



“Estive no inferno e me lembrei de você”: algumas considerações sobre *O cheiro do ralo*, de Lourenço Mutarelli

Fabiano da Conceição Silva*

“Existem momentos na vida nos quais a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou refletir.”

Michel Foucault

Uma sinestesia infernal. Se fosse possível traduzir a experiência que surge da leitura do romance *O cheiro do ralo* (2002), de Lourenço Mutarelli, em uma única frase, esta seria uma forte candidata. Flertar com o inferno não chega a ser uma novidade em literatura. Outros escritores, poetas sobretudo, por lá já se aventuraram. Alguns, por haverem se perdido em “selvas escuras”, “nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / ché la diritta via era smarrita” (Dante Alighieri: 2000, 16). Outros, que por lá estiveram em uma pequena temporada, nos deliciaram com as tormentas vividas.

Traguei um bom gole de veneno. – Seja três vezes abençoada minha resolução! – Minhas entranhas ardem. A violência do veneno contrai-me os membros, desfigura-me, arroja-me ao chão. Morro de sede, sufoco, não posso gritar. É o inferno, as penas eternas! Vede como o fogo se levanta! Queimo-me, como convém. Vai, demônio! (Rimbaud: 1993, 55).

* Doutorando em Literatura Brasileira (UFRJ).

Descer aos infernos, em sua vertiginosa verticalidade, acaba por desnudar a alma humana de suas superficialidades. Toda lógica, como efeito de superfície, deixa de vigorar. Outras regras, outras táticas devem ser forjadas. Ruínas, escombros e restos juntam-se às figuras infernais, imaginárias ou não, ao lidarmos com o subterrâneo que habita cada um de nós, povoando com suas imagens tétricas nossos atordoados sonhos afetados pelo sopro infernal.

“Során era um anagrama” é a primeira frase de *O cheiro do ralo*. Com ela o narrador nos exorta a redobrar a atenção, pois o anagrama é um jogo que compreende uma rede em potência, uma série em repouso. Pode-se desdobrar a palavra inicial em outras.

O anagrama proposto não é resolvido, não é desdobrado pelo narrador. Continua em sua promessa de série não desenvolvida. Trata-se de um nome próprio, de um nome que representa a origem, o começo de uma trajetória/história que encontra seu fim na mesa, no escritório desse estranho narrador.

Ponto final de tudo o que é excesso na vida dos que o procuram, seu escritório amontoa diversos objetos e suas histórias, impregnando o lugar com um cheiro, com um odor que, se nos fosse possível inalar, reconheceríamos como sendo o da dor, o da perda.

Há algo da ordem do subterrâneo nas páginas do romance. Esse subsolo se revela gradualmente ao leitor, sem deixar de demarcar as diferenças entre a fantasia, o delírio e o desejo, os aspectos mais silentes e mais ocultos do texto. Ao emergir, esse subterrâneo redimensiona sua própria relevância na narrativa.

Não se trata, no entanto, de um subsolo de onde se possa extrair um sentido original ou algo dessa natureza. Não há propriamente uma busca por significados ocultos. Há, contudo, a superposição hábil de dois mundos que acabam articulados: o

mundo do visível e o do invisível. O mundo dos objetos táteis e o dos odores. Sensações que, combinadas, desorientam pelo excesso que produzem.

É pelo excesso que a narrativa procura interpenetrar, permeabilizar o invisível no visível, e vice-versa. E o caminho escolhido é o do desejo, do descomedimento. Tal desmesura é acentuada pela via ensandecida que coloca a lucidez da leitura diante da insanidade, que, por mais paradoxal que pareça, organiza o texto.

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

É de tal inferno que nos fala a narrativa. De um inferno que captura a alteridade, silenciando-a. Totalitariamente, sem a menor possibilidade de divisas, sem fronteiras, uma ditadura da fala, a dureza de um dizer que não comporta a dimensão do diálogo, apesar de este ser a base de toda a narrativa, paradoxalmente.

