



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JIVAGO OLIVEIRA DA FONSECA

**A HUMANIDADE PELO RALO: AS RELAÇÕES SOCIAIS ENQUANTO MONTAGENS
PERVERSAS EM *O CHEIRO DO RALO* DE LOURENÇO MUTARELLI E HEITOR DHÁLIA**

FORTALEZA

2017

JIVAGO OLIVEIRA DA FONSECA

**A HUMANIDADE PELO RALO: AS RELAÇÕES SOCIAIS ENQUANTO MONTAGENS
PERVERSAS EM *O CHEIRO DO RALO* DE LOURENÇO MUTARELLI E HEITOR DHÁLIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- F744h Fonseca, Jivago Oliveira da.
A humanidade pelo ralo : as relações sociais enquanto montagens perversas em o Cheiro do Ralo de Lourenço Mutarelli e Heitor Dhalia / Jivago Oliveira da Fonseca. – 2017.
153 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2017.
Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.
1. Literatura. 2. Cinema. 3. Sociedade de consumo. 4. Perversão social. 5. Adaptação . I. Título.
CDD 400
-

JIVAGO OLIVEIRA DA FONSECA

**A HUMANIDADE PELO RALO: AS RELAÇÕES SOCIAIS ENQUANTO MONTAGENS
PERVERSAS EM *O CHEIRO DO RALO* DE LOURENÇO MUTARELLI E HEITOR DHÁLIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

Aprovada em: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Fernanda Coutinho
Universidade Estadual do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Charle Albuquerque Ponte
Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN)

AGRADECIMENTOS

De maneira geral, dedico este trabalho a todos que, de forma direta ou indireta, contribuíram para o sucesso desta difícil empreitada.

Mais especialmente, dedico à minha companheira, Laila Rayssa, cujo amor (mútuo), o incentivo e a paciência foram imprescindíveis para que eu conseguisse chegar até aqui. Não há espaço suficiente nestes agradecimentos para sintetizar o seu papel na minha vida.

Aos meus amigos Emanuel Régis e Hermenegildo Robson, pelas instigantes conversas e discussões acerca de temas aqui tratados.

À minha família, pelo apoio ao longo da minha “carreira” acadêmica.

Ao meu orientador, Carlos Augusto, pela paciência e confiança.

Aos professores participantes das minhas bancas de qualificação e defesa, Fernanda Coutinho e Charles Albuquerque, pelas importantes contribuições e críticas.

À CAPES, pelo apoio financeiro durante o período de realização desta dissertação.

“Agora já não quero mais nada. O vazio se expande de mim. Pouco a pouco em coisa me torno. Não sei se pego no sono, ou se é ele quem toca em mim. Desligando do mundo engrenagem. Onde todos se movem, por se mover”.

(Lourenço Mutarelli)

RESUMO

Em *O Cheiro do Ralo* (2002), do escritor paulista Lourenço Mutarelli, encontramos a trajetória de um imoral comprador de objetos usados que se utiliza de sua posição de poder com o propósito de submeter os sujeitos ao seu redor, objetificando-os e instrumentalizando-os a fim de satisfazer os desejos perversos dele – frutos de uma lógica mercadológica que cada vez mais permeia as ações dos sujeitos na sociedade contemporânea. O presente estudo propõe identificar as potencialidades referencial e crítica do romance *O Cheiro do Ralo* de Mutarelli e de sua adaptação cinematográfica homônima dirigida por Heitor Dhalia (2006) a partir de uma análise de como, em cada uma dessas formas textuais, as relações humanas, inerentes a um contexto sociocultural norteado pelo mercado e pelo espetáculo, são representadas como ações legitimadoras da perversão social. Inicialmente, após fundamentar a ideia de tradução e de adaptação segundo as pertinentes acepções de Itamar Even-Zohar (2013), Andre Lefevere (2007) e Linda Hutcheon (2011), mostraremos o papel de destaque assumido por essa prática no campo cultural brasileiro atual, revelando assim uma ligação cada vez mais íntima entre os sistemas literário e cinematográfico nacional juntamente a uma possibilidade maior do público consumidor entrar em contato com diferentes pontos de vista sobre um mesmo assunto – devido à profusão de releituras oferecidas pelas adaptações. Posteriormente, apresentaremos características retratadas por pensadores da cultura, como Zygmunt Bauman (2008), Gilles Lipovetsky (2011) e Richard Sennet (2010), acerca da condição da cultura no âmbito das sociedades globalizadas – assumidas enquanto sociedades de consumo. Em seguida, utilizaremos o conceito de “realismo traumático” oferecido por Hal Foster (2013) para desvelar a dimensão política-ideológica em *O Cheiro do Ralo*, a qual aponta para um olhar crítico sobre a submissão das relações interpessoais à lógica do mercado que, de maneira violenta e amoral, fomenta cada vez mais a indiferenciação entre indivíduos e objetos, acabando por delinear um cenário no qual os laços sociais passaram a ser integrados por subjetividades eminentemente perversas, como observado por Dany-Robert Dufour (2014) e Jean-Pierre Lebrun (2009). Na última parte, partiremos de uma descrição da forma como tal cenário alegoricamente é representado na narrativa cinematográfica de Dhalia, salientando suas dimensões ideológicas e utópicas, como teorizadas por Fredric Jameson (1992). Por fim, trataremos do diálogo existente entre a adaptação e o romance de Mutarelli, destacando os modos como cada uma desses meios problematizam o tema da degradação dos laços intersubjetivos na contemporaneidade.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Sociedade de consumo. Perversão social. Adaptação.

ABSTRACT

In *O Cheiro do Ralo* (2002), by São Paulo writer Lourenço Mutarelli, we find the path of an immoral buyer of used objects that uses his position of power with the purpose of subjecting people around him, objectifying them and using them as tools, in order to satisfy his perverse desires - result of a marketing logic that increasingly permeates the actions of people in contemporary society. The present study proposes to identify the referential and critical potentialities of Mutarelli's novel *O Cheiro do Ralo* and its cinematic adaptation by Heitor Dhalia (2006) based on an analysis of how, in each of these textual forms, human relations, inherent in a sociocultural context guided by the market and spectacle, are represented as legitimizing actions of social perversion. After presenting the idea of translation and adaptation according to Itamar Even-Zohar (2013), Andre Lefevere (2007) and Linda Hutcheon (2011), we will show the prominent role assumed by this matter in the current Brazilian cultural field, thus revealing an increasingly intimate connection between the national literary and cinematographic systems coupled with a greater possibility for the audience to come into contact with different viewpoints on the same subject - due to re-readings profusion offered by adaptations. Later, we will present characteristics portrayed by culture thinkers, such as Zygmunt Bauman (2008), Gilles Lipovetsky (2011) and Richard Sennet (2010), about the condition of culture within globalized societies - assumed as consumer societies. Next, we will use the concept of "traumatic realism" offered by Hal Foster (2013) to unveil the political-ideological dimension in *O Cheiro do Ralo*, which points to a critical look at the submission of interpersonal relations to the market logic, in a violent and amoral way, increasingly fostering equal treatment for individuals and objects, and ends up delineating a scenario in which the social ties begin to be integrated by eminently perverse subjectivities, as observed by Dany-Robert Dufour (2014) and Jean-Pierre Lebrun (2009). In the last part, we will start from a description of how such a scenario is allegorically represented in Dhalia's narrative, emphasizing its ideological and utopian dimensions, as theorized by Fredric Jameson (1992). Finally, we will discuss the existing dialogue between Mutartelli's adaptation and novel, highlighting the ways in which each of these media questions the theme of intersubjective bonds degradation in contemporary times.

Keywords: Literature. Cinema. Consumer society. Social Perversion. Adaptation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – sequência de abertura	106
Figura 02 – Direção de arte – objetos e cores na loja de Lourenço	107
Figura 03 – Direção de arte – objetos e cores nas cenas externas.....	108
Figura 04 – Direção de arte – objetos e cores na lanchonete	108
Figura 05 – Ideia de atemporalidade – sala de espera da loja	109
Figura 06 – Ideia de atemporalidade – sala de Lourenço	110
Figura 07 – Ideia de atemporalidade – apartamento de Lourenço.....	110
Figura 08 – Plano médio – mesa como objeto de distinção.....	112
Figura 09 – Mesa como elemento de distinção nas relações de Lourenço – flerte com a garçonete	113
Figura 10 – Mesa como elemento de distinção nas relações de Lourenço – discussão com a noiva	113
Figura 11 – Mesa como elemento de distinção nas relações de Lourenço – conversa com a empregada	114
Figura 12 – Mesa como elemento de distinção nas relações de Lourenço – assistindo T.V.	114
Figura 13 – Plano conjunto – Lourenço obtém seu “objeto” de desejo	115
Figura 14 – Instabilidade de Lourenço	116
Figura 15 – Instabilidade de Lourenço	116
Figura 16 – Sequência do linchamento de Lourenço	119

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	LITERATURA E CINEMA BRASILEIRO: UM DIÁLOGO CONTEMPORÂNEO	15
2.1	A relação entre a literatura e cinema no cenário cultural brasileiro atual	16
2.1.1	<i>Mutarelli, autor multimídia</i>	29
2.2	Tradução, sistema literário e reescritura	34
2.2.1	<i>Literatura enquanto (poli)sistema e reescritura</i>	37
2.2.2	<i>A posição da adaptação fílmica</i>	45
3	O RALO E O MUNDO	52
3.1	Enxergar o mundo através do olho: o realismo de mutarelli	52
3.1.1	<i>Realismo e literatura hoje: entre a referência e a imanência</i>	56
3.1.2	<i>O realismo traumático de O Cheiro do Ralo</i>	63
3.2	Realidade perversa do consumo	70
3.2.1	<i>Aspectos da sociedade do consumo</i>	74
4	O QUE O CINEMA TEM A DIZER SOBRE O REAL	92
4.1	O caráter realista do cinema	93
4.1.1	<i>Narrativa, discurso, alegoria</i>	97
4.2	<i>O Cheiro do Ralo</i> de Heitor Dahlia	103
4.3	“A imensa bunda e mais nada”?	130
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	147
	REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	152

1 INTRODUÇÃO

Desenvolvendo-se dentro de contestáveis fronteiras geográficas e culturais cada vez mais fluidas e homogêneas, as atuais sociedades globalizadas, saturadas de imagens e portadoras de uma urgência existencial refletidas em suas manifestações artísticas e na subjetividade de seus indivíduos – inerentes a uma condição político-histórica comumente rotulada como pós-moderna ou capitalismo tardio – são ostensivamente alvos de conceitualizações e análises de variados estudiosos e pensadores da cultura que buscam sentidos nas causas fomentadoras de seus conteúdos e nas possíveis consequências dessas expressões à apreensão e contextualização do mundo no qual estamos inseridos. Características presentes em boa parte das produções artísticas de hoje, o questionamento das grandes narrativas fundadoras, a negação de uma linearidade histórica, a revisão irônica do passado, a deslegitimação das verdades cristalizadas, entre outras, parecem indicar a visão de um mundo em crise, no qual o “mal-estar” do sujeito deriva em uma postura antiutópica e em uma situação de resignação diante das constantes tragédias e decepções promovidas pelas ações humanas que insistem em se repetir.

