotina, sendo construídas para marcá-las: *Eu não gosto de ninguém*, fala para si mesmo e para sua noiva, mas são reiteradas e reformuladas com o mesmo significado nas associações seguintes ao longo do enredo. *Eu não me importo com ninguém, só não quero que eles pensem que o cheiro vem de mim* ou *Eu não gosto de ninguém, só de meu rosebud*, são frases e citações repetidas, reformuladas, desconstruídas e descontextualizadas, utilizadas ao longo de toda a obra. Assim como: *A vida é dura, Esse cheiro não é meu, esse cheiro é do ralo*, que soam como formas de autoafirmação, podendo ter o caráter de convencimento pessoal para o protagonista e para o leitor ou telespectador, transformam-se praticamente em bordões. Além dessas repetições de frases, há a repetição de estilos de escrita ao longo dos capítulos. O romance apresenta a mistura de diversos meios de absorção de cultura, inseridos na literatura como a música, pintura, televisão, metalinguagem, tornando o exagero de canais uma forma de velocidade de pensamento e cognição, semelhante ao ritmo de pensamento do narrador-personagem. Um exemplo claro dessa fluidez são as referências à linguagem dos quadrinhos

e, de mesmo modo, a montagem fragmentada no cinema, os cortes rápidos como se fossem quadros. As formas de escrita são repetições ou colagens que aparecem em todos os capítulos, o autor do livro, através dessa mudança recorrente e repetitiva acaba talvez quebrando certa rotina presente no enredo, ao intercalar diversos tipos de manifestações artísticas à literatura. Ao colocar o narrador-personagem como um sujeito que absorve todo tipo de cultura, erudita ou de massa, exagera em suas repetições que terminam por fazer parte da rotina, não do enredo, mas da escrita. Esses fatores são altamente sinestésicos, pois o leitor da obra entra em um espaço onde a literatura é impregnada de outros sentidos e sensações. Ironicamente a repetição acaba sendo uma inovação, nesse caso muito importante para sua adaptação no cinema, dando um maior grau de abstração e liberdade ao filme.

As repetições mudam de caráter no cinema e são adaptadas de outras maneiras, já que no cinema alguns tipos de recursos literários poderiam parecer maçantes ou tomar muito tempo do filme, sendo alguns deles inviáveis de serem realizados. Algumas passagens como na qual Lourenço lê romances para o olho, ou em que narra inúmeras vezes a programação da televisão ,descrevendo cenas que está assistindo, poderiam ser desinteressantes no filme, por exemplo. A rapidez das repetições no cinema é determinada pela sequência de planos, como em cenas externas, por exemplo, nas quais Lourenço chega e sai do local de trabalho para ir ao boteco. Estas cenas utilizam sempre um plano, no qual a sequência é muito rápida, a troca de ambiente quase imperceptível. A trilha sonora ajuda a compor essa harmonia, colocando a rotina como algo leve e sutil, uma vez que é composta geralmente por instrumentais e ritmos lentos. Lourenço sempre caminha com as mãos no bolso e fumando, sendo o vício pelo tabagismo recorrente em todas as cenas. No filme a adaptação das frases repetidas que fazem parte desse processo de circularidade, tornam-se menos repetitivas, ou aparentam serem menos repetitivas, por conta da entonação. A entonação é um recurso, muito específico do cinema, pois o sentido de uma palavra em um contexto no qual há uma polifonia torna-se mais amplo do que a simples repetição da palavra no romance.

Enquanto a palavra é pronunciada inúmeras vezes, e deste modo o material fônico concreto é sempre novo, a forma significativa permanece a mesma (...). O fonema significativo quando tem outro sentido não só é pronunciado em geral de modo algo diferente sob o aspecto puramente fonético, mas traz consigo também determinadas características diferenciadoras que, embora sejam ainda características suas, todavia transcendem o âmbito meramente fonético (ou ótico). (...) Por vezes a mera mudança de tom, mantendo-se a ordem das sílabas, pode também originar diferenças na forma significativa e ainda na significação a ela ligada. (INGARDEN, 1965, p.57).

As pausas na fala, entonações, pronúncias, além dos gestos, alicerçados sobre a mudança de figurino, cenário e outros recursos cinematográficos, sublimam a percepção sobre as repetições se comparadas ao romance. A repetição, contudo, vai estar ligada ao ciclo e a rotina, ou seja, sempre há uma espécie de retorno até o desfecho do enredo, inclusive no romance ocorrendo no final do último capítulo do romance intitulado *O buraco e mais nada* uma espécie de epílogo, parodiando *Águas de março*, de Tom Jobim.

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 um compasso. (MUTARELLI, 2011, p.177)

Esse recurso da paródia é bastante rico nesta passagem, pois consegue sintetizar o enredo como uma espécie de epílogo do romance, grosso modo, pessoas que vendem representadas pelos objetos descritos e por expressões representando suas falas, a rotina no trabalho e na vida do narrador-personagem e sua raiva ou indiferença. Esse trecho do capítulo é bastante extenso e mistura os momentos finais de vida e as lembranças do passado, através da rememoração de vários acontecimentos ocorridos na vida do narrador-personagem. Essa paródia tem a intenção de fechar o ciclo, já que na versão original da letra de Tom Jobim é: *São as águas de março fechando o verão/ É promessa de vida no teu coração*, assim transmite uma ideia de recomeço após o verão, uma promessa de vida ou renovação, ou seja, abrir um novo ciclo. Ao descrever a morte do narrador-personagem essa passagem tenta fazer uma antítese, e, de forma irônica inverte o sentido da versão original da música, pois onde ocorreria a vida o ciclo acaba se fechando com a morte. Duas outras características são importantes nesse trecho à primeira é a inversão sintática ao invés de *É pau, é pedra, é o fim do caminho* a versão fica: *É o fim do caminho é pau é pedra, é farinha, é pó, é o talco*; a segunda é o uso da palavra compasso ao final de ciclo.

A primeira característica não se resume a simples inversão sintática, mas a uma mudança semântica, uma vez que o fim do caminho, na canção, é atrapalhado por barreiras

como paus e pedras, metaforicamente este caminho composto por tais objetos que funcionariam como obstáculos atrapalhando a vida "caminho" do protagonista. Na paródia do romance as conotações que ganham pau e pedra são vinculadas a drogas, sexo e ao relacionamento com os demais personagens. As representações de pau como o órgão sexual masculino, pedra uma referência ao crack, assim como farinha e pó seriam gírias para cocaína. Essas relações fazem referência à cliente viciada, assídua da loja, e abusada sexualmente pelo protagonista, mesma moça que assassina o protagonista com dois tiros, nesse caso determinado o seu "fim do caminho". A segunda característica dessa paródia cita ciclo e, em seguida, compasso, assim retomando a ideia de circularidade alicerçada pela frase anterior: *É de novo, é outra vez*. Estas citações não são colocadas ao acaso nessa passagem, uma vez que representam a ideia de retorno de clientes a loja, do cheiro que vem do ralo e de todas as características ambíguas e atitudes contraditórias que o protagonista apresenta como a agressividade e fragilidade; esperteza e inocência, por exemplo.

As metáforas ou jogos de palavras, espécie de "brincadeira" que o narrador-personagem faz com o leitor, similar ao que fazia Machado de Assis, perdem-se um pouco em sua adaptação ao cinema. No caso dos anagramas, por exemplo, que aparecem ao longo do romance, parecendo haver uma extensa exploração do significado e de suas distorções. O ciclo pode ser uma brincadeira, assim como: *Soran, Ziran*; trouxe, *exu tu*, são anagramas, transformados em trocadilhos que o narrador-personagem usa para tentar encontrar sentido aos inúmeros enigmas que surgem em seu mundo; porém através desses efeitos isotópicos inseridos na linguagem do texto são usados para confundir e jogar com o leitor .

A figura do relógio e o fato de não existir nenhum sábio consagrado de nome Ziran tornariam a isotopia frágil, já que a profecia - além de não ser cumprida no "mundo real" - é alicerçada por enigmas (...). A possibilidade isotópica é a de o anagrama correto ser o primeiro: Soran, neste caso, a palavra que poderia estar cifrada é "Março" estritamente por conta dos exatos fonemas que se correspondem. (CANDEIAS, 2007, p. 40)

Os jogos de palavras ressaltam o caráter cíclico, uma vez que são retomadas nas lembranças do narrador-personagem remetendo a um passado próximo, incitando o leitor a voltar algumas páginas na perspectiva de decifrar o motivo do erro, engano ou confusão e o porquê de ser proposital.

Essas relações entre os capítulos e os acontecimentos estariam inseridas nas relações que o próprio protagonista possui com as coisas que o cercam. Seus objetos, seus medos, seus vícios todos esses fatores são recorrentes, ou seja, cíclicos. Essas relações são de mesma forma, relacionadas no cinema como, por exemplo, o estranho relacionamento entre Lourenço e a garçonete. Os movimentos de aproximação e afastamento entre os dois acontecem da mesma maneira, ocorrendo como qualquer negociação de objeto, confundindo o possível amor ou desejo com negócios realizados pelo protagonista em seu ambiente de trabalho.

O objeto, no caso a bunda da garçonete, é oferecido ao comprador, Lourenço, ele o recusa para que haja uma desvalorização por parte do vendedor e posteriormente a aquisição do objeto com menor valor financeiro. A lógica do mercado é colocada na vida de Lourenço, interferindo em suas relações humanas. A proposta inicial da moça ocorre em uma cena em que percebe o olhar de Lourenço para sua bunda, em seguida, pego no flagrante elogia a moça, neste contexto ela ganha argumentos para oferecer seu “produto: *Hoje é sexta, eu largo as dez, por que você não passa aqui e me pega pra gente tomar uma cervejinha?* Nesse primeiro momento Lourenço recusa alegando falta de tempo, mesmo assim diz que não é casado quando interrogado pela moça, nesta mesma cena ainda pensa: *Não pode ser assim, depois vem as cobranças, eu não quero casar com essa bunda. Eu quero comprar ela pra mim.* Pela analogia com o comércio, Lourenço não recusa a oferta apenas pede ao cliente que volte outro dia .

Há uma nova investida da moça na cena seguinte em que Lourenço vai ao boteco, como se o comprador fosse ao encontro do objeto: *É hoje que a gente vai tomar aquela cervejinha?*, Diz a moça entusiasmada. Lourenço pensativo com ar de preocupado não responde, mas intimidado pela moça aceita. Em seguida, porém deixa escapar uma frase, como se fosse uma espécie de *pechincha*, ou seja, irá comprar o produto, mas precisa desdenhá-lo para conseguir um desconto: *Eu pagaria para ver essa bunda!*, Diz Lourenço. O método de negociação apresentou falhas o que foi um mau negócio tanto para o comprador como para o vendedor.

Na próxima tentativa de oferecer o produto a moça retira o objeto: *Agora eu quero saber, quanto?*, Diz a garçonete. Lourenço responde: *Quinhentos* e a moça rebate: *Então essa é a tua tara? Diz! É essa a tua fantasia?* Não. Essa é a minha realidade conclui Lourenço ao ser enxotado do boteco pela moça. Nesse instante há o movimento de retirada da oferta, pelo fato do cliente julgar uma ofensa, assim como o fez o cliente que tentou vender o violino. O

desenrolar destas negociações iniciais é frustrante para as duas partes como é retratado no filme através da alternância de planos, que é chamada de decupagem. Primeiramente a câmera fecha em close no rosto da garçonete chorando e, em seguida, corta para a ação de Lourenço caminhando sem rumo na rua, isso ocorre alternadamente dando ao telespectador a angústia das duas personagens retratadas na cena. Lourenço sai desnorteado pelo fato da negociação não sair como ele previra, enquanto a moça chora. Apresentando o olhar tanto do protagonista como da personagem humilhada, diferente do romance, no qual não é possível dar tanta ênfase a carga dramática da passagem, por só haver a visão do narrador-personagem. Os cortes da cena parecem traçar uma relação com a fragmentação dos sujeitos e das relações centradas em objetos ou partes.

A articulação de um conjunto de ações distintas, no interior de diferentes planos, é o que se designa atualmente na prática cinematográfica como *decupagem*. Não apenas a ênfase de momentos isolados da ação reforça o efeito emocional, mas, sobretudo, ela dá uma interpretação dos elementos representados, pois para o espectador cada nova posição da câmera torna-se o único ponto de vista possível para absorver os acontecimentos. (MACHADO, 1982, p.62).

No final há uma nova negociação, desta vez interessante para as duas partes envolvidas. A moça desempregada oferece seu produto concluindo a venda. O filme coloca as duas visões. Na cena onde a negociação é finalizada, capítulo final do filme, há uma quebra no clímax, pois apesar de Lourenço conseguir o seu objetivo, não consegue redimir-se nem usufruir de seu objeto, pois morre na cena seguinte. A fragmentação que ocasiona a coisificação ocorre de inúmeras formas, inclusive o que não poderia ser vendido como os valores, sentimentos e o próprio corpo humano, não ao menos por partes. A negociação finalizada com a moça fecha o ciclo, sendo a última compra concretizada pelo protagonista. No cinema, após a morte de Lourenço a imagem da bunda surge antes dos créditos, retomando a cena inicial do filme na qual a bunda está vestida e em movimento “viva”, ao contrário da cena final onde está “morta” estática e desvelada. Dessa forma a circularidade e uma ideia de fechamento desse círculo são recorrentes tanto no romance, quanto em sua adaptação.

2. O PERSONAGEM E SUA DESORDEM.

2.1 CONFUSÕES, SONHOS E DISTRAÇÕES.

O caráter fantasioso ocorre por meio de diversos fatores pitorescos que acontecem ou é sugerido ao longo da trama como a visão de vultos por parte do protagonista, podendo ser uma espécie de culpa ou consciência pesada, o surgimento de cabelos no ralo entre outros.

A visão de vultos ou fantasmas é apresentada como possível pelo protagonista, ou seja, ele parece crer na existência do sobrenatural, mas ao mesmo tempo ocorre a tentativa de suavizar essa experiência banalizando-a: *“os fantasmas são a culpa. Mas eu desconheço esse sentimento. Eu não gosto de ninguém, nunca gostei.”*. Os fantasmas ou vultos que o assombram metaforizado pela sua consciência são colocados como vindos do ralo, julga, por vezes, ser tudo culpa do ralo, e que o cheiro do ralo confunde os seus pensamentos *“o cheiro que aspiro vem do inferno”*. O ralo se torna o responsável pela desordem mental do protagonista, em seu imaginário, tanto no romance, quanto no filme. Praticamente todos seus devaneios, fantasias, confusões e distúrbios de personalidade são atribuídos à influência do ralo, ou seja, sua personalidade ou suas atitudes que são entendidas como fora do padrão de normalidade é vinculada ao objeto de maneira veemente pelo personagem. A loucura ou qualquer outro tipo de confusão mental é atribuído a um objeto e não ao sujeito. O narrador-personagem diz não sonhar, logo tudo está inserido na realidade. A loucura, escapismo e delírio ganham tons de realidade, “disfarçada” na relação do protagonista com os objetos. Inicialmente surge a personificação do ralo, em seguida olho de vidro torna-se cúmplice de seus devaneios, e a bunda acaba sendo o substituto do que seria uma relação amorosa, qualquer outro objeto que represente alguma simbologia ao protagonista, mesmo que de maneira arbitrária é incorporado a sua realidade. Em sua imaginação todos estes elementos parecem ter a função de substituir as relações humanas, ou seja, são vistos como mercadorias e tudo se torna negociável.

Os fatores relacionados ao onírico, fantasioso ou simplesmente ao devaneio, podem ser relacionados ao desequilíbrio psicológico, sendo constantes em todo o romance. Essas relações são subtendidas, sublimadas ou simplificadas no filme que acaba por apaziguar ou suavizar as relações explicitadas no romance. Os recursos cinematográficos acabam trabalhando os efeitos de sentido na obra através de distorções de imagem, tipos de fotografia

amarelada, esmaecida, ou escurecida, sequências rápidas, uso de primeiro e primeiríssimo plano e diversos outros recursos que adaptam as cenas as impressões recorrentes no livro. Muitas das cenas são realizadas dessa forma pela falta de orçamento, o filme foi realizado com a verba de trezentos mil reais, não teve patrocínio de empresas, produzido em uma espécie de cooperativa, segundo o *making of O Cheiro do Ralo*, o que explica a omissão de alguns personagens ou suas simplificações. As omissões são adaptadas no filme através desses efeitos, sendo possível ressaltar alguma impressão por meio de imagens similares às descrições do livro. As passagens do romance em que ocorre a visão de vultos, os fios de cabelos loiros que aparecem no ralo do banheiro de sua casa, a consulta ao médico, que lhe receita medicamentos, além da personagem que tenta vender um boneco vodu são omitidos no filme, assim como os diálogos do protagonista com o olho de vidro.

Os sonhos imaginados ou idealizados pelo próprio narrador-personagem do livro, podendo ser ou não verdadeiros já que a personagem afirma nunca sonhar.

Apago o abajur. Acordo quando sinto alguém se deitar ao meu lado. Ando meio dormindo, penso: Deve ser um sonho. Esqueço. Esqueço que nunca sonhei (...). Pego a garrafa de água. Bebo. Agora não vou conseguir dormir mais. Estou incomodado. um pouco assustado, talvez. Foi real, pois não sonho. Não sonho e nunca sonhei. (MUTARELLI, 2011, p.33).

Essa afirmação de nunca sonhar é recorrente no romance, porém os sonhos são concretizados no cinema em pelo menos duas cenas. A primeira delas ocorre quando um carrinho de supermercado quase o atropela em um estacionamento vazio e Lourenço acorda no meio da noite. A segunda cena ocorre quando a garçonete do bar vai até sua loja e começa a lhe mostrar a bunda como se fosse uma cliente oferecendo sua mercadoria. Lourenço acorda antes de a moça concluir o ato.

A primeira cena ocorre em plano aberto. A trilha sonora possui guitarras distorcidas e o estacionamento é deserto e escuro, pressupõe-se que Lourenço esteja voltando para sua casa após um dia de trabalho. Lorenzo ao dirigir-se para seu carro é atacado por um carrinho de supermercado e em seguida acorda em sua casa no meio da noite, dessa forma, não fica explícito o sonho, mas subtendido pelo corte rápido de uma cena para a outra.



Quadro 11- 29 min06s



Quadro 12- 29min15s

Na cena do quadro 11 é possível perceber o carrinho de compras no canto direito, além disso, pelo espaço da ambientação que é bastante amplo e pelas luminárias acesas nota-se que seja o estacionamento e que a situação ocorra no final de um dia de trabalho. O efeito dado na cena que a caracteriza como um possível sonho, além do corte rápido e o fim da trilha sonora, é forma como Lourenço acorda como se houvesse levado um susto, ou seja, suando e com falta de ar. Outro fator que pode ser notado no quadro 12 é a homogeneidade das cores, já percebidas em quadros anteriores, e o fato de Lourenço estar dormindo em um sofá ao invés da cama diferente do que é narrado no livro. Esse fator na obra cinematográfica pode servir para complementar a ideia de confusão, já que outros fatores que gerariam tal confusão não são expostos no filme, como a depredação do quadro *Rosa e Azul*¹¹. O narrador-personagem faz alguns rabiscos em um quadro de sua sala de estar, sem nenhuma explicação plausível, desenha bigodes e pinta de preto os dentes das meninas da reprodução do quadro.

A segunda cena é mais explícita quanto à ideia de sonho, já que a cena é mais longa e a iluminação e trilha sonora e o próprio diálogo fílmico são conduzidos por um viés onírico, cercado de ecos e pausas na fala. No sonho a moça oferece a Lourenço seu "objeto de venda" em um tom de voz sensual, diferente das falas da moça em outras cenas. Lourenço veste uma camisa branca com estampas de pássaros e nuvens, o que nunca ocorre no restante do filme, pois suas vestimentas são sempre lisas e tendendo para cores escuras. Essa contribuição do filme é interessante, pois, além de tentar revelar os desejos e estados de perturbação da mente de Lourenço ajuda a caracterizar o personagem. Assim, sem a necessidade de recorrer a uma passagem do livro que explicitasse estes sentimentos, através de alguma forma de

¹¹ *Rosa e Azul* (alternativamente intitulada *As Meninas Cahen d'Anvers*) é uma célebre pintura a óleo sobre tela do artista impressionista francês Pierre-Auguste Renoir. Produzida em Paris no ano de 1881, a obra retrata as irmãs Alice e Elisabeth, filhas do banqueiro judeu Louis Raphael Cahen d'Anvers. É considerado um dos mais populares ícones da coleção do Museu de Arte de São Paulo, onde se encontra conservada desde 1952.

atendimento a clientes que vão a sua loja, ou a alguns seus pensamentos introspectivos narrados no livro, sempre agindo sarcasticamente à condição do outro.

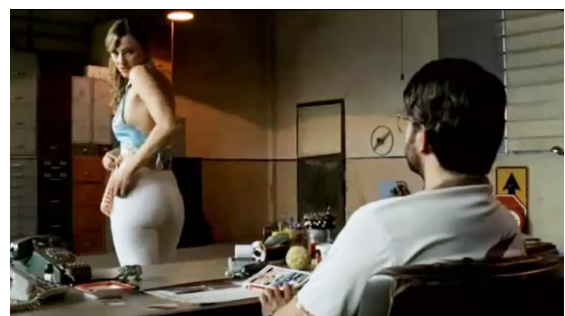
A importância de elementos cinematográficos que ampliam os sentidos da linguagem é imprescindível, como a luz que ,segundo Jacques Aumont , pode apresentar uma função simbólica que liga a luz na imagem a um sentido.

Com a função dramática, o cinema aprendeu bem cedo a singularizar certas zonas de imagem, e da cena, por uma iluminação apropriada, a salientar, significativamente, certos elementos. [...] A função atmosférica, que não passa, talvez, de um longínquo bastardo da função simbólica, lá onde esta torna-se fraca demais, já que não responde a uma codificação forte facilmente compreensível. (AUMONT 2004, p. 174)

O cinema sutilmente e diferentemente da literatura consegue transplantar diversos empregos de linguagem, nas cenas descritas anteriormente, é possível perceber um contraste entre cores, luzes e sombras para definir o real e o onírico. O mesmo ocorre na construção da personagem que interpreta a garçonete que no filme é, talvez, o contraponto de Lourenço e foi escolhida pelo diretor por suas características físicas, considerada delicada segundo o diretor Heitor Dhalia. Na cena descrita a personagem dialoga com Lourenço apresentando um tom de voz sedutor e ocorre uma erotização pelo sonho, perdendo seu ar recatado e simples, de sotaque diferente como se fosse do interior, assim como Lourenço que caracteriza a personagem ao longo do filme.



Quadro 13- 49min52s



Quadro 14- 49min56s

A câmera em close consegue captar a expressão de Lourenço, no quadro 13, como se realizasse seu grande intuito ao longo da trama, ou seja, a compra da bunda. Além disso,

percebe-se a ambientação com a iluminação mais clara, destoando das outras cenas onde ocorre o sonho, seu local de trabalho é mais limpo, claro e organizado do que o usual. Havendo essa dicotomia entre sonho e realidade é possível perceber a questão do espaço, que segundo Foucault, é plural e multicolor e não binário como em *O Cheiro do Ralo*, especialmente no filme.

Não vivemos em um espaço neutro e branco; não vivemos, não morremos e não amamos no retângulo de uma folha de papel. Vivemos, morremos e amamos em um espaço esquadrado, recortado, multicolor, com zonas claras e sombras, diferenças de níveis, degraus, cavidades, protuberâncias, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas. (FOUCAULT, 2009, p.23)

A cena do sonho é um dos únicos momentos onde Lourenço sorri ou demonstra algum tipo de real satisfação. Em uma passagem do livro ocorre algo parecido com o que seria um sonho, quando ele vai ao hospital após ser espancado, podendo ser também mais um de seus delírios, já que o próprio afirma não sonhar.

A personagem fílmica sonha por duas vezes, e não confirma como a do romance o fato de não sonhar. As cenas em que ocorrem sonhos são muito rápidas, confundindo-se com pensamentos do personagem, o recurso do filme que suprime o caráter de pensamento ou devaneio é o uso do sofá de Lourenço. O personagem em uma cena onde sonha acorda no sofá de sua casa, esbaforido ao ser acordado pela empregada. No romance esses sonhos de fato podem ter acontecido ou apresentarem-se em forma de delírios de sua mente. Uma dessas passagens é explícita como no momento em que retorna do hospital e acorda em casa, essa é a única parte em que afirma estar sonhando, mas contraditoriamente narra acontecimentos ocorridos no hospital. O fato de não sonhar acaba inserido na realidade, escapismo, devaneio, fantasia, alucinações tudo é vivenciado pelo narrador-personagem, mesmo não sendo real aos outros personagens da trama.

Sinto uma forte luz em meu rosto. Mas os olhos não consigo abrir. Ouço vozes, mas não as conheço. Não consigo me mover. Alguém fala de um coágulo. Drenar. Ouço também. Aí as imagens me chegam. Mais parecem borrões de nanquim. Pouco a pouco se tornam estáveis (...). Acho que quer mostrar o papel. No papel estava escrito meu nome. Com o sangue que drenam de mim Tiram sangue da minha cabeça. E eu nada posso fazer. Mas então, pouco a pouco, ela rompe os pontos. E, ao arrancar, eles rasgam seus lábios. Sua boca é vazia e sem dentes. Sua boca é uma cloaca. E, de dentro, ela tira um olho. Eu sei, é o olho de meu pai. Ninguém drena a

cabeça de um homem. Isso o olho me fala. E aí vejo um labirinto. Suas paredes são cobertas de merda. E, como ando torpe, toda hora nela eu esbarro. Estou sujo, mas o cheiro o vento é quem leva. Mas a merda é até perfumada, e acordo sentindo o cheiro de café. (MUTARELLI, 2011, p. 127).

Esta é a única passagem em que é narrado um sonho do protagonista, mesmo assim podendo não ser real, pois nessa passagem ele encontrava-se saindo do hospital e retornando a sua casa, julgava-se estar afetado pelas medicações. A maioria das impressões narradas condiz com o tratamento realizado no hospital, na passagem onde é internado e leva pontos na cabeça, após briga em sua loja, sendo agredido pelos clientes. O excesso de metáforas, misturada as analogias com outros acontecimentos e ideias, já expostas anteriormente na trama. O caráter onírico que, dessa forma, fica mais latente na adaptação. A confusão mental, dessa maneira, é mais bem explorada no livro, na adaptação fílmica outros fatores que dão essa ideia são mais bem explorados como as expressões faciais de Selton Mello, pausas na fala, gritos entre outras formas de diálogos e gestuais. Além disso, ocorre nas duas obras o uso da mercantilização de sujeitos na forma de objetos, as pessoas da trama acabam sendo tratadas como coisas pelo protagonista, dentro de certo inconsciente mercadológico.

Segundo Baudrillard (1981), uma grande marca da pós-modernidade é que nela lidamos mais com signos que com as coisas em si. O simulacro – como a televisão ou o computador – usurpam o lugar do real e se tornam avatares desta ambiência. Temos então, por meio desses signos/simulacros vários, a fabricação de uma hiper-realidade, uma sociedade espetacular e uma fantasia semirreal que acabam por tornarem-se mais interessantes do que a própria realidade.¹²

Em outros dois momentos do filme surgem algumas cenas que exploram o lado introspectivo, tentando explicar através de imagens e sequências um pouco da personalidade de Lourenço. A solidão e a tristeza do protagonista ganham destaque, o que raramente é perceptível na leitura do romance. A adaptação das características introspectivas colocadas no cinema é condizente com as questões que o narrador-personagem tenta abordar ou desvendar no filme e o atormentam. As cenas e suas características específicas tanto da trilha sonora, como da ambientação, remetem a um vazio existencial de um sujeito centrado em valores materiais e da solidão gerada pela repulsa e desconfiança a qualquer outro ser humano.