O odor que invade cada uma das cenas apresentadas não poderia vir de outro lugar, e muito menos outro poderia ser o cheiro exalado. Trata-se de algo que surge de uma ordenação diversa, uma dimensão olfativa, na qual a perscrutação do olhar não pode apreender nada de significativo. Por isso, tal subterrâneo nos direciona para um espaço em que impera uma quase ocultação, o não fenomênico, ao menos no que ele tem de manifesto.

Vinha um forte cheiro de fossa que subia do ralo e invadia o meu nariz. Invadia a sala toda. Cheiro de merda, é do ralo, afirmei. Acho que fiquei com vergonha que ele pensasse que o cheiro vinha de mim (Mutarelli: 2002, 9).

Odores que trazem à tona similitudes. Sinédoques. Odores orgânicos. Resíduos de um corpo excessivamente transbordante. Uma estranha fórmula que reúne falta e excesso num mesmo signo. No entanto, falta e excesso não chegam a estabelecer entre si um traço opositivo que os torne antagônicos, podendo mesmo ser percebidos como complementares, tal qual num oximoro.

Tal binômio pode ser percebido como um signo que orienta o trabalho ficcional, retirando do espaço do texto todos os resíduos desnecessários e permitindo que exceda a cena somente a parte que de fato cabe ao literário, ou seja, o imaginário, o alegórico, o simbólico, enfim, uma realidade não afetada pela disposição unívoca do mundo.

Esses são os caminhos pelos quais o narrador nos guia. Não se trata de um Virgílio, pois não estamos nos aventurando em um inferno dantesco, poético; estamos, contudo, flertando com um inferno onde o sonho é antecipadamente banido e qualquer possibilidade de redenção, salvação vinda da luz radiante de uma Beatriz, está terminantemente fora de cogitação.

São os infernos da carne e de suas emanções. Loucura e desejo são os seus signos mais furiosos e a arte de narrar, a via de acesso que nos conecta a esse inóspito território, a esses jardins arruinados onde habitam temíveis criaturas que nos espreitam silenciosamente de seus refúgios.

A superposição dessas duas dimensões, a saber, a do visível e a do invisível, forma, juntamente com a superposição da falta e do excesso, pares binominais que exercem um fascínio, uma primazia no universo ficcional de Mutarelli, ganhando relevância na organização de sua fabulação.

Em seus demais romances, tais binômios também vêm à tona, como que organizando seu arcabouço literário e imagético. Visível e invisível se mesclam, projetando nas bordas de seus textos a fantasmagórica temática do corpo/espírito e suas ambiguidades: a fisiologia e a lógica. A ordem que se reflete no corpo aseado do texto e a escatologia de seus temas são pares inseparáveis, indecomponíveis.

No romance em questão, que marca sua estreia, o investimento ficcional fica por conta da problematização das vias que servem de acesso à alteridade, com suas contradições, suas dificuldades. Mesmo a via do desejo se apresenta defasada, pois se vê regulada pela necessidade de posse que se mostra latente ao longo do texto. A ordem estabelecida é a das relações reguladas pelo poder, não pelo que pode haver de simbólico nessa troca.

O que excede é tragado pelo ralo. O que não se enquadra nesse território fantasmático, informe, onde a fisiologia, com sua precária organicidade, ainda assim prevalece sobre a lógica fragilizada das relações sociais, preconizadas pelo poder/fascínio exercido pelo dinheiro, deve se retirar de cena e repousar, juntamente com os dejetos, nos tubos e dutos que formam a extensa rede de conexões infernais representadas na narrativa. É dessa forma que o narrador fixa suas regras.

Do anagrama citado podemos muito bem depreender “ama grana”. Duas palavras. Numa, o amor, símbolo da fragilidade que empresta ao narrador a máscara do horror. Noutra, o dinheiro, única certeza de que dispõe, ainda que não seja a mais pura das materialidades, é sua via de acesso ao outro, seu único instrumento de poder, de virilidade, de domínio sobre os outros e sobre sua própria vida.

Eu prevejo o passado. Vou levá-lo para tomar 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. Vejam. Grito. Vejam todos! [...] Traga café para todos. Tiro um punhado do bolso. “Quem quer dinheiro?!” Hoje seria o dia impresso no convite da gráfica. Distribuo dinheiro. Todos me abraçam. Todos gostam do meu dinheiro (p. 46).