Tal cenário não só representa o novo espaço social – baseado numa lógica espetacular de consumo, superficial e simbolicamente violenta que desestabiliza as subjetividades lançando os indivíduos num “vazio” existencial eivado de promessas mercadológicas reconstrutoras de identidades (ROLNIK, 1997) – como possui um papel definidor das atuais produções artísticas que despontam no mercado em diferentes formas e meios. É seguindo esse posicionamento que vemos o estudo acerca da produção artística contemporânea como fundamental para entender de que maneira os mecanismos políticos, sociais e econômicos se imbricam nas práticas culturais e são manifestados pelas narrativas.

Podemos, então, assumir a arte enquanto produto cultural e, muitas vezes, subversivo que, mesmo apresentando uma forma ligada ao seu meio, possui o potencial de expandir questões e temas problemáticos da realidade, tornando-se, assim, um pertinente meio de apreensão dos mecanismos socioculturais do contemporâneo. Isso nos permite identificar a literatura como elemento cultural e interpretá-lo pensando nesse entrelaçamento entre ficção e “realidade” como um exercício crítico de busca de pontos de vistas desafiadores sobre mecanismos culturais e políticos inerentes tanto ao mundo quanto às produções artísticas.

É assumindo essa percepção acerca do objeto literário que Terry Eagleton, em *Marxismo e Crítica Literária* (2011), por exemplo, mostra que a forma e o conteúdo da obra de arte estão diretamente vinculados ao contexto histórico-social no qual são produzidos;

respondendo às demandas, principalmente ideológicas, de um meio em que a arte se apresenta como um mecanismo cultural de reprodução de uma determinada posição subjetiva de um grupo que visa manter ou desconstruir o *status quo*. Isso quer dizer que “avanços significativos na forma literária resultam de mudanças significativas na ideologia. Eles representam novas maneiras de discernir a realidade social e [...] novas relações entre o artista e o público” (EAGLETON, 2011, p. 51).

Reconhecendo esse papel das manifestações artísticas como elementos culturais de expressão e subjetivação mantenedoras de um vínculo com o meio em que é produzido, permitindo, assim, a apreensão de suas formas estéticas enquanto estruturas discursivas presas a tensões e problematizações existentes no social, é que vemos a necessidade de buscar na literatura contemporânea e também em outros veículos de expressão, como o cinema, um objeto de análise que possa oferecer um olhar novo sobre temas pertinentes da atualidade, pois

[...] a oposição costumeira entre literatura e realidade, cultura e sociedade mascara profunda interconexão: não se pode analisar uma sem a outra, e nem mesmo sem conceber uma literatura sem a realidade que ela produz e reproduz, ou, pela mesma via, uma sociedade sem a cultura que define seu modo de vida (CEVASCO, p.150, 2003).

Modo de vida esse estreitamente vinculado ao modo de produção cultural e seu papel na confecção de um tipo novo de relações e de sujeitos, “pós-moderno” ou desvinculado de utopias – característica marcante da condição subjetiva atual.

Nosso trabalho, portanto, irá se concentrar fundamentalmente nas potencialidades inerentes aos textos literários e cinematográficos de revelarem, através de suas idiossincrasias formais, visões bastante particulares acerca de temas problemáticos e, muitas vezes, sublimados por boa parte da sociedade, uma vez que são suplantados e ocultados pelas imagens espetaculares que se tornaram hegemônicas nos mais diversos discursos e comportamentos vinculados ao poder midiático e ideológico formador da opinião pública.

Para alcançarmos tal objetivo, buscaremos no romance *O Cheiro do Ralo* (2012), de Lourenço Mutarelli, e em sua adaptação fílmica homônima, dirigida por Heitor Dhalia (2006), a representação e a problematização oferecidas por esses textos acerca das relações sociais na sociedade de consumo enquanto montagem perversa, investigando, assim, de que maneira essas obras servem para deflagrar as potencialidades da expressão literária e cinematográfica enquanto meios culturais que, mesmo possuindo sistemas semióticos distintos, podem, através da adaptação, dialogar e surgir como provocadoras de novas visões acerca de questões cruciais do mundo. Buscaremos, então, identificar o caráter político-ideológico das duas narrativas seguindo a hipótese de que, longe de se fecharem em uma simples mimetização

do mundo social, tais narrativas podem oferecer novas possibilidades críticas de apreender as contradições da vida humana na contemporaneidade a partir de desconstruções e manipulações estéticas da mesma.

A obra de Mutarelli tornou-se nosso objeto de estudo devido ao seu caráter absolutamente marcado por elementos da cultura contemporânea brasileira no viés conhecido como “pós-modernismo” (SCHOLLAMER, 2009), surgido em meados da década de 70. Apresentando um tema urbano centrado numa trama banal, repetitiva, protagonizada por um tipo extremamente cínico e de poucas ambições, a narrativa de *O Cheiro do Ralo* ainda apresenta a hibridização entre gêneros e tipos textuais retirados de meios midiáticos de massa, como televisão e quadrinhos, além de oferecer uma diversidade de referências explícitas no texto a partir de marcas de produtos, celebridades, programas televisivos que impregnam nosso cenário cultural. Esses elementos configuram a obra desse autor como ilustrativa do momento crítico em que nossa realidade está inserida, pois é capaz de se apresentar, ao mesmo tempo, como um produto massificado – visto que pode ser tida como uma narrativa linear, objetiva e referencial demais para ser ligada aos paradigmas canônicos modernistas – e como um texto crítico e questionador, que, através de seu cinismo e hiper-realismo latentes, oferece um olhar particular sobre a condição humana dentro do cenário da sociedade de consumo. E é tal olhar que procuraremos destacar no presente estudo.

Nosso trabalho está dividido em três partes. Na primeira, partiremos de uma contextualização sobre a formação e a atual configuração do campo literário brasileiro e sua relação com o cinematográfico a partir da legitimação do processo de adaptação fílmica que, hoje, constitui um paradigma poetológico aceito por grande parte dos autores literários no cenário nacional, destacamos, por fim, a partir do exemplo da adaptação da obra de Lourenço Mutarelli, como eles se imbricam e fomentam produções inovadoras cada vez mais integradas a um contexto globalizado e multimidiático característicos da produção artística contemporânea.

Num segundo momento deste capítulo, focaremos o conceito de adaptação fílmica e de que forma tal mecanismo pode propiciar uma análise sociocultural pertinente tanto sobre o texto de partida quanto acerca da sua adaptação dentro de um contexto cultural específico. Para esse fim, buscaremos no pensamento de reconhecidos estudiosos da área da tradução e adaptação, tais como Itamar Even-Zohar (2013), André Lefevere (2007) e Linda Hutcheon (2011), uma abordagem norteadora que proponha pensar esse processo dentro dos meandros

dos sistemas de produção cultural, não deixando para segundo plano as tensões políticas e econômicas que modelam os campos em questão.

No segundo capítulo, partiremos para a apreensão de como o potencial representativo da obra de Mutarelli pode ser entendido pela teoria. Dentro do interminável jogo de legitimação entre vertentes formalistas e realistas sociais, buscaremos uma terceira via que se coadune com as necessidades representativas da narrativa literária atual. Encontraremos, então, no conceito de “realismo traumático” proposto por Hal Foster (2011), a postura mais eficiente para pensarmos de que forma o texto de literário em questão e sua adaptação podem se relacionar com o contexto no qual foram produzidos e publicados.

Tal contexto será o tema trabalhado na segunda metade do respectivo capítulo. Norteados pelo objetivo de identificarmos, no texto de Mutarelli e de Dhália, uma leitura crítica acerca da condição que as relações sociais se apresentam dentro da sociedade de consumo, torna-se fundamental mapear historicamente essa sociedade, além de apontar seus aspectos ideológicos constitutivos e como tais aspectos são assimilados e reproduzidos pelos outros sistemas culturais e pelas subjetividades dos indivíduos-consumidores. Como textos balizadores, teremos os trabalhos de Maria de Fátima Vieira Severiano (2001), Richard Sennett (2011) e Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2011).

A última parte do presente estudo é voltada para a análise descritiva dos textos literários e cinematográficos de *O Cheiro do Ralo* com a finalidade de identificar, nos elementos constituintes da forma e nas reflexões e ações de seu protagonista, a dimensão realista velada pela superficialidade ilusória da trama que nos mostra o verdadeiro diálogo possível entre ficção e realidade. Diálogo esse que desvela o potencial perverso do caráter humano em suas ligações com outros indivíduos inculcadas pelo estágio obscuro em que se encontra a cultura do consumo na contemporaneidade. Nesse momento, com o auxílio dos estudos, principalmente, de Jean Baudrillard (1995), Gilles Deleuze (2009) e Dany Robert-Dyfour (2014), observaremos como a narrativa representa as relações sociais como montagens perversas.