¹² <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/viewFile/20695/15676>

A primeira cena é quando Lourenço fuma dentro do carro, supostamente ao final de um dia de trabalho. A trilha sonora é composta por uma música melancólica cantada no idioma francês. Na sequência da cena o protagonista encontra-se em casa fumando e assistindo a um filme pornô antigo, nota-se pela imagem alaranjada em câmera super 8¹³, projetado na parede de sua casa. Essa cena só ocorre no filme e pode simbolizar os monólogos e pensamentos do narrador-personagem no livro, ressaltando suas solidões, angústias e seu vazio existencial; além de utilizar a metalinguagem, pois o protagonista assiste a um filme no qual o personagem deste filme caminha por uma rua e entra em um cinema. O simulacro parece mais prazeroso e interessante do que sua própria realidade. A cena do filme pode ser tratada também como um resumo de passagens do romance, nas quais o narrador-personagem assiste pornografia, geralmente em canais de televisão. Assim como toda a compulsão sexual, fetiches e taras do protagonista e seu voyeurismo, geralmente reprimido ou solitário.

Na segunda cena adaptada do livro Lourenço fuma, bebe e chora, a câmera fica em primeiríssimo plano, focada em seu rosto, o cenário é escuro e composto pela fumaça de seu cigarro, a trilha sonora da cena é instrumental, lenta com sons de piano e harmonias melancólicas, mesma trilha usada no momento em que Lourenço agoniza diante do ralo na parte final do filme. A fumaça tem um significado importante, aparece em outras cenas e juntamente com as cores e suas simbologias pode definir sua função na trama. O efeito dessa técnica no filme pode, por vezes, dar indícios tanto da personalidade do protagonista como também de seu destino na trama.

A fumaça é a imagem das relações entre a terra e o céu, através dos incensos, do fumo, resinas ou de qualquer forma volátil que represente essa mesma função. Em inúmeras crenças é a alma em busca do divino, ou o apelo dos homens em tributos às divindades. As colunas de fumaça elevando-se do solo para o alto simbolizam a junção do céu e da terra. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p.453).

O cigarro na cena, assim como a fumaça contrastam ironicamente com esta relação divina e aquela de glamorização.

Desde os primórdios do cinema, o cigarro foi utilizado como símbolo de glamour, tendo como ápice o período que compreende os anos 1930 e 1960. Nessa época, as produções hollywoodianas associavam o fumo ao sucesso e ao dinheiro. Filmadas em preto e branco, as produções noir eram repletas de detetives, damas misteriosas e

¹³ Super-8 (ou Super 8 mm) é um formato cinematográfico desenvolvido nos anos 1960 e lançado no mercado em 1965 pela Kodak, como um aperfeiçoamento do antigo formato 8 mm, mantendo a mesma bitola.

criminosas - em comum, todos tinham o cigarro e os ambientes esfumaçados que frequentavam. Um dos grandes exemplos desse período é o ator Humphrey Bogart, que no longa-metragem "O Falcão Maltês", de 1941, fuma um cigarro atrás do outro.¹⁴

O texto ou grande parte dele, por vezes, aparece em forma de pensamento introspectivo. A transposição de algumas dessas passagens para o cinema são carregadas desse elemento como, por exemplo, na passagem do filme em que ocorre o seguinte monólogo em forma de pensamento: “*De todas as coisas que eu tive, as que mais sinto falta são as que não se pode tocar*”. A cena é bastante dramática, Lourenço fuma, bebe e chora envolto por fumaça e escuridão, demonstrando tristeza e solidão. No livro essa passagem é menos carregada de força dramática e um tanto irônica:

De todas as coisas que tive as que mais me valeram, das que mais sinto falta, são as coisas em que não se pode tocar, são as coisas que não estão ao alcance das mãos. São as coisas que não fazem parte do mundo da matéria. Quer dizer tirando meu Rosebud. Nele eu só não pude tocar porque as mãos não alcançaram de fato. E então vêm como um flash. Talvez tudo isso seja algum efeito colateral dos remédios. Provavelmente da droga nova. Essa que até minha mãe me deixa tomar. (MUTARELLI, 2011, p. 110).

A culpa e a incerteza, além da confusão quanto à fantasia e a realidade tornam o narrador-personagem mais instável em relação a sua adaptação cinematográfica, pois no romance os fatores que geram essa confusão são explícitos. O *Rosebud* quebra a dramaticidade, pois mesmo em um momento de nostalgia e reflexão o narrador-personagem faz menção a bunda da moça. O uso de remédios e consultas médicas é inexistente no filme, quando surge essa referência a medicamentos ela se dá de forma ambígua, pois o uso pode ser não para si e sim para sua mãe. Na cena onde ocorre essa ambiguidade a secretária da loja de Lourenço diz a ele que sua mãe está ao telefone e que é importante, em seguida ele manda dizer que não está no recinto, a secretária diz “*Ela mandou avisar dos remédios*” e Lourenço diz: “*Tá eu já sei dos remédios*”. Ocorrem, dessa forma, duas perspectivas distintas: ou sua mãe precisa de remédios, ou precisa lembrá-lo de tomar os seus. Esse fato não fica claro no filme, até por não parecer ser a intenção de o diretor salientar algum tipo de loucura. No romance a drogadição e a medicalização são consentidas e apresentam uma carga mais pesada

¹⁴ <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/a-relacao-entre-o-cigarro-e-ocinema/n1597367578948.html>

na construção do personagem, uma vez que este está explicitamente medicado, ou seja, não é “normal” a crítica é constante aos simulacros de felicidade e normalidade impostos pelo uso de drogas e aceitos na sociedade contemporânea, desde antidepressivos até cocaína e crack.

A crença em mitos, lendas, religiões, misticismo, contrasta com sua ironia ou desdém aos mesmos. A ambiguidade e a autossugestão são marcas muito fortes nas diversas passagens do livro onde há este contraste, quando se sente forte e renovado no momento em que cimenta o ralo e ,em seguida, sentindo-se da mesma forma quando retira o cimento com marteladas, aspirando o cheiro que vem do ralo. Em algumas situações ignora totalmente essas simbologias, sendo irônico nas suas interpretações peculiares, como na passagem em que abre e lê seu horóscopo na Revista dos astros e comenta: *“fico imaginando uma senhora ariana com câncer no cérebro recebendo toda essa carga positiva.”* O ralo os vultos, entre outros símbolos, ora são aceitos como amuletos de sorte ora não, por vezes acredita nas relações mágicas com os objetos e em outras na sua inexistência. Assim, da mesma forma que atribui a tais objetos e aos vultos sorte ou azar, também é cético quanto a essas relações e as próprias relações humanas, a exemplo seu casamento ou qualquer outro relacionamento que tenta construir ao longo do enredo.

Em algumas passagens do livro a distração toma conta do texto, como se o narrador-personagem estivesse sonhando ou cochilando, o que demonstra um grau de desinteresse com o outro e com a falta de motivação para realizar suas tarefas do dia a dia ou do trabalho.

De repente eu olhava um sapato. Era o meu. (...) Quando percebi, ela perguntava o que eu achava daquilo. E eu falei que era assim mesmo. Então você acha certo um pai de família fazer uma coisa dessas? O que? Gastar tudo no jogo. Claro que não. (...) Me pego olhando uma jarra de suco que eu mesmo fiz. Fecho a geladeira. Ligo a TV. Imagino uma série de coisas. Misturadas ao que a TV diz. (MUTARELLI, 2011, p. 15).

Ocorre o mesmo tipo de confusão no cinema a cena mais emblemática quanto a esse fator é quando Lourenço vai até ao boteco onde se alimenta tentar pedir desculpas à moça por ofendê-la com a oferta de compra de sua bunda. Primeiramente Lourenço entra no boteco e já vai falando sem nem ao menos olhar no rosto da moça, que no caso era a nova atendente, já que a anterior havia pedido demissão. Lourenço reage de forma incrédula quando a nova moça diz não conhecê-lo, então Lourenço pede para a nova moça dar uma voltinha e só acredita realmente não ser ela quando percebe a diferença entre as bundas. O fator que reforça

o caráter de distração de Lourenço é que as atrizes que interpretam as garçonetes são muito diferentes fisicamente, Paula Braun é Loira com feições mais delicadas, expressões faciais de complacência e Alice Braga, atriz que interpreta a nova garçonete, é morena com cabelos encaracolados e apresenta uma expressão irônica em seu rosto, debochando de Lourenço e até dizendo que ele tem cara de louco. As duas garçonetes são bastante diferentes em diversas características, mesmo assim Lourenço não percebe essas diferenças, só acredita na imagem da bunda. O fato interessante também é que nem ao menos decorou o nome da moça, pois na cena Lourenço fala ao dono do boteco: *O senhor tem o número da mocinha que trabalhava aqui antes?* A distração no cinema é adaptada por imensas pausas na fala de Lourenço, enquanto que no romance é marcada por seus pensamentos e reflexões nos quais sua memória, geralmente, o trai: *Soran era um anagrama. Foi isso que ele me disse (P 09); será que era Ziran? Acho que era isso mesmo. (P 39).*

A distração causa a confusão não só para o protagonista, mas para todo o enredo, assim como toda a fantasia, loucura, sonho ou devaneio. Esse tipo de confusão é potencializado por indícios que levam a crer que o protagonista omite alguns traços de sua personalidade e de seu caráter por conta de sua profissão. As mentiras que confundem seus clientes ou pessoas a sua volta são, possivelmente, internalizadas pelo protagonista, ocasionando confusões, tais aspectos constroem sua personalidade de modo marcante e imprevisível.

2.2 INFERNOS, VÍCIOS E PECADOS.

O inferno e suas inúmeras representações simbólicas, metafóricas e semânticas, dentro da obra, *O Cheiro do Ralo* estão ligadas às associações feitas pelo protagonista a ícones da cultura e da religião. Os prováveis demônios ou suas angústias que podem ser determinados pelo seu estado de espírito, ou suas ações, quase sempre são relacionados pelo protagonista à figura metafórica de um inferno, no qual sente repulsa, e em outros momentos atração. Esses movimentos em relação a essa ideia de inferno talvez estejam ligados a moral, ou falta de moral, que o protagonista apresenta inseridos na ideia de pecado ou culpa e simbolizados por seus vícios. Segundo a doutrina religiosa do catolicismo o pecado ou o vício estão na falta de virtudes, ou seja, todos os vícios são uma espécie de pecado, no qual o homem é acometido quando está afastado de sua virtude.

Os Sete pecados capitais têm esse nome porque são a origem dos outros pecados que nos separam do Amor de Deus. Esta doutrina possui muita base bíblica e teológica, sendo parte do ensino moral cristão básico. A lista dos sete pecados capitais foi formalizada no século VI pelo papa Gregório Magno, tendo como base as Epístolas de São Paulo, e foi assumida formalmente pela Igreja no século 13, com a Suma Teológica de Santo Tomás de Aquino. “Capital” deriva do latim *caput*, que significa “governo; cabeça; líder”; esse documento explica em que esses sete pecados diferem dos outros: são como os “líderes” de todos os outros pecados e deles derivam as outras faltas contra Deus. “Capital” quer dizer essencial, fundamental, isto é, o mais importante, aquilo que está no centro de uma questão. Pecado capital, portanto, é o pecado mais importante, o que dá fundamento a tudo que é prejudicial para nós. É chamado também de pecado hegemônico. Foi no século IV que São Gregório Magno e São João Cassiano definiram os pecados capitais em número de sete. (BURNS, 2004, p 63.).

As referências aos pecados capitais, violação dos dez mandamentos, existência de inferno e paraíso, além de ícones de diversas religiões como cristianismo, umbanda, vodu e misticismo em geral, permeiam praticamente toda a obra. As referências religiosas estão presentes no filme, mas são amplamente diversificadas e exploradas no romance. O protagonista, preso ao tempo circular, semelhante ao mito, mais do que a crença em um sistema religioso, apresenta credulidades. Assim, muitos dos sentidos dos acontecimentos que sofre podem ser explicados pela dimensão mágica. Esta é caracterizada pelo efeito imediato do objeto ou da palavra sobre o indivíduo. O olho que dá sorte ou azar, o sapo com a boca costurada, o próprio ralo e seu cheiro. Esses objetos, de certa forma, passam a ser atravessados, em alguns momentos da história, pela perspectiva mágica. Em algumas passagens de *O Cheiro do Ralo* o narrador-personagem sente-se acuado e sofre certo mal-estar, ocasionando ideias e concatenações que atrapalham suas atitudes racionais. Algumas situações são subjetivas, ou seja, imaginadas ou idealizadas por ele. Outras objetivas como a passagem na qual recebe um sapo marrom por correspondência e também quando atende um cliente que lhe mostra um boneco de vodu todo marcado com pontas. O boneco apresenta características físicas similares as do protagonista, o que faz com que o mesmo desmaie. Toda essa influência baseada em credulidades e no caráter mágico gera uma espécie de mal-estar no protagonista e serve como alicerce para seu comportamento dissimulado e cruel. O fato de possivelmente sofrer com as “bruxarias” da ex-noiva aliado ao seu natural perfil cruel, irônico e melancólico podem servir como mais uma barreira aos seus ideais dentro do enredo.

As passagens do romance demonstram certa erudição do narrador-personagem, como já citado anteriormente, as artes aparecem em diversos capítulos do livro. Na forma de literatura, pintura e referências diversas, dentro dessas passagens o protagonista faz relações com o inferno através da arte. Isso parece não ocorrer na adaptação, já que toda a referência

ao inferno está ligada a figura do ralo e pelo fato do protagonista demonstrar características diferentes como, por exemplo, a falta de cultura erudita. O narrador-personagem cita essa relação através da arte em diversas passagens, ocorrem muitas referências ao inferno e ao demônio cita o retrato de Dorian Gray do escritor Oscar Wilde, Judas e São Lourenço, mitos religiosos e bíblicos para analisar dentro de cada referência uma analogia com suas atitudes, como se vendesse sua alma a um demônio, nem que seja o demônio do capitalismo.

Bosch pintava um monte de coisas entrando ou saindo do cu. Eu lembro. Eu vi nos quadros de 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... Strindberg falou no Inferno. Eu sei o que Freud falou sobre o medo. Sei o que falou dos fantasmas. Os fantasmas são a culpa. Mas eu desconheço esse sentimento. Eu não gosto de ninguém, nunca gostei. (MUTARELLI, 2011, p.34).

Então eu fui ficando mais frio. E onde foi que o senhor chegou? Assim sendo frio. No inferno. De Dante, associao. Pior que fui da pena ao prazer. E agora o senhor sente remorso? Não. Acho que não. Vou te confessar uma coisa. Eu acho que nunca consegui, realmente, gostar de ninguém. (MUTARELLI, 2011, p.65).

Os fragmentos acima mostram uma similaridade que é a citação ao inferno, mesmo que por representação, aproximando-se dele pelo ralo. O narrador-personagem é atormentado com o cheiro e por sua condição de capitalista que, em sua concepção, necessita de frieza para obter lucro. Nessa passagem o narrador-personagem faz referência ao nono círculo do inferno de Dante Alighieri em *A divina comédia*¹⁵. Nesse círculo do inferno, nono e ultimo da obra de Dante, é destinado aos traidores e tem a particularidade de ser frio ao contrário do inferno tradicional, por isso o trocadilho com a palavra frio na passagem do romance. Através dessas duas representações distintas a primeira, onde pensa sobre a obra de arte e a segunda, onde associa a obra literária a sua condição de vida ou de estado, assim como fez com *O homem do prego*¹⁶ em outra passagem, o protagonista não demonstra culpa ou remorso por seus sentimentos. Mesmo que exista tal inferno o protagonista mostra não se importar, ou seja, é

¹⁵ “O Poema Sagrado de Dante”, séculos após registrado como A Divina Comédia é um poema de viés épico e teológico da literatura italiana e da mundial, escrito por Dante Alighieri no século XIV e dividido em três partes: Inferno, Purgatório e Paraíso.

¹⁶ É o primeiro filme dos Estados Unidos a mostrar o Holocausto do ponto-de-vista de um sobrevivente. Durante o nazismo na Alemanha, o professor universitário judeu Sol Nazerman é confinado em um campo de concentração juntamente com sua família: esposa, pais e um casal de filhos pequenos. Ele é o único sobrevivente após a Guerra e vai para os Estados Unidos, trabalhar como proprietário de uma loja de penhores no perigoso bairro do Harlem Nova Iorque. Ele passa os dias negociando sem qualquer emoção com toda a sorte de clientes arruinados e abalados. (1965 – Drama, 116 min, Direção Sidney Lumet).

indiferente as “punições de um inferno”, Pois usa a conjunção *mas* no primeiro trecho como se aceitasse o fato de não ter o sentimento de culpa ,enquanto que no segundo trecho diz *ir da pena ao prazer* em uma espécie de sadismo. O fato de não gostar de ninguém, isso é proferido em diversas passagens tanto na adaptação, quanto no romance, remetem a ele a ausência de compaixão, negando alguns preceitos religiosos e o aproximando da soberba.

Há cenas cômicas no filme em relação à comparação do inferno com o ralo, por exemplo, da cena, na qual Lourenço tenta assustar os encanadores que iriam arrumar o problema do ralo, dizendo que os buracos na verdade são "portais do inferno" e que “nos observam o tempo todo”. Em outra diz ao cliente que o olho não é da nota de dólar, como o cliente havia falado, pois *o olho da nota de dólar é de deus e esse aqui é do outro*.

A importância imagética, fazendo referência ao inferno, ocorre na sequência da cena em que assusta aos encanadores. Surge a imagem do ralo exalando uma fumaça, a câmera capta a cena em plano geral em *travelling*¹⁷ e ouve-se a voz de Lourenço dizendo : "*O cheiro do ralo. Eu sinto um prazer estranho quando eu digo isso. É como se eu me reencontrasse , talvez o cheiro seja meu. Foi o cheiro que me trouxe a bunda, é um presente do inferno*". O movimento é interessante, pois a fumaça que sai do ralo é vermelha, remetendo ao inferno, além disso, há a personificação dessa fumaça, pelo efeito de câmera quase a humanizando como aparece no quadro 16. A imagem mesmo que abstrata apresenta um formato de corpo humano, como se durante a noite o cheiro saísse e tomasse conta de todo o espaço da loja. O ambiente da loja é todo escuro, o que nessa situação dá a ideia de que Lourenço esteja no momento em que narra, em sua casa imaginando o ralo no período noturno corporificando-se e exalando seu poder diante dos objetos da loja vazia.

¹⁷Travelling, na terminologia de cinema e audiovisual, é todo movimento de câmera em que esta realmente se desloca no espaço - em oposição aos movimentos de panorâmica, nos quais a câmara apenas gira sobre o seu próprio eixo, sem se deslocar.



Quadro15- 58min 33s



Quadro 16- 58min 51s

Este recurso apresenta uma espécie de “corporificação” do cheiro em uma cena bem simples e ao mesmo tempo sem apelar para o realismo fantástico ou sobrenatural. O jogo de luz e sombra e a utilização da cor vermelha na composição da cena transferem esse caráter mágico do romance para o cinema. As cores e sombras são idealizadas pelo leitor com a ajuda de algum exercício de sinestesia proposto pelo do narrador-personagem, uma vez que ocorre a tentativa de troca de sentidos “ver o cheiro” ou sentir as cores, ou sentir a presença de vultos. O inferno ou o demônio simbolizado pela cor vermelha e o formato longitudinal na cena parece querer sair do ralo, assim como em uma frase do protagonista "*Hoje o inferno saiu do ralo só para me ver*".

No cinema ao utilizar a cor vermelha em diversas cenas acaba, recorrendo a esta ideia de fazer alguma referência ao inferno, que no livro é abordado de maneira cromática, assim como as cores nas histórias em quadrinhos, recurso bastante utilizado por Lourenço Mutarelli em seus romances. O vermelho é utilizado na cena da morte, quando o sangue jorra e em algumas outras cenas, geralmente associado à revolta ou à raiva, nessas cenas sempre é trocado o tom opaco e esmaecido por uma luz ou efeito mais avermelhado, tanto na câmera, quanto nos objetos de cenário.

Cor do fogo e do sangue; como eles possuem um significado simbólico ambivalente; no sentido positivo: cor da vida, do amor, do calor, da paixão fervorosa e da fecundidade; no sentido negativo: cor da guerra, do poder destruidor do fogo, do derramamento de sangue, e do ódio. (...) Em Roma, as noivas usavam um véu vermelho-fogo, o flâmeo, uma referência simbólica ao amor e á fecundidade. Além disso, o vermelho era para os romanos como símbolo do poder, a cor do imperador, da nobreza e dos generais. Também os altos juristas usavam o vermelho como a cor vermelha, por exemplo: na Idade Média, o verdugo, por ser o senhor da vida e da morte, usava um traje vermelho. Os cardeais usavam o vermelho como referência ao sangue dos mártires. Mas também satanás, o senhor do inferno, e a meretriz

Babilônia também se vestem de vermelho: expressão da violência consumidora do fogo do inferno ou dos desejos e paixões irrefreáveis. (LÉXICON, 1998, p. 205).

A relação entre o protagonista e o inferno ocorre muitas vezes pelo seu estranho envolvimento com o ralo, havendo uma espécie de vício, geralmente em cheirá-lo, e isso desperta seu lado violento ou o acalma. O vício está ligado às demais compulsões que o protagonista possui. Alguns deles considerados pecados, outros patologias, como cheirar o ralo ou rasgar dinheiro, que podem ser culpa desse inferno metafórico que o protagonista criou na figura do ralo. Além disso, podem ser reflexos do andamento de sua vida considerada por ele, por vezes, "um inferno". Há vários motivos para o protagonista considerar sua vida um inferno, por um lado os problemas concretos: o término de um relacionamento, o forte odor de seu local de trabalho, a busca atrapalhada por seu objeto de desejo; por outro, os problemas existenciais como a ausência de seu pai nunca superada, o mundo capitalista que o absorveu, a aversão às pessoas e a incapacidade de gostar de algum ser humano que não fictício, portanto, muitas razões para colocar os vícios como um preenchimento desse vazio ou desse inferno.

O ralo é reafirmado como um portal no decorrer do enredo. Logo após receber uma encomenda exótica, um sapo marrom escuro com a boca costurada, O protagonista decide reabrir o ralo que estava cimentado. O bilhete na boca do sapo dizia "*Estive no inferno e lembrei de você* " provavelmente mandado por sua ex - noiva, já que a mesma estaria em um inferno metafórico, de mesmo modo, pelo fim da relação e pela tentativa de suicídio. Então há uma tentativa de reconectar-se com o ralo e o prazer ou vício que ele proporciona, pois em muitos momentos o protagonista recorre ao ralo e aspira como se fosse uma droga, um consolo ou uma fuga de sua realidade e suas amarguras.

A gente sempre lembra alguém quando chega no inferno. Eu nem sei há quanto tempo não almoço. Fico aqui sentado. Só inalando. Eu não vou tampar o vaso. Eu vou é abrir o ralo. A mocinha entra. Eu nem lembrava que a tinha chamado pelo fone. Dou a chave. Vai lá vai filhinha. Entra na sala e procura um alicinho. Ou algo pontudo. Pode ser uma faca. Vou abrir os caminhos. "High way to hell" (MUTARELLI, 2011, p.87).

Há um estranho prazer, uma espécie de euforia em reconectar-se ao que julga ser seu "verdadeiro eu", como o próprio personagem Lourenço profere no filme. Nessa passagem do

romance fica clara essa euforia pela referência a banda AC/DC¹⁸, pois *High way to hell* é um dos álbuns da banda, além de ser o nome de uma música, e significa Estrada para o inferno, em português. A partir dessa abertura, caminho ou estrada os vícios do protagonista potencializam-se e a trama passa a ser voltada para as relações internas do protagonista que propriamente as ações da trama.

Alguns vícios e compulsões do protagonista são apaziguados, amornados no filme em relação ao romance, de mesmo modo outros desses vícios, compulsões ou até, de certo modo, pecados são ressaltados no filme. Os vícios de Lourenço no cinema são diluídos, a fim de complementar ou realçar suas qualidades ou características, como no caso do cigarro. O cigarro é fumado compulsivamente por ele durante quase todas as cenas, mas geralmente é associado às relações de poder e transgressão, pois fuma em seu local de trabalho para mostrar autonomia diante dos potenciais clientes. Há cenas em que distribui cigarros como se fosse dinheiro, como no fictício dia de seu casamento. Em diálogos com o segurança da loja sentam-se para fumar, na cena onde espanca um cliente fuma após a surra dada no mesmo, ou seja, o cigarro é apaziguado e não visto como uma compulsão, mas como uma forma de poder, glamour, transgressão e prazer, características do personagem que são alicerçadas em seu vício pelo fumo. Esse recurso do cinema pode ser usado para desenvolver uma fluidez de cenas, pois se comparado ao livro há uma substituição, em parte, do cigarro por outra compulsão como comer e assistir televisão. O cigarro é mais explorado no cinema pela agilidade e repetição do ato, por haver essa ligação com o contexto que envolve as cenas, as outras compulsões ou ficam em segundo plano ou são representadas pelo tabagismo de Lourenço. No romance a simbologia do cigarro simula somente um movimento de rotina.

Assim como o ato de fumar, há associações a doenças psíquicas, o sadismo, exploração e egoísmo estão ligados às relações de poder, não somente ao poder financeiro, mas à capacidade de subjugar o outro. Todos esses fatores ficam em primeiro plano no filme e não o caráter patológico que vai aos poucos mostrando suas camadas mais profundas.

O sadismo está quase sempre ligado ao poder, no filme em pelo menos três momentos, isso fica mais exacerbado: na cena do cliente com o gramofone, na cena do cliente que tenta vender o violino e a cena do cliente que leva uma caixinha de música. Na primeira cena, o cliente do gramofone possui um objeto pesado Lourenço faz uma longa pausa antes de

¹⁸ AC/DC é uma banda de rock, formada em Sydney, Austrália em 1973 pelos irmãos Angus e Malcolm Young. A banda é normalmente classificada como hard rock ou blues-rock e considerada uma das pioneiras do heavy metal.

responder a sua pergunta "*se poderia sentar-se*", provavelmente para fazê-lo sofrer. Sente o mesmo prazer em mandar clientes com objetos pesados retornarem outro dia. Ocorre no filme esse tipo de sadismo na cena em que pergunta se o cliente está de carro, o mesmo diz que não e Lourenço diz: "*ah então manda o motorista te deixar entrar pela porta de trás*". O mesmo ocorre em passagens do romance em que o narrador-personagem chega a vibrar por conseguir realizar seus atos de crueldade.

Entra outro. Traz uma pesada Olivetti. Tem até o manual original. Línea 98, *instrucciones* para uso. Eu adoro fazê-los voltar quando trazem coisas pesadas. Ah, não! Outra dessas não! Ai. Não me diga que o senhor tem muitas dessas? Uma sala cheia. Ai, meu deus do céu. E agora? Sinto muito. Você veio de carro? Carro?! Que nada. Vim de ônibus. YES! Vibro por dentro. Tive que deixar o cobrador deixar eu subir por trás. Você sabe né, senão como ia passar na catraca? Puxa, sinto muito. Só para piorar, solto. Olha eu te juro se tivesse uma dessas a menos eu até que podia pegar essa sua. Mas... Tsc, tsc,tsc...(MUTARELLI,2011,p.59).