A dramatização empresta à passagem um tom cenográfico, alienante. É como se todos apenas figurassem, fossem meras peças espalhadas pelo palco a que o ator principal sobe e nos fascina com sua fala. Aliás, a fala, forma de acesso à alteridade, mas também via de disseminação de uma discursividade que torna comunicável qualquer pretensão conteúdo manifesto, é entrecortada, fragmentária, ineficaz.

Ocorre mesmo um efeito paralisante, decorrente da obsessão do narrador pela posse do corpo do outro. Não que tal apropriação vá representar um retorno, uma religação com a alteridade para sempre inalcançável; mas é um combustível que alimenta seu desejo defasado. Desejo doentio que quer impor ao sujeito/objeto (o outro) um total silenciamento, incapacitando-o para a paridade.

Apesar do teor licencioso, sensual, que perpassa a narrativa, o corpo invocado só aparentemente evoca o desejo, pois quase nunca se apresenta em sua inteireza. Mutilações, fragmentos – olhos, nariz, pernas, órgãos genitais. O desejo, quando se instala, só o faz para em seguida declarar inalcançável seu objeto.

Muitas vezes esvaziados de toda organicidade, os corpos presentes no romance são tão somente olhos, bocas, narizes, incapazes de desempenhar suas tarefas funcionais, por assim dizer.

São regidos por uma lógica em que corpos se misturam a objetos inertes empilhados em uma sala contígua, como declara o narrador a certa altura, onde tudo recebe o mesmo investimento simbólico: o da posse, da possessão.

Os corpos são apresentados como figurando em um quadro de valores que os estilizam, desfuncionalizando-os. Tal disfunção representa o aspecto negativo, nulificador, do desejo. Caracterizado como falta, como na consideração de Deleuze e Guattari, em *O anti-Édipo*, o desejo, ou antes, a lógica do desejo

não acerca seu objeto desde o primeiro passo, aquele da divisão platônica que nos faz escolher entre *produção* e *aquisição*. Assim que colocamos o desejo do lado da aquisição, fazemos dele uma concepção idealista (dialética, niilista) que o determina, em primeiro lugar, como falta, falta de objeto, falta do objeto real (2010, 41; grifos dos autores).

A citação não é de forma alguma uma confirmação do que vai à trama ficcional. Antes, apenas lhe acena a distância. Gesto que pode muito bem ser entendido como sinal de reconhecimento da autonomia da ficção, que, por sua vez, lhe acena de volta.

Mas a ambos cabe o papel de desmontar as armadilhas, as centralidades do desejo, disseminando as vias de acesso para além das apressadas interseções. Contudo, cabe salientar que o romance, como produção-transgressão que é, visa, como todo texto literário, esgarçar a linguagem, fazendo aparecer em suas fissuras esse ser que nos espreita do interior de toda obra ficcional, e não dar respaldo a outras teorias.

Voltando ao corpo, cabe salientar as duplicidades escorregadiças que ele assume na narrativa. Por isso, um dos aspectos de

maior relevância no romance é a construção de um significante-pai. A produção do pai ausente, nunca visto, apenas imaginado. Pai metonímico. Ora apenas olho, ora perna mecânica. Um significado vazio à espera de uma carnalidade que o presentifique, à espera de um significante.

Observemos esta citação:

Eu já tenho o olho. Agora que paguei, tenho a perna. Sei que com o tempo, vou montá-lo. Vou montar o meu pai. Meu pai Frankenstein. O pai que se foi. Se foi antes que eu o tivesse. Foi antes de eu nascer. Nem me viu. Nunca voltou. Foi. Ele só saiu com a minha mãe uma vez. Eu nem sei o seu nome. Nem sei se um nome ele tem. Ele nem sabe como eu sou. Nunca me viu. Eu só o imaginei. A vida inteira. [...] Talvez ele não tenha ninguém. Eu tenho ele. Meu pai Frankenstein (p. 111).