Esse último capítulo tratará também, em sua segunda metade, das particularidades existente na visão do cineasta Heitor Dhália sobre o enredo de *O Cheiro do Ralo*. Buscaremos observar sua adaptação a partir dos elementos idiossincráticos da mídia utilizada, o cinema, e da postura narrativa assumida pelo diretor acerca de questões e momentos-chaves presentes na obra de partida. Proporemos, enfim, considerar a produção de Dhália como texto autônomo perante a obra literária de Mutarelli, e, por isso mesmo, inerente a uma leitura particular do texto que pode estar refletida em uma narrativa ideologicamente divergente ao expresso pelo romance.

2 LITERATURA E CINEMA BRASILEIRO: UM DIÁLOGO CONTEMPORÂNEO

Embora o diálogo entre o cinema e a literatura brasileira já existisse desde as primeiras produções cinematográficas feitas no país, no início da década de XX, em obras como *A Cabana do Pai Tomas* (1909) e *Iracema* (1917), sendo inclusive de fundamental importância para a consolidação do Cinema Novo, a partir de filmes como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos, as novas possibilidades técnicas, culturais e econômicas oferecidas pela ascensão dos meios audiovisuais, mais especificamente da televisão e do vídeo, e da inserção do país no contexto mundial da globalização a partir do final do regime militar, permitiram o surgimento de uma relação nova entre esses dois sistemas culturais nas últimas décadas.

Com a abertura política trazendo o fim da censura e a necessidade de uma arte alinhada aos novos gostos de um público heterogêneo, abriu-se o espaço para novas formas e temas nas produções artísticas, agora contextualizados com um país integrado aos dilemas do mundo ocidentalizado em que política e cultura se imbricam de maneira indissociável num campo maior, guiado predominantemente pelas demandas do mercado e do consumo, confirmando, assim, a afirmação de Vera Follain Figueiredo (2010, p. 52) de que “um dos efeitos da atuação do mercado como grande mediador, intensificado com os avanços da tecnologia da comunicação, é o embraralhamento das linhas divisórias entre os diversos campos da produção cultural”.

Logo, quando se busca problematizar determinado tema presente tanto numa obra literária específica quanto em sua adaptação fílmica – objetivo este assumido pelo presente estudo –, deve-se ter em conta o atual papel de destaque alcançado pelos meios audiovisuais no contexto cultural brasileiro enquanto veículos hegemônicos de recepção popular, além de propor uma reflexão consistente sobre como outras formas artísticas, principalmente aquelas muitas vezes tidas, de maneira até pejorativa, como tradicionais, a literatura, por exemplo, se relaciona com esses novos dispositivos, uma vez que tanto a forma quanto o conteúdo inerentes a esses meios tendem a sofrer interferências, não só estéticas, mas também formais e temáticas das tensões promovidas pelo sistema cultural hegemônico. Nesse sentido, é essencial buscar no desenvolvimento desses diálogos entre as artes os momentos em que a poética ou a estética predominante em determinada época foi sendo remodelada a fim de permitir que visões de mundo proveniente de meios culturais marginais integrassem seu paradigma de legitimidade.

A aproximação entre literatura e cinema no Brasil, portanto, além de refletir características do contexto cultural contemporâneo do país, também aponta para uma maneira

outra de interpretar a realidade concernente aos meandros políticos e econômicos que, mais do que nunca, parecem indissociáveis da expressão artística. É seguindo as reflexões inerentes a tal posicionamento que, neste capítulo, debruçamo-nos sobre duas questões totalmente interligadas – sendo uma mais panorâmica, contextualizadora, e outra mais específica, instrumental – e fundamentais para se entender as potencialidades do diálogo entre esses meios de expressão e pensar quais são suas consequências à atual configuração do campo ou sistema cultural brasileiro.

2.1 A relação entre a literatura e cinema no cenário cultural brasileiro atual

Quando, em entrevista para o extinto site *Pop Balão*, em 2007, foi perguntado ao quadrinista e escritor iniciante Lourenço Mutarelli (1964) sobre a relação existente entre seus textos e outras expressões artísticas, Mutarelli, que acabara de ver seu primeiro romance adaptado para as telas de cinema, explicou:

Tudo começou com o Cheiro de Ralo, mas foi meio que um acidente. Eu comecei a escrever uma história e vi que se eu colocasse desenho ia tirar muito da força da história. Então eu fiz como um livro e aí começaram a abrir um monte de portas. Em menos de um mês depois de ter lançado o livro já tinha vendido os direitos. Na época, o Heitor (Dhalia) estava fazendo o Nina e ele me convidou para fazer as animações do filme. Aí eu conheci um pessoal de teatro, gostei muito do trabalho deles e eles queriam adaptar o Cheiro de Ralo para o teatro, mas eu já tinha vendido os direitos. Então eu escrevi uma peça para eles, depois escrevi mais dois livros e foi indo (MUTARELLI, 2007).

O percurso descrito e transcorrido por Mutarelli entre diversos espaços artísticos, mais do que indicar apenas uma abertura natural à convergência multimídia por parte de sua produção ficcional, aponta também para uma condição inerente ao cenário contemporâneo da cultura brasileira que vem se desenhando mais nitidamente desde o final do governo militar (1964-1985), que é o constante diálogo entre os diferentes campos de produção cultural, mais especificamente entre o texto escrito e a imagem.

Esse livre trânsito de indivíduos provindos de diferentes áreas da escrita por outras formas de expressão é facilmente percebido ao observamos o atual cenário artístico brasileiro, e, considerando uma realidade na qual a imagem e o espetáculo ganharam um destaque inédito dentro das produções culturais, vemos se tornar cada vez mais comum as ligações entre profissionais e produtos artísticos do campo literário com o audiovisual. Por isso não estranhemos quando Marçal Aquino (1958), um dos mais influentes escritores da geração oriunda de década de 90, assume a função de roteirizar várias obras de sua própria autoria e de

outros escritores a fim de adaptá-las para a grande tela¹; prática também comum para a maior influência literária de Aquino e de seus pares, o carioca Rubem Fonseca (1925), que, não raras vezes, revezava a escrita de seus contos e romances com a adaptação de obras próprias e de terceiros para o cinema, como feito em *A Grande Arte* (1991) e a versão para o cinema do romance *O Matador* de Patrícia Melo publicado em 1995 e lançado na grande tela como *O Homem do Ano* (2003).

Tal função assumida por boa parte dos escritores da atualidade² aponta para uma postura diferente diante do literário e do mercado cultural. O “escritor multimídia”, como categorizado por Vera Follain (2010, p. 21), insere-se de vez num cenário sociocultural em que os avanços técnicos, juntamente com a primazia da imagem e do movimento, advinda de uma hegemonia dos meios de comunicação massificados, tencionam e remodelam a estrutura de antigos sistemas artísticos.

Esse paradigma relativo a interferências entre campos culturais distintos ganha maior relevância a partir da crescente expansão do mercado de entretenimento brasileiro no conturbado momento em que a esperança modernizadora do “milagre econômico” que permeava a década de 1970 se dissolvia forçando, com o término do regime militar, a abertura política. Marcada principalmente pela popularização das mídias ditas de massa, como televisão, revistas e jornais e o grande poder adquirido pela publicidade (RAMOS, 2004, p. 63), esse período impôs aos agentes relacionados à constituição do produto literário a necessidade de pensar a matéria de sua produção dentro desse novo contexto globalizado.

A partir do aumento do número de consumidores de cultura na época em questão (PELLEGRINI, 1999, p.154), o mercado editorial, em crescimento e segmentação, induziu o aparecimento de novos autores e publicações que estivessem em consonância com o novo perfil de leitores; um tipo de literatura que focasse em temas populares, apontasse para referências de um mundo centrado no poder da imagem, que estivesse, dessa forma, em estreita ligação com os principais meios de difusão, em destaque os audiovisuais, como exposto por Figueiredo (2010, p. 52). A degradação da dicotomia relativa a uma “alta” e “baixa” cultura e o embaralhamento de suas fronteiras fomentaram o hibridismo de formas e gêneros artísticos,

¹ *Ação entre Amigos* (1998), *O Invasor* (2002) e *Eu Receberia as Piores Notícias dos Seus Lindos Lábios* (2011), todos baseados em textos de sua própria autoria e dirigidos por Beto Brant; e *O Cheiro do Ralo* (2007), dirigido por Heitor Dahlia.

² Podemos citar, entre os escritores com forte impacto em outras áreas artísticas, Fernando Bonassi (escritor, roteirista e cineasta), Jorge Furtado (cineasta, roteirista e literato), André Sant’Anna (escritor, roteirista e publicitário), entre outros.

permitindo assim que o texto literário se relacionasse de maneira mais acentuada com os novos meios, dentre eles o cinema.

A relação entre a literatura contemporânea brasileira e o cinema vem produzindo, desde o final da década de 90, uma diversidade de produções indicadora de um diálogo revelador entre esses dois sistemas culturais. Após um período de forte crise no mercado de investimento e distribuição de filmes, deflagrado principalmente pelo descaso do governo Collor (1989-1991) com relação à produção cinematográfica, ilustrado pelo fechamento da Embrafilme³ em 1989 (LEITE, 2005, p. 120), novos dispositivos de apoios e estratégias legais foram aventados, a partir da metade dos anos 90, no intuito de fortalecer o ressurgimento de um pertinente sistema cinematográfico nacional, período esse que, marcado pelo retorno de investimentos, passou a ser conhecido como “Retomada”.

Dentro desse contexto, a adaptação de obras literárias se mostrou como um recurso bastante utilizado a fim de sustentar e legitimar a nova fase. Fato esse revelado pelos principais títulos lançados no período, sendo grande parte fruto de adaptações, como nos casos de *O Quatrilho* (1995), baseado no romance homônimo de José Clemente Pozenato publicado em 1985, e *O Que É isso Companheiro?* (1997), adaptado da obra de Fernando Gabeira de 1979. Ambas indicadas à premiação de maior visibilidade do mercado cinematográfico internacional, o Oscar⁴.

A partir dessa nova etapa de produção, os papéis desempenhados pelas adaptações fílmicas fortaleceram a manutenção de uma certa constância na produção de filmes e foram fundamentais para estimular uma seminal indústria cinematográfica nacional que, mesmo passando por críticas quanto à qualidade irregular de algumas obras e ainda sofrendo com a precariedade da distribuição, mostrou-se essencial para assegurar uma relação dialógica que, hoje, marca estética e formalmente tanto o discurso cinematográfico quanto o literário através das constantes interferências de um campo no outro (FIGUEIREDO, 2010, p.19).