O cliente do violino, em outra sequência, recebe uma oferta irrisória “- Cem... máximo!”, enquanto Lourenço toma uma xícara de café, quase escondendo seu rosto durante a negociação, o cliente responde " – É um Estradivários¹⁹”, surpreso e Lourenço rebate: " – cento e doze?”. A mesma ironia e sadismo são usados com que trata o rapaz que negocia uma caixinha de música. O protagonista oferece um valor baixo, alegando que a música tocada no objeto é a mesma do caminhão de gás. O cliente conta que a caixinha foi dada a ele por sua mãe que tocava a mesma música no piano. Lourenço diz: “quando quiser escutar novamente essa musiquinha, espera o caminhão do gás passar”, o objeto já havia sido negociado, quando o protagonista resolve falar tal frase, somente com o intuito de humilhá-lo. No romance o narrador- personagem só pensa essa frase, enquanto que no filme a diz para o cliente. No filme essa crueldade e humilhação são exploradas de maneira mais sarcástica. Um exemplo claro ocorre na cena em que o cliente diz uma das frases repetitivas, comum em outras ocasiões: “essa caixinha tem história”, querendo dizer que o objeto oferecido tem um valor sentimental. Lourenço ironiza: "*Sabe ler? então pega um papel e caneta, pois quando eu repassar essa caixinha pode vender essa história*". Essas pequenas ou longas pausas, como

¹⁹ Estradivário é o nome dado aos instrumentos de corda, principalmente violinos e violoncelos, construídos por membros da família Stradivari, sendo os instrumentos mais reputados os do Luthier Antonio Stradivari (1644-1737), durante os séculos XVII e XVIII. Hoje em dia a palavra "Estradivário" é também associada a excelência de qualidade chamando-se o "Estradivário" de qualquer área ao melhor de que nela há. Estima-se que Stradivari construiu 1116 violinos após 1666, dos quais cerca de 500 estão ainda em circulação.

ocorrem nas cenas anteriores além de olhares, gestos e falas enriquecem o caráter sádico de Lourenço no cinema. Sob o pretexto de obter vantagem, de mesmo modo, na relação de poder exerce a relação de sadismo, ou seja, alia o trabalho a sua característica de crueldade, maltratando os clientes com a justificativa de que precisa agir assim por conta dos negócios.

A exploração e o egoísmo estão ligados ao poder sobre as pessoas e no início e decorrer do filme essa ideia é similar à do romance. A adaptação destas características e o modo como aparecem em *O Cheiro do Ralo* se apresentam de maneiras similares, mas, assim como o sadismo, tendem a revelar uma função mais associada ao poder. Algumas cenas como na que a moça viciada mostra a bunda a Lourenço pela segunda vez e diz: *Aquilo eu não faço mais porque eu não gostei*, e em seguida derrotada pelo poder do dinheiro para sanar seu vício aceita dizendo: *“Vou fazer, mas a contragosto”*. Lourenço fala: *“Assim é mais gostoso!”* a moça indignada retruca: *“só se for pro senhor!”* e Lourenço, ironicamente, conclui: *“sim é pra mim, sou eu que tô pagando”*. O sadismo e voyeurismo no caráter sexual podem estar ligados à luxúria, mas, sobretudo às relações de troca que dão prazer ao protagonista. O narrador-personagem ainda diz e pensa algumas frases no romance, como: *“o poder é afrodisíaco”* e *“ Todos amam o meu dinheiro”*.

O diálogo com os encanadores que sugerem ao protagonista realizar um trabalho bem feito, sem prejudicar as demais pessoas do prédio onde fica a loja, também aponta para esse egoísmo associado ao poder. Um dos encanadores diz: *“se o senhor fizer isso vai entupir os outros andares”* e Lourenço indiferente fala: *“Foda-se, aí não é problema meu”*. A falta de caráter, ética ou qualquer tipo de empatia, características marcantes ao protagonista, através da repetição, podem se tornar vícios. O protagonista sempre tenta encontrar um modo de corromper, humilhar ou lesar alguém, mesmo que não seja em benefício próprio, por vezes só lesar por prazer, um verdadeiro vício disfarçado na forma de hábito ou característica de personalidade.

O romance apresenta diversos vícios, mas sempre de forma sublimada se comparados as suas referências fílmicas. No romance, tais vícios acabam sendo diluídos, sendo essas imagens e figuras repetitivas simbolizadas por objetos e ações, que rotineiramente são apresentadas. A associação aos pecados capitais ocorre de maneira explícita ou sutil como no caso da comida, que pode não representar a gula, e sim a obrigação ou o tédio. O narrador-personagem é envolto em alimentação, mas sente náusea ou repulsa, alimenta-se por obrigação ou como pretexto para frequentar o local onde se encontra a garçone. Neste caso a

gula pode ser na verdade aliada à luxúria. Há passagens do romance em que se masturba no mesmo local onde se alimenta. Praticamente todos os pecados capitais de um ou outro modo estão inseridos no cotidiano do protagonista. Além da gula, mesmo com nojo o narrador-personagem faz questão de descrever a comida, o mesmo não acontece no cinema, a descrição no livro é repetitiva e detalhista. Através de sua compulsão por “*fastfood’s*” e combinações esdrúxulas “*Panetone com cerveja, talvez caia bem, sei que já é fevereiro, mas no mercado era promoção*” (MUTARELLI, 2011, p.46). A comida tem relação essencial com o enredo, pois é a ligação principal com o objeto de desejo do protagonista, e acentua seu caráter de sovina e solitário, porque pode não cozinhar apenas por ser solitário, mas por ter preguiça ou simplesmente para não comprar alimentos e somente lanches mais rápidos e baratos.

A Avareza é sugestionada como própria da profissão, mas também é ligada a escassez de sentimentos, seria uma avareza metafórica por não compartilhar seus desejos, ideais, angústias, felicidades ou qualquer sentimento com ninguém. Raramente fala com algum personagem, quando fora do trabalho. Surge essa característica do sovina também nos finais de semana “*sábados quem dá o preço são eles*”, justifica-se o protagonista pelo fato de não gostar de sair de casa nos finais de semana e também pelo fato de não estar na loja, sua zona de conforto, adquirindo objetos ou negociando.

A ira, sem motivo especial, contra a mãe e em relação a alguns personagens como o homem do relógio que é espancado e o cliente da caneta que simplesmente é expulso por ter um rosto que não agrada ao comprador estão presentes em grande parte de o cheiro do ralo e de sua adaptação. A luxúria unida a soberba “*o poder é afrodisíaco*” o poder é usado para adquirir objetos e subjugar pessoas. A cobiça e a preguiça também aparecem com força, porém esta de forma mais amena geralmente relacionada às doenças ou aos desvios do protagonista. O uso e a exploração dos pecados capitais podem servir para justificar a culpa do protagonista em relação as suas atitudes e o temor que tem do “demônio” ou do sobrenatural e, ao mesmo tempo, a aproximação que, por vezes busca manter com estes elementos.

A aproximação com o desconhecido e o místico ocorre através da ótica do protagonista na figura do ralo denominado por ele como: “*Essência interior, Portais do inferno ou Olho do diabo*”. Ao cimentar o ralo os supostos pecados relacionados ao protagonista parecem começar a perder força, porém tendem a diminuir ainda mais, quando o mesmo julga estar apaixonado, ou nutrir uma paixonite, pela personagem denominada como

mulher casada. Em seguida quando reencontra a bunda, um de seus objetivos primordiais no enredo, apresentando até certo grau de gentileza e sensibilidade. Na hora de sua morte, é outra situação na qual apresenta uma ausência de “pecados ou vícios”, demonstrando arrependimento. São os três momentos em que o protagonista parece despido da soberba ou qualquer outra característica mais latente a sua personalidade. Algumas qualidades inclusive que sempre foram apagadas começam a tomar corpo, como a gentileza em alguns diálogos, a empatia em outros como com a empregada ou com o vendedor do saxofone. Na adaptação o mesmo diálogo ocorre com o segurança, e acaba sendo uma das únicas conversas com o segurança. Na cena os dois fumam e dialogam tranquilamente sentados em poltronas.

Há uma espécie de “caricatura” em relação à crença na existência de outro mundo após a morte, já que o narrador-personagem só acredita no objeto e na matéria; apresentada nas últimas páginas do romance. Além disso, há um fator subentendido de que o narrador-personagem consumia algumas drogas prescritas por seu médico e isso mudava sua personalidade, esses elementos podem ser os causadores de algumas mudanças de comportamento. No cinema essa mudança é muito sutil e está associada à contratação da moça que possui a bunda desejada, agora como sua secretária. Pode ocorrer uma espécie de arrependimento de seus pecados, ou seja, possuindo a bunda como objeto todos os seus problemas acabariam, inclusive o cheiro do ralo que não o perturba mais, mesmo estando presente. No romance tal arrependimento e a crença em céu, paraíso ou inferno são ironizados, apesar de explícitos, pois há um falso apego à conceitos religiosos ignorados por ele ,como na passagem na qual é descrita sua morte.

Não há luz. Era tudo mentira. Deste lado ninguém espera por mim. Ninguém me guia. Pois o caminho não dá para errar. Caio. O caminho é a queda. A queda me traga. Como um ralo. O silêncio é a língua que eu falo. E então tudo que não existe surge. Enquanto o que existe se apaga. Eu não quero ir. Mas o abismo me engole. Eu não quero ir. Eu queria ficar. (MUTARELLI, 2011, p.180)

A passagem descrita acima e que finaliza o romance é carregada de recursos polissêmicos, poéticos e metafóricos, para descrever o possível arrependimento, a culpa e o temor do narrador-personagem quanto ao seu futuro e o desconhecido. No trecho "*O caminho é a queda, a queda me traga como um ralo*" as metáforas demonstram a constatação de uma realidade vivida pelo narrador-personagem, onde em seu caminho, ou seja, sua vida agiu de maneira desonesta ou mesquinha que o levou a ser assassinado. Sugado pelo ralo que

representaria o seu inferno, assim como as palavras *queda* e *abismo* nessa ordem mostram a relação com algo obscuro, pois *Não há luz* como o narrador-personagem imaginara. Pelo uso destas metáforas é possível inferir um arrependimento e descrença em algo superior, místico, espiritual na hora da morte e o medo e angústia, de forma irônica, é desconstruída na frase final "*Eu não quero ir, Eu queria ficar*". A mudança do tempo verbal *quero*: presente ,para *queria*: passado ,demonstra uma vontade e em seguida uma aceitação. A mesma passagem no cinema termina com a frase "E então ninguém entra e ninguém sai", apresentando uma carga menos emotiva e mais bem humorada, o elemento dramático ocorre na hora da morte, o mesmo arrependimento é apresentado pelo caráter imagético já descrito no subtítulo 1.1. Os elementos religiosos e místicos como céu e inferno; punição ou recompensa são retomadas no final do romance e de maneira subjetiva no final do filme, de acordo com a personalidade tratada em cada um dos veículos, respeitando as diferenças na adaptação.

3. OS OBJETOS E AS PESSOAS.

3.1 O RALO, O OLHO E A BUNDA.

As figuras simbólicas de alguns objetos, presentes em *O Cheiro do Ralo*, sendo as principais o ralo, o olho e a bunda ganham status de personagens alegóricas, pois "aparecem e desaparecem" de acordo com o tipo de necessidade do protagonista. Acabam por hora ficando em segundo plano, por vezes ganham características quase que de protagonistas. Toda essa conjectura tem relações com as ideias do narrador-personagem, no romance e com as do personagem Lourenço, no filme. Tanto no romance, quanto no cinema a visão sobre os acontecimentos é apresentada pela ótica do personagem central. Desse modo, as interpretações sobre os acontecimentos estão baseadas em seus juízos de valores no qual os objetos ganham um caráter anímico e humano, enquanto as pessoas são tratadas como objetos. A sanidade ou a loucura também constroem significações a esses objetos, pois a personagem construída por Lourenço Mutarelli e adaptada por Heitor Dhalia está isolada de um mundo "real" e impregnada por sua visão de mundo fantasiosa ou associativa, nessa perspectiva a validade ou verdade das coisas está ligada ao seu estado de saúde mental ou psíquica.

A enfermidade, porém, se enfraquece a saúde dos personagens, fortalece a sobrançeria deles, manifestada, por exemplo, na capacidade de decifração do mundo. Os protagonistas de Mutarelli, trancados na paranoia doentia, acreditam que o mundo envia mensagens codificadas somente acessada pela inteligência deles. A resignificação associativa do mundo a partir da doença é operada nos três romances por dois processos simultâneos e complementares: a fusão entre realidade e delírio e a criação de "novos arcanos". Assim, o ralo, objeto corriqueiro, passa a representar, no primeiro romance do autor paulista, os "portais do inferno" por que "eles [sic] que nos observam" (Mutarelli, *O Cheiro* 64). Simetria simbólica ao espaço onde o protagonista estoca inutilidades, o ralo torna-se constituinte alegórico. (ARAÚJO, 2011, p. 77).

O olho ganha força ao mesmo tempo em que o ralo é fechado, havendo, desse modo, uma relação maniqueísta destes dois objetos; o ralo representando o azar e o olho um amuleto de sorte. Assim como o ralo também se torna o contraponto, em uma relação de dualidade, da bunda, o ralo representando inferno, enquanto a bunda o paraíso. A figura do ralo a princípio causa incomodo ou repugnância, sendo o tempo todo fechado por uma toalha. Depois de fechado com cimento, e, após algumas passagens, reaberto ganhando a função de

centralizador de forças, catalisador de poder, ou seja, ocorre a inversão de sentido. Este objeto, apesar de ser caracterizado com maligno, representa uma “força”, mesmo que nefasta por vezes torna-se benéfica ao menos ao no imaginário do protagonista. A força e o poder o fascinam, o cheiro do ralo acaba trazendo essas características ao protagonista como se fosse o espinafre para o Popeye²⁰, daí seu lado positivo, na medida em que o ralo desperta uma capacidade de "sentir" ou fazer parte do mundo, escapando da rotina ou da apatia que ocorre na trajetória do personagem, enquanto o ralo estava cimentado.

Há uma espécie de relação de saudade ou nostalgia "*Quando eu tinha o cheiro, eu era feliz. Embora só os ingênuos acreditem numa coisa dessas.*", a felicidade, um sentimento considerado inexistente para o protagonista, como visto nesta frase, é adquirida através do cheiro ou da recordação do tempo em que sentia o cheiro. Ao associar fatos positivos, acontecimentos ao período da trama, em que o cheiro parecia atrapalhar, o cheiro através do ralo é capaz de despertar, no protagonista, emoções positivas. As emoções despertadas pelas pessoas, muitas vezes, são inferiores a este sentimento, ou seja, o ralo traz felicidade, a relação com sua noiva ou com as outras personagens da trama nem sempre desperta esse tipo de sentimento positivo no protagonista. Depois de reaberto o ralo torna-se uma nova "coisa" ou objeto adquirido, ele não é mais um artigo necessário ao seu banheiro, mas uma espécie de objeto como todos os outros adquiridos que fazem parte de sua loja. O ralo permanece fechado em alguns momentos, mas sua figura é presente durante todo o enredo, de estorvo passa a uma espécie de amuleto, gerando uma nova perspectiva na qual traria sorte, autoconfiança e poder sobre as pessoas. Os acontecimentos mais frustrantes para o protagonista acontecem enquanto o ralo está fechado, a perda do contato com a dona da bunda, o entupimento do vaso, a correspondência entregue a ele contendo um o sapo com a boca costurada. A ausência do ralo exalando seu odor é também o momento no qual o protagonista demonstra o maior grau de confusão mental: bate em um cliente, liga para sua ex-noiva sem motivo aparente, além de realizar ações sem propósito ou lógica. Torna-se frágil, confuso e inseguro, Como na passagem:

²⁰ Um personagem clássico dos quadrinhos, criado por Elzie Crisler Segar em 17 de janeiro de 1929, e adaptado para desenhos animados em 1933 pelos irmãos Dave e Fleischer. Quando come espinafre, Popeye fica muito mais forte e confiante, podendo vencer qualquer desafio, tendo sua força equiparada e superior até ao poderoso Superman.

Sabe, olho, você é engraçado. Digo isso enquanto alinho à TV. Os três patetas se martelam e se amam. Multishow, Poirot outra vez. Você me acha amarelo? Disco, e o velho número atende. Fico mudo, nem sei o que dizer. Alô?! Alô?! É você, seu desgraçado?! Ela chora. Deve estar fazendo aquela cara engraçada. (...) Ando até o *Rosa e Azul*. Faço bigodes. Faço cavanhaque. Pinto um dente também. Vou para o Quarto. EU TROUXE O RELÓGIO OUTRO DIA. Talvez fosse Ziran. Deito. (MUTARELLI, 2011, p.74).

No filme esse movimento é recorrente, a personagem mostra sua perturbação através da raiva e da ironia para tratar a maioria clientes. Há cenas em que age por impulso, em um movimento similar ao do romance, como na cena em que recebe um jovem que tenta lhe vender uma carteira de cigarros autografada. Durante a negociação do objeto o rapaz elogia o olho: “*Gostei do olho hein!*”, então Lourenço fala: “*Foda-se*”, e pensa: “*hoje eu sou mais eu*”, dando a ideia que havia recuperado sua disposição por fechar o ralo não sentindo mais o cheiro. Ocorre cena similar ,quando humilha o cliente da caneta de ouro , dizendo que não vai fazer negócio, porque não gostou da cara do cliente. No cinema essa angústia pela falta do ralo ou de seu cheiro é alternada ou substituída por sua relação com a figura do olho ou pela presença e lembrança da bunda. Há cenas onde o protagonista coloca a culpa de suas desgraças no olho: “*Esse olho que me trouxe azar, esse olho é do inferno*”. O mesmo ocorre com a bunda, tanto que logo após esta cena onde demonstra ira, sonha com a moça e sua desejada bunda, perdendo o horário e não indo trabalhar culpando a bunda por isso. Na sequência da cena conversa com a empregada sobre suas angústias, fato raro, visto que sempre há um monólogo interior ou poucos diálogos. A bunda, mesmo ausente, traz uma calma ou ideia de tranquilidade e reforça seu objetivo na trama que seria a busca por esse objeto, todas suas ações podem afastar ou aproximar a bunda, de acordo com suas associações, a exemplo do olho que traz “azar”.

O olho ganha importância para o protagonista por ser o elemento que representa o seu pai, ou parte dele, como já foi dito anteriormente, é personificado e ocorre uma metonímia, ou seja, o olho sendo uma parte do corpo acaba representando o corpo todo, no caso, seu pai. Ironicamente a representação do olho que poderia significar uma ideia geral de onisciência e sabedoria divina, e espelho ou reflexo da alma desencadeia a loucura do personagem, não o torna mais lúcido e sim mais confuso.

Olho. Por ser órgão principal da percepção, o olho está estreitamente ligado ao simbolismo da luz, do Sol e do espírito. Simboliza a visão espiritual, mas é também - como "espelho da alma" - instrumento de expressão psico-espiritual. O olho direito

foi associado muitas vezes à atividade, ao futuro e ao Sol; o esquerdo, à passividade, ao passado e à Lua. O budismo vê o terceiro olho como um símbolo da visão interior. Na Antiguidade, ele é encontrado frequentemente na qualidade de símbolo da divindade solar. Um amuleto muito defendido no Egito era assim o chamado olho Udjat, o olho de falcão de Horo, o deus celeste que aparece apoiado em um cetro semelhante a um bastão curvo; o olho simboliza a visão ampla e a onisciência, o cetro, o poder soberano, e o amuleto inteiro concedia a invulnerabilidade e a fecundidade eterna. Na Bíblia, o olho aparece como o símbolo da onisciência, vigilância e onipresença protetora de Deus. Na iconografia cristã, um olho envolvido pelos raios de sol significa Deus; um olho na mão de Deus, a sabedoria divina e criadora; um olho no triângulo, Deus-Pai na Santíssima Trindade. Os olhos nas asas dos querubins e dos serafins indicam a força de penetração de seus conhecimentos. Sempre se atribuiu às representações de olhos um efeito mágico e protetor. (LÉXICON, 1998, p.128)

A conotação sexual do olho parece ser análoga a *História do Olho* de Georges Bataille, escritor francês, o erotismo exacerbado a transgressão e o simbólico desta obra podem ser comparados às manifestações eróticas do olho em *O Cheiro do Ralo*. O olho como a bunda são objetos de desejo do protagonista, há uma sacralização dos dois elementos, enquanto na obra de Bataille ocorre uma banalização do sexo, através do exagero. Em algumas passagens do romance é possível perceber essa comparação.

Um dia, finalmente, na hora em que o sol oblíquo das seis horas iluminava o banheiro, um ovo meio vazio se encheu de água e, tendo feito um ruído estranho, naufragou sob nossos olhos; Simone, para quem esse incidente estava repleto de sentido, se ergueu e gozou demoradamente, bebendo, por assim dizer, o meu olho com os seus lábios. Em seguida, sem largar esse olho chupado tão obstinadamente como um seio, ela sentou-se e, aproximando a minha cabeça, mijou nos ovos flutuantes com vigor e satisfação evidentes. (BATAILLE, 2003, p.56).

Suas meias de seda preta subiam acima do joelho. Eu ainda não tinha conseguido vê-la até o cu (esse nome, que eu sempre empregava com Simone, era para mim o mais belo entre os nomes do sexo). Imaginava apenas que, levantando o avental, contemplaria a sua bunda pelada. (BATAILLE, 2003, p26).

A escatologia e as perversões sexuais, assim como a adoração pelas formas da bunda e cu é comparada a figura do olho, porém o protagonista de *O Cheiro do Ralo* confabula mais do que realiza seus desejos.

A aparição do olho em *O Cheiro do Ralo* ocorre de maneira tradicional, ou seja, é oferecido ao comprador por um cliente que necessita de dinheiro. A diferença desse objeto

ocorre na maneira como o protagonista o negocia, além do fascínio exercido, e pela maneira rígida com que o vendedor impõe ao comprador o seu preço: “*Quanto? Pergunto. Tanto. Ele chuta. Tanto não posso dar. Então fica pra próxima*” no final da negociação o protagonista ainda fala: “*Você sabe negociar*”. Há um respeito pelo cliente, o que raramente acontece no decorrer da trama, na adaptação fílmica ocorre o mesmo, o objeto é vendido por quatrocentos reais e Lourenço exclama a mesma frase, dizendo que o cliente sabia negociar.

Através dos diversos diálogos e situações o objeto se torna uma espécie de confidente, comparsa e amigo. Há algumas passagens em que o narrador- personagem chega a ler trechos de romance para o olho e tenta mostrar todas as coisas do mundo, levando ao pé da letra a frase do cliente “*Esse olho já viu de tudo, Esse olho tem história*”, assim o protagonista tenta criar uma espécie de relação paterna. O olho metonimicamente vai ganhando status de pai do protagonista, ao mesmo tempo em que o mesmo vai apresentando ao olho o mundo, ou seja, criando ou educando-o como se fosse seu filho. A amizade que não consegue desenvolver de forma convencional com pessoas é concretizada com esse objeto: “*Parece que olho gosta quando leio em voz alta para ele*”, além de assistir televisão e até espancar um cliente, juntamente com esse olho. Usando-o como instrumento:

Cerro o punho. O olho se guarda sobre minha cerrada mão. Ele sai da cadeira e se esquiva para trás. Eu o empurro com força. Ele vai de encontro a parede. Ele colide com força. Eu bato minha mão em sua cara. Faz um barulho engraçado. Bato outra vez. O olho está seguro em sua carapaça. Minha mão. Bato com mais força. O sangue espirra. Salpicando a parede. Ele cai. Chuto sua cara. (MUTARELLI, 2011, p.71).

A personificação do olho é muito intensa nesta passagem, pois, pela descrição parece mostrar a perspectiva de que duas pessoas batem em uma, tanto é que o primeiro ato de intimidação é colocar o olho no rosto do cliente: “*Pulo para frente com o olho na mão. Aperto contra seu rosto.*” O protagonista e seu comparsa, o olho, espancam o cliente. A adaptação cinematográfica usa o recurso contra-plongée²¹ nessa cena, justamente para ressaltar um possível olhar de superioridade expresso pelo ângulo de visão da câmera, uma vez que o objeto está em importância acima do ser humano. O mesmo recurso é usado na cena, onde

²¹ Contra-plongê ou Contra-picado: a câmara colocada abaixo do objeto faz com que o espectador veja a cena de baixo para cima

Lourenço mata o sapo a vassouradas, nesse caso sem a ajuda do olho, mas tentando talvez demonstrar seu poder ou força diante dos acontecimentos de ordem sobrenatural.



Quadro 17-1h02min25s



Quadro 18- 1h02min53s



Quadro 19- 54min18s



Quadro 20- 53min48s

O olho é denominado pelo protagonista como o complemento do ralo e os dois objetos o oposto da bunda, o olho é descrito como “o olho do outro” e também comparado ao inferno e ao seu pai. Na cena onde abre o ralo Lourenço diz: *“A vida é um ciclo, o ralo é o olho do inferno, o inferno só tem um olho, o inferno e meu pai.”*. No silogismo montado pelo protagonista, através desse jogo de palavras e da frase anterior, quando diz que: “o olho do outro” é o que possui como amuleto, não o de deus, acaba relacionando o olho, o ralo e, conseqüentemente, o seu pai ao inferno.

O ralo pode representar a transcendência através de diversas formas de renovação: *“agora eu sou mais eu, o cheiro me dá poder”*. Através das diversas expressões pelas quais denomina o ralo, acaba associando-o a um portal, sendo um objeto que o protagonista procura na hora da morte, na cena do filme, e o local para onde ele é sugado, metaforicamente, na morte do livro. A morte e a vida possuem relação com o ralo, uma vez que, vida implique em

mudança e renovação. O ralo mantém o sentido de renovação e de construção de uma nova personalidade, nas associações feitas pelo protagonista entre o ralo e sua vida.

Após a reabertura do ralo o protagonista não justifica mais aos clientes sobre de onde surge o cheiro. Não há preocupação em dizer que o cheiro não vem de si, como fizera anteriormente assim que entrava um cliente: “*you like? do perfume da bosta?*” fala para sua funcionária ou então: “*A cara deles agora é a senha*” sobre a expressão que os clientes faziam, quando entravam na loja sentindo o forte odor. Ocorre um fascínio e orgulho com o cheiro e a necessidade de senti-lo. Por vezes, o protagonista inclina-se e colocando a cabeça no ralo sente o cheiro. Isso ocorre em diversas situações: no filme; logo após fazer sexo no local de trabalho com uma mulher casada, quando se sente entediado ou quando está ansioso. No filme a personagem não tem a mesma função do romance, no qual há uma relação mais profunda que foi minimizada no cinema. A associação de prazer ao cheiro ocorre com essa personagem no livro, em seguida a passagem em que o narrador-personagem a expulsa de seu local de trabalho. Nesse trecho ele enfia o rosto da moça no ralo dizendo: “*Cheira, cheira, você vai gostar*” e após esse ato, quando a moça vai embora ele cheira o ralo e fica pensando no fim da *pseudo-relação* mantida com a mesma moça, tornando o ato de cheirar o ralo um ritual banal e prazeroso, como beber ou fumar. Em outras cenas isto se repete, por exemplo, em seguida ao abrir o ralo, aspira profundamente, parecendo um viciado em uma crise de abstinência. Além disso, após ser alvejado com os disparos da personagem viciada em drogas, Lourenço se arrasta e morre com a cabeça próxima do ralo e fitando o olho.

As imagens do olho e do ralo são tão ou mais significantes do que a própria bunda, esta representaria a busca eterna pelo inatingível, pela mudança de personalidade, ser uma pessoa menos materialista ou adquirir novos valores:

É isso, está tudo bem. O vulto passou porque o vulto é o passado. E de hoje em diante, eu prometo mudar. Vou ser justo com os justos, e não vou ser com os demais. Os não justos... Vou ligar para a bunda que eu amo, e, no final, eu vou ser feliz. Vou ligar agora mesmo. Ela vai atender. Ela vai entender. (MUTARELLI, 2011, p.140).