Partindo do binômio posse/desejo, o narrador reúne as diretrizes de sua empreitada: inventar suas próprias origens, rememorar o não vivido, ou até ficcionalizar suas raízes paternas. A necessidade de se pensar inserido num tronco genealógico, ter uma genealogia, o colocaria para fora do perigo de ser “puxado pelo ralo”, pois sua vida se assemelha a um labirinto. É preciso encontrar o fio de Ariadne para sair dele, e talvez o fio seja sua ilusão de exercer o domínio sobre o destino que o acomete, que o amedronta.

Contudo, há outro par opositivo a se considerar: “a bunda era o contraponto do ralo”, como afirma o narrador (p. 134). Objeto de desejo, sempre temporário, a metonimização da alteridade é a única força capaz de salvá-lo de ser tragado pelo portal do inferno, o ralo. De um lado, a salvadora presença do outro, mesmo mutilado, fragmentado; de outro, a atração irresistível, o buraco que o espia, o inferno.

Essa ambientação tantálica, esse apreço pelo avesso da redenção, arrasta o protagonista na direção incontornável do confronto com a morte. O subterrâneo que havíamos cogitado se mostra, revela sua face, e de um canto a outro espalha suas marcas, forçando o narrador a interpretá-las.

O corpo ensandecido, o corpo louco da palavra delirante, desafia a lógica do discurso que quer tirá-lo de cena, escondê-lo. Por isso o portal se insurge com toda violência:

Você nem sabe qual o problema aqui. [...] Os ralos, e todos esses canos, parecem ser apenas um lugar para onde os dejetos e a água vão. Mas não são. Esses buracos são na verdade outra coisa. [...] São portais. São os portais do inferno. E é por eles que nos observam (p. 64).

Há a pretensão de se apreender o corpo em seus aspectos fisiológicos, ou melhor, há uma incursão pela via fisiológica para, a partir dela, estabelecer um ponto neutro, um marco zero, onde o corpo não possa sofrer as castrações que sobre ele incidem no cotidiano, purificando-o de seus traços mais animais.

O retorno do que fora rejeitado, escondido, expurgado, dá ao romance o tom escatológico de que necessita para contradizer a assepsia organizadora da vida social. O descartado, por sua própria natureza, deve permanecer silenciado e distante da visibilidade dos olhares civilizados. Mas nada no romance parece mais disposto a perturbar a ordem do que o retorno do refugio em suas características olfativas:

Uma lama negra e fétida. [...] Ele levanta de uma só vez. Acho que não gostou. Atira a lama na minha cara. [...] Ele sai. Passo a mão

em meu rosto. A lama foi até os meus lábios. Abro a torneira da pia e enfito a cabeça. Agora nem dá pra aguentar. Ele foi mexer nessa merda, e o cheiro alastrou. Encorpou. Está tão forte que quase se tornou visível (p. 27).

O corpo cumpre a trajetória definitiva de sua finitude. Encaminha-se para a morte, para a desfuncionalidade total. Na morte o narrador encontrará o ponto de equilíbrio desejado – que virá pela mão do outro tantas vezes silenciado, tantas vezes evitado e coisificado:

Ela aponta o saco para mim. O saco treme. A cabeça balança. A mão trêmula está dentro do saco. Eu trouxe a sua verdade. Adivinhe o que o saco guarda. Eu trouxe uma coisa que só serve para você. Abaixar isso! Não posso, então o saco faz BUM. E o BUM é tão alto que dói. O BUM rasga o saco. O BUM me rasga também. O BUM sempre diz a verdade (p. 140).

É no encontro com seu derradeiro fim que o narrador finalmente pode vislumbrar de perto o que espreitava, ficando frente a frente com os segredos guardados pelo portal infernal de onde suspeitava ser observado, espionado.

Sua redenção, se houver, virá da negação de sua própria corporeidade, de sua carnalidade e de seu desejo, na afirmação de sua finitude. Virá do apagamento de sua própria história, de seu total silêncio:

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

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

Referências

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade. O uso dos prazeres*. 12^a ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.
- MUTARELLI, Lourenço. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Devir, 2002.
- RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno & iluminações*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.