Esse cenário de influências e interferências entre campos se tornou ainda mais nítido a partir do período de solidificação dessa nova fase do cinema nacional, tendo como

³ Importante órgão de investimento em produções audiovisuais do Brasil, a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) foi fundada em 1969 e responsável pelo fomento, produção e distribuição da quase totalidade dos títulos exibidos no território nacional durante as décadas de 70 e 80, sendo responsável por obras que mudaram o cenário cinematográfico do país, como *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, e *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto. Foi desativada em 1989 pelo governo Collor.

⁴ É interessante perceber, para acentuar a relevância possuída pela adaptação no cinema nacional, que, até 2017, dos quatro filmes brasileiros que disputaram o Oscar na categoria de melhor filme estrangeiro – *O Pagador de Promessas* (1963), *O Quatrilho* (1995), *O Que É isso Companheiro* (1997) e *Central do Brasil* (1999) – três são adaptações; e poderiam ser quatro se incluíssemos *Cidade de Deus* (2006), que não foi indicado como filme estrangeiro, mas recebeu quatro outras indicações ao prêmio da academia: direção, fotografia, montagem e roteiro adaptado. Sendo considerado, assim, o filme brasileiro com maior destaque na história da premiação.

marcos iniciais a criação da ANCINE (Agência Nacional do Cinema) em 2002 e o lançamento de *Cidade de Deus* (2003), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, quando houve uma valorização massiva, tanto por parte da crítica quanto do estado, da qualidade e pertinência do mercado cinematográfico brasileiro (ORICCHIO, 2003, p. 27). A fase seguinte à retomada, que se estende até nossos dias, foi responsável por estabelecer uma consistência quantitativa e qualitativa na produção de filmes, expandindo a visibilidade do mercado nacional, favorecendo o surgimento de novos circuitos de produção (ORICCHIO, 2003, p.27); além disso, a nova configuração do cinema nacional ampliou os horizontes técnico-criativos de diferentes manifestações culturais, oferecendo novos recursos estéticos, formais e temáticos para outros sistemas artísticos, tendo a literatura como um dos mais afetados, como aponta Figueiredo:

Na contemporaneidade, cinema e literatura aproximam-se, inclusive, em decorrência dos deslocamentos operados pelas tecnologias digitais, que atingem as especificidades de cada linguagem, abalam a estabilidade dos suportes tradicionais, favorecendo o intercâmbio de recursos entre várias mídias e, conseqüentemente, diminuindo a distância entre os campos artísticos (FIGUEIREDO, 2010, p.18).

A própria relação entre o livro *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, e sua premiada adaptação é reveladora quanto ao diálogo acentuado entre os dois campos artísticos, o do cinema e o da literatura, na atualidade. O romance de Lins foi reeditado com centenas de páginas a menos logo após a estreia e o conseqüente sucesso da película com a proposta de se tornar mais acessível aos novos consumidores que se interessaram pelo livro devido ao filme. Nesse caso, nitidamente houve uma interferência de um sistema em um outro. Ações intervenientes entre campos, como a do caso de *Cidade de Deus*, tornaram-se comuns no decorrer da primeira década dos anos 2000. Outra obra marcante da pós-retomada, *O Invasor* (2002), por exemplo, teve seu roteiro confeccionado concomitantemente à escrita do romance original. O autor da referente obra, Marçal Aquino, chegou a terminar o roteiro antes mesmo de finalizar o próprio romance (FIGUEIREDO, 2010, p.31). Ainda é possível encontrar outra espécie de interferência direta de um meio expressivo em outro nas práticas encomendas de textos literários “adaptáveis” feitas por produtores a escritores, como ocorreu com Lourenço Mutarelli – caso este que será detalhado mais adiante.

É inegável, portanto, perceber que essa nova aproximação entre literatura e cinema apresenta questões essenciais para se entender aspectos da atual configuração da produção cultural e artística brasileira, não só no que tange aos aspectos estéticos e intermediáticos, mas também como a recepção, o mercado e os valores artísticos foram afetados por essa nova condição, tanto no que se refere ao texto literário quanto ao cinematográfico, uma vez que

(...) a literatura foi de suma importância para motivar um novo pensamento cinematográfico. Os temas discutidos por *Cidade de Deus* e *O Invasor* não ficam restritos apenas ao seu tempo de enunciação, mas, bem ao contrário, são retomados por outros filmes que avançam a discussão, demonstrando, talvez, que essa fase não seja apenas política, mas também de uma coletividade artística que redefine a forma, a disseminação e a projeção (futura) da literatura e do cinema (SILVA JR; GANDARA, 2015, p. 402).

Assim, entender como determinado campo cultural estimula e recebe as adaptações de obras literárias depende de uma compreensão profunda acerca das condições contextuais que permitiram a valorização do diálogo existente entre esses dois sistemas no decorrer da história. Logo, a legitimidade de uma prática tradutória ou de reescritura – como o processo de adaptação pode ser entendido no atual estágio dos estudos da tradução – está intimamente relacionada à maneira como os produtores, os consumidores e o mercado entendem o objeto fílmico enquanto leitura do texto literário dentro do momento histórico no qual esse processo ocorreu. Ou seja, o valor dessa prática dentro da *poética* hegemônica do período vai definir o seu status, pois

Poéticas dominantes diferentes em etapas diferentes da evolução de um sistema literário julgarão tanto a escritura quanto a reescritura de forma diferente e irreconciliável, baseada na boa-fé e na convicção de que a sua é a representante da única verdade (LEFEVERE, 2007, p. 65).

Pensar, então, a tendência estética da literatura contemporânea brasileira sem analisar o contexto cultural no qual essa manifestação se realiza seria desconsiderar características marcantes provindas de mudanças culturais fundamentais que, nas últimas quatro décadas, modelaram estética e formalmente o objeto literário, ampliando e reconfigurando, assim, suas potencialidades de interação com o mundo.

No que se refere à produção literária nacional da última década, inúmeros fatores extraliterários reconfiguraram os mais amplos aspectos dessa produção, modificando paradigmas estéticos e abrindo espaço para uma nova demanda formal da expressividade. Dentre esses fatores, talvez a acentuada valorização dos meios audiovisuais, destacando-se a televisão e o cinema, tenha sido o mais perceptível (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 38), principalmente com o alcance das adaptações literárias veiculadas por essas mídias, que popularizaram textos e aproximaram novos receptores de um campo que dificilmente grande parcela da sociedade teria acesso sem a mediação dessas reescritas.

Fica claro, deste modo, que, para se analisar o funcionamento do sistema literário no estágio atual, é vital entendermos como os processos tradutórios demarcaram um novo campo de atuação e experimentação para a literatura na medida em que fomentavam um mercado multimidiático, de convergência, que, conseqüentemente, propôs uma espécie nova de

habitus, nos termos de Bourdieu, que abrangem o olhar do consumidor dentro dos novos tipos de manifestações artísticas que surgiam. É importante, assim, buscar mecanismos e acontecimentos modeladores nesse mercado, tentando entender como, além da vontade individual dos autores, as *tensões* extraliterárias inerentes ao “campo de poder”, para continuarmos com Bourdieu, que abarca o artístico, pressionam e interferem na produção atual, passando a configurar um paradigma estético dialógico aberto às novas demandas das produções literárias.

Partindo do pressuposto de que existem aspectos congruentes na composição do campo literário brasileiro, podemos concordar com Louis Wacquant quando ele afirma que:

Como qualquer outro campo, o campo artístico ou, mais genericamente, “campo da produção cultural” (Bourdieu, 1993) é antes de mais um *campo de forças*, isto é, uma rede de determinações objectivas que pesam sobre todos os que agem no seu interior (WACQUANT, 2005, p. 1 – grifo do autor).

Podemos pensar essas *determinações objectivas* como provindas de agentes e instituições de prestígio que delimitam a movimentação dos produtos culturais e de seus produtores dentro do campo, apontando, dessa forma, para os papéis desempenhados por esses mecanismos na legitimação e ordenação do sistema artístico em questão, modelando o horizonte de ação dos produtores culturais, na medida em que:

(...) cada autor, enquanto ocupa uma posição no espaço, isto é, em um campo de forças (...) só existe e subsiste sob as limitações estruturadas do campo; mas ele também afirma a distância diferencial constitutiva de sua posição, seu ponto de vista, entendido como vista a partir de um ponto (BOURDIEU, 1996, p.64).

Identificar no desenvolvimento do mercado cultural alguns dos aspectos que fundamentam a construção desse espaço destinado aos autores é imprescindível na busca de uma reflexão sobre a atual configuração do campo literário brasileiro. Torna-se, portanto, essencial focar na ação dos chamados fatores de controle e como eles definiram o paradigma estético e mercadológico do campo artístico contemporâneo. Tais fatores são apontados por Lefevere como responsáveis por demarcar os limites de uma poética em um determinado contexto e são de dois tipos, um

(...) pertence inteiramente ao sistema literário; o outro se encontra fora desse sistema. O primeiro fator tenta controlar o sistema literário de dentro por meio de parâmetros estabelecidos pelo segundo fator. Em termos concretos, o primeiro fator é representado pelo “profissional” (...) o segundo fator de controle, que opera maior parte das vezes fora do sistema literário, será chamado aqui de “mecenate” (LEFEVERE, 2007, P. 33-34).

“Profissional” e “mecenasato” (*patronage*) – também categorizados como “reescritores” e “patronato” respectivamente – incluem, no primeiro tipo, críticos, tradutores, professores agentes que selecionam e popularizam obras que se coadunam com o modelo poético em voga. Já o mecenasato, além de oferecer um ambiente propício de trabalho para artistas integrados ao cenário artístico da época, estimula as “engrenagens” do mercado da arte, respaldando e investindo nas produções que deverão constituir o paradigma poético de determinado período. Não sendo fatores estáticos, o papel do profissional e do mecenasato dentro do sistema literário, no decorrer das últimas décadas no Brasil, está em constante dinamismo, modificando padrões estéticos, reorganizando paradigmas, fomentando imbricações e dando novo status à adaptação fílmica, como será detalhado em um outro momento. Os motivos históricos que impulsionaram essas reestruturações do sistema literário são, então, fundamentais para se compreender a atual condição de centralidade dada à adaptação fílmica no campo artístico nacional.