Pode representar simplesmente a busca por mais um objeto, muito similar ao olho, por ser uma parte e por não ter uma função prática concreta e sim sentimental. A bunda pode simbolizar também um contraponto do ralo e do olho; deste por ser inacessível durante quase

toda a trama, daquele por representar o paraíso. O desafio maior seria colocar a bunda como um objeto alheio ao restante do corpo da moça. A saída encontrada pelo protagonista é oferecer a moça o emprego de recepcionista em sua loja de quinquilharias. Esse desfecho é premeditado e cruel, pois, demitindo a moça, como imagina fazer no futuro, acabaria com o problema de vínculo ao objeto que não é mais desejado.

Chego ao fim. Não me importo com ela. Eu nunca gostei de ninguém. E aí ela me beija. Foi gostoso? Pergunta. Foi. E, assim, mais uma coisa a bunda se torna. Como tudo, como as coisas que eu tranco na sala ao lado. (...) Ela nem desconfia que esse cargo é provisório. Coisa para menos de um mês. Então, mando ela embora. (MUTARELLI, 2011, p. 173)

A tentativa de reencontrar a bunda ocorre, basicamente, da metade do filme até seu final, no romance a partir do capítulo quatro "*ciclo*". Essa busca pode ser considerada o clímax da obra. O objetivo é alcançado nos capítulos finais do livro, ocorre uma espécie de negociação ou barganha, através de conversas telefônicas até o tão esperado encontro. No filme essa negociação telefônica ganha menos força, sendo substituída por algumas cenas, nas quais Lourenço, entre ansioso e caricato, disca algumas vezes o número da moça. Por vezes, pulando e ajoelhando-se no chão, ou melancolicamente na escuridão do lar em frente ao espelho. O diálogo é omitido, quando Lourenço finalmente é atendido pela moça ouve-se uma voz dizendo alô e as letras do início do capítulo: "*A imensa bunda e mais nada*". Na sequência a câmera acompanha a bunda, de mesma forma que na primeira cena do filme, chegando dessa vez ao encontro de Lourenço em sua loja, onde se dá o diálogo em forma de negociação.

A possibilidade de obter sucesso na conquista de seu objeto, a bunda da garçonete, juntamente com o fim parcial do cheiro, gera uma falsa impressão de bem estar, pois coincide com o fechamento do ralo em sua totalidade: "*Entro eu. O cimento secou. o cheiro cessou. Já não há mais ralo. Tiro o olho do bolso e beijo. Você fará a sorte voltar.*". A bunda concentra tudo o que o protagonista deseja, pois tem o olho (do cu) e o cheiro (do ralo), ou seja, se juntam os dois elementos alegóricos centrais da trama em uma forma feminina perfeita.

A partir desse momento parece surgir uma tentativa de relacionamento por parte da garçonete com o protagonista. A grande questão envolvida é que ele não quer relacionar-se amorosamente, seu interesse é somente no objeto, não na moça. Não ocorre o ato sexual entre

a moça e Lourenço na versão cinematográfica, o encontro com o objeto de seu desejo é esvaziado de qualquer conotação sexual. A cena é bastante lenta e com muito espaçamento entre os diálogos, os dois personagens mostram-se desiludidos ou arrependidos com o rumo que suas histórias tomaram. A câmera mostra o rosto da moça com expressões de tristeza e Lourenço aparentando constrangimento e ansiedade. A cena fica em plano geral, mostrando a moça em pé e imóvel e Lourenço sentado em sua mesa admirando a cena. Na sequência, Lourenço levanta-se, a câmera acompanha seus movimentos lentos até aproximar-se da moça. A mesma aparece ofegante, respirando de maneira acelerada pelo movimento de seu tórax, quando Lourenço se abaixa, beija uma de suas nádegas. O silêncio precede um choro incontido quase esquizofrênico e um abraço ao objeto, a bunda da moça, nesse momento a câmera fecha em *close* no rosto de Lourenço abraçado a bunda da garçonete. Há o congelamento da cena, enquanto a voz do narrador-personagem repete uma das frases do livro: *“E, assim, mais uma coisa a bunda se torna. Como tudo, como as coisas que eu tranco na sala ao lado”*.



Quadro 21- 1h29min30s



Quadro 22- 1h31min07s

Em seguida, ocorre um corte brusco para a próxima cena, Lourenço caminha pelas ruas em direção ao trabalho, enquanto fuma, ouve-se uma trilha sonora instrumental tranquila e animada. A relação entre Lourenço e a garçonete, agora sua secretária, não envolve nenhum tipo de sentimento ou estranhamento entre ambas as partes após os fatos ocorridos, a moça é solícita e sorridente. Essa relação de troca é encarada de forma natural pelos dois personagens, a moça aparece na cena seguinte animada com o novo emprego e Lourenço dá as recomendações necessárias para um dia de trabalho. Não há a manifestação de Lourenço de livrar-se da moça, não há a busca explícita por um novo objetivo, apenas a sensação de calma e bem estar. O filme mostra essa mudança através de elementos como a trilha sonora

e pelo figurino usado por Lourenço, constituído de: uma camisa clara com estampas discretas, diferente do restante do filme onde predominavam cores escuras. O figurino da moça também remete a essa tranquilidade e estabilidade, usando vestimentas claras e estampas com a imagem de uma âncora. Assim como já foi apresentado, anteriormente, a vestimenta da moça sempre faz referência a símbolos voltados a tranquilidade: mar, praia, paraíso, ou seja, a bunda é o oposto do que representa o ralo “*contraponto do ralo*”, é paradisíaca: “*o paraíso é você. Essa tua bunda é demais*”; “*esta bunda, que agora abraço, era a minha salvação*”. Estas expressões usadas pelo protagonista explicitam isso.

A âncora significava “a esperança na Salvação, a segurança no meio da agitação do mundo e foi usada nos primeiros tempos do cristianismo para representar à cruz” A cruz, que a partir da Idade Média se converte no símbolo máximo, no cristianismo primitivo aparecia disfarçada sob a forma da âncora, do T, da vela de uma embarcação, etc.(VIANA, 1958, p.06).

O filme pelo fato de omitir os pensamentos de Lourenço após a aquisição de seu objeto e preencher as cenas com elementos que remetem a tranquilidade, sanidade, normalidade, tenta propor uma possível mudança na personalidade de Lourenço.



Quadro 23- 1h32min30s



Quadro 24- 1h32min43s

Na adaptação cinematográfica ocorre a impressão de uma redenção pela aquisição desse objeto, já no romance este objeto que representaria algo "Sagrado" não acarreta essa mudança de perspectiva em relação ao caráter do narrador-personagem. Os pensamentos do protagonista continuam sórdidos e egoístas após essa aquisição da bunda: “*Nem me importo com ela, eu nunca gostei de ninguém.*” A relação sexual entre os personagens é concretizada

no romance, porém o narrador-personagem não sente qualquer tipo de satisfação, o que interessava realmente a ele era a contemplação do objeto e não seu uso.

Ela chupa com afinco. Nossa! Olha o tamanho do menino. Dito isso, sobre ele, ela senta. E como no canal pornô da TV acabo. Imitando engrenagem. Movimento perpétuo. Agora é balé. Agora eu assisto. Plateia. Com a distância de um filme que vejo. E, enquanto ela dança e rebola, mesmo enquanto me esfolo, relembro de um livro que li. Eu não estou aqui. Relembro do velho Borges. (MUTARELLI, 2011, p.172)

A relação sexual entre Lourenço e a moça não ocorre no filme, a bunda acaba sendo um objeto sem acarretar a função de prazer. Esta parte do corpo da mulher, vista pelo protagonista como objeto, possui a função simbólica de cumprir o objetivo do enredo, e, como foi apresentado anteriormente, ser uma *“tábua de salvação”*. Tais fatores ficam explícitos nos subtítulos do filme: *“A imensa bunda e mais nada”*, enquanto no livro o subtítulo original é: *“A imensa bunda e o buraco.”*, sendo o seguinte e último: *“O buraco e mais nada.”*. Houve uma junção entre os subtítulos finais do romance, transformando-os em um só no filme, porém excluindo o buraco que metaforicamente possui diversas conotações.

O buraco do teto, causado pelo tiro dado pelo segurança, quando tentava conter a multidão ,além da relação com o órgão sexual feminino e com o próprio ânus, assunto recorrente desde o primeiro capítulo do livro: *“Bosch pintava um monte de coisas entrando ou saindo do cu. Eu lembro. Eu vi nos quadros de 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.”* (MUTARELLI, 2011, p.34.). A figura do buraco é comparada ao rosto do protagonista na cena em que a viciada diz: *“O senhor nem rosto têm, seu rosto é do homem do comercial, você usa uma máscara, se tirar só fica um buraco”*, nesta cena há uma reação de espanto por parte de Lourenço, no livro não há esse espanto, o narrador-personagem, simplesmente, ignora a moça. O buraco no rosto do protagonista pode representar a falta de expressão ou indiferença, mas também o “vazio”, simbolizado por algo oco, que não possui nada. Dessa forma a cliente viciada parece fazer o protagonista refletir sobre sua condição existencial. No romance uma das gravuras que inicia o capítulo final é a imagem de uma peruca sem cabeça e sem rosto, formando um buraco ao invés de rosto: *“O buraco e mais nada”*. As diversas conotações do buraco neste título surgem na cena final do filme ,quando antes de morrer agoniza contemplando o ralo, metaforicamente unindo-se a ele traçando uma analogia entre o buraco de seu rosto e o do

ralo, como se estivesse despejando todos os dejetos de sua alma, no romance contempla também o buraco do teto da loja:

Caminho até o banheiro e descubro o ralo. Ontem até esqueci. Deitado de bruços, inalo. Trago. Para ele o ralo sou eu. Observo atento o buraco. Nesta pose relembro Narciso que Caravaggio pintou. Só que não há o reflexo. Só há o escuro que sou. E isso é tudo o que me resta para amar. (MUTARELLI, 2011, p.176).

Os inúmeros símbolos e significados destes objetos e figuras como o buraco, por exemplo, apresentam um forte recurso imagético entre *O Cheiro do Ralo* e sua adaptação, uma vez que as diferentes imagens geram interpretações distintas em cada um dos veículos apresentados. O Olho pode ter um significado ou simbolismo da figura paterna e toda sua carência ou desdém quanto a relacionamentos, pois seu único amigo durante toda a trama é o olho, ocorrendo essa relação mais doentia no romance. O ralo fazendo referência a sorte, mudança, destino, inferno e a Bunda como a busca, o desejo, a conquista, segurança, paraíso. Alegoricamente há outros objetos como os relógios, cigarro, sapo, boneco de macumba, instrumentos musicais entre outros. Porém, os principais são os três: o olho, o ralo e a bunda por transcenderem a qualidade de objeto e transformarem-se praticamente em personagens, pela ótica do protagonista. A importância destes objetos para o romance e sua adaptação pode estar nessa associação ambígua e simbólica que é relacionada às suas funções.

3.2 PERSONAGENS E ALEGORIAS.

O Cheiro do Ralo e sua adaptação cinematográfica apresentam um grande número de metáforas e alegorias, em suas construções simbólicas e na própria figura das personagens, pois muitas possuem uma função metafórica. A unidade temática e a coesão são reforçadas por esses efeitos, ocorrendo no cinema e na literatura, que ilustram passagens e fazem com que o leitor/espectador possa perceber o sentido de cada cena ou passagem de maneira polissêmica.

O primeiro cliente e o segundo são fundamentais para dar linearidade e unidade temática à obra ou até uma espécie de eixo temático, uma vez que suas frases proferidas: “*A sorte fecha suas portas*” e: “*A vida é dura*” tornam-se praticamente "mantras" durante o restante da obra. O uso das frases é uma metáfora quanto à compra, pois o protagonista

compra objetos, mas acaba levando de "brinde" diversas narrativas sobre os objetos que adquire. Esse fator pode ser uma das motivações do protagonista, procurar um sentido oculto nas palavras e símbolos, portanto muitos desses objetos ou frases acabam acompanhando o protagonista que os usa durante todo o enredo. Uma espécie de compra metafórica é realizada dessa forma, apropriando-se como se as frases representassem uma sabedoria adquirida com a experiência e os objetos servissem de amuletos e marcas dessa sabedoria.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes existem dois grupos que se interpenetram de múltiplas maneiras. (...) se quisermos concretizar esses dois grupos através de seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é representado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. (...) No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos imigrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (BENJAMIN, 1994, p.199).

Ao recusar a compra de um relógio o cliente diz uma frase que é interpretada pelo protagonista como uma profecia:

Ele fechou a cara. Ele olhou novamente 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 essa oportunidade é desperdiçada, a sorte cerra suas portas. (MUTARELLI, 2011, p.10)

Além desse fator o cliente fala em um anagrama que estaria gravado no relógio, o nome do professor *Soran*, um arqueólogo, o qual posteriormente o protagonista confundirá com *Ziran*, fazendo um jogo com a palavra nariz e sua relação com o cheiro vindo do ralo.

Todo o jogo de sorte ou azar decorrente da trama sofre a influência da não obtenção desse objeto, a recusa desse relógio leva o protagonista a pensar nas frases ditas por esse cliente, associando-as a seus contratempos. Este personagem retorna em outra ocasião na trama, mas a figura do relógio aparece em outros momentos no enredo, sendo um objeto recorrente e alegórico, também surge outro relógio oferecido por uma cliente. A construção dessa alegoria²² é bastante complexa e traça um paralelo com a noção de temporalidade,

²² Alegoria é um modo de expressão ou interpretação us. no âmbito artístico e intelectual, que consiste em representar pensamentos, ideias, qualidades sobre forma figurada e em que cada elemento funciona como disfarce dos elementos da ideia representada. (Houaiss) Etimologicamente, o grego *allegoría* significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”, e veio substituir ao tempo de Plutarco (c.46-120 D.C.) um termo mais antigo: *hypónoia*, que queria dizer “significação oculta” (...) A alegoria distingue-se do símbolo

ironicamente representada por um relógio que não funciona, portanto inútil, tempo perdido ou estático como pode parecer a sua vida. Podendo, dessa forma, ser uma metáfora de seu presente, onde nada acontece apenas a rotina. Além do presente essa alegoria pode simbolizar a ideia e perspectiva de futuro, por propiciar a ideia de abertura das portas da sorte e, posteriormente, um novo relacionamento aparecendo através de um segundo relógio, oferecido a ele por uma moça. Por fim, o relógio também pode significar uma alegoria do passado, uma vez que as lembranças e a busca pelo antigo, arcaico, nostálgico são características do protagonista. A figura de um relógio estampa a abertura do primeiro capítulo na edição do romance, apresenta certa similaridade com o ralo por ser no formato de um círculo.

Outras alegorias aparecem no romance como os mendigos, que exclamam frases abstratas de duplo sentido, formando uma espécie de oráculo a ser decifrado ou coro: "*Um mendigo me aponta e diz: é merda pra tudo que é lado, doutor! É merda pra tudo que é lado. Recordo. Um novo mendigo se dirige a mim. Todo labirinto tem uma saída. diz*" (MUTARELLI, 2011, p.32). Os mendigos, assim como os clientes, entre outras personagens que surgem na trama são essenciais às construções verbais do protagonista e as associações ou concatenações que dão sentido a seus atos. As frases ditas por esses personagens são retomadas, analisadas como metáfora pelo protagonista. Os labirintos, citado pelo mendigo, poderia simbolizar o caminho para que esse sujeito perdido, no caso o protagonista, encontrasse sua saída, destino. Não sabendo se está apaixonado por uma nova moça que surgiu na trama, perdido por esse sentimento que desconhece perdido em relação a seu objetivo que é a busca do objeto, a bunda. Além de ser sinuosa essa relação com a figura paterna, onde há a tentativa de reconstrução para substituir esse pai perdido. Todos esses elementos são questionados pelo protagonista através das frases ditas pelos mendigos no parque, que encontra quando sai para almoçar.

O desprezo por sua ex-noiva é expresso pela repetição da frase dita por ela: "Os convites já estão na gráfica", em pelo menos duas situações o protagonista ironiza essa expressão: "As gráficas deveriam se dar ao respeito e dedicar-se aos livros"; "*Mulher é tudo*

pelo seu carácter moral e por tomar a realidade representada elemento a elemento e não no seu conjunto. Walter Benjamin, em *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Origens do Drama Trágico Alemão, 1928), traz a alegoria para o campo exclusivo da estética. Partindo do sentido etimológico do termo, Benjamin viu a alegoria como a revelação de uma verdade oculta. Uma alegoria não representa as coisas tal como elas são, mas pretende antes dar-nos uma versão de como foram ou podem ser, por isso Benjamin se distancia da retórica clássica e assegura que a alegoria se encontra "entre as ideias como as ruínas estão entre as coisas".

igual, quanto menos você espera os convites já estão na gráfica". A ex-noiva parece ser uma personagem frágil, mas, supostamente vingativa, pois teoricamente é ela quem lhe manda o sapo com a boca costurada depois do término do relacionamento. O narrador-personagem utiliza a alegoria da pomba para representar sua ex-noiva: "*Olhava a pombinha branca. mais cinza do que branca. Nos pés faltava mais dedo do que tinha (...). Na hora da cagada ela alçou voo. A merdinha, mais branca que ela, estalou numa careca alheia*". (MUTARELLI, 2011, p.13). O careca representado nessa passagem seria o próprio narrador-personagem e a merda, metaforicamente, a relação dos dois, como já havia sido questionada pela esposa, quando no dia do rompimento "*Você falou que nosso relacionamento é uma merda.*" Além disso, como lhe falou um dos mendigos: É merda pra tudo que é lado, ou seja, os problemas estão em toda a parte seja nos relacionamentos, seja no trabalho ou na própria sociedade de consumo.

Na mitologia judaico-cristã, a pomba representa o Espírito Santo, que na Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo), simboliza paz, pureza, simplicidade, harmonia, esperança e felicidade reencontrada. É frequentemente representada carregando um ramo de oliveira. Na esfera cultural, a pomba simboliza a sublimação do instinto animal. Numa perspectiva pagã, a pomba também simboliza pureza, mas refere-se à pureza do amor, se apondo ao amor carnal e aos instintos sexuais, mas se associa a este por complementaridade. A pomba é a ave que aparece associada à imagem de Afrodite e Eros, simbolizando a realização amorosa e dos desejos amantes. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p.383).

O relacionamento e a aparição da personagem, sua noiva, ocorre no início do romance e, de mesma forma, no início da adaptação. O narrador- personagem no romance faz sexo e depois a despreza, dizendo não sentir mais nada, o mesmo que pensa após o ato sexual com a garçonete. No cinema essa relação não ocorre somente há o desprezo e a indiferença. Após essa passagem no romance o narrador retoma a metáfora da pombinha.

Telefone pra mim. Ela diz. Você não merece minha filha. Com os convites na gráfica. Ela diz. As gráficas deviam prestar-se aos livros. Aos livros e as revistas dos astros. O Barulho é seco. Numa seca batida morreu. "Pombinha branca, que está fazendo? Lavando roupa pro casamento." Nem quebrou o vidro. Bateu em cheio. Hoje o careca é quem ri. (MUTARELLI, 2011, p. 25).

Todas as frases ditas ou expressões são baseadas na linguagem produzida por personagens secundários, tais frases chegam aos ouvidos do protagonista e são reformuladas e reproduzidas. De mesma forma a cultura consumida pelo protagonista forja sua personalidade

como, por exemplo, a influência da televisão que dita o ritmo da narrativa no modo como sintetiza o sentido das ideias, expressas em cada contexto. A televisão interage com os acontecimentos, sendo uma espécie de espelho, construindo uma analogia com a situação, como no caso da passagem na qual o pai de sua ex-noiva o ameaça em um telefonema: “*No AXN um leão abocanha a cabeça de seu domador. Nunca mais a procure. Fique longe de minha filha. Isso não fica assim. Ele diz que sou filho da puta. Tempestade colhe quem vento plantou. Johnny Bravo apanha na cara.*” (MUTARELLI, 2011, p47). Dessa maneira, os programas de televisão, os livros que cita, as canções que ouve ou faz paródia estão trabalhando como uma espécie de metáfora do tempo e da atmosfera do romance. Esses recursos não são tão explorados no cinema, por essa junção já receber diversos estímulos perceptivos que contemplam esse esforço da literatura em ser polifônica.

O segundo cliente, oferece um faqueiro de prata, comprado pelo protagonista por um valor muito baixo e exclama: “*a vida é dura*”, a oração usada a partir desse momento como um bordão pelo protagonista. A frase é proferida a praticamente todos os clientes que saem insatisfeitos, inclusive para sua ex-noiva nos momentos em que ela tenta reatar o noivado. Duas outras personagens possuem uma relevância maior na trama a cliente definida como mulher casada e a cliente viciada. A moça casada que oferece um relógio de Pulso, tem uma função importante no romance, pois o protagonista apaixonou-se por ela ou acredita estar apaixonado. A outra personagem é a moça que aparece em todos os capítulos, supostamente viciada em drogas, sempre tremendo. A maneira sucinta e veloz como surgem, desaparecem, retornam, e muitos permeiam o enredo é importante para marcar a posição estática do protagonista.

Segundo Antônio Candido, quanto a personagem de romance e sua fragmentação, ao abordar as personagens de maneira fragmentária, insatisfatória e incompleta deixa de conhecer a personagem, através da elaboração, assim como elaboramos o conceito sobre nossos semelhantes. Na vida a visão fragmentária seria imanente, no romance ela é criada, estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor. O autor ainda fala da importância dessa fragmentação e da necessidade que se criou de analisar as personagens por outros vieses como o sociológico e psicológico. Realmente não há como explorar as inúmeras personagens de *o cheiro do ralo* de uma maneira que não seja fragmentária, até por que existe a necessidade de ser um romance e uma adaptação fílmica com um narrador em primeira pessoa. Portanto, toda a caracterização feita dos demais personagens parece passar pelo aval desse narrador egoísta,

mesquinho e egocêntrico que no romance apresenta poucas pistas ao leitor na construção dessas personagens e que no filme ganha uma liberdade maior.

Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva de sua existência e a natureza de seu modo de ser. (CANDIDO, 1974, p.59)

A liberdade maior do cinema, no caso da adaptação, é o maior grau polifônico dado pelos recursos imagéticos. A narração mesmo continuando em primeira pessoa amplia a significação das outras personagens, pois apresenta os seus figurinos, formas físicas, e expressões que nem ao menos são descritas em *o cheiro do ralo*. A personagem viciada em drogas, por exemplo, ganha muita força e até seu ponto de vista é mais bem expressado na adaptação por esses recursos. No romance ela simplesmente treme “*balanga*” como relata o narrador-personagem, já no cinema a personagem vai emagrecendo e ganhando uma força dramática, diferente da apresentada no romance. Há uma espécie de jogo no qual ora ocorre certa empatia, ora ódio entre a moça e Lourenço que no final culmina na vingança.

A fala narrativa se desenrolava paralelamente, às vezes em contraponto, à narração por imagens e ruídos. A narração falada se processa igualmente dos mais variados pontos de vista. Ora impera o narrador ausente da ação, outras vezes a narração se faz do ponto de vista e naturalmente com a própria voz de uma das personagens. Esse recurso assegurou não raro dimensões dramáticas às personagens do filme. (CANDIDO, 1974, p.109)

A moça frequentadora assídua da loja de penhores passa por diversas fases durante o período em que ocorre a narrativa, tanto físicas, quanto psicologicamente. A Atriz Silvia Lourenço, que faz o papel da moça viciada, perdeu cerca de dez quilos para interpretar este papel²³. A transformação passou também pela relação com o dono da loja, no começo existe uma espécie de amizade com diálogos em que a moça chega a dizer “*O senhor é legal. O senhor parece aquele cara do comercial*”. Nas situações decorrentes vai criando-se um círculo de dependência a moça passa a ir constantemente ao local, tentando vender objetos estapafúrdios como um prato, por exemplo. Em seguida o narrador-personagem começa a

²³ <http://sempreasmoscas.blogspot.com.br/2011/09/entrevista-com-atriz-silvia-lourenco.html>

explorar a moça pedindo para que a mesma mostre a bunda a ele, fetiche não realizado até então com a garçonete. A moça passa a fazer essa vontade de maneira contrariada, até que acaba por matá-lo no final da trama.

A personagem parece ser uma das únicas que mostra algum tipo de honra ou revolta, pois a maioria acaba sendo corrompida pelo negociante. Torna-se uma personagem alegoricamente importante por sua relação com o ralo, lugar para onde vão os restos, coisas que ninguém quer, assim definida pelo protagonista como um demônio que sai do ralo: “*Hoje o inferno saiu do ralo só para me ver*”. A personagem viciada acaba desencadeando a revolta dos clientes contra o protagonista ao dizer que foi abusada por ele. No cinema essa cena é bastante rica, pois com um efeito de câmera em *Travelling*²⁴, mostra a fúria de todos os clientes pela ótica de Lourenço. Neste caso substituindo a narração e usando também o recurso do congelamento de imagem, e *in media res* para dar a ideia de retrospectiva dos acontecimentos, assim que chega a polícia. O relato é dado aos policiais, sob duas perspectivas, alternadamente ocorre o relato do segurança e o de Lourenço. O diferencial é o depoimento do segurança, que só ocorre na adaptação, usado talvez para reforçar o caráter cômico versus o trágico ou melancólico de Lourenço. Ao término dessa cena o filme parte para seu desfecho, pois Lourenço consegue o telefone da moça, ou seja, fecha-se um ciclo, havendo uma mudança de perspectiva: Obtenção do objeto e possível redenção.



Quadro 25- 01h16min01s



Quadro 26- 01h 16min 32s

²⁴ É o plano em que a câmera se desloca, horizontal ou verticalmente, aproximando-se, afastando-se ou contornando os personagens ou objetos enquadrados, sendo para isso utilizado algum tipo de veículo (carrinho), sobre rodas ou sobre trilhos, ou com a câmara na mão ou ainda com algum tipo de estabilizador.



Quadro 27- 01h16min41s



Quadro 28- 01h18min23s

São omitidas na adaptação cinematográfica, algumas personagens. Os clientes que aparecem na loja e poderiam ter uma dimensão mais explorada no roteiro, o cliente que rasga dinheiro, em uma espécie de vício, e o homem que traz o boneco vodu, por exemplo, nem ao menos são mencionados na adaptação. Os dois personagens são bastante representativos, mas ficam de fora do filme, pois, logicamente seria muito maçante apresentar todos os clientes do livro em sua adaptação, ainda que a personagem que mostra o boneco vodu para o narrador-personagem apareça nos créditos, mas é cortado da versão final do filme. A personagem que rasga dinheiro seria uma alegoria da loucura, compulsão e vício, segundo o senso comum, somente os loucos rasgam dinheiro. Este personagem aparece em duas passagens e induz o narrador-personagem a cometer esse ato “vício” junto com ele, que de forma irônica diz que não se viciará dizendo: “É que só existem dois caminhos, o vício e a virtude, e eu sou um homem de virtudes”.

A personagem “mulher casada” a qual o narrador-personagem nutre uma suposta paixão é simplificada no filme, reduzida a uma cena de sexo, enquanto que no romance aparece em pelo menos três capítulos. De mesma forma que o primeiro cliente, apresenta um relógio ao protagonista. Esse relógio não representaria a sorte, mas sim um jogo de poder e de sedução. Na primeira tentativa de venda é recusado, mesmo assim o comprador acaba dando dinheiro à moça na intenção de seduzi-la. O fato que ocorre com essa personagem é justamente o contrário, ou seja, ela acaba seduzindo o comerciante e em seguida usando seu corpo como mercadoria para conseguir dinheiro. Tudo o que o narrador-personagem pretende fazer com a garçonete acaba realizando com a moça casada, inclusive ela que propõe o voyeurismo e realizar o fetiche do protagonista: “*Sabe na hora que você disse que eu teria que fazer uma coisa em troca de dinheiro? Sei. Então eu fantasiei... Achei que você ia mandar eu tirar a roupa e me mostrar para você*”.(MUTARELLI,2011,p.116.).Todas as

armas possíveis de sedução são usadas pela moça, que seria a antítese da garçonete: expondo-se simplesmente a visão do dono da loja, talvez forjando um sonho que teve com ele. De todos esses artifícios, além da tentativa de substituir a garçonete também pela ótica do narrador-personagem que nos momentos de flerte esquece a bunda da garçonete. Esta tentativa de substituição fica visível pelas expressões usadas pelo narrador-personagem, quanto ao corpo da moça casada:

Trocamos um aperto de mão. Claro que ao sentir a maciez de sua palma, imagino-a segurando em outro lugar. Quando ela se dirige a porta, EURECA! Que rabo!. Vira de costas. Sua bunda é enorme. Ela puxa a calcinha pra cima. A calcinha some no rego. (MUTARELLI, 2011, p.120).