Os últimos anos da década de 70 e os primeiros da década de 80 formaram um período de grandes mudanças paradigmáticas na cultura brasileira, principalmente por conta da expansão do mercado literário ocasionado pela diminuição do número de iletrados e o aumento do corpo de estudantes universitários⁵, além do surgimento de uma crescente popularização da literatura devido à fundação e à mudança de postura mercadológica de importantes editoras, que, com uma proposta logística diferenciada, investiram na divulgação de novos autores, com temáticas e estilos mais modernos e urbanos (CARNEIRO, 2012, p. 3-4), assim como o surgimento de linhas editoriais dedicadas a obras de maior apelo popular, como a coleção *Círculo do Livro* da editora Abril, surgida na década de 70; *Circo de Letras* e a coleção *Primeiros Passos* da Brasiliense, além da coleção *vaga lume* da editora Ática, essas últimas editadas a partir dos anos 80, abrindo, assim, caminho para um problematização maior sobre a posição da literatura enquanto “alta cultura”.

Dentro dessa tendência de desautorizar a ideia de alta cultura, o papel da crítica também sofreu reformulações, principalmente com uma distinção mais clara entre uma crítica especializada, provinda da academia, e a crítica jornalística, que cada vez mais era veiculada em formato de resenha nos suplementos culturais de revistas recém-criadas, como *Istoé* (1977) e *Veja* (1968). Sobre esse cenário, Tânia Pelegrini afirma que:

Já no final dos anos 80, o que se pode perceber, então, é que o crescimento editorial, se não estimula a reflexão crítica – muito pelo contrário, pois o interesse é vender

⁵ Segundo Sandra Reinão houve, entre os anos de 1970 e 1980, uma queda da taxa de analfabetismo de 39% para 29% entre a população com mais de cinco anos; além disso, o número de universitários cresceu de cem mil para quase um milhão no mesmo período (REINÃO, 1996, p. 61).

livros e não analisá-los – estimula a ampliação do espaço para a literatura na imprensa, pelo mesmo motivo: notícias, resenhas, colunas, comentários (muitas vezes negativos) sempre colocam o objeto-livro em evidência (...) (PELLEGRINI, 1999, P. 168).

Dessa forma, opta-se por dar uma atenção maior à divulgação do que propriamente a valorar determinada obra, como discute Pompeu (2008, p. 58), ligando, desse modo, à apreciação do objeto literário, aspectos genéricos inerentes a características materiais do livro e a potencialidades de venda do produto para o novo cenário consumidor, em acentuada fase de massificação. “A comunicação de massa, que já estava em andamento desde 1930 no Brasil, na década de 1970 se tornara ‘solidificada’, ‘amadurecida’ e ‘industrializada’” (REIMÃO, 1996, p.25).

Ainda que, como mostra Flora Sussekind em *Cinematógrafo das Letras* (1987), desde a revolução técnica que marcou o início da modernização do país entre o final do século XIX e começo do XX os novos meios de comunicação populares que surgiam, ou ganhavam notoriedade naquele momento – fotografia, imprensa, publicidade, cinema – já permeassem o interesse e a curiosidade da classe artística nacional, chegando a interferir diretamente na forma, no estilo e na temática da produção literária do período, a massificação, a partir de 1970, alcançou um novo patamar pelo fortalecimento do consumo e do *mass media* no país, principalmente com a televisão, que, depois de inserida em território nacional na década de 1960, obtém sua hegemonia como principal meio de comunicação e de entretenimento do brasileiro na década seguinte. Com esse poder, a televisão passa a ser uma das principais responsáveis pela modelação do gosto e amplia de forma inédita a conexão entre os diferentes campos culturais, chegando a legitimar um novo meio literário formado por autores ligados à exposição midiática, como nos aponta Sandra Reimão (1996, p. 26) ao afirmar que “A expansão e o caráter francamente dominante da televisão como principal meio de comunicação no Brasil favorecem um determinado segmento no mercado livreiro e nas listas de *best-sellers*: o de autores de forte presença na televisão”. O humorista Chico Anysio, por exemplo, que durante a década de setenta era astro do programa de grande audiência *Chico City* (1973-1981), da Rede Globo, conseguiu projetar dois de seus livros entre os dez mais vendidos do ano, *O Enterro do Anão* (1973) e *É Mentira, Terta?* (1973), graças, segundo Reimão, a fama alcançada através da televisão.

Os aspectos culturais citados se acentuarão ao longo das décadas seguintes, principalmente com a abertura política e a volta da democracia. A lógica da globalização, no que se refere à maior organização editorial e à profissionalização do autor, instaurou-se com força no período pós anos 70 (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 29); com uma relação mais

próxima entre a cultura de massa e a “de elite”, assim como uma diluição maior de fronteiras estéticas e valores sacralizados que pautavam muitas linhas teóricas acerca da arte, alguns autores prestigiados pela alta crítica, como Jorge Amado, João Ubaldo Ribeiro e Ana Miranda passaram a se aproximar do mercado de maneira mais acintosa, publicando obras com características mais populares, mesclando uma linguagem menos rebuscada com temas identificáveis para o grande público⁶.

Ao longo da década de 80, também é visível a inserção da publicidade de forma definitiva na vida cultural do brasileiro, não só através das propagandas de TV, mas em revistas e produção de clipes musicais – mesmo na política a apuração da imagem e a criação de narrativas cada vez mais apelativas em campanhas eleitorais, delegadas a equipes de marketing, se tornaram, não só comuns, como fundamentais a partir da campanha presidenciais de 1989, quando se deu “um dos mais espetaculares ‘cases’ de marketing político de todos os tempos” (FIGUEIREDO, 2002, p. 47) responsável por eleger Fernando Collor de Mello. Junto a isso, a popularização do acesso a equipamentos de gravação e reprodução de vídeo também se mostrou essencial na composição de um meio cultural popular centrado no audiovisual (MACHADO, 2003, p.15).

Ao entrar nessa questão, Schollhammer (2009) afirma que é nesse contexto que se pode ligar uma postura pós-moderna à literatura brasileira. Postura que tem como um dos principais aspectos a

(...) interação entre a literatura e outros meios de comunicação, principalmente meios visuais, como fotografia, cinema, publicidade, vídeo e a produção da mídia em geral. (...) a ficção da década de 1980 se converte numa espécie de multimídia, ou eventual metamídia, na qual a espetacularização da sociedade midiática contemporânea no Brasil encontra sua expressão e questionamento. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 30-31).

Devemos ressaltar ainda que, nesse mesmo período, o olhar de grande parte dos principais nomes da literatura da época se voltaram para questões mais íntimas à sociedade. Tendo como característica uma postura antiutópica derivada do fim do regime militar, que trouxe uma nova realidade sem espaço para a agenda libertária de anos anteriores, os escritores “pós-modernos”, como reforça Schollhammer (2009, p. 37), passam a se debruçar sobre a realidade banal do cotidiano e sobre a subjetividade dos que vivem nos grandes centros urbanos.

Nessa incursão, o autor contemporâneo transforma em matéria central de suas histórias temas e personagens antes destinados apenas à subliteratura, como, por exemplo, os

⁶ Podemos citar, como exemplos, *Tieta do Agreste* (1977) de Jorge Amado, *Viva o Povo Brasileiro* (1984) de João Ubaldo Ribeiro e *Boca do Inferno* (1989) de Ana Miranda.

heróis moralmente questionáveis de Dalton Trevisan, os homossexuais marginalizados de Caio Fernando Abreu e os iconoclastas cínicos de Sérgio Sant’Anna. Entretanto, a temática que veio marcar de forma indelével a estética, não só literária como também cinematográfica, de anos posteriores, foi a do chamado “brutalismo” – que tem como característica trabalhar a temática da violência com um acentuado apreço estético e social –, batizada por Alfredo Bosi em 1975, e que traria como figura central o icônico escritor Rubem Fonseca, ele mesmo um artista “multimídia”, visto que possui uma importante trajetória na área de roteiros para televisão e cinema. Tal estética serviu como forma de expressar a nova condição humana dentro de um contexto social onde as utopias e as esperanças já não tinham as mesmas urgências; apenas a violência extrema, provinda do submundo marginalizado há tempos relegado à invisibilidade, parecia mostrar algo de real, além de totalmente condicente ao sensacionalismo tão em voga nas telas dos programas policiais que se “proliferavam” pelas redes de televisão.

A força dessa temática foi tão acentuada que, no decorrer das décadas de 1990 e 2000, o mercado cinematográfico foi marcado pela valorização de adaptações de obras declaradamente influenciadas pelo brutalismo de Fonseca; como, *O Invasor e Ação entre Amigos*, de Marçal Aquino (2002), *Cidade de Deus*, de Paulo Lins (1997) e *O Matador*, de Patrícia Melo (1997).

Os fatos apresentados até aqui nos indicam que muitas das características encontradas hoje no cenário cultural brasileiro e na maneira como o artista se relaciona com sua produção, através de técnicas e instrumentais de vários outros sistemas, vêm se desenvolvendo desde décadas anteriores. Isso aponta para um entendimento de que os campos culturais, longe de surgirem de maneira inata, sem uma aparente linha de desenvolvimento histórico, possuem uma configuração referente a processos longos de tensões entre posturas estéticas e disputas de poder, além de desestabilizações ideológicas ocasionadas por mudança no cenário sócio-histórico, portanto

É no horizonte particular dessas relações de força específicas, e de lutas que tem por objetivo conservá-las ou transformá-las, que se engendram as estratégias dos produtores, a forma de arte que defendem, as alianças que estabelecem, as escolas que fundam e isso por meio dos interesses específicos que aí são determinados (BOURDIEU, 1996, p. 61).

Tais tensões também refletem uma contínua luta entre centro e periferia dentro do campo do poder. Obras consagradas pela estética vigente são constantemente ameaçadas quanto a perda de seu espaço privilegiado por produções ditas “menores”, que não respeitam os paradigmas impostos pelos agentes legitimadores. Essa luta é vista por Even-zohar como

fundamental para se entender como os *polissistemas* culturais, posteriormente reapresentado como *sistema* por Lefevere, são constituídos, uma vez que

(...) os julgamentos de valor, as atribuições de prestígio e a formação de cânones que regem as relações internas dos polissistemas literários derivam de jogos de poder que vão bem além de noções simplistas de dominação cultural e/ou economia entre nações (INDRUSIAK, 2012, p. 65).

É seguindo essa predileção pela trajetória histórica da organização cultural para se entender o diálogo atual entre literatura e cinema que podemos definir a metade da década de 90 como o momento-chave do prestígio obtido pela adaptação literária no sistema literário brasileiro.

Entre o fim dos anos 80 e o início dos 90 – época em que as produções praticamente se limitavam a filmes de baixo custo e qualidade, como as emblemáticas pornochanchadas, e que também atravessou o fim da Embrafilme ocasionado pela crise econômica desencadeada pelo fracasso do “milagre econômico” proposto pelo regime militar, período igualmente vital para o aumento do custo de produção de novas obras, desestimulando, assim, o aparecimento de jovens cineastas (ORICCHIO, 2003, p. 25) –, a falta de políticas culturais claras voltadas para a produção cinematográfica nacional durante o período Collor juntamente com o desaparecimento de um público interno que consumisse obras que não fossem provenientes dos grandes estúdios hollywoodianos acabaram por estagnar a indústria cinematográfica brasileira (LEITE, 2005, p.123), que só conseguiria ressurgir com alguma relevância em meados dos anos 90, tendo como marco inicial dessa fase o filme *Carlota Joaquina* (1995), de Carla Camurati. Obra que, apesar de não ter angariado muitas críticas positivas, apontou um caminho para as produções nacionais ao resgatar uma temática histórica clássica misturando-a à ironia contemporânea, além de apresentar uma qualidade técnica poucas vezes buscadas por filmes anteriores.

O novo “respiro” do cinema nacional foi propiciado principalmente pela promulgação da Lei do Audiovisual (1995)⁷ que, “associada a leis de incentivos municipais e estaduais, começou a dar frutos depois de regulamentada” (ORICCHIO, 2003, p. 24). Com essa lei, empresas privadas também começaram a investir em cinema, visto que o novo mecanismo governamental oferecia isenção fiscal a instituições privadas que patrocinassem produções audiovisuais. Tal cenário de investimentos empresariais acabou por respaldar a função dos diretores de *marketing* como agentes centralizadores, que acumulavam um poder quase

⁷ Mecanismo de fomento à produção audiovisual introduzido na Lei nº. 8.685/93 (Lei do Audiovisual) pela Lei nº. 11.437/06, que visa, através de isenção fiscal, permitir o investimento de empresas públicas ou privadas em projetos audiovisuais.

absoluto de selecionar o filme para o qual seria dirigido o investimento (ORICCHIO, 2003, p. 29).

Dessa maneira, a qualidade das produções desse período tendia ao genérico e menos preocupadas com o retorno financeiro advindo da bilheteria, que se sabia insuficiente, do que com a possibilidade de evitar o pagamento de impostos. Esse específico sistema de mecenato que, aparentemente, pouca importância dava ao retorno financeiro oferecido pelo produto final, parece ter influenciado uma postura autoral basilar do mercado cinematográfico nacional existente até o presente, fazendo com que muitas obras, que dificilmente teriam um mercado propício ou vantajoso financeiramente, fossem exibidas apenas pela vontade de seus realizadores (CAETANO, 2011, p. 249), além de criar, juntamente com a proliferação de escolas de audiovisual e a facilidade do acesso a equipamentos digitais no país, espaços para uma produção ainda mais autoral, de financiamento independente, com uma distribuição muitas vezes restrita apenas a festivais e a vídeo-clubes.

Aparentemente, a tendência anticomercial do cinema nacional parece se alinhar à ideia de “produção pura” como definida por Bourdieu (1996, p. 141), que tem um “mercado restrito aos produtores” e diferencia-se da “grande produção, dirigida para a satisfação das expectativas do grande público (...)”. Essa liberdade criativa foi fundamental para estimular um diálogo mais frutífero entre literatura e cinema, já que permite uma relação potencialmente mais ampla de experimentação entre autores e cineastas.

Não é difícil de entender, portanto, como o crescente fortalecimento do contato entre esses campos chegaria a um patamar inédito de reconhecimento e qualidade como quando *Cidade de Deus* estreou em 2003. Trata-se de uma obra seminal que, segundo as palavras de Oricchio, foi “um epílogo simbólico de um ciclo” (2005, p. 24), pois, a partir dele, os paradigmas estéticos, temáticos e mercadológicos de produção anteriores foram repensados e atualizados, ou seja, uma nova poética para o cinema se estabelecia, a partir do momento em que a tendência espetacular e historicista-nacionalista, resquícios de uma busca identitária, centralizada, muitas vezes, no pastiche e na paródia, características de boa parte dos sucessos da Retomada⁸, foi substituída por um olhar crítico sobre a realidade presente, em que a violência – com traços herdados do brutalismo –, a desigualdade, a moral vacilante do sujeito comum receberam uma atenção há tempos negada por esse suporte. Além disso, o sucesso de *Cidade de Deus* mostrou que adaptações de obras contemporâneas, com um mínimo intervalo entre o

⁸ Podemos citar como exemplos ilustrativos desses tipos de produções o próprio *Carlota Joaquina* (1995), de Carla Camurati, *O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, *O quatrilho* (1995), de José Clemente e *Baile Perfumado* (1997), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira.

texto escrito e a sua reescrita para as telonas mostrava-se como um recurso extremamente produtivo.

O premiado filme de Meireles e Lund não só foi fundamental para desestabilizar os paradigmas da recente produção cinematográfica brasileira, como também serviu para legitimar um novo patamar às adaptações fílmicas, que já vinha se desenhando no decorrer das décadas anteriores.

Um fato icônico, já mencionado vagamente, que ilustra essa mudança de paradigma no cerne da relação entre sistemas literários e cinematográficos pode ser citado como desdobramento de sua produção no sistema receptor após o sucesso obtido pelo filme: o romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, originalmente publicado em 1997, foi relançado em 2002 em um novo formato físico e narrativo. Costa, ao analisar essa nova edição, afirma que ela

(...) apresenta um corte de mais de 100 páginas em relação à primeira edição. Esse corte implica a supressão de personagens e de algumas histórias. Além disso, da edição de 1997 para a de 2002, Lins muda o nome de diversas personagens do romance, dentre elas muitas que protagonizaram boa parte das histórias – tanto na primeira edição, quanto no filme (COSTA, 2008, p. 38).

Como podemos observar, a edição sofrida pela obra literária após cinco anos de sua publicação, com fins aparentemente comerciais, é sintomática para se delinear a importância central que a adaptação ganhou no decorrer das reconfigurações históricas assumidas pelos sistemas culturais envolvidos. Como explanado no início desse capítulo, a proximidade crescente entre a literatura e os meios audiovisuais e as novas demandas do mercado editorial em expansão na década de 70, juntamente com o esmaecimento da fronteira entre baixa e alta cultura e a importação de ideais pós-modernos de experimentações multimidiáticas dos anos 80, uniram-se ao posicionamento crítico pós-utópico e urbano das posturas artísticas da década seguinte desenhando, por fim, um sistema, ou polissistema, literário em que produtores, mercado e consumidores estão inclinados a aceitar a adaptação fílmica e o texto adaptado como produtos imbricados em suas constituições e indiferenciados quanto às suas autonomias.

Portanto, é notória a existência no Brasil de um sistema cinematográfico, de certa maneira, autoral, que funciona em íntima consonância com um sistema literário específico, formado por autores multimídia que possuem um bom deslocamento dentro de ambos os campos, e, através de processos de reescritura, esses sistemas convergem de uma forma tal que um passa a interferir diretamente na estrutura, no contexto e na recepção do outro, uma vez que

reescrituras, principalmente traduções, afetam a interpenetração de sistemas literários, não apenas projetando a imagem de um escritor ou obra em uma literatura, ou deixando de fazê-lo (...) mas também pela introdução de novos recursos dentro do

componente inventarial de uma poética, preparando o caminho para mudanças em seus componentes funcionais (LEFEVERE, 2007, p. 68).

A partir dessa afirmação, podemos entender como o caráter convergente da literatura brasileira desse período serviu para afirmar uma mudança paradigmática no sistema cultural, deslocando valores e legitimando a hibridização com o audiovisual enquanto recurso de valor.

2.1.1 *Mutarelli, autor multimídia*

A obra e a figura do paulista Lourenço Mutarelli (1964), enquanto agente ativo do campo artístico atual, mostram-se como exemplos representativos das novas formas como muitos autores e textos literários se deslocam entre os meandros do cenário cinematográfico nacional e promovem, dessa forma, remodelações de mecanismos estéticos, políticos e até mercadológicos que estruturam tanto a obra de partida quanto a sua reescritura. Mutarelli, portanto, pode ser considerado um perfeito representante de uma época em que

Os textos, inclusive os classificados como literários, têm, progressivamente, perdido a centralidade simbólica, subordinando-se, de uma forma ou de outra, às imagens técnicas, servindo-lhes, às vezes, como pré-textos (...). Cada vez mais a ideia de uma obra-prima acabada, fechada em sua perfeição, cede espaço para o texto em contínua reelaboração. Que quer flexível, de modo a facilitar o deslizamento por diferentes meios e suportes (FIGUEIREDO, 2010, p. 45).

Já consagrado como um dos ilustradores e quadrinistas mais premiados do Brasil entre as décadas de 1980 e 2000, Lourenço Mutarelli adentrou no meio literário em 2002 com a publicação de *O Cheiro do Ralo*. Cansado do trabalho gráfico, Mutarelli, após anos trabalhando de forma ininterrupta com quadrinhos e ilustração, muitas vezes em projetos que odiava, apenas para conseguir se sustentar financeiramente, não escondia sua insatisfação com o meio que o tornou conhecido.