As descrições físicas desta personagem são similares a descrição da garçonete, quanto ao tamanho de sua bunda, talvez uma tentativa clara de substituir o objeto de seu desejo por outro. Além disso, esta personagem torna-se importante por despertar algum tipo de sentimento no protagonista, como na qual o narrador-personagem julga sentir: paixão, amor, mesmo que induzido por remédios que segundo ele poderiam alterar sua percepção “*Eu nunca tinha gostado de alguém. Dela, eu gostei.*”.

Esta personagem também traria o relógio, objeto que pode simbolizar o recomeço, a sorte perdida com a recusa do objeto do primeiro cliente. O relacionamento é desfeito pela hipótese de que a moça teria sido mandada pela ex-noiva para vingar-se pelo término do noivado. A mulher casada seria amiga da ex-noiva do protagonista, na associação feita por ele através de uma frase dita pela moça. Os capítulos que se desenrolam as situações com a moça são: “*Estive no inferno e lembrei de você*” e “*O Jogo*”. Em *O jogo* a relação de poder volta-se contra o protagonista. O homem que não gosta de ninguém, questiona-se, pois agora sonha e se sensibiliza com algumas situações, devido à paixão ou um falso amor, ou pela sensação de bem-estar causada pelos remédios. No filme essa personagem não ganha tanta força, mas é sintetizada em quase sua totalidade pela impactante cena, na qual contracena com Selton Mello, sendo importantíssima para desencadear a instabilidade em Lourenço. Após esta cena, Lourenço começa a perder algumas características como força, tratará a maioria das personagens com indiferença e se fixará somente na tentativa de reencontrar a moça da lanchonete. A importância em sanar o cheiro do ralo ou o olho de vidro, que era tratado como ser humano, tornam-se elementos deixados em segundo plano. Esta cena desencadeia no

espancamento e quase linchamento de Lourenço pelos clientes, salvo pelos tiros para o alto do segurança.

No romance essa personagem aparece em alguns momentos e possui algumas fases, praticamente todas são sintetizadas no cinema em uma única cena. A personagem do romance é inicialmente uma mulher recatada, casada que deixa seduzir-se e, em seguida, seduz o narrador-personagem, em uma espécie de jogo. Em um segundo momento é “descoberta”, pois seu interesse seria somente financeiro, segundo o protagonista, sendo dispensada pelo mesmo de maneira agressiva, colocando seu rosto no ralo e em seguida demitindo o segurança que a deixou entrar em sua loja de quinquilharias.

Na versão cinematográfica, essa personagem, aparece somente em uma cena onde não é explicada sua origem. Possui um sotaque nordestino e usa um vestido preto, e os cabelos presos, Lourenço oferece a ela uma caixinha de música. A cena é bem esquematizada, sendo um divisor de águas, além de ser a única na qual ocorre uma relação sexual de fato. A partir deste momento o significado do dinheiro é ampliado ou, amplificado. O dinheiro torna-se praticamente um personagem participante da cena de sexo, como em um *ménage a trois*²⁵. A trajetória da personagem é sintetizada na cena em que a mulher casada aparece recatada e ofendida, em seguida entra em jogo uma situação de voyeurismo, a moça solta os cabelos retira o agasalho e começa a negociar seu *strip-tease*. Na sequência ocorre a cena de sexo. A cena é bastante alegórica em relação ao sexo e ao poder. A moça pratica sexo oral, Lourenço coloca notas de dinheiro em seus órgãos genitais, uma espécie de orgia com dinheiro, uma metáfora capitalista e machista em que coloca a mulher como objeto.



Quadro 29- 1h 10min45s



Quadro 30- 1h 13min55s

²⁵ *Ménage à trois*, ou simplesmente *ménage*, é uma expressão de origem francesa cujo significado originalmente denominava um domicílio habitado por três pessoas em vez de um casal. Sua tradução literal é "moradia a três". Atualmente é utilizada para designar os relacionamentos sexuais entre três pessoas.

Quase desfalecido após a moça catar todo dinheiro do chão e ir embora, Lourenço vai até o ralo, após o ato sexual, como se precisasse sentir o cheiro, a fim de sentir-se satisfeito. A orgia com dinheiro pode ser encarado como o esbanjamento por uma classe social emergente, ostentação de quem já não é mais tão pobre. Na cena seguinte ocorre praticamente uma derrubada do poder, ao menos simbólica, pois o protagonista é quase espancado por seus clientes que são praticamente miseráveis, ou seja, há uma espécie de luta de classes caricata, pobre contra miserável. O homem espancado é o vilão contemporâneo na figura do opressor, a sátira é marcada pela linguagem dos quadrinhos nos quais é comum a figura de heróis e vilões, inclusive a cena do filme possui essa linguagem de quadros recortados e câmera panorâmica dando a ideia de sequência de quadros.

Alguns personagens como o segurança da loja ou a empregada doméstica são amplificados e ganham um realce e tom humorístico, caricato, atuando em cenas que não existiam no romance. O papel do segurança é realizado pelo próprio autor do livro que ajudou na produção do filme ²⁶. Ocorre uma cena em que o segurança tenta cumprir o papel de dono da loja, uma vez que na recepção compra um baralho de um cliente, inclusive pechinchando com o mesmo. Alguns diálogos são existentes somente no cinema e há uma adaptação de diálogos, como na cena em que Lourenço pede para o segurança afastar um morador de rua que se alojava em frente à loja. Nessa cena há um diálogo, no qual Lourenço tenta convencer o segurança, através de analogias de que o homem é o deus do conforto e que o lixo é importante para ocupar os desocupados. O segurança acompanha o diálogo fumando e concordando com as ideias do patrão de maneira submissa, no livro esse diálogo ocorre entre o narrador-personagem e um cliente. A empregada ganha uma fala: “– *seu Lourenço queria aproveitar que a gente tá conversando, eu trabalho há oito anos com o senhor e queria dizer que meu nome não é Luzinete é Jesuína*” que não existia no livro, até pelo fato das personagens no romance não possuírem nomes próprios, inclusive o narrador-personagem. Essa personagem, de mesma forma, aparece pouco e no romance, ora sentindo-se preocupada com a saúde mental de seu patrão, por vezes dando conselhos, uma espécie de “psicóloga”. É uma das únicas personagens que consegue manter um diálogo amigável com o protagonista.

²⁶ <http://livreopiniao.com/2014/05/19/lourenco-mutarelli-foi-o-meu-trabalho-que-me-salvou-dos-meus-demonios-e-de-mim-mesmo/>

Todos estes personagens, citados anteriormente, carregam consigo uma carga bastante expressiva, fundamental para uma compressão maior dos sentidos propostos na obra, assim como as alegorias que podem simbolizar. Estes fatores auxiliam bastante nas diferentes percepções entre o livro e o filme, que na maioria das vezes ressaltam as impressões que o leitor possui do livro, ou seja, o leitor/ telespectador quase sempre é marcado pela leitura à adaptação ou versão para o cinema. O romance de fato é quase sempre o parâmetro, portanto torna-se muito difícil uma obra transposta para a tela sair tão impactante quanto à versão original proveniente do livro. Em *O Cheiro do Ralo*, porém alguns aspectos são mais bem ressaltados no filme e acabam por apresentar sentidos diferentes seja na construção das personagens, visão do narrador, nas impressões estéticas, ou seja, pode auxiliar a compreensão a obra original em diversos pontos de vista, inclusive na recepção do público (telespectador) com a obra (livro).

No Brasil, filmes adaptados como *Vidas secas*, *Macunaíma*, e *A hora da estrela*, e, mais recente, *Lavoura Arcaica* e *Cidade de Deus*, geraram uma vasta bibliografia de livros, artigos, teses e dissertações, que, no mais das vezes, seguem o caminho unidirecional, levando não raro a conclusões valorativas do tipo “o filme é bom, mas o livro é muito melhor”. Por outro lado, emissoras como a Rede Globo também popularizaram o gosto pela adaptação, na medida em que levaram, a milhões de telespectadores, novelas e minisséries “da obra de” Jorge Amado, Guimarães Rosa, Raquel de Queiroz, Machado de Assis, Érico Veríssimo e tantos outros dos nossos “Clássicos”. (MULLER, 2013, p.08).

O cinema assim como séries e novelas tornam-se importantes, de mesma forma, para fortalecer o diálogo com o leitor/telespectador centrado na contemporaneidade, através das inúmeras formas de interação que as obras possam transmitir-lhes. Essas formas de interação auxiliam na identificação da obra à realidade social, cultural, histórica, política, que permeiam a sociedade. Em muitos casos, alguns fatores são levados à invisibilidade ou ao apagamento dentro da obra, mas quando adaptados a outro meio convidam à reflexão tornando-se tão importantes quanto às ideias originais presentes nas obras literárias. As comparações realizadas entre o romance *O Cheiro do Ralo* e sua adaptação ao cinema parecem colaborar para estes aspectos.

4. CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS E SUAS INFLUÊNCIAS.

4.1 O NARRADOR NÃO CONFIÁVEL: A LOUCURA, OS FANTASMAS E A VERDADE.

O protagonista do romance e de sua adaptação tenta trabalhar com a noção de confiança ou confiabilidade, mas por suas características assemelha-se a um narrador não confiável²⁷. A credibilidade, por assim dizer, parece abalada dentro de *O Cheiro do Ralo* na relação estabelecida entre o leitor ou o telespectador e o narrador-personagem, que através de seu ponto de vista parece tentar impor supostas verdades. Por se tratar de um narrador autodiegético, o fator determinante sobre a noção de verdade ou verossimilhança é o ponto de vista do próprio narrador.

A expressão narrador autodiegético, introduzida nos estudos narratológicos por Genette, designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história. A situação narrativa instaurada pelo narrador autodiegético suscita leituras que, de um ponto de vista semiótico, tendem precisamente a valorizar a peculiar utilização de códigos temporais e de focalização ativados em tal situação narrativa. Da manifestação dos signos que integram esses códigos à sua combinação estreita, da insinuação da subjetividade do enunciado à sua projeção sobre o narratário, a análise do discurso narrativo de um narrador autodiegético tenderá normalmente a subordinar as questões enunciadas a uma questão central: a configuração (ideológica, ética etc.) da entidade que protagoniza a dupla aventura de ser herói da história e responsável pela narração. (REIS & LOPES, 1988, p. 120.).

Observe-se, então, que o narrador-protagonista não fala de sua história. Vive no tempo presente, narra no tempo presente, apega-se aos estímulos e impulsos imediatos. Quando se refere ao passado, nos diversos diálogos, mente descaradamente. Além disso, mostra um gozo com o poder de submeter os outros, seja pela força física, seja pela humilhação. Assim, a análise da configuração do narrador, não confiável, põe em suspenso a leitura dos acontecimentos.

No cinema e no romance também ocorrem os mesmos tipos de problemas, ou seja, não há certeza completa dos fatos ocorridos, podendo ser nada mais que delírios ou surtos do

²⁷ Um narrador não confiável é um narrador, seja na literatura, cinema, ou teatro, cuja credibilidade foi seriamente comprometida. O termo foi cunhado em 1961 por Wayne C. Booth em "*The Rhetoric of Fiction*".

protagonista. No filme ocorre a tentativa, através de diversos recursos cinematográficos, de convencer o telespectador que apesar de Lourenço, personagem de Selton Mello, estar fora dos padrões de normalidade, a verdade, a razão ou a sanidade podem se tornar questionáveis.

Estas relações estabelecidas pelo protagonista entre razão e loucura, verdade e fantasia, entre outros paradoxos ou dualidades, podem estar ligadas ao fato de poder ser o protagonista um narrador-personagem não confiável. Todos os seus desvios comportamentais ocorrem de maneira repetitiva e frequente, por vezes impulsiva, como se trocasse de personalidade de acordo com o tipo de pessoa com que precisa se relacionar. Não é ocasional o comportamento do protagonista e sim recorrente, assim esse traço característico de ambiguidade ocorre por toda a trama, causando dúvidas quanto à veracidade dos fatos e quanto a noção de verdade criada pelo protagonista para justificar suas ações.

A padronização de todos esses desvios pode acarretar em uma constância que pode desenvolver traços relacionados a doenças patológicas. Nos primeiros capítulos do livro começam a ficar evidentes as possíveis compulsões. A "loucura" vai crescendo ao longo da trama é levemente colocada ao leitor através de sutis repetições e padronizações de hábitos e manias. Não há como classificar em loucura, talvez traços ou desvios baseado em estudos de psicanálise, além disso, não há a pretensão de diagnosticar o protagonista, mas sim apresentar a maneira como o autor do romance e em seguida o cineasta de *O Cheiro do Ralo* utilizaram tais recursos psicológicos para construir o personagem. A personalidade do protagonista vai sendo construída por influência da psicanálise, histórias em quadrinhos, artes, literatura, música, cinema e diversas outras formas de arte ou comunicação.

As supostas manias, hábitos e atitudes do protagonista parecem ser um tanto excêntricas, algumas mais latentes, outras mais implícitas. Ações como a de dialogar com um olho de vidro, cheirar um ralo, tentar comprar uma parte do corpo de uma moça, distrair-se frequentemente, entre outras, apontam para traços de neurose, paranoia ou características de alguns outros tipos de transtornos. Outros hábitos por se tornarem repetitivos podem vir a ocasionar compulsões, gerando sensações, ora de mal-estar, ora de euforia no protagonista. No começo da trama ocorrem pequenas manias que aos poucos vão ganhando força e, em seguida, acabam fazendo parte de sua vida. Esses traços e desvios de caráter tornam-se tão importantes quanto o desenvolvimento do enredo, ou seja, as relações internas ou introspectivas do protagonista que apresentam esse caráter patológico dialogam e constituem o clímax da trama. O enredo só é interessante se pensado pela ótica do protagonista, pois, caso

contrário seria uma trama banal, na qual o dono de uma loja de compra de artigos usados apaixonava-se por uma bunda. Pela ótica não convencional do protagonista se verifica todo o caráter controverso, paradoxal, caótico e fora do comum que dá sentido a suas atitudes.

É criada, com o desenrolar do enredo, uma atmosfera previsível, mas sem constituir uma repetição ortodoxa, até pelo fato de existir um grande número de atos excêntricos do protagonista. A previsibilidade do ato ocorre, porém com essa repetição de situações fora do comum acontecendo de forma intercalada. O protagonista torna-se previsível por suas atitudes descabidas ou fora do padrão, contudo, essa previsibilidade não garante que tipo de ação ou atitude sem nexos será realizada, e, com que intuito a exercerá como, por exemplo, na passagem: "*Ele entra. Ele me olha com uma cara estranha. Devo estar amarelo. Me lembro de Macunaíma. Lembro de Kafka. Associa. Me imagino virar japonês. Sim, senhor. Falo. Dou no ar um golpe de caratê.*" (MUTARELLI, 2011, p. 76).

A imprevisibilidade é uma constante dentro da obra, nunca se sabe o que esperar do protagonista, contudo, na maioria das vezes, surgem situações absurdas e ou ações caóticas, seja humilhando, agredindo, ignorando ou simplesmente encantando-se por pessoa ou objeto, sem nenhuma razão aparente. A imprevisibilidade dentro da aparente previsibilidade é uma das características marcantes de *O Cheiro do Ralo*, podendo ser uma analogia a própria ambiguidade do romance. O mesmo caráter de imprevisibilidade acaba surgindo também em sua adaptação cinematográfica; quanto à caracterização do protagonista e das relações externas da obra com os fatores sociais, políticos e históricos da contemporaneidade. O que torna o protagonista um "personagem esférica", segundo classificação de Forster.

As "personagens esféricas" não são claramente definidas por Forster, mas concluímos que suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender. "A prova de uma personagem esférica é a sua maneira de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana. Se não convence é plana com pretensão a esférica.. Ela traz em si a imprevisibilidade da vida, – traz a vida dentro das páginas de um livro". (CANDIDO, 1974, p. 63).

Os fatos ocorridos como sintomas de exagero e repetição: a boca amarga, a visão de vultos, o abuso de cigarros, a necessidade de alimentar-se mesmo a contragosto, a referência ao sexo de forma compulsiva e a necessidade de narrar a velocidade do ritmo de seus

pensamentos, comparando com o livro que está lendo, entre outros fatores. Estas características demonstram alguns tipos de neuroses, confusões mentais, simbolizando desvios de conduta ou compulsões. Esses fatores seguem certa linearidade e tornam-se padrões ou fórmulas de repetição usadas pelo autor, similares a rotina do trabalho na loja que atuam de forma análoga em relação ao desenrolar da trama. Outros fatores como o desejo de tornar-se escritor e a inconstância de humor surgem de mesma forma, dentro dessa previsibilidade narrativa.

As inúmeras possíveis neuroses, angústias, recalques ou qualquer outro traço patológico que o protagonista ou as demais personagens apresentem não serão esmiuçados, ou analisados sistematicamente. Primeiramente pelo fato de que a análise de todos estes traços que possam ser considerados patologias seria maçante e sem propósito. Em segundo lugar, justamente, por se tratarem de personagens de ficção e não haver a pretensão de se realizar uma análise psicanalítica, uma vez que o cerne do trabalho é a questão artística, literária e não patológica. O intuito é tentar apontar traços que possam caracterizar e construir o perfil do protagonista e sua influência no enredo, assim como tentar entender as causas de suas atitudes durante a trama, interpretando esses traços do romance e de sua adaptação. Não há como tratar essa análise como um “diagnóstico”, o sentido é mostrar a influência da psicanálise na construção das personagens, especialmente do protagonista, porém com a ideia de que todos os traços patológicos devem ser encarados como hipóteses de supostas doenças.

Todas essas hipóteses sobre o estado mental do protagonista e essas inconstâncias só podem ser realizadas levando em conta a noção de valor de verdade na narração, ou na suposição de que o narrador-personagem seja “confiável”. Essas noções devem levar em conta o caráter do narrador-personagem e a verossimilhança no romance e em sua adaptação, um narrador-personagem pode transmitir confiança mesmo sendo inverossímil como no caso de *Brás Cubas* em “*Memórias Póstumas de Brás Cubas*”, por exemplo. O personagem deste romance narra em um tom memorialístico de suas experiências quando vivo, a coerência do realismo faz com que Brás Cubas seja um narrador confiável, apesar do romance ser totalmente inverossímil, pelo fato do narrador declara-se um “Autor-defunto”. Assim como o romance “*Memórias do subsolo*” de *Dostoievski*, no qual o narrador-personagem, também sem nome assim como o personagem de *O Cheiro do Ralo*, é verossímil e introspectivo, porém a noção de confiabilidade se perde por seu estado mental confuso similar ao do personagem de *O Cheiro do Ralo*.

A verdade e a “Loucura” estão intrinsecamente ligadas dentro de *O Cheiro do Ralo*, estes fatores na adaptação fílmica tornam-se mais sutis, ou menos explícitos, do que no romance. Estas relações são inversamente proporcionais, ou seja, quanto mais loucura; nesse caso aspectos relatados como manias, surtos ou distúrbios; menos verdade, ou essa noção de verdade dentro da obra. A noção de narrador confiável que passa ao leitor ou telespectador acaba sendo duvidosa, uma vez que os traços de desvio de personalidade aumentam.

A atmosfera do romance com toda sua linguagem "colorida", sinestésica, cheia de recursos como onomatopeias e relações intertextuais, assim como a linguagem visual do cinema, retratam e complementam muito bem esta confusão estabelecida pelo protagonista. Os fantasmas ou vultos do romance podem simbolizar, talvez, os fantasmas do passado, ou seja, a ausência do pai metaforizada pela presença de vultos, lembranças inexistentes e pela figura do olho na substituição da figura paterna. Segundo o dicionário de psicanálise, baseado em estudos de Lacan e Freud, os fantasmas representariam os desejos, estando na origem dos sonhos, devaneios, percepções e lembranças.

O fantasma não é apenas o efeito do desejo arcaico de repetir a primeira experiência mítica de satisfação, mas é também a matriz dos desejos atuais. Os fantasmas arcaicos inconscientes de um sujeito procuram, de fato, uma realização pelo menos parcial, em sua vida concreta. Desse modo, eles transformam as percepções e as lembranças, estão na origem dos sonhos, dos lapsos e dos atos falhos, induzem as atividades masturbatórias, exprimem-se nos devaneios diurnos, procuram se atualizar, de forma disfarçada, por meio das escolhas profissionais, relacionais, sexuais e afetivas do sujeito. (CHEMAMA, 2007, p 145).

Algumas ações e tensões do narrador-personagem realizadas no romance são apagadas e parece não ganhar tanta importância no cinema. A ansiedade do protagonista em conseguir falar ao telefone com a moça do bar, por exemplo, é um desses casos no qual o romance explora melhor esta tensão. Após conseguir o número de telefone, por intermédio da nova garçonete, na expectativa de um possível reencontro o narrador-personagem parece entrar em uma crise de ansiedade.

Talvez eu tenha discado o número de forma lenta demais. Vamos lá. Desta vez um pouco mais rápido. Três, dois, sete dois, oito, oito, zero, zero. Não tá errado. "Quatro, com mais quatro, quatro com mais quatro, quatro com mais quatro, tá errado." Lembro do sapo que cantava isso num desenho animado. Três, dois, sete dois, oito, oito, zero, zero. Chama, chama, chama. Ninguém atende muito menos ela.

Vou dar mais um tempinho. Pior que não tenho nem como me distrair. Mandei todo mundo embora. Ando de um lado para outro. Cantarolo a musiquinha do sapo. Solto uns "ai, ai, ai". Tento outra vez nada. Cubro o ralo e tento de novo. Ninguém. Descubro o ralo e tento outra vez. Só chama. Roo as unhas, e nada. Ando, e nada. Cubro o ralo, e nada. Nada. Ninguém. Atende, por favor. Imploro. (MUTARELLI, 2011, p.137.).

O diálogo com o suposto pai da moça e o jogo de negociação por telefone com a própria personagem são apagados no filme, assim como a grande recompensa financeira dada a nova garçonete por uma simples informação “*Despejo metade de uma caixa de charutos cubanos no envelope. Chamo o segurança e peço para que leve a garçonete do botequim*”. Todos estes elementos presentes no romance potencializam o grau de ansiedade que aflige o narrador-personagem.

Na adaptação cinematográfica a ansiedade e o sentimento de vitória, após convencer a moça a mostrar-lhe a bunda são substituídos por cenas mais modestas. Lourenço na cena em que se desenvolvem os acontecimentos, simplesmente, disca o número algumas vezes sem sucesso e, em seguida a moça surge. A câmera acompanha os movimentos da atriz, em um *close* fechando em sua bunda, enquanto caminha pelas ruas até chegar a loja de Lourenço, similar a cena de abertura do filme. Não há a preocupação no cinema em ressaltar esse caráter de ansiedade de modo mais enfático, essa atmosfera ocorre justamente pela lentidão da cena subsequente. O mesmo ocorre em algumas outras cenas, onde a espera substitui a ação, transformando a ansiedade do protagonista em uma característica do filme. O encontro de Lourenço com a garçonete, na adaptação fílmica, apresenta esse mesmo requinte de ansiedade, causado pela lentidão da cena e pela forma das expressões faciais e dos tons de vozes dos dois atores, ou seja, na adaptação não é perdido esse caráter e sim reconfigurado em cenas mais densas. Dessa forma, o monólogo e as divagações do narrador-personagem no romance são substituídos pelo clima de espera, quase torturante, no filme até o abraço e o choro incontido diante do objeto que causa toda a ansiedade do protagonista, no caso a bunda da garçonete, é lento, ritmado, dando a impressão de que o tempo parou naquele momento. A câmera novamente congela, dessa vez no rosto de Lourenço, que chorando diz: “*E assim mais uma coisa a bunda se torna, Como tudo. Como as coisas que eu tranco na sala ao lado*”. A obtenção da bunda pode ser apontada como o elemento fundamental para a calmaria do filme e o fim da ansiedade do protagonista.

O enredo e o ponto de vista do protagonista são fatores relacionáveis entre si, pois toda a trama está ligada ao modo de pensar tanto do narrador-protagonista no romance, quanto de

Lourenço na adaptação, dando ritmo a trama. Tal complicação se desenvolve na obra justamente pelo ponto de vista ambíguo, à medida que ocorrem dois modos de interpretar o enredo. Em uma primeira condição, o enredo trata de um homem, dono de uma loja de compra e venda de objetos usados, que tem por objetivos: consertar o ralo, e assim sanar o cheiro; "conquistar", comprar a bunda de uma garçonete, por quem aparentemente se apaixonou. Esta visão de uma possível paixão ganha um caráter mais latente no cinema, basicamente nas cenas finais. Em um segundo momento, o enredo pode ser interpretado pela visão do protagonista e seus anseios, convicções, angústias, neuroses e paranoias, ou seja, nessa perspectiva é interessante perceber o caráter interno e mais introspectivo centrado na ótica do protagonista. Pode-se interpretar esse segundo momento como a busca do sujeito por sua razão ou a tentativa de explicar suas obsessões. Dessa forma, esse segundo enredo trataria de um homem que luta com o cheiro do ralo, vultos, personifica objetos e tenta achar significados para seus problemas psicológicos através da acumulação de objetos. Portanto, os dois enredos levam em conta o ponto de vista do leitor ou do telespectador, permitindo uma dupla visão. Em uma perspectiva interna, por parte do protagonista, analisando as características essenciais na construção do personagem; ou externa, por parte do contexto da trama de forma sequencial, analisando a forma cronológica e as condições de construção de enredo. A suposta verdade sobre os acontecimentos depende das interpretações de leitores e espectadores, quase sempre influenciados pela ótica do protagonista.

Além da noção de verdade, sua negação, ou seja, a mentira torna-se fundamental para estabelecer essas relações do protagonista, dentro da obra, com seus clientes e demais personagens, assim como com o leitor ou telespectador que pode o tempo todo desconfiar da realidade imposta pelo narrador. A questão da mentira é algo bastante recorrente, tornando-se proposital dentro da trama, pode estar ligada a sua profissão, assim como a trapaça, e a omissão, e o convencimento do cliente, pois são artifícios que alguns vendedores usam na tentativa de obter lucro, ainda mais se tratando de um vendedor de objetos usados. A mentira está diretamente ligada às fantasias e a uma ambiguidade dentro da narrativa, uma vez que o protagonista mente praticamente o tempo todo para os clientes e demais personagens. As mentiras acabam sendo corriqueiras e talvez patológicas, pois mente para sua empregada doméstica, quando afirma ter tomado um tiro de raspão na cabeça, para a moça da lanchonete, quando diz trabalhar com imóveis, por exemplo. O curioso é que mente para si próprio, quando julga ser o olho de vidro o olho de seu pai ou na ilusão de fantasiar aquilo como realidade.

Na medida em que as mentiras são recorrentes e banalizadas ocorre a dúvida sobre a hipótese de o narrador-personagem estar mentindo para seu leitor, pois o protagonista mente de maneira compulsiva ao longo de toda a obra. O número de mentiras ou situações duvidosas, ambíguas, indica que, provavelmente, alguns fatores poderiam ser falsos para dificultar a compreensão do leitor como o fato de o personagem nunca sonhar, assim todas as percepções ou delírios poderia ser sonhos omitidos do leitor. Além disso, a visão de vultos o uso ou não de medicamentos, entre os diversos acontecimentos do passado relatados pelo protagonista poderiam ser forjados para justificar a construção de uma personalidade segura ou frágil, sã ou insana, dependendo da situação que convir ao relato.

Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação de verdade da personagem por parte do leitor. (...) A personagem é um ser fictício, – expressão que sai como um paradoxo. De fato, como uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto a criação literária repousa sobre esse paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais legítima verdade existencial. (CANDIDO, 1974, p.55).

A caracterização desses traços no cinema é realizada através de diversos fatores sutis e que, de maneira gradual, vão mostrando aos poucos os possíveis traços patológicos e desvios de conduta e de personalidade de Lourenço. Ao revelar seus objetivos dentro da trama: A reconstrução de seu pai inexistente, sanar do cheiro do ralo e em seguida coisificá-lo e tomar a posse da bunda de uma moça, desejada desde o início do enredo, Lourenço ganha um status no mínimo de excêntrico. A originalidade do enredo permite muitas metáforas e analogias, portanto é bastante rica a forma da adaptação ao mesmo tempo em que possui certa liberdade e autonomia em algumas passagens.

A adaptação do romance ao cinema através desse ponto de vista apresenta outras óticas, diferentes da literatura, além de uma nova visão a respeito do narrador que ganha inúmeros alicerces imagéticos e sonoros, outros personagens ganham voz através do discurso direto, o que é mais raro no romance. Ocorre viés que não só o literário, ou seja, não são só as palavras que determinam visões e valores construídas junto ao público.

Seria necessário mostrar que as dificuldades quase invencíveis, nas quais se aventuram as "sintaxes" do cinema, se devem em grande parte a esta confusão inicial: a imagem é definida como uma palavra, a sequência como uma frase. Ora a imagem (pelo menos a do cinema) equivale a uma ou mais frases, e a sequência é um segmento complexo do discurso. (...) simplesmente a imagem de cinema é uma espécie de "equivalente" da frase falada, não da frase escrita. (MENTZ, 2014, p 83)

A dimensão simbólica da acumulação é outro fator que joga com a noção de verdade versus mentira, arbitrariedade e escatologia. Esses elementos podem ser ligados a sentimentos ou impressões da infância do protagonista que se confundem com sua vida adulta. Simbolicamente o protagonista parece absorver e reter objetos na tentativa de suprir afetos ou carências. Como exemplos, podemos considerar o olho como possível materialização do olhar paterno, personificação do pai ausente; a bunda, por sua vez, expressaria um desejo recalcado, que, vindo à tona, desordenaria toda a vida do protagonista. A acumulação de objetos com o intuito de revendê-los é frágil, pois, propositalmente não é explorada no romance e muito menos no cinema, ou seja, o protagonista somente soma objetos e nunca se desfaz deles, ou seja, não os revende. Isso se reflete ou parece configurar a ideia de poder, uma vez que o dono da loja, protagonista, é autoritário e quer tudo para si: *"Penso em escrever um livro só com frases que um dia grifei. Tornar meu o que não era meu. Tornar meu o que adquiri."* (Mutarelli, 2011, p.157). Essa atitude que o define como colecionador ou acumulador ressalta suas fragilidades em desapegar-se do mundo material, quanto maior o número de objetos acumulados maior sua satisfação e poder, similar à relação de uma criança com seus brinquedos, por exemplo. O protagonista em muitas passagens demonstra tal atitude infantil de birra ou teimosia, não pensando no lucro que pode ter e sim em sua satisfação pessoal, como no caso do cliente que tenta vender a caneta de ouro a qualquer preço e o protagonista diz não querer o produto por não gostar da cara do cliente, ou no caso do homem que tenta vender discos de vinil:

Tiro as notas. Isso é muito pouco! Então pega e leva de volta (...) É só o senhor dobrar o valor. Não dobro. Não dobro e se quiser, agora dou só a metade do preço que acabei de fazer. Mas isso não está certo doutor. Eu sei o que é certo e o que não é certo. Isso, fui eu que inventei(...) é pegar ou largar. Então o senhor volte com a oferta anterior, que o negócio tá fechado. Não volto. (MUTARELLI, 2011, p.28).

Além de tudo, como no exemplo da passagem acima, esse acúmulo é arbitrário, sem critérios, levando em conta suas vontades ou fatores aleatórios de seleção das mercadorias, assim adquire objetos exóticos ou sem nenhum valor de mercado e refuta utensílios úteis no caso de revenda. Assim, esse acúmulo de objetos produz um efeito contrário, pois não supre suas carências e afetos. Traz o fluxo contínuo, um regime de satisfação imediata, em que a consumação da posse do objeto leva ao desinteresse e a necessidade de outro e outro e outro... Nesse sentido, a explosão que vem do subterrâneo que solta o cheiro, simboliza a podridão dessa mercadoria acumulada. Trata-se de um incômodo pelo esvaziamento desta falsa satisfação. Os dejetos que se acumulam no ralo podem representar todo consumo desmedido. Na forma de fezes e de seu odor pútrido, há um retorno do que fora expurgado, descartado, desprezado. Sendo estes carregados de sentimentos, no entanto, eles retornam enquanto assombração ou enquanto cheiro liberado no ralo. Tudo que o protagonista compra é metaforicamente absorvido por seu corpo e, como não dá vazão a seus desejos, acaba refutando seja por sangramentos, fezes ou vômitos.

A ambiguidade do personagem central no romance, e em sua adaptação, traz à tona questões importantes quanto a noção de verdade e verossimilhança dentro da obra, associando a esse caráter os desvios de personalidade ou possíveis patologias. No cinema e na literatura essas formas de interpretação e percepção de *O Cheiro do Ralo* são tratadas de maneiras diversas e por distintas formas de compreensão da obra. O reflexo dessa forma ambígua de representação, com um ponto de vista linear e cronológico e outro introspectivo, recaem sob um novo sentido de assimilação da obra, nos quais são levados em conta fatores como: o humor ácido, sarcasmo entre outras características, visíveis somente no contraste entre o romance e o filme. Um exemplo bem claro destes contrastes é a cena da morte do protagonista e a passagem final do romance. A morte do protagonista, como descrita anteriormente, na qual o personagem cinematográfico mostra-se indiferente e o personagem literário parece arrependido e amedrontado, porém os dois podem demonstrar uma ironia, dependendo do ponto de vista interpretativo da frase final. No cinema: “E então ninguém entra e ninguém sai”, e no romance: “*Eu não quero ir. Eu queria ficar*”. A primeira frase remete ao mundo material, pois, diz respeito ao local de trabalho, na segunda frase faz referência ao eu lírico indo para um abismo ou inferno, metaforicamente, na figura do ralo. As múltiplas significações destas mortes podem instigar ao leitor ou telespectador a pensar nesse final como dramático, humorístico, patético, moralista ou com outro tipo de significado. A verdade,

verossimilhança e as ambiguidades passam por esses contrastes entre o livro e o filme, somados as percepções decorrentes desses dois veículos.

4.2 PODER, SADISMO, NEUROSE E PERVERSAO.

Os possíveis relacionamentos sejam amorosos, familiares, ou de qualquer outra ordem entre o protagonista e as demais personagens, quase sempre surgem vinculados às relações de poder. O fascínio do protagonista pelo poder é algo que pode perturbar seu estado mental e que, ao longo do romance e de sua adaptação, parece apontar para o desenvolvimento de alguns traços característicos relacionados a algumas patologias.

As ações sem sentido são mais bem exploradas no romance. Há passagens em que o narrador-personagem faz ligações telefônicas a sua ex-noiva, sem propósito algum, sendo que na adaptação acontecem apenas uma vez. Assim como a passagem em que faz sexo de maneira sádica com sua ex-noiva, acaba sendo substituída por um beijo na versão cinematográfica. A cena é bastante sucinta, a moça beija Lourenço ameaçando-o com uma faca, neste momento o ator parece apresentar uma expressão de asco simultaneamente medo. A adaptação nesse caso ressalta o desprezo e a aversão ao amor ou aos relacionamentos, de maneira sintética, dando um sentido similar à passagem do romance na qual ocorre o ato sexual. Dessa forma, tanto no cinema, quanto na literatura fica latente a característica do protagonista de humilhar e desprezar sua ex-noiva, assim como o faz com quase todas as figuras femininas.

Ela diz: Me possui. Eu te amo querido. Mesmo que você não me ame, mesmo que haja uma vadia entre nós, vamos nos casar. Eu aceito. Eu aceito tudo. Eu deixo você vir por trás. Forço minha cara em sua bunda. Como se quisesse entrar. Eu falei que te fazia rastejar. Rasteje. Ela levanta a saia e puxa de lado a calcinha. Afasta os lábios e mostra a grutinha. É isso que você quer? É para isso que você dá valor? Meu pau até dói de tão duro. Ela começa a chorar. Mas não fecha a grutinha. Nem para de me convidar. Vem! Ela fala em soluços. Se é isto o que quer, vem, come. Esfrego minha cara e me melo. Quanto mais eu quero, mais forte ela chora. E, mesmo antes de tirá-lo para fora, o gozo não posso conter. Aí já não sinto mais nada. Nada tem para me dar. Ela chora e bate na minha cara. Depois chora baixinho, fazendo aquela cara engraçada. (MUTARELLI, 2011, p.22).

A passagem pode revelar alguns traços, que também aparecem na adaptação da obra, quanto à personalidade do protagonista e sua relação com as demais personagens. A humilhação do outro o faz ter prazer, além disso, o fato de demonstrar poder através da ordem e pelo fato de subjugar aos demais revela seu caráter sádico e perverso. O sadismo e a perversão não estão ligados só a conotações sexuais, mas também ao fetiche do objeto, seja uma parte do corpo "coisificada" por ele, como um objeto qualquer que lhe é oferecido na loja. Tudo é centrado no desejo e no fetiche que sente inicialmente, após a conquista ou obtenção do objeto já não há mais valor emocional ou de qualquer outra ordem, como se pode identificar nessa passagem: *“Aí já não sinto mais nada”*. Esse sentimento de *“vazio”* ocorre também após o ato sexual com a garçonne, no romance, sendo inexistente na adaptação, o narrador-personagem pensa: *“E, assim, mais uma coisa a bunda se torna. como tudo, como as coisas que tranco na sala ao lado”*.

Analisando por essa passagem quanto a relação do protagonista e sua ex-noiva se percebe que a mesma já conhecia seus traços perversos e sádicos, uma vez que afirma saber que ele não a ama. Também quando diz: *“É para isso que você dá valor?”*, assim que lhe mostra seu órgão sexual. Além disso, no decorrer da trama a moça tenta o suicídio e, supostamente, uma vingança. A relação entre os dois personagens poderia ser qualificada grosseiramente como sadomasoquista, pelo caráter perverso do protagonista em contraste a submissão de sua ex-noiva.

O sadismo não seria outra coisa além de um excessivo desenvolvimento do componente agressivo da pulsão sexual. Querer causar sofrimento ao objeto sexual é, de certo modo, querer dominá-lo para além da sedução. Essa perversão se manifesta de forma ativa. O masoquismo, que seria o seu oposto, uma forma passiva de expressão da tendência sexual, não é considerado por Freud uma perversão primária, mas sim apenas o retorno do sadismo sobre o sujeito que toma então o lugar do objeto sexual na satisfação que experimenta com o sofrimento infligido pelo parceiro amado. (VAIAS, 1994. p 27)

As perversões e os fetiches do protagonista, levando em conta a pulsão sexual, são de uma grande variedade como o voyeurismo, onanismo, sadismo até a atração por objetos inanimados. Ocorre apenas uma cena de sexo e outra de masturbação na adaptação para o cinema, enquanto que no romance ocorrem três passagens, uma já descrita, na qual o narrador-personagem relaciona-se sexualmente de maneira sádica com sua ex-noiva. Nas duas outras passagens a cena ocorre com a personagem descrita como *“mulher casada”* que lhe

oferece o relógio. A passagem na qual ocorre a outra relação sexual do narrador-personagem com a garçonete parece ser de caráter alegórico, pois não há qualquer tipo de desejo e sim o final de uma espécie de missão.

Ela ali, sem as calças. Eu aqui, com as calças no joelho. Ambos no chão. E ela, pobrezinha, continua com esse irritante cafuné. Eu ainda me agarro a ela. A esta bunda que tanto sonhei. Agora está aqui a meu lado. Nua. Liberta. Mas não sabe o que faz. Imagino ver esta cena do alto, este retrato do patético dessa nova miserável condição. E então ela vira, se abaixa, e fita meus olhos (...). E então ela pega meu pau e coloca na boca. O chão me sustenta. Admiro o furo no teto. (MUTARELLI, 2011, p.172).

Além disso, ocorrem outras cenas com conotações sexuais, onde o protagonista somente assiste a uma cena que lhe causa prazer ou assiste e masturba-se. Não há uma única cena de sexo relacionada ao amor, todas as cenas do filme ou passagens do romance são desejos instintivos, ou são formas de demonstrar poder. Assim, dessa forma, o sexo parece ser visto pelo protagonista como uma mercadoria ou uma relação de trabalho, onde compra e manda. Ocorre uma espécie de analogia entre sexo e poder, sendo ambos usados como meios para preencher as angústias de forma que a compra de objetos, assim como o sexo, tornam-se metáforas da busca pela estabilidade social e emocional, ou seja, uma "normalidade" ou aparentar sanidade.

As cenas de sexo na adaptação fílmica são bastante alegóricas resumidamente são duas as cenas mais emblemáticas quanto a esse fator. A primeira cena relacionada ao voyeurismo, na segunda ocorre a concretização do ato sexual. Nesta cena há uma espécie de orgia, mas está relacionada alegoricamente a primeira cena, pois em primeiro plano aparece a troca financeira. Lourenço através do voyeurismo masturba-se contemplando a bunda da moça viciada em drogas, não há nenhuma atração física por ela, pelo contrário, porém inexplicavelmente o vendedor pede para que a moça sirva de inspiração para seu onanismo. Em seguida, extasiado joga algumas notas da caixa de charutos para a moça e se limpa com um pedaço de papel. O interessante é que a câmera, em primeiríssimo plano, mostra a expressão no rosto de Lourenço que parece ser de agonia e não de prazer. Enquanto que a moça treme, sentindo-se explorada sexualmente, sendo talvez esse fator que desperte o desejo em Lourenço. Na sequência, após a moça sair, Lourenço pensa enquanto fuma: "*O poder é afrodisíaco, o cheiro me dá poder, o cheiro e o olho*". O poder sobre a moça, fissurada pelo vício em drogas, faz com que Lourenço sinta prazer sexual.



Quadro 37- 01h01m 01s



Quadro 38- 01h01m 07s

A primeira vista não há motivos para que o protagonista demonstre poder dessa forma, uma vez que não sente atração sexual pela moça e poderia humilhá-la de outra forma que não pela exploração sexual. Porém, há um desejo não só de poder, mas também de transferência ou substituição da bunda desejada, garçonete, por uma bunda qualquer, pois o que parece importar para Lourenço é realizar seu fetiche de comprar esse "objeto". O mesmo ocorre na outra cena de sexo, já descrita no capítulo anterior, na qual Lourenço paga pela relação sexual. A cena ocorre em seu local de trabalho e Lourenço acaba espalhando dinheiro por todas as partes, colocando notas de dinheiro em sua genitália e no corpo da moça, em uma verdadeira orgia alegórica entre dinheiro, poder e sexo. Ao mesmo tempo em que realiza essa fantasia, em um primeiro momento satisfazendo-se sexualmente, mas na realidade parece estar tentando transferir o seu fetiche em relação à compra. A moça casada que se vende realiza o fetiche de Lourenço substituindo a garçonete, a bunda original, dessa forma o prazer não está no sexo, mas na realização da fantasia. Apesar de aparentemente ser um prazer sexual quando na realidade pode não passar de um fetiche da relação de poder através do dinheiro. A condição de observar e construir um sentimento de posse é, talvez, mais importante que a satisfação sexual.

Nos obsessivos a escolha objetal se presta a fazer a complementação dos tipos: dominador x dominado; ativo x passivo; sádico x masoquista, etc. preferencialmente encaram a sexualidade do ponto de vista da analidade (cuidados de limpeza, assepsia, sentimento de ser proprietário ou propriedade do parceiro, controle do orgasmo e exagerado escrúpulos). Tudo se passa como se o indivíduo fosse "escalado" para ser um observador do que está se passando. De alguma forma ele precisa observar pra controlar.²⁸

²⁸ <https://psicologado.com/psicopatologia/transtornos-psiquicos/transtorno-obsessivo-compulsivo-visao-psicanalitica>.

Toda a relação sexual no romance ou em sua adaptação tende a apresentar algum traço ligado à perversidade, sadismo ou alguma satisfação substitutiva. Ocorrem algumas passagens no romance similares às de sua adaptação, porém em relação ao fetiche a que parece ser mais curiosa é a sua relação com uma ação, no caso rasgar dinheiro. Em uma passagem há um personagem que procura o protagonista na ânsia de vender um objeto para satisfazer seu vício, posteriormente se descobre que seu vício é o de rasgar dinheiro. O narrador- personagem intrigado resolve experimentar esse estranho vício e chega ao orgasmo excitado com o ato de rasgar dinheiro, ou seja, seu fetiche ao menos nestas passagens é vinculado a um objeto.

A sexualidade humana é algo polimorfo e complexo, resultado de toda uma estrutura emocional individual, onde fantasias conscientes e inconscientes entram em jogo. (...) A atração pelo animal e pelo objeto inanimado revela uma característica comum aos perversos sexuais e aos psicóticos (esquizofrênicos): a desumanização dos relacionamentos, ou seja, a incapacidade de troca amorosa, o pavor de fundir-se e a incapacidade de preocupar-se com o outro (fonte do verdadeiro amor, cujo protótipo é o amor materno). (...) Trabalhos psicanalíticos recentes sobre perversões sexuais tem mostrado como as mesmas são esforços imensos para evitar a perda de identidade, a desintegração psicótica da personalidade. Todas se imbricam, destacando-se o sadomasoquismo e o fetichismo, como elementos comuns prevalentes. “se faço sofrer existo”, ou “ se soffro, existo”, seriam as máximas inconscientes a orientar atos sádicos e masoquistas, em geral intercambiáveis. (SILVA FILHO, 1988, p. 04).

Segundo Freud, "Torna-se louco; alguém que, a maioria das vezes, não encontra ninguém para ajudá-lo a tornar real o seu delírio” (Freud, 1930, p.100), pois bem este é um exemplo típico do protagonista de *O Cheiro do Ralo*, não se declara absolutamente louco por sempre haver alguém para compartilhar de suas ideias, por mais estapafúrdias que pareçam ser.

As taras sexuais ou são encaradas como algo corriqueiro, como no caso anterior onde rasga dinheiro encorajado por outro personagem, ou são aceitas como normais ou não questionadas por envolver dinheiro. Os casos da mulher casada que vende seu corpo e o da moça viciada que se despe na loja são alguns desses exemplos. Ambas entram no jogo perverso do protagonista, contrariadas, ou não, reforçando o caráter de "normalidade" em seu ato. A garçonete busca central de toda a trama, auxilia na naturalidade do fetiche ao mostrar o corpo e, em seguida, continuar a seu lado como secretária. Portanto, todas as mulheres subjugadas aos caprichos do protagonista reforçam a sua normalidade, mesmo que o chamem de louco ou, em um primeiro momento, não cumpram sua vontade, acabam por satisfazer-lhe,

mesmo que isso as desagrade ou cause traumas. O inconsciente machista está na exploração do corpo da mulher e em sua fragmentação, ou seja, a mulher é somente a bunda o resto não importa ao protagonista. Isto é aceito socialmente pela reprodução do ponto de vista masculino como sendo superior ao feminino, gerando o alicerce para as estruturas de dominação internalizadas.

As estruturas de dominação (...) são produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado. Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais. (BOURDIEU, 2004, p.46)

Em *O Cheiro do Ralo* essa estrutura de dominação não é desmanchada, pois apesar de ocorrer o homicídio no final da trama ele não tem a função de redenção ou desordem dessa estrutura. O protagonista, representante dessa sociedade patriarcal, naturaliza estas situações de dominação, por exemplo, contratando a bunda da moça como funcionária da loja. Ironicamente uma das frases dita é realizada pelo protagonista: “*Eu poderia morrer ao lado dessa bunda.*” o que de fato ocorre em uma das cenas finais do filme.

O comportamento desumano, egoísta e narcísico, apresentado pelo protagonista não está ligado somente a questões sexuais, atingindo todas as relações humanas que o cercam e sua forma de agir e pensar. Muito deste comportamento parece apresentar traços de uma neurose obsessiva e de uma paranoia, pelo fato das manias do protagonista coincidirem com características desses distúrbios. A dissimulação e a arrogância com que trata as pessoas são alternadas por cordialidades e gentilezas, aparentemente falsas, até por vezes, manifestando algum tipo de compaixão ou arrependimento em suas atitudes. Essa alternância de comportamento ocorre, por exemplo, na sua relação com a personagem "mulher casada", na qual sua atitude é dissimulada e ao mesmo tempo gentil, utilizada com o intuito de conquistar a moça. Assim como age dissimuladamente com outros personagens. Trata a personagem com simpatia; “*Não. Você não foi indelicada, nem por um segundo sequer. Me assusto a perceber que disse isso de plena vontade*” (MUTARELLI,2011,p.105.) e ,em seguida, força o rosto da moça contra o ralo no decorrer da trama. Estas características são similares ao que se chama

de formação reativa que seria a capacidade de dissimular em delicadeza o ódio reprimido no inconsciente.

A formação reativa é uma forma de defesa contra impulsos que são inaceitáveis para o ego. É um dos primeiros mecanismos de defesa e um dos mais frágeis. Como disse Freud, "é inseguro e constantemente ameaçado pelo im-pulso que está à espreita no inconsciente". Na formação reativa há sempre o perigo de um retorno do impulso reprimido à consciência. A repressão, como invariavelmente faz, provocou um sequestro de libido, mas para isso, fez uso de uma formação reativa, mediante a intensificação de uma antítese. Assim, neste caso, a formação substituta tem o mesmo mecanismo da repressão e, no fundo, coincide com ela, se bem que, cronologicamente, assim como em seu conteúdo, seja distinta da formação do sintoma.²⁹

Além dessas características, algumas outras que poderiam ser relacionadas, por exemplo, com a neurose obsessiva são apresentadas pelo protagonista. Algumas situações ilustram tais distúrbios, como a depredação da reprodução de Azul e Rosa de *Renoir* que o protagonista possui em sua casa. No romance o narrador-personagem rabisca bigodes e dentes nas meninas do quadro, uma referência a Duchamp³⁰ que fez o mesmo em obras como L.H.O.O. Q, 1919, uma paródia da Monalisa de bigodes. Esse acontecimento só se dá no romance, assim como outros fatores que problematizam seu estado mental ,desse modo, os distúrbios são demonstrados e não afirmados.

A solidão é um fator bastante presente na obra, uma vez que o protagonista não permite contatos afetivos com quase nenhum personagem. O único contato que parece ser mais visceral, fora o sexo ocasional, são as agressões. Esse fator pode ser identificado como uma das características do obsessivo.

Mais profundamente, o isolamento é uma verdadeira inibição dos afetos sobre a qual podemos nos perguntar, se tratar de um sistema defensivo ou de um verdadeiro empobrecimento da vida psíquica. Em todo caso consiste em um desligamento em relação a si mesmo que o obsessivo exerce, em proveito de uma ordem aparente do mundo. Nesse sentido, apenas, pode-se considerar o obsessivo como alguém que é

²⁹ <http://www.redepsi.com.br/2008/03/25/forma-o-reativa/>

³⁰ Marcel Duchamp foi um importante pintor e escultor francês. Em 1913 criou o ready-made (manifestação artística que rompe com o tradicional e pega objetos práticos para transforma-los em obras de arte). Maior exemplo é a obra Fonte, criada em 1917, a partir de um urinol. Porém, sua primeira obra ready-made, Roda de bicicleta sobre um banquinho, foi criada em 1913.

cortado da vida. Com efeito, o afeto latente está a postos; quando reaparecer, é com mais frequência no contexto da passagem ao ato e da violência (CHARTIER, 1996 pág. 157).

O isolamento, manifestação bastante utilizada na obra, especialmente no cinema, leva o protagonista a uma solidão voluntária, ocorre a busca pela solidão e a preferência por atividades sem nenhuma possibilidade de interação com o outro. A exceção ocorre em relação ao ambiente de trabalho, por necessidade, assim o outro só é importante para que o protagonista aumente sua eficácia na atividade laboral. Isso aparece claramente na segunda característica descrita como de uma pessoa obsessivo-compulsiva, porém pode remeter à ideia de autossuficiência e narcisismo, características presentes em seu caráter.

As relações com seu pai, fantasiosa e idealizada, e com sua mãe de forma repulsiva são umas das possíveis consequências de algum tipo de distúrbio. Segundo as ideias de Lacan e Freud as falhas de alguns símbolos na infância, ou distorções de sentido, podem acarretar no desenvolvimento de psicoses, neuroses e transtornos de personalidade na vida adulta.

O desejo mais primitivo, mais central é aquele de retornar a uma fusão com a mãe, numa relação de completude narcísica sem nenhuma falha. Este desejo será resignificado através da organização do complexo de castração e do complexo de Édipo... Para tanto a função paterna é fundamental. É ela que vai exercer a instauração da lei, o que vai se opor ao gozo do corpo da mãe. Sem isso, o desejo não se organiza e o princípio da realidade não vigora. Ao ser exercida a castração simbólica, a lei se instala e dá acesso à possibilidade de subjetivação, na medida em que corta a simbiose fusional criança-mãe, estabelece a perda do objeto e a possibilidade de representá-lo, instaura o simbólico e a possibilidade de contato com a realidade. Esse processo não se organiza para os psicóticos, que continuam no gozo do corpo da mãe, tendo portanto vetado o acesso à própria subjetivação e à realidade. Os neuróticos e os "normais" atravessam a castração simbólica. Os perversos fazem uma manobra onde a castração é simultaneamente reconhecida e negada (denegação). Desta forma, a lei é driblada, quer seja na fantasia, ligando-se ao mundo interno e às identificações sexuais, quer seja na conduta, o que leva a afrontar diretamente outras leis, agora as leis que regem a convivência social.³¹

Os inúmeros traços de desvios de conduta, personalidade, caráter relacionados ao protagonista de *o cheiro do ralo* não são necessariamente, como já descritos anteriormente, análises ou diagnósticos de doenças mentais. Não há um transtorno específico que predominaria na classificação de doenças do protagonista, mas uma junção de diversos transtornos somados que auxiliam na construção do personagem na literatura e no cinema. A

³¹ <http://www.polbr.med.br/ano99/psi1199>. Php

forma de narrar presente no romance e as características impostas a adaptação remetem ao estado mental do protagonista, sem com isso explicitar ou colocar em primeiro plano a loucura ou a sanidade. A intenção é trazer ao espectador ou ao leitor as diversas óticas e os possíveis temas abordados os sentidos que a obra pode proporcionar, como a mediocridade humana, ganância, solidão, humor, sarcasmo, etc. Deixando, dessa forma a "verdade" em segundo plano e isenta de um único viés.

5. RELAÇÕES SOCIAIS, POLÍTICAS E CULTURAIS.

5.1 CRISE, COISIFICAÇÃO E CORRUPÇÃO.

Os fatores externos que compõem, complementam e dialogam com o romance *O Cheiro do Ralo* e sua adaptação cinematográfica transcendem o ramo da literatura e do cinema. A forma como é escrita ou adaptada, por se tratar de uma obra contemporânea, apresenta visões de caráter realista, urbano, explorando diversas mazelas sociais e históricas presentes na cultura brasileira; esses elementos pretendem fazer com que *O Cheiro do Ralo* construa relações com diversas formas de representações externas como as questões sociais, por exemplo. As estruturas de construção do romance e de sua adaptação cinematográfica tentam compreender e dialogar com as "realidades" ou "verdades" presentes na obra e em seu contexto exterior, ou seja, a amplitude de sentidos inerentes à obra que instigam ramificações muito mais complexas, envolvendo vínculos históricos, sociais, filosóficos, políticos, culturais, entre outros, que pretendem dialogar com as percepções cinematográficas e literárias.

Alguns fatores são explícitos como as relações de corrupção, ou fatores que desencadeiam a corrupção, como o famoso Jeitinho brasileiro: “O jeitinho pode ser entendido como um tipo de ação visando obter benefício próprio ou a resolução de um problema prático, fazendo uso de criatividade, cordialidade, engano e outros processos sociais”³². As crises e os medos, presentes em todos os meandros da narrativa, gerando miséria, e, ao mesmo tempo, ganância é, juntamente com a corrupção, uma espécie de polarizador de praticamente todos os acontecimentos da trama. Há também algumas formas sutis de representações externas que são de certa forma, mais implícitas, como a coisificação e o sexo, que, apesar de bastante presente acaba divergindo para outra forma de significado, relacionada à subversão e escatologia como forma de poder e prazer. Todos esses símbolos e movimentos presentes na obra, de alguma forma, traçam um paralelo entre fatores históricos, econômicos, culturais e políticos do Brasil e o enredo de *O Cheiro do Ralo*.

³² Ferreira MC, Fischer R, Porto JB, Pilati R, & Milfont TL (2012). Unraveling the mystery of Brazilian jeitinho: A cultural exploration of social norms. *Personality & Social Psychology Bulletin*, 38 (3), 331-44 PMID: 22143307

A respeito da liberdade de criação da obra, verdade e realidade exterior, segundo Antônio Candido, os fatores externos à obra são imprescindíveis:

Esta liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva: de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a essa traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal. Mas se tomarmos o cuidado de considerar os fatores sociais no seu papel de formadores da estrutura veremos que tanto eles quanto os psíquicos são decisivos para a análise literária, e que pretender definir sem uns e outros a integridade estética da obra é querer, como só o barão de Münchhausen³³ conseguiu, arrancar-se de um atoleiro puxando para cima os próprios cabelos. (CANDIDO, 2000, p. 14).

Ainda, segundo Candido, *"O fator social é invocado para explicar a estrutura da obra e o seu teor de ideias, fornecendo elementos para determinar sua validade e seu efeito sobre nós (...)"*; o mesmo ocorre no cinema, já que toda a estrutura da adaptação está voltada para preencher algumas percepções que justifiquem de forma imagética algumas ausências ou adaptações de diálogo, como já foi citado anteriormente no primeiro capítulo deste trabalho. Segundo Walter Benjamin, o filme, diferentemente da literatura ou da pintura, é uma criação da coletividade e serve, no cotidiano, para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico. O verdadeiro sentido do cinema seria essa realização histórica *"fazer desse gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objetivo das inervações humanas(...)"*. A função do cinema não estaria, nesse sentido, somente vinculada à arte, mas a intervenções sociais e históricas com o intuito de uma transformação prática da sociedade e do homem, a fim de não o alienar de sua humanidade. A classe oprimida, dessa forma, sentiria certa empatia com o enredo, personagens ou posição histórica, motivando-a a ação prática.

Uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho. Através de seus grandes planos, de sua ênfase de pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos

³³ Foi um militar e senhor rural alemão. Os relatos de suas aventuras serviram de base para a célebre série *As Aventuras do Barão de Münchhausen*, compiladas por Rudolph Erich Raspe e publicadas em Londres em 1785. São histórias fantásticas e bastante exageradas, propagadas, sobretudo, na literatura juvenil.

vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeito espaço de liberdade. (BENJAMIN, 1994, p. 189).

A obra apresenta esse viés, pela ótica das diversas formas com que se apresentam as crises, os medos, o apequenamento do homem diante do objeto de consumo, a coisificação do ser humano transformando-o em objeto e sua corrupção. A crise constante das classes subjogadas e a corrupção em todos os períodos históricos nacionais, presentes desde o descobrimento até a época atual, ocorrem por meio do uso da crise financeira presente no filme através das escolhas imagéticas: cenários, figurinos, iluminação e ambientações são propositalmente precários. A grande maioria das personagens sofre com essa crise e com a corrupção, exceção feita ao protagonista, que é um arquétipo de agente corruptor nesse capitalismo periférico, embora também sofra com as inúmeras crises que constroem seu personagem.

A condição de miséria ou pobreza é atemporal, ocorrendo em todos os períodos históricos no mundo inteiro: sempre ocorreu na história da humanidade algum tipo de crise financeira que gerou a decadência de alguma classe social, geralmente ocorrendo contra os menos favorecidos. No caso de *O cheiro do ralo*, estamos perante as relações mediadas pelo capital. O narrador-protagonista encarna a ordem ensandecida e perversa que desconsidera os valores de qualidade dos objetos, a história e a vinculação pessoal que humaniza a coisa. Ele transforma tudo em dinheiro. Note-se que estamos na ordem do capital, quando um dos vícios mais característicos, transgressivos e prazerosos é rasgar dinheiro.

Esse fator é bastante explorado em *O Cheiro do Ralo*, pois quase todos os clientes que frequentam a loja com o intuito de vender seus objetos representam algum tipo de sujeito oprimido financeiramente, pela crise econômica dentro da sociedade. Os clientes desempregados, endividados, imigrantes, viciados, quase sempre são marginalizados, fragilizados e, alguns, facilmente corruptíveis, ou seja, coisificados pelo sistema, assim como o protagonista que não consegue se desvencilhar dessa ordem. A crise financeira desencadeia a humilhação, pois há clientes que suportam desaforos, são desafiados e acabam vendendo sua dignidade em busca de alguns trocados, sem mencionar as clientes que vendem o próprio corpo ao invés de objetos.

Existem diversas outras formas de crise dentro da obra, não somente de origem financeira, mas também de valores (de ordem social, moral) ou de identidade, atingindo tanto o protagonista quanto as demais personagens. Os valores são colocados em prova pelo

protagonista, ao desafiar cada cliente e subjugar-los de maneira cruel. Há clientes que sucumbem a tal desafio em nome da crise financeira que vivem e acabam entrando no jogo sórdido do protagonista, como no caso do homem que tenta vender a caneta. Primeiramente, o homem tenta vender uma caneta de ouro maciço; como a oferta é muito baixa tenta convencer o vendedor; não obtém êxito, replica que precisa muito de dinheiro. O protagonista, aproveitando-se da fragilidade do homem, pergunta se ele faria qualquer coisa por esse dinheiro, mas o homem diz ser um sujeito de princípios. O homem retorna a loja em uma segunda tentativa e pergunta o que ele teria de fazer pelo dinheiro, e o protagonista ironiza perguntando onde estão os tais princípios que julgava ter, expulsando-o da loja na sequência dos acontecimentos. Ao conseguir corromper o caráter do homem, assim como faz inúmeras vezes com outros personagens, é possível definir que o protagonista julga verdadeira a máxima de que todo homem tem seu preço e de que o valor financeiro está acima de todos os outros tipos de valores, não acreditando em princípios e moral. Assim é possível definir que a obra divide a sociedade não só em oprimidos e opressores, mas em corruptíveis e não corruptíveis; a massa conformada que aceita as imposições dos que detém o poder e os inconformados que não aceitam tal submissão, ou seja, não seguem a logica estabelecida pelo sistema.

O fator que desconcerta, desorienta ou deixa o protagonista em crise é a imprevisibilidade das situações, e é geralmente esse tipo de personagem insubordinado que desperta esse fator, como nos diálogos com o encanador. O protagonista chama um profissional que rejeita sua proposta de comer os resíduos do ralo e os joga no traje do protagonista:

Pode ir embora. Você nem viu direito. Pôs a mão ai que nem uma mocinha. Nem examinou direito. Que é isso, dotô? Oia. Fica de quatro de novo e mete a mão. Vai pra lá e pra cá. Puxa a mão trazendo um punhado de lama. Uma lama negra e fétida. Se Você comer isso aí te pago tanto. Ele levanta de uma só vez. Acho que não gostou. Atira a lama na minha cara. Vai se fudê! Vai se fudê, seu viado! Eu sou pobre, mas sou honrado. (MUTARELLI, 2011, p.30).

A atitude do encanador desestabiliza as atitudes e ações do protagonista, pois, apesar de humilhado, o homem o enfrenta, fato que raramente ocorre. Além disso, o homem que tenta vender o violino e simplesmente se retira quando a oferta não o agrada, não dando a oportunidade de pechinchar e de que fosse humilhado pelo protagonista é outro exemplo de

quebra da previsibilidade, quebra essa que causa desconforto ao protagonista. Há outros casos, como do o homem que vende o revólver, o do homem que vende o olho e não aceita nenhum tipo de negociação; esses personagens seriam outros exemplos de figuras incorruptíveis, o que gera desconforto, ira, crise e um sentimento de não domínio da situação por parte do protagonista. O poder e domínio não estão relacionados somente a questões financeiras: em sua visão todos são tratados como coisas, – "brinquedos" ou objetos – e deveriam servir-lhe em todos os âmbitos e não só no mercantil. Ao analisar o ponto de vista do protagonista de que todos a sua volta deveriam aceitar a corrupção e qualquer tipo de humilhação em troca de dinheiro, percebe-se uma tentativa de analogia entre a obra e a sociedade contemporânea em relação ao papel da mídia, por exemplo, no qual o bizarro e o apelativo são valorizados por questões de mercado, ou seja, por gerar lucro e atenção da massa. O exemplo da mídia na sociedade ressalta as qualidades do homem como objeto ou mercadoria, assim como o protagonista faz com seus personagens. Há uma referência na adaptação cinematográfica ao programa televisivo *Topa Tudo por Dinheiro*³⁴, na qual Lourenço faz uma paródia do apresentador Silvio Santos arremessando cédulas para as pessoas presentes na loja e perguntando: *Quem quer dinheiro?* demonstrando poder e humilhando-os como se distribuísse esmolas ou arremessa-se comida a animais, assim como o apresentador do programa televisivo. Essa mercantilização ou coisificação é muito bem definida no artigo “*coisas do homem e homem das coisas: O cheiro que vem do ralo é de Lourenço*”, de João Gabriel da Fonseca Mateus sobre a adaptação cinematográfica, onde é sintetizado o pensamento de Marx sobre coisificação, mercantilização, reificação e fetichismo da mercadoria:

A coisificação está na valorização anti-humano das emoções trazidas pelos objetos nos quais damos valor. Criamos um mundo no qual o objeto possui vida própria, ou como diria Marx, a reificação e o fetichismo da mercadoria. Para Marx (1996), a mercadoria é “(...) antes de tudo, um objeto externo, uma coisa, a qual pelas suas propriedades satisfaz necessidades humanas de qualquer espécie. A natureza dessas necessidades, se elas se originam do estômago ou da fantasia, não altera nada na coisa” (p. 165).

E mais:

Ainda em *O Capital* ao discutir os meios de circulação das mercadorias e consecutivamente, a metamorfose dessas, Marx é enfático ao dizer da perversidade

³⁴ Programa de televisão do Brasil, veiculado pelo SBT e apresentado pelo empresário e apresentador Sílvio Santos. "Quem quer dinheiro?" foi um bordão muito utilizado, nas décadas de 80 e 90, quando o programa foi transmitido. Após a célebre frase quem quer dinheiro?, O apresentador fazia aviões de papel (neste caso de papel-moeda) e lançava-os ao auditório.

da personificação do objeto (coisa) e sua relação com ser humano: “A antítese, imanente à mercadoria, entre valor de uso e valor, de trabalho privado, que ao mesmo tempo tem de representar-se como trabalho diretamente social, de trabalho concreto particular, que ao mesmo tempo funciona apenas como trabalho geral abstrato, de personificação da coisa e reificação das pessoas — essa contradição imanente assume nas antíteses da metamorfose das mercadorias suas formas desenvolvidas de movimentos”³⁵

Essa coisificação do humano e personificação da coisa deixa clara a noção de arbitrariedade quanto ao valor do humano e do objeto. Um exemplo corriqueiro é a "amizade" do protagonista com o olho de vidro, em contraposição à aversão que nutre por sua mãe. Os valores são totalmente arbitrários: o objeto não possui importância, muito menos o lucro que ele pode trazer com sua revenda, ou seja, ele possui o que se chama de valor sentimental para o protagonista. O valor sentimental de um objeto, geralmente, vem de uma história familiar ou que envolve a memória afetiva de quem o possui, porém não a uma explicação lógica para a afeição do protagonista por esse objeto, visto que ele não simboliza nada, foi simplesmente comprado por ele e imaginativamente nomeado como “o olho que tudo vê”. Dessa forma, não existem motivos para que a relação com o olho, objeto, seja mais valorizada do que as relações humanas.

A negociação entre o protagonista e o cliente sair como o planejado e as pessoas e clientes não acharem que o cheiro do ralo vem de seu corpo são, talvez, seus únicos propósitos ou ideais. As maiores crises emocionais vinculadas ao personagem, portanto, são relacionadas a esses eixos: o que se esconde e a estabilidade da situação. Quando estes dois pontos entram em desequilíbrio, desencadeia-se uma espécie de surto ou crise no protagonista. A vantagem obtida na negociação remeteria à inteligência, à capacidade de persuasão e ao poder; o cheiro remeteria a algo estragado, sujo, podre, associado a seu caráter, ou seja, precisa ser escondido “*Esse cheiro não é meu. Esse cheiro é do ralo*”. O cheiro metaforicamente revela muito de sua personalidade, tanto que o próprio protagonista tenta escondê-lo nos momentos nos quais precisa mostrar-se correto ou íntegro, sofrendo por constantes crises relacionadas à sua personalidade, ora abrindo, ora fechando o ralo, a fim de apaziguar as suas inconstâncias ou ao menos disfarçá-las.

Esses desvios de caráter e mascaramento de atitudes menos idôneas não são exclusivos do protagonista. Mesmo que em muitas vezes sejam arquitetados por ele, acabam atingindo muitos personagens, acarretando a corrupção. Em algumas passagens fica clara a situação financeira miserável associada à corrupção; em outros momentos o hábito incrustado na

³⁵ revistacafecomsociologia.com/revista/index.php/revista/article/view/56

realidade nacional já se revela corriqueiro. Na passagem em que ocorre o espancamento do sujeito que tentou lhe vender o relógio, o protagonista suborna seu segurança e, em seguida, a polícia:

Chame a polícia. Eu digo. Ele tentou me roubar. Corro à sala ao lado. Destranco. Está apinhada de coisas. Procuo, procuro. Encontro o revólver numa das inúmeras caixas. Jogo perto do seu corpo encolhido. O segurança arregala os olhos. Doutor... Isso vai acabar com a vida desse coitado. Abro a gaveta. Pego um bolo de notas. Enfio em seus Bolsos. Ele me agrediu. Você viu, não viu? O segurança não tem escolha. O segurança ganha mal. Eu sei. Sou eu quem lhe paga o salário. (...) E então, o senhor vai dar queixa? Deixa pra lá. Digo eu. Volto à gaveta. Distribuo dinheiro. Consertem tudo pra mim. Eles chutam ainda mais o velhote. Todos querem bater. (MUTARELLI, 2011, p. 73).

O suborno, o espancamento e a forma sarcástica como é descrita a passagem no romance tentam demonstrar a corrupção ligada à coisificação, sendo o sujeito que sofreu o espancamento tratado como objeto de forma natural e espontânea: "*Consertem tudo pra mim*". A polícia, responsável por retirar o objeto, ainda termina por chutar o senhor agredido como se precisasse desmontar antes de recolher o "objeto", como um móvel pesado. Esta coisificação do sujeito representada em *O Cheiro do Ralo*, além de ligada à corrupção possui fatores relacionados à exploração do homem a fim de obter lucro ou poder, bastante presente na história da formação da elite brasileira.

Alguns personagens acabam sendo corruptíveis por não haver alternativas, ou pela manutenção do emprego, ou pela necessidade de dinheiro gerada pela miséria em que vivem. Outros são corruptíveis por hábito; aceitam o dinheiro sem julgar os valores e as consequências de seus atos. As ações destes independem, portanto, de valores morais, éticos ou a suposta verdade dos acontecimentos; acabam cumprindo as ordens ou confiando na versão da classe privilegiada, por exemplo, que os oferecem as vantagens. Essa corrupção parece estar ligada à crise como espécie de síntese de formação do caráter nacional; gerada pelo subdesenvolvimento e instaura uma cultura de inferioridade diante do pretensamente desenvolvido. Esse complexo de inferioridade e aceitação pode estar relacionado à crise. Isso acaba por desenvolver, talvez, uma falta de perspectiva de mudança social, culturalmente arraigada na maioria das classes menos favorecidas, tratadas como objeto ou mercadoria pela elite dominante, como fica bem exemplificado em uma passagem do romance, na constatação feita pelo próprio narrador-personagem:

E um mais inflamado, devia estar precisando de dinheiro, me bateu com um candelabro na cabeça. O senhor sabe como são esses viciados. Aí a coisa desandou de vez. O senhor sabe, se um bate, todos querem bater. O país tá na merda. Todo mundo precisando de dinheiro. O senhor sabe tá todo mundo com a corda no pescoço. E aí todo mundo me procura porque sou honesto. E é assim, quando o balão começa a cair, eles precisam se livrar do peso. E como fazem isso? Jogando as coisas fora. O senhor entendeu a metáfora do balão? O balão é a situação financeira do povo. (MUTARELLI, 2011, P 126)

O discurso do protagonista pode ser interpretado como caricato, sendo uma espécie de porta voz da elite brasileira, julgando-se honesta, civilizada e horrorizada com a selvageria e agressividade dos supostos "marginais", ou seja, o povo. Essa mesma elite, forjada na figura excêntrica do protagonista (que na realidade é somente um pequeno comerciante) como honesta e civilizada é, na realidade a promotora, de certa forma, da desigualdade social, corrupção e outras mazelas sociais, uma vez que ela mesma iniciou o processo de exploração desde a colonização do Brasil até os dias atuais através do sistema capitalista. Todas as crises, desventuras ou qualquer outro tipo de fenômeno desfavorável a essa elite, ou que não ocorre como proposto por ela acaba sendo classificada hipocritamente como barbárie, violência ou selvageria, por parte da população que não pertence a essa classe social. Essa visão do protagonista é metaforizada nessa passagem e na cena da adaptação cinematográfica, na qual o povo, representado pelos clientes, acaba reagindo às injustiças sociais ocasionadas pela elite dominante, representada pelo dono da loja de artigos usados. A reação agressiva dos clientes contraria a lógica de produção e enriquecimento pregada pela elite e pelo capitalismo personificado nas atitudes do protagonista. De acordo com esta lógica, os clientes deveriam agir pacificamente, trabalhando como máquinas, a serviço do desenvolvimento ou da "reconstrução do país", sem revoltar-se com as desigualdades e privação de direitos, vendendo seus objetos não dando importância ao fato de serem explorados. Ao contrário disso, ocorre a revolta e o quase linchamento do protagonista, numa espécie de alegoria, podendo simbolizar as manifestações, greves ou revoltas populares, nas quais o povo age de forma contrária ao que é condicionado pelo sistema e pelas classes dominantes.

Expressões como "*Se um bate todos querem bater*", "*O país tá na merda*" e "*Todos precisam de dinheiro*", sintetiza essa ideia presente em *O Cheiro do Ralo* segundo a qual pode haver a relação entre corrupção e crise, gerando a coisificação. Uma vez que o país está arruinado e todos querem explorar um pouco, todos teriam de ser corruptos dentro da crise, uma vez que todos precisam de dinheiro segundo a visão do protagonista, ou seja, são

desumanizados e coisificados. As expressões são colocadas em forma de premissas, a fim de convencer os policiais que o interrogam na cena, mas servem também para desenvolver uma reflexão quanto à situação política, social e cultural do Brasil, intrinsecamente ligadas a crises e à corrupção.

5.2 CAPITALISMO, EXPLORAÇÃO E SUAS IMPLICAÇÕES NAS RELAÇÕES INTERPESSOAIS.

As relações interpessoais propostas em *O Cheiro do Ralo* estão, muitas vezes, vinculadas a fatores discriminatórios e de exploração, gerados pelo capitalismo ou pela forma como as personagens valorizam e associam o consumo e o dinheiro aos relacionamentos. O tipo de relacionamento interpessoal³⁶, predominante em grande parte das situações e contextos que cercam o protagonista, parece não ser composto de nenhum tipo de sentimento, por assim dizer, mais nobre como amor, compaixão, admiração, empatia ou amizade. Todos os tipos de relações, cultivadas por este personagem, parecem possuir o intuito de satisfazer suas excentricidades e seus desejos, ou simplesmente exercem uma condição de aparência, ou seja, são meramente representativas. A relação mãe e filho; noivo e noiva, por exemplo, constroem esse estereótipo de “frieza” ou falta de sentimentos nobres e colaboram para esses relacionamentos de aparência, pois o protagonista é um filho e noivo ausente. Os fatores ligados aos relacionamentos do protagonista priorizam a solidão e a desumanização, não só sua como de quem o cerca ou tenta relacionar-se com ele, características que parecem estar vinculadas às necessidades de consumo associadas às relações de poder.

A efemeridade das relações e o sentimento de aversão a esse contato com o outro, presentes como características do protagonista, apresentam-se, praticamente, em todos os momentos, tanto no trabalho como em sua vida social, o que causa uma espécie de desconforto permanente e certa previsibilidade em *O Cheiro do Ralo*. No cinema é representado pelos seus monólogos interiores, quase sempre com entonações de voz lenta e grave, quando o protagonista caracteriza algum outro personagem, geralmente o rebaixando, ou descreve algum tipo de estado emocional; na literatura, outros recursos aparecem na forma de sarcasmo e da grande valorização do objeto ou do ser fictício. Na adaptação cinematográfica, esses fatores aparecem em segundo plano, ocorrendo um destaque maior para a solidão e a melancolia presentes na vida do protagonista. Esses sentimentos poderiam ser geradas pela desconfiança de que todos a sua volta poderiam nutrir interesses somente em

³⁶ Relacionamento interpessoal é um conceito do âmbito da sociologia e psicologia que significa uma relação entre duas ou mais pessoas. Este tipo de relacionamento é marcado pelo contexto onde ele está inserido, podendo ser um contexto familiar, escolar, de trabalho ou de comunidade.

seu dinheiro, e não em suas virtudes. Pelo fato de restringir qualquer aproximação de alguém a seu convívio a alguma forma de relação comercial, o protagonista acaba por não valorizar, ignorando sentimentos ou interações pessoais sem que haja algum tipo de interesse financeiro velado. Sendo assim, ocorre um sentimento mútuo na relação entre protagonista e as demais personagens, na medida em que um age dessa maneira, por acreditar nestes interesses financeiros, ficando limitado, meramente, a relações comerciais e não humanas; o outro termina de mesma forma compartilhando da mesma ideia para com o protagonista.

Ela falou que já estavam na gráfica. Os convites. Ela falou que me amava. Ela falou que ao meu lado seria feliz. Eu falei que só os ingênuos acreditam em felicidade. Ela cobriu o rosto tentando chorar. Estúpido! Insensível! É isso que você é. Insensível. Levantou-se da mesa. Enchi minha taça de vinho. (MUTARELLI, 2011, p. 13)

Ou:

A mocinha parece assustada. Traga café para todos. Tiro um punhado do bolso. “Quem quer dinheiro?!” Hoje seria o dia impresso no convite da gráfica. Distribuo cigarros. Todos me abraçam. Todos gostam do meu dinheiro. Hoje, eu gosto de todos. (MUTARELLI, 2011, p. 57).

As personagens que tentam essa aproximação, centrada no lado humano e não comercial, ou seja, através de laços afetivos ao invés de vantagens financeiras, acabam humilhadas ou desiludidas, como é o caso de sua ex-noiva, que chega a tentar o suicídio após a recusa do casamento. Da mesma forma, ocorre com relação à moça da lanchonete, que aparentava realmente haver se apaixonado pelo protagonista, mas se desilude, assim que ele faz a proposta de comprar uma parte de seu corpo. Em outros casos, as relações são forjadas, pois o protagonista se utiliza do dinheiro para obter falsas e efêmeras amizades, como na passagem em que finge reconhecer um homem que fora amigo de seu pai. Esse personagem na adaptação cinematográfica, interpretado por Abram Jacob Szafarc, possui a característica de ser um idoso veterano de guerra, surge vestindo uma jaqueta militar com um broche do exército brasileiro.



Quadro 39- 46m04s



Quadro 40- 46m 47s

Os dois personagens entram em uma espécie de jogo no qual mentem por razões distintas. O Homem tenta vender uns soldadinhos de chumbo, porém parece realmente acreditar que conheceu o pai de Lourenço, podendo estar confuso pela senilidade, enquanto o protagonista finge ter conhecido o próprio pai e ainda afirma que o mesmo esteve na guerra. Para comemorar a suposta coincidência o protagonista organiza uma espécie de festa na loja para comemorar o fato de ter encontrado o homem que salvou a vida de seu pai. Mesmo sabendo que tal fato é fantasioso, os dois continuam com a farsa.

Ele atesta o passado que inventei. Penso em recriar minha vida toda. De trás para a frente. De hoje até o dia em que nasci. Como no horóscopo. Como na *Revista dos Astros*. Só que ao contrário. Eu prevejo o passado. Vou leva-lo para tomar um café. Saímos abraçados. Na recepção muitos aguardam por mim. Que esperem. Falo bem alto: Este é o meu amigo. Ele quase salvou a vida de meu pai! Ohhh! Todos soltam em unísono. (MUTARELLI, 2011, p.56).

Através dessa fantasia, brinca com a situação e festeja o fato de não ter se casado com sua noiva, organizando uma festa com os clientes que se encontravam em sua loja, na qual ocorre a distribuição de cigarros, dinheiro e sorrisos. A forma com que rompe facilmente laços afetivos está ligada a lógica capitalista de seu trabalho: acumula e se desfaz rapidamente de objetos, assim como se desfaz de pessoas, pois na sua concepção o ser humano parece ser um objeto descartável e negociável, pronto para ser passado adiante quando não tiver mais utilidade. O personagem citado anteriormente é um exemplo disso, pois tem a função de desencadear a fantasia e escapismo da realidade, já que reafirma a mentira inventada pelo próprio protagonista “Ele atesta o passado que inventei”.

Assim como se desfaz facilmente das pessoas, acaba acumulando coisas, objetos ou pensamentos repetitivos. A lógica capitalista incrustada no pensamento do protagonista é

bastante arcaica, apresentando semelhanças com o capitalismo comercial ³⁷, baseada resumidamente em acumulação de riquezas e exploração.

A exploração ocorre de diversas formas na obra, seja de ordem financeira, seja de caráter sexual. O protagonista sempre tira proveito, leva ou tenta levar vantagens das situações que surgem na trama. A exploração através do pequeno valor financeiro oferecido e dominação pelo poder adquirido por meio de seu status social, superior ao do sujeito que o procura ou o serve. Muitos deles, como a moça viciada que inicialmente vende uma caixinha de joias e por fim acaba vendendo o próprio corpo, assim como outros personagens, da mesma forma explorados; reiteram essa questão condizente, especialmente com a questão da mulher e do miserável. A população menos favorecida ou metaforicamente escravizada, como se estrutura em *O Cheiro do Ralo*, tenta sobreviver nas grandes cidades, optando por entregar seus poucos objetos ou vender-se, seja pela mão de obra, seja pela exploração do próprio corpo. A exploração foi disseminada e incorporada cultural e socialmente, atingindo as classes sociais menos favorecidas, que, apesar de lutar e tentar resistir a tais abusos acaba ficando "sem saída" diante do poder econômico e político do explorador, assim como ocorre na trama com a maioria das personagens que servem ao protagonista. O dono da loja humilha e hostiliza inúmeros clientes, acumulando seus objetos ("riquezas") pagando muito pouco, ou seja, explorando-os, e isto é banalizado por todos, pois o modo como opera o sistema capitalista parece já estar internalizado entre explorador e explorado.