Eu estou muito cansado de desenhar. Acho que o meu desenho chegou no limite, não tenho tido prazer em desenhar. E o meio dos quadrinhos é bastante desagradável. Então eu me livrei de muita coisa e passei a ganhar dinheiro com meus textos. Não existe amor que resiste a tanto contrário. É mais ou menos isso que me fez perder a graça⁹. (MUTARELLI, 2006)

A solução para essa condição angustiante encontrada por Mutarelli veio com a descoberta da sua habilidade de contar histórias sem o recurso de imagens, apenas com palavras. Escrito após um estafante período de produção gráfica, Mutarelli aproveitou um tempo livre

⁹ Disponível em: <<http://www.diletanteprofissional.com.br/entrevistalourencomutarelli/>>; acessado em 05/05/2016.

para produzir algo que não requeresse nada figurativo, então, como narrou em entrevista dada ao site *Livre Opinião* em 2014,

(...)a Lucimar [esposa de Mutarelli] tinha ido viajar com o meu filho, Francisco, que era pequenininho e eu tinha um monte de trabalhos de desenhos para fazer. Foi um momento em que eu estava muito cansado de imagem, não tinha uma imagem limpa e tudo era imagem. Eu trabalhava muito com imagem, e então comecei a mexer no Word. (...) tudo no computador tinha imagem e som e eu estava muito saturado disso e acabei escrevendo em cinco dias *O Cheiro do Ralo*, por causa de um surto mesmo, uma tentativa de evocar a imagem através da palavra. (MUTARELLI, 2014).

Antes mesmo de ser publicado pela pequena editora Devir, seu romance recebeu a atenção do músico e escritor Arnaldo Antunes, que, em determinado encontro com o escritor, ganhou um rascunho do texto como presente e conseqüentemente enviou um *email* elogiando o trabalho para o agente de Mutarelli. O autor afirma que essa manifestação positiva de Antunes foi fundamental para que sua obra viesse a ser publicada (PISANI, 2012, p. 26). Tal elogio foi inclusive publicado como prefácio do romance até ser suprimido quando os direitos de publicação do texto passaram para a editora Companhia das Letras.

Após virar livro, *O Cheiro do Ralo* foi alçado ao reconhecimento através do apoio de grandes nomes do cenário literário nacional, passando por Marcelino Freire, Chico Buarque e Valêncio Xavier – este último responsável pelo prefácio da nova edição da obra em que se refere ao estilo de Mutarelli como tendo “uma beleza e humor que não se via na literatura brasileira desde Antônio de Alcântara Machado” (XAVIER, 2002, p. 7). O romance, portanto, transitou por diversos espaços do sistema até chegar às mãos de Marçal Aquino, que, como já vimos, apresenta-se hoje como um ícone do mercado literário e audiovisual brasileiro com ampla liberdade de deslocamento e influência dentro desses campos.

Interessado em adaptar o texto de Mutarelli para o cinema, Aquino ofereceu o trabalho ao jovem diretor e publicitário Heitor Dhalia, que, ao ler o material, se interessou ao ponto de comprar os direitos de filmagem da obra e convidar Mutarelli para inserir algumas ilustrações no seu primeiro filme, *Nina* (2004), uma livre adaptação do clássico romance *Crime e Castigo* de Dostoiévsky.

A produção da adaptação do livro de Mutarelli ganhou ainda mais respaldo quando o consagrado ator Selton Mello, que havia feito uma pequena participação em *Nina*, tomou conhecimento do livro e se identificou plenamente com o protagonista da história, como, em entrevista, relatou: "Eu não conhecia o Muta. Soube que o Heitor ia filmar um romance dele. Fui atrás e li. Paixão à primeira vista. Personagem da minha vida. Pensei: 'Caralho, preciso

fazer esse filme de qualquer maneira"¹⁰. Selton Mello não só representou o personagem principal, como também se tornou um dos produtores executivos do filme, pois *O Cheiro do Ralo*, diferente de boa parte dos filmes exibidos nos cinemas nacionais, foi produzido de forma completamente independente em relação a programas estatais de incentivos, em esquema de produção pura, como conceituado por Bourdieu.

Acerca dos problemas financeiros referentes à produção do filme, Marçal Aquino comentou que "Houve dificuldades em captar dinheiro, porque ninguém queria financiar um filme com o nome 'Cheiro do Ralo' e também pelo conteúdo pesado"¹¹. Seus realizadores custearam a produção do longa por conta própria, cerca de 315 mil reais – um valor mínimo para a produção de um filme com qualidade técnica profissional, mesmo no Brasil.

Diante desse cenário, podemos admitir que a liberdade do diretor quanto ao controle criativo do que seria mostrado na tela foi bem maior uma vez que as possíveis interferências estatais ou do financiamento privado não existiam. Nem o próprio autor da obra de partida tentou interferir no projeto. Segundo ele, “no filme, o pessoal faz o que quiser” (MUTARELLI apud FIGUEIREDO, 2010. p. 42). Como consequência disso, podemos citar o fato de as filmagens terem ocorrido em locações limitadas, basicamente em um galpão, um apartamento e uma lanchonete, e o fato de boa parte da equipe que trabalhou no filme não ter recebido salário durante as filmagens; além disso, todas as gravações tiveram que ocorrer em um mês, não deixando espaço para a montagem de uma estrutura de filmagem mais elaborada. Ainda sobre esse tema, Selton Mello chegou a comentar o grau de interação da equipe durante as filmagens: “Com certeza. Todo mundo no *set* estava trabalhando com paixão, sem garantia de receber nenhuma grana. Isso fez com que todo mundo se empolgasse e se comprometesse com cada etapa do filme”¹². Até mesmo o próprio Lourenço Mutarelli teve um papel importante no filme, interpretando o segurança do antiquário.

O sucesso alcançado pela adaptação, surgido principalmente pela sua trajetória em festivais para um nicho consumidor de cinema independente¹³, interferiu de forma decisiva na carreira de Mutarelli: “me abriu portas pra escrever pro teatro, pra atuar, o contato com a Cia

¹⁰Disponível em: < <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/6/lourencomutarelliohomemqueaprendeuavoiarimagem0#>>; acessado em 08/05/2016.

¹¹Disponível em: <http://www.cinequanon.art.br/gramado_detalhe.php?id=163&id_festival=32; acessado em 05/05/2016.

¹²Disponível em: <<https://www.cineclick.com.br/entrevistas/seltonmelloexclusivocheirodoralo>>; acessado em 15/05/2016.

¹³Entendemos cinema independente como aquelas produções autorais desvinculadas de programas de financiamento e que não possuem acesso a uma grande distribuição, sendo, portanto quase completamente dependentes de festivais e mostras para serem exibidas.

das Letras e aumentou meu interesse de escrever livros”¹⁴. Primeiramente, em 2009, os direitos de suas obras literárias foram comprados pela Companhia das Letras, a maior editora do mercado brasileiro; juntamente a isso, o próprio autor vendeu os direitos de adaptação de seus textos para a *RT Feature*, empresa especializada na produção de filmes baseados em obras de autores contemporâneos¹⁵. Nesse período, também começaram a surgir encomendas de textos para teatro, assim como para novos filmes. Heitor Dahlia, por exemplo, pediu ao autor um roteiro que mais tarde foi publicado como um romance, *Jesus Kid* (2004). Ainda mais dois filmes baseados em suas obras foram lançados nos anos seguintes: *O Natimorto* (2009) dirigido por Paulo Machline, no qual o próprio Mutarelli atua como protagonista, e *Quando Eu Era Vivo* (2014) dirigido por Marco Dutra e baseado no romance *A Arte de Produzir Efeito sem Causa* (2011). Além dessas produções, outros projetos se encontram em andamento.

A partir do que foi apontado, podemos perceber que o meio do audiovisual se abriu para o autor de *O Cheiro do Ralo* a partir de sua migração para a literatura. Enquanto produtor de quadrinhos, mesmo reconhecido dentro desse campo, Mutarelli não se sentia pertencente àquele espaço. O próprio autor confirma isso em entrevista para o site UOL em 2011:

O meio dos quadrinhos sempre me incomodou bastante. Os próprios quadrinistas mesmo. É um meio muito bitolado. Nos quadrinhos, eu me sentia muito deslocado e já não me sinto mais assim agora na literatura. Eu tenho tentado não participar de nenhum evento de quadrinhos. Se eu sou referência, acho que não vou continuar sendo por muito tempo, porque eu falo muito mal de tudo isso. Vou ser amaldiçoado. Eu não tenho mais relação com esse mundo (MUTARELLI, 2011).¹⁶

Embora reconheçamos essa migração para o campo da literatura, não podemos deixar de considerar que a estética dos quadrinhos e o trabalho com as imagens não foram apagados no estilo literário de Mutarelli. Declaradamente influenciado pelo experimental escritor Valêncio Xavier – conhecido por sua literatura em que a mistura entre texto escrito, fotografias, colagens e ilustrações é marcante –, Mutarelli constrói sua narrativa a partir da inserção de elementos provindos de sua experiência com a arte sequencial e com as artes visuais, transmitindo visualidade através de um estilo bastante próximo ao visto dentro dos balões de suas *graphic novels*. Frases curtas e secas, pouca descrição, personagens e cenários aproximando-se do caricato e do grotesco, estruturas que fogem ao padrão romanesco tradicional e assumem a estrutura de uma peça ou roteiro cinematográfico são elementos

¹⁴ Disponível em: <http://www.vice.com/pt_br/read/entrevista-lourenco-mutarelli>; acessado em 15/05/2016.

¹⁵ Empresa também responsável por adaptações cinematográficas de outros autores, como Cristovão Tezza, Chico Buarque e Mário Prata.

¹⁶ Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2015/09/11/homenageadonohqmixmutarellirenegaseusquadrinhoseraoutrapessoa.html>>; acessado em 08/05/2016.

formais constantes em produções como *O Cheiro do Ralo*, *O Natimorto* (2004), *Miguel e os Demônios* (2009) e indicam um acentuado hibridismo na escrita de Mutarelli. Essa prática é potencializada ainda mais em sua última produção, *O Grifo de Abdera* (2015), que, entre os seus capítulos, oferece ao leitor dezenas de páginas de uma história em quadrinhos experimental: “Desde os quadrinhos, a integração ou a interferência de outras formas de arte e de produções culturais na composição tanto estrutural quanto temática é uma constante em Mutarelli” (GOMES, 2008, p. 241).

A aproximação existente entre o texto de Mutarelli e as artes visuais é percebida e destacada como uma inegável característica formal do autor. Mecanismos narrativos pertencentes à estrutura de roteiros cinematográficos, como a construção de diálogos dinâmicos e curtos, além da economia descritiva, e pertencentes à arte sequencial, como personagens típicos e situações exageradas, beirando o caricato, aparecem dentro da escrita do autor paulista de maneira constante. Como reflete Heloisa Pisani (2012 p. 65), acerca de *O Cheiro do Ralo*, parece que os aspectos estilísticos do texto literário de Mutarelli se encontram entre “as histórias em quadrinhos, em que iniciou sua carreira e que o impulsionaram para a literatura, e o cinema, para o qual toda a sua obra está em processo de transposição”.

O livre trânsito perpetrado por Lourenço Mutarelli entre sistemas culturais de diferentes gêneros e linguagens – quadrinhos, literatura e cinema, mais especificamente – só poderia acontecer com acentuado êxito crítico e comercial dentro de um contexto sociocultural legitimador, construído historicamente, que incentiva o aparecimento de manifestações artísticas de naturezas convergentes. Longe de se pautar, como prioriza o senso comum tradicionalista, em postulados estéticos e ideológicos que propõem hierarquias e fronteiras muito bem definidas para os diferentes tipos de sistemas culturais, as novas configurações da cultura contemporânea brasileira potencializam o surgimento de campos literários e cinematográficos em constante diálogo que muitas vezes se retroalimentam a partir das adaptações, transformando o “artista, cuja formação tende a ser multimídia” em um “orquestrador, trabalhando com mensagens de diversas séries: literárias, visuais e musicais” (FIGUEIREDO, 2010, p.45). Entretanto, para se conseguir compreender de que maneira a adaptação fílmica pode destacar aspectos formais e temáticos presentes nas entrelinhas de seu texto de origem, ao mesmo tempo em que pode oferecer novos pontos de vista sobre o material adaptado, é fundamental antes entender a que se refere a ideia de adaptação.

2.2 Tradução, sistema literário e reescritura

O senso comum referente à ideia de adaptação ainda tende a apreendê-la como um produto de menor valor em relação ao texto no qual é baseada. Isso se deve a uma postura de pensamento tradicionalista que pressupõe a fidelidade e a equivalência como objetivos finais da prática tradutória. Ao assumir as manifestações artísticas dentro de um olhar hierarquizante e valorativo sobre os produtos culturais, acaba-se por dar razão à posição assumida por Virginia Woolf (HUTCHEON, 2013, p. 23) de ter a adaptação cinematográfica como “parasita” da “presa” representada pela obra literária. Comumente, neste paradigma, o lugar destinado à adaptação tende a estar abaixo das obras ditas “originais”, ainda mais quando a adaptação se apresenta num suporte historicamente deslegitimado, como é o caso do cinema frente à literatura, acabando por sofrer com a desconfiança de agentes autorizados e instituições que concentram a tarefa de valorar ou não os meios de expressão.

Entretanto, como foi rapidamente descrito nos tópicos anteriores deste capítulo, as obras adaptadas ganharam um espaço de relevo no cenário cultural contemporâneo, não só brasileiro; basta vermos a quantidade de produções baseadas em outras formas de textos que dominam o mercado cinematográfico mundial,¹⁷ principalmente filmes adaptados de histórias em quadrinhos e de *best sellers*. A convergência cada vez maior entre mídias, como observada por Henry Jenkins (2009), e a expansão dos veículos de comunicação de massa fomentaram a ascensão do audiovisual enquanto meio de produção cultural basilar das novas formas de recepção. Juntamente a isso, houve uma proliferação de estudos relativos à preponderância da imagem e da técnica no cenário cultural atual, a partir do final da década de 60, que delimitaram os caminhos hoje trilhados pelos diversos meios de expressão e produções multimídias¹⁸.

O local de destaque assumido pela adaptação fílmica hoje é qualitativamente diferente do que ela ocupava há algumas décadas. Logo, um olhar mais incisivo e crítico se faz necessário sobre esse tema, principalmente um olhar que seja focado no processo de adaptação mais do que no seu produto acabado. Por conveniência metodológica, é importante observar mais de perto o desenvolvimento dos estudos da tradução para podermos compreender o que hoje é entendido como adaptação, a fim de chegarmos à conclusão obtida por Ismail Xavier de

¹⁷ Entre os dez filmes de maior bilheteria da história, até 2015, quatro são frutos de adaptações declaradas – *Os Vingadores* (2012), *Vingadores: Era de Ultron* (2015), *Harry Potter e as Relíquias da Morte: parte 2* (2011) e *Homem de Ferro 3* (2013). Fonte: < <https://filmow.com/listas/top-150-maiores-bilheterias-de-todos-os-tempos-124851/>>.

¹⁸ Entre esses estudos podemos citar os trabalhos de Guy Debord e sua *Sociedade do Espetáculo* (1967), Marshall McLuhan e a *Galáxia de Gutemberg* (1962) e Jean Baudrillard e *A Sociedade de Consumo* (1970).

que “A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro (...)” (2003, p. 61).

A noção de “equivalência” pautou grande parte dos principais estudos referentes à consolidação da chamada Ciência da Tradução, surgida nos anos 60, empreendendo uma relação de proporcionalidade entre as línguas, ou seja, defendia-se que, por exemplo, o que era dito ou escrito em determinada língua poderia ser reproduzido plenamente em outra, sem grandes mudanças referentes ao conteúdo significativo. Eminentemente estudiosos, destacando-se John C. Cartford e Eugene Nida, responsáveis por legitimar o campo da tradução como disciplina pertinente aos estudos, inicialmente, linguísticos, estavam inclinados a reconhecer essa prática como uma atividade na qual a conservação e a transferência de significados seriam suas principais funções (ARROJO, 2007, p. 12). Para, Cartford, por exemplo, “o problema central em prática de tradução consiste em encontrar equivalentes de tradução da LM (língua meta). Uma tarefa central em teoria de tradução consiste em definir a natureza e as condições de equivalência de tradução” (CARTFORD apud RODRIGUES, 2000, p. 38).

Tal posicionamento conservador e unidirecional acerca da tradução é derivado de uma apreensão linguística saussuriana, imanentista, que tende a observar os fenômenos da língua de maneira sincrônica, destacados do contexto histórico em que se dá a produção de sentido. Quando, em seu *Curso de Linguística Geral* (1916), Ferdinand de Saussure apresentou as dicotomias constitutivas da ciência da linguagem, a Linguística, ele separou as naturezas da língua escrita e da falada, além de apontar para uma arbitrariedade da língua que desconectava o significado do seu significante, apontando para uma imanência inerente ao processo de construção da linguagem. Essa linha teórica serviu para embasar os estudos primordiais da tradução e algumas das posturas atuais sobre o tema, acabando, assim, por relegar esse processo a um campo desprestigiado, subalterno, servindo, apenas, como exercício de identificação de “perdas” e equivalências entre obra original e traduzida. Sobre essa visão tradicionalista dos estudos da tradução, o pesquisador belga José Lambert (2011, p. 188) escreve:

As teorias linguísticas e a maioria das outras teorias da tradução são, na realidade, explicações fechadas do fenômeno tradutório: elas propõem uma interpretação particular e estática das relações (de equivalência) entre uma obra de partida e uma obra de chegada em uma outra língua. Elas pretendem separar as obras “equivalentes” das obras não-equivalentes; elas projetam as normas do pesquisador sobre o objeto em estudo, em vez de analisar as normas do objeto.

Porém, por volta do final da década de 60, com o impacto do surgimento das teorias “Pós”, como destacadas por Robert Stam (2007, p. 26), as pretensões de um estruturalismo a-histórico afinadas com a cristalização de verdades e imortalização de conceitos foram desestabilizadas de maneira irreversível. Novos campos teóricos, como o Pós-Estruturalismo e

os estudos Pós-Coloniais, colocaram em questão a cientificidade requerida pelos estudos das humanidades, incluindo a linguística e, conseqüentemente, as teorias sobre a tradução.

Entre os vários estudiosos que assumiram o papel de repensar os fundamentos totalizantes da área das humanidades, podemos destacar Roland Barthes e Michel Foucault quando problematizaram a noção de autoria, jogando luz sobre aporias acerca da autonomia discursiva, do papel da tradição na produção de novas obras e da relatividade de conceitos antes tidos como categóricos, tais como autor, gênio e cultura. Outro abalo ao paradigma cientificista proposto pela linguística “clássica” surgiu com as ideias de “dialogismo” e “intertextualidade” difundidas, mais detalhadamente, por Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva respectivamente, sendo contribuições fundamentais para se assumir o texto como um material constituído por interferências, deslocamentos e referências a outros discursos existentes no contexto histórico-cultural específico de sua produção. Como aponta Stam,

O conceito de dialogismo sugere que todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais. Os textos são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos. (STAM, 2003, p. 225-226).

Esses autores, portanto, rompem com a proposta de assumir os textos como fechados, isolados dentro de seus significados imanentes e, por tabela, dos acontecimentos culturais que os cercam. Os desdobramentos dos estudos de Bakhtin, por exemplo, desvelaram o conceito de “polifonia”, que ilustra a constância de interferências intertextuais e dialógicas de outras “vozes”, de discursos provenientes da tradição e que ressurgem imbricados nas produções textuais posteriores. Segundo o linguista russo, “a obra é acima de tudo heterologia, pluralidade de vozes, reminiscência e antecipação dos discursos passados e futuros, cruzamento e ponto de encontro [...]” (BAKHTIN, 2003, p. XXX).

O impacto de tais ideias foi decisivo para colocar a discussão sobre tradução novamente em destaque, pois, agora, a primazia da equivalência como objetivo final do processo tradutório pode ser questionada diante das inúmeras visões que atribuem ao objeto