Há Algumas outras formas de identificação com esse tipo de pensamento baseado no capitalismo financeiro utilizado pelo protagonista. Não só por meio da acumulação e exploração e suas resistências ao novo ou moderno, a começar por seu negócio, uma loja de compra e venda de objetos usados, mas pela desorganização como o administra. Além disso, Não há separação entre residência e empresa, ocorre praticamente uma continuação física entre lar e local de trabalho, muitas vezes ocorrendo confusão no romance (pela linguagem veloz) e no cinema (pelos cenários similares) entre o apartamento onde vive e a loja onde trabalha. O leitor ou o telespectador é capaz até de confundi-los, caso não esteja atento a esses recursos. A não utilização da contabilidade racional, designada por Weber como a capacidade de realizar um cálculo do custo de produção a fim de obter lucro, é outra característica que

³⁷ O capitalismo comercial é baseado nas trocas comerciais. Este foi muito utilizado nas colônias da América, África e Ásia. Nesse período, Portugal, Espanha, Inglaterra, França e Holanda enriqueceram explorando novas terras, e o capitalismo passaram a se fortalecer a partir das trocas e vendas de escravos, manufaturas, metais preciosos e produtos agrícolas. Esse período foi marcado pelo mercantilismo. Procurava-se o enriquecimento a partir da acumulação dos metais preciosos.

colabora, juntamente, com a não separação entre local de trabalho e residência, para que seja possível caracterizar suas práticas comerciais como arcaicas, pré-capitalistas, apresentando características da primeira fase do capitalismo.

A moderna organização racional da empresa capitalista não seria possível sem dois outros importantes fatores no seu desenvolvimento; a separação do negócio do seu âmbito familiar, que completamente domina a vida econômica moderna, e intimamente ligada a isso, a contabilidade racional. (WEBER, 1992, p.22).

Essa desorganização, falta de parâmetros e confusão em seu trabalho estão relacionadas à administração de suas relações interpessoais. Assim como não há uma divisão específica entre local de trabalho e residência, nem uma forma de obter lucro de maneira lógica, de mesma forma, não existe em sua vida pessoal a divisão entre indivíduo e objeto; trabalho e lazer. Não há realizações que o satisfaçam fora de seu âmbito profissional; até mesmo a conquista da bunda esta entremeada ao jogo da negociação, portanto, qualquer tipo de relação familiar ou afetiva é uma relação de negócios.

A confusão promovida entre os diversos âmbitos de sua vida reflete na instantaneidade como que rompe relacionamentos e, em seguida já procura um substituto, assim como acontece no consumismo: logo que satisfaz suas necessidades fetichistas, já imagina o próximo substituto para aquele desejo. O próprio amor é confundido com o consumo e a mercadoria; em certas passagens o protagonista julga amar a garçonne, porém parece realmente amar a possibilidade de ter a bunda da moça consigo; logo que consegue realizar seu desejo, não existe mais amor. A confusão entre desejo e amor pode ser sintetizada no uso do consumismo para suprir tais necessidades. Muitas vezes, porém, essas necessidades são vazias de satisfação; por exemplo, após a obtenção do objeto “bunda”, Já não há mais satisfação.

Os Produtos de consumo o atraem, os refugos repelem. Depois do desejo vem a remoção dos refugos. É dissecada que se congela na alegria da satisfação, pronta a dissolver-se tão logo se conclua a tarefa. Em sua essência, o desejo é um impulso de destruição. E, embora de forma oblíqua, de autodestruição, ao que parece como forçar o que é estranho a abandonar a alteridade e desfazer-se da carapaça: o desejo é contaminado, desde o seu nascimento, pela vontade de morrer. Esse é, porém, seu segredo mais bem guardado — sobretudo de si mesmo. (BAUMAN, 2004, p12).

A confusão característica do protagonista, gerada por conflitos entre desejos materiais e instantâneos e sentimentos humanos como o amor, por exemplo, é um reflexo e também uma crítica da obra à sociedade de consumo, também definida como modernidade líquida por Bauman:

Bauman (1998) também se preocupou com a questão da modernidade. Se anteriormente a sociedade dita moderna era vivida como sólida com projetos sociais e ideologias condutoras de rumos para os homens hoje não se tem mais isso. Vive-se, como ele denomina uma espécie de modernidade líquida, fluida, desapegada de promessas ideológicas, compromissos sociais e políticos e com um consumismo exacerbado. O que importa é consumir sem pensar nas consequências das compulsões estimuladas pelo mundo moderno. Essas compulsões levam cada vez mais à individualidade e ao isolamento afetivo como formas de proteção.³⁹

A citação de Bauman, especialmente a última frase, vai ao encontro das atitudes e características relacionadas ao protagonista, pois suas compulsões são normatizadas e estimuladas pela sociedade de consumo, o que o leva ao individualismo, egocentrismo, por exemplo, como formas de proteção. A banalização ou normalização destas características não só na ficção, mas na sociedade como um todo levam ao mascaramento das frustrações individuais encobertas pelo consumismo. Os estímulos publicitários, programas de televisão, entre outras formas de divulgação do consumismo, enaltecem a ideia de adquirir algo para suprir qualquer necessidade, mesmo que essa necessidade não seja vendável, como a felicidade, por exemplo. O consumismo transformou-se em espetáculo e foi elevado ao status de divertimento, como é possível perceber em canais de televisão cuja única função é apresentar um produto ao telespectador. O consumo torna-se diversão, e sem ele há tédio, como cita o narrador-personagem em *O Cheiro do Ralo* quando relata a angústia em um de seus dias de folga: “*Me excito com os classificados. Sábado é um longo dia. Pior o domingo*”.

A exaltação ao capitalismo e ao consumismo é constante na sociedade de consumo, porém, em *O Cheiro do Ralo*, mesmo se tratando de um enredo que privilegie esse tipo de abordagem, não há essa exaltação ou estímulo, ou seja, na obra esse capitalismo e consumismo parece encarado como nefasto, rebaixado ou mesquinho. Enquanto que tal estímulo ao capitalismo consumista presente na sociedade pareça ser benéfico, saudável e

³⁹ http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0104-53932012000100004&script=sci_arttext

influenciado em alguns meios de comunicação como no programa de televisão *Trato Feito*⁴⁰, muito similar ao que acontece em *O Cheiro do Ralo*, porém apresentando um sentido totalmente contrário. Em *Trato Feito*, ambas as partes saem satisfeitas, tanto o cliente que vende quanto a família dona da loja que compra, ou seja, o capitalismo passa a ideia ao telespectador de algo benéfico e sadio em que todos ganham; além disso, não há desavenças ou discussões entre cliente e comprador. Em *O Cheiro do Ralo*, esse capitalismo só favorece ao dono da loja, pois mesmo ficando omitida a venda de produtos o protagonista parece lucrar neste jogo, além disso, a omissão é parte do clima criado para construir o personagem que não pode “perder” e sim acumular objetos. O ambiente é soturno, e o protagonista humilha, ignora ou explora a maioria dos clientes. Dessa forma, o capitalismo e o consumismo em *O Cheiro do Ralo* não são enaltecidos e sim depreciados e ironizados, pois mesmo quem obtém lucro ou vantagens com eles acaba sofrendo. O protagonista, embora tenha esse poder constituído por tais benefícios do sistema capitalista, sofre com outras angústias e acaba assassinado ao final da trama.

A razão que parece importar essencialmente para a maioria dos clientes e alguns personagens que cercam o protagonista é a sobrevivência através de seus poucos recursos, catando migalhas de um sistema no qual os fatores que imperam são o valor do dinheiro, o consumismo, a ausência de valores e a instantaneidade. A confusão de valores é tamanha que acaba gerando uma crise, na qual o próprio protagonista perde a noção do valor financeiro; um exemplo bem comum na obra é a significação que o protagonista dá ao dinheiro. O valor do preço que define cada mercadoria nunca é mencionado no livro; o narrador-personagem usa termos como “tanto” para expressar quantia ou caixas de charuto cheias ou vazias para medir a quantidade do dinheiro. O valor de cada objeto comprado nunca é explicitado, mas geralmente desagrada o vendedor do objeto. No filme os valores dos objetos são divulgados e são geralmente baixos; porém para saciar seus desejos, o protagonista é capaz de despender quantias exorbitantes, não levando em conta o lucro, que seria seu objetivo maior, e sim a

⁴⁰ É um documentário de realidade norte-americana do History Channel[1] , produzida em Manhattan por Leftfield Pictures. A série é filmada em Las Vegas, Nevada, onde ela relata as atividades diárias na loja de penhores Gold & Silver, uma empresa familiar, operando 24 horas por dia, dirigida pelo patriarca Richard Harrison, seu filho Rick Harrison (que abriu a loja com seu pai em 1988) e o filho de Rick, Corey, que trabalha lá desde sua infância, e que está sendo preparado para um dia assumir a loja junto com seu amigo de infância “Chumlee”. Em Fevereiro de 2011, o documentário televisivo tornou-se o programa de televisão mais assistido da história do History Channel nos Estados Unidos. O programa exibido no dia 24 de Janeiro de 2011 foi assistido por sete milhões de telespectadores, de acordo com dados do canal e da Nielsen Media Research. [2] [3] Em 2011, foi o segundo documentário televisivo mais assistido dos Estados Unidos, atrás apenas de Jersey Shore, que teve uma audiência de 7,6 milhões de telespectadores.

realização de seus desejos. Assim, o protagonista entra em uma contradição de valores, pois o lucro fica em segundo plano.

A instantaneidade em realizar os desejos, sem preocupação como o outro pode ser considerada uma crítica à sociedade atual, assim como o capitalismo e a necessidade de um consumismo sem propósito, em que as relações humanas acabam ficando em segundo plano:

Entregues a essa grande compulsão que se instala de maneira globalizante, estamos cegos para olharmos a nós mesmos e ao outro, substituindo relações por vícios, trabalho desenfreado e cacarecos pós-modernos, aumentando a sensação de impaciência em relação ao outro. Ao que parece encontramos na atualidade menos pessoas dispostas refletir sobre as relações, maior disposição a romper com outro e menos disposição para laços afetivos. (CARVALHO CAMPOS, 2010, p. 04).

Esses fatores dentro da obra sintetizam os valores da sociedade contemporânea, sendo o protagonista o reflexo do sujeito perdido dentro da ótica dessa sociedade. Não há, dessa forma, valores morais, crenças ou qualquer outro tipo de posição estabelecida entre o sujeito e a sociedade; o individualismo e o egoísmo são os alicerces que comandam suas ações. As relações interpessoais passam a parecer um tanto artificiais ou falsas, baseadas na exploração e no capitalismo. Não há afeto ou qualquer outro laço humanizado que una o protagonista a qualquer outro personagem: todos parecem tornar-se objetos controlados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As características que estabelecem relações entre o romance *O Cheiro do Ralo* e sua adaptação cinematográfica são de grande valia, e o ponto inicial é imprescindível, para a compreensão de como é possível “popularizar” ou divulgar certa obra através de fenômenos intermediários, no presente trabalho a relação entre literatura e cinema. Parece ser uma maneira bastante eficaz na formação de leitores por meio da adaptação de uma obra a outro meio (cinema). As adaptações, versões, paródias ou quaisquer outras formas de releitura de uma obra, intencionalmente ou não, despertam algum tipo de interesse nos sujeitos que as consomem, muitas vezes, são instigados a ler a versão original de tal obra. Essa curiosidade, em muitos casos, termina por formar um público leitor, impulsionado por esse estímulo.

Um dos reflexos desse incentivo ou “despertar” para a leitura pode ser constatado, por exemplo, na procura pelo romance de Lourenço Mutarelli por espectadores do filme. Esse fator de promover a literatura pode ser analisado através das edições do livro, publicado inicialmente em 2002 pela editora *Devir* (edição esgotada) e relançado em 2011 pela editora *Companhia Das Letras*, possivelmente estimulado pela adaptação cinematográfica do ano de 2007. Além disso, outro possível fator para o reconhecimento da obra e obtenção de público leitor é a notoriedade que conseguiu sua adaptação, ao participar de diversos festivais de cinema: “*Ganhou os prêmios de melhor filme no Festival do Rio e na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, e foi selecionado para o Festival de Sundance em 2007. Um dos filmes brasileiros de baixo Orçamento de maior sucesso até hoje.*”⁴¹. A adaptação cinematográfica, no caso de *O Cheiro do Ralo*, parece ser bastante eficaz no reconhecimento, divulgação, popularização e, sobretudo na complementação dos sentidos presentes no romance, pois este apresenta estrutura, linguagem e diversos recursos não convencionais em literatura, mas que são amplamente conectados aos recursos imagéticos do cinema.

As estruturas cinematográficas convertem as estruturas literárias definindo percepções só antes imaginadas ou idealizadas pelo leitor, porém não é inibida sua legitimidade, função narrativa ou descaracterização da obra; pelo contrário auxiliam a decifrar noções de tempo/espaço. Além disso, complementam funções de linguagem e características da trama (ressaltando o humor ácido e a solidão do protagonista), por exemplo. As comparações

⁴¹ <http://www.cinemadobrasil.org.br/filme-cdb.php?lang=pt&idfilme=140>

analisadas entre livro e filme ajudam a demonstrar a habilidade do diretor Heitor Dhalia, e de toda equipe responsável pela adaptação, em não simplesmente remontar o enredo, mas sim amplificar os sentidos de ordem estética, cultural, temporal, ou seja, a adaptação colaborou para implementar a multifuncionalidade de estímulos e referências imagéticas presentes no romance. Assim como algumas características apresentam um sentido mais amplo ou completo na literatura: os monólogos interiores, confusões mentais, desequilíbrios psicológicos. Essas análises entre ambas as mídias demonstram que parece não haver uma hierarquia, pois existe certo consenso entre as ideias, por exemplo, há a caracterização do protagonista como: não maniqueísta, marginalizado ou corrompido pela contemporaneidade e a pelo sistema, avesso ao novo e preso às angústias do passado e a seu próprio ego. Tais características são definidas, colocadas em questionamento, reafirmadas ou formuladas através da intersecção livro/filme, desse modo há uma espécie de “nova obra” gerada por estas mídias na qual o leitor/espectador depreende uma amplitude de perspectivas em relação aos diversos sentidos internos ou externos a obra.

Além desse tipo de análise acerca da adaptação e da versão original, vários outros tipos de análises podem ser aprofundados em *O Cheiro do Ralo*, pois, em seus meandros há temas que abrangem muitas áreas além da literária ou cinematográfica. Algumas delas como a sociologia e a economia nas quais as sátiras são centradas no burguês e o que ressalta as relações sociais são o mercado, dinheiro e a objetivação das ações pela mercadoria; além das questões envolvendo a psicologia atrelada ao capitalismo periférico em que atua o protagonista e sua acumulação de capital ou objetos como perversão. Esses fatores poderiam servir de alicerce para que se possam analisar como os problemas sociais, econômicos, políticos, entre outros, estão internalizadas na obra: relações sociais entre as personagens; introspecção do protagonista ou fenômenos externos à literatura.

Os desequilíbrios ou transtornos do protagonista como o quadro de retenção anal associado ao delírio imposto pelo capitalismo financeiro através da acumulação, por exemplo, ajudam a caracterizar sua personagem na trama e, além disso, traçar analogias com a improdutividade, ineficácia ou instabilidade econômica brasileira. Assim como influenciam no tipo de narrador, na forma de linguagem usada, no figurino, na iluminação, na escolha dos cenários, pois todos estes fatores que constituem essas caracterizações levam em conta aspectos patológicos presentes em diversas situações. Dessa maneira nada é desvinculado do pensamento não convencional, fantástico ou mágico do protagonista e a “loucura” norteia de certa forma, o enredo de *O Cheiro do Ralo*. Os traços de transtornos são usados de forma

satírica, fazendo uma crítica do mercado, agente da brutalidade capitalista, pois mesmo o sujeito letrado está envolvido na perversão ou barbárie. A cultura não está dissociada da barbárie e nem garante sanidade aos “males” da sociedade contemporânea como a solidão e o individualismo entre outros; gerando desequilíbrios emocionais como ansiedade, depressão e diversas fobias. Outra característica é o uso de um narrador não confiável, a fim de confundir a noção de verdade, já que é usado um narrador autodiegético. Isto é fundamental pelo fato de tentar justificar os devaneios, perversões, neuroses e inquietações diversas como naturais ao ser humano, pois todas são justificadas por esse narrador-personagem com o intuito de naturalizar seus atos não convencionais. As análises pautadas na arbitrariedade com a qual o protagonista adquire seus objetos são necessárias para entender sua relação com a acumulação dos objetos, uma vez que escolhe o produto que irá comprar aparentemente sem nenhum critério. Essa falta de seleção parece ligada ao desejo voraz de suprir afetos através de objetos e, metaforicamente, refuta-los através de sua náusea ao cheiro que vem do ralo, é uma espécie de jogo de altos e baixos e de sobe e desce contrários que são alegorias do funcionamento de sua mente e simulacros da função do ralo. Portanto, toda suposta loucura é usada em *O Cheiro do Ralo* como uma espécie de crítica à sociedade de consumo, “mercantilizando emoções”, e como uma sátira à contemporaneidade na qual os valores, verdade e sanidade parecem ser frágeis, substituídos facilmente pelo individualismo e egocentrismo.

As inúmeras relações externas podem ter associações, em alguns casos, às possíveis patologias ou desvios na relação do protagonista com as demais personagens e com o mundo. A crítica de *O Cheiro do Ralo* não atinge somente as questões patológicas ou psicológicas, ou seja, as angústias e desapontamentos que influenciam a maneira de agir do protagonista e, conseqüentemente, o desenvolvimento do enredo. A análise introspectiva (interna do protagonista) define conseqüências de caráter externo à obra, ou seja, é possível compreender as críticas que a obra faz à globalização, por exemplo, ao perceber como o protagonista trata com aversão qualquer tipo de novidade, desde sacolas plásticas que são piores que as de papel, até o uso de celulares ou postos de conveniência.

As relações sociais, políticas e culturais parecem reafirmar, metaforicamente, muitas das mazelas presentes no Brasil, em *O Cheiro do Ralo* é possível observar os exemplos de poder, exploração que geram desigualdade e revolta oriunda destas. O tom utilizado no romance é de denúncia ou desabafo para com o leitor por parte do narrador-personagem altamente preconceituoso em relação a qualquer tipo de pessoa, tratando a todos como objeto; já no cinema a figura do protagonista é mais centrada na indiferença apresentando uma forma

de pensamento niilista que utiliza como máscara para suas angústias, porém tal modo de agir funciona como uma maneira de coisificar o ser humano. O homem torna-se objeto, “coisa” ou tem utilidade apenas como mão de obra, dentro desse contexto, essa coisificação é demonstrada no romance e em sua adaptação como uma crítica ao capitalismo, a exploração e ao consumismo, pois acabam estes fatores implicando maleficamente nas relações sociais e até na sanidade, como visto na obra pela ótica do protagonista.

A corrupção e a crise, de valores ou financeiras, surgem nesse contexto, juntamente, com a exploração para “ilustrar” um dos consensos culturalmente aceitos de que a corrupção é justificada pela crise, sendo necessário explorar, já que todos são explorados e corruptíveis. Este tipo de pensamento recorrente nas manifestações do protagonista é fruto de uma ideologia culturalmente aceita desde remotos períodos históricos brasileiros até os dias atuais. Quase todas as questões abordadas em *O Cheiro do Ralo* dialogam através de uma linguagem sarcástica, por vezes, melancólica, surreal, cheia de gírias e coloquialismos; porém são artifícios que facilitam a espontaneidade para tratar assuntos mais densos por trás de um enredo simplório.

Os artifícios usados na construção do romance e a da adaptação fílmica, as relações introspectivas do protagonista e as relações externas à obra *O Cheiro do Ralo*, tornam-se fundamentais, uma vez que são essenciais para uma compreensão ampla que transcende ao simples enredo. Lourenço Mutarelli escreveu um romance altamente imagético, portanto interessante de ser transposto para o cinema; assim como Heitor Dhalia conseguiu adaptar o romance de forma bastante original, respeitando a literalidade de *O Cheiro do Ralo* e sua atmosfera soturna, sarcástica e surreal. Não há vencedores em *O Cheiro do Ralo*, mas sim uma derrota generalizada o mérito da adaptação foi conseguir transmitir essas derrotas de forma satisfatória tanto ao leitor do livro como do espectador do filme que pode sentir-se instigado a ler o romance. As duas criações complementam-se ao mesmo tempo em que estimulam novas percepções ao leitor e ao espectador, pois não estão inseridas somente na literatura ou no cinema os questionamentos, inquietações ou desconfortos que elas propõem. Em suas temáticas ou suas diversas abordagens *O Cheiro do Ralo* acaba tratando de temas universais e amplos como: desejo, amor, tristeza, poder entre outros, inerentes ao ser humano.

REFERÊNCIAS.

ADORNO, T. et all. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: Textos escolhidos. Trad. José Lino Griinnewald. 2. Ed. SP: Abril Cultural, 1983.

_____. A indústria cultural. In: COHN, G. (org.). Comunicação e indústria cultural. Cia Editora Nacional/Editora Universidade de São Paulo, 1971.

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

AUMONT, Jacques; et all. A Estética do Filme. 7. Ed. Campinas: Papirus, 1995 –(Coleção Ofício de Arte e Forma).

_____. O olho interminável: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naifa, 2004.

AVELLAR, José Carlos. O Chão da Palavra: Cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

AVERBUCK, Ligia (Org.). “A propósito da literatura e outras formas (narrativas) de nosso tempo”. In: Literatura em tempo de cultura de massa. São Paulo: Nobel, 1984.

AZEVEDO, Paulo Seben de. Serás lido, Uruguai?: A contribuição de uma versão de O Uruguai, de Basílio da Gama, para uma teoria da adaptação. Porto Alegre, 1999. Tese (Doutorado em Letras), PUCRS.

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

BATAILLE, George. História do olho. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. O mal-estar da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAZIN, André. O cinema. São Paulo: Brasiliense, 1991.

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

BIRCK, Daniele Maria Castanho. Da palavra à imagem: uma pequena análise sobre a adaptação fílmica do romance O cheiro do ralo. In: Scripta Alumni, N° 4. Curitiba: Uni Andrade, 2010.

BORDIEU, Pierre. A dominação masculina. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2004.

BURNS, John E. Recuperando-se com os Sete Pecados Capitais, Loyola: São Paulo, 2004.

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

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

____ Literatura e Sociedade. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARVALHO CAMPOS, Maria das Graças de. Axiodrama 654 – uma possibilidade de ressignificar o tempo e a impaciência na pós-modernidade. Publicado por Tranças de Abordagem, em 30 novembro 2010, Produções Seleccionadas: Ciclo Publicações.

CHACHAMOVICH, J. J., FETTER, I. S. C. Abordagem psicodinâmica do paciente obsessivo. In: C. L. Elzirik, R. W. Aguiarf, S. S. Schestatsky e (col.) Psicoterapia de orientação analítica: fundamentos teóricos e clínicos. Porto Alegre: Artmed, 2005.

CHARTIER, J. Psicologia patológica. BERGERET, et al. Manuais universitários 4.Coimbra, Climepsi Editores, 1996.

CHEMAMA, Roland; VANDERMERSCH, Bernard. Dicionário de Psicanálise. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2007.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1997.

CURADO, Maria Eugênia. Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação? *Temporis[ação]*, Goiás, v. 1, nº 9, Jan/Dez 2007.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Memórias do Subsolo. Tradução Boris Schaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000

FIGUEIREDO. Vera Lúcia Follain de. – “Literatura e cinema: interseções”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 37. Brasília, janeiro-junho de 2011, p. 13-26.

FOUCAULT, Michel. A Ordem do Discurso. São Paulo: Loyola, 2006.

____ A hermenêutica do sujeito. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

____ História da loucura na Idade Clássica. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FREUD, S. (1996a). O mal-estar na civilização (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 21). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1929).

____ Totem e tabu e outros trabalhos Civilização (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 13). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1913)

- ____ (1920) “Além do Princípio do Prazer”, In: Escritos sobre a psicologia do inconsciente, Tradução de Luiz Hanns, Vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. A personagem cinematográfica. In: A personagem de Ficção. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade, Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell. 2. Ed. Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HUTCHEON, Linda. Uma teoria da adaptação. Florianópolis. Ed. UFSC, 2011.
- INGARDEN, Roman. A obra de arte literária. 3. Ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.
- LEXICON, Herder. Dicionário de símbolos. São Paulo: Cultrix, 1998.
- MACHADO, Arlindo. Sergei M. Eisenstein: geometria do êxtase. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MARGUTTI, Vivian Bernardes. Peregrinos em busca: alegoria, utopia e distopia em Paul Auster, Nathaniel Hawthorne e John Bunyan: alegoria; utopia e distopia em Paul Auster; Nathaniel Hawthorne e John Bunyan, UFMG, 2010.
- METZ, Christian. A significação no cinema Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MÜLLER, Adalberto e Julia Scamparini (org.) Muito além da adaptação. Literatura, Cinema e outras artes. Rio de Janeiro: 7LETRAS, 2013.
- MUTARELLI, Lourenço. O Cheiro do Ralo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ____. O Natimorto. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PELLEGRINI, Tânia. Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana C.M. Dicionário da Teoria Narrativa. 1988. Ed. Ática
- SILVA Filho, A. Carlos Pacheco. CINEMA, LITERATURA, PSICANÁLISE – São Paulo: EPU, 1988.
- SILVA. Thais Maria Gonçalves. REFLEXÕES SOBRE ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE UMA OBRA LITERÁRIA Anu. Lit., Florianópolis, v.17, n. 2, p. 181-201, 2012. ISSN 2175-7917.
- VALAS, Patrick. Freud e a perversão. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

VIANA, Manuel Couto (1958), De alguns símbolos cristãos, sep. Do Boletim da Academia Portuguesa de Ex-Libris, nº 8, 2ª série, Maio, Lisboa.

WEBER, Max. A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo. São Paulo: Pioneira, 1992.

_____. A gênese do capitalismo moderno. (Organização, apresentação e comentários de Jesse de Souza). São Paulo: Ática, 2006.

YAZLLE, Denise Camargo Lima, UNESP/Assis, Brasil. n. 13 (2014) - Artigos O Cheiro do ralo: a estética do fragmento. Resumo PDF. ISSN: 1983-4373.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

<http://livreopiniao.com/2014/05/19/lourenco-mutarelli-foi-o-meu-trabalho-que-me-salvou-dos-meus-demonios-e-de-mim-mesmo/>

<http://mundoestranho.abril.com.br/materia/qual-a-origem-dos-sete-pecados-capitais/>

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0104-53932012000100004&script=sci_arttext

<http://sempreasmoscas.blogspot.com.br/2011/09/entrevista-com-atriz-silvia-lourenco.html>

<http://stulzer.net/blog/2007/10/27/lourenco-mutarelli-o-homem-e-o-ralo-que-cheira/>

<http://vimeo.com/72180833>

<http://www.polbr.med.br/ano99/psi1199.Php/>

<http://www.redepsi.com.br/2008/03/25/forma-o-reativa/>

<https://psicologado.com/psicopatologia/transtornos-psiquicos/transtorno-obsessivo-compulsivo-visao-psicanalitica>.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

À Deriva. Dir. Heitor Dhalia. Brasil, 2009.

Nina. Dir. Heitor Dhalia. Brasil, 2004.

O Cheiro do Ralo. Dir. Heitor Dhalia. Brasil, 2007.

O Natimorto. Dir. Paulo Machline. Brasil, 2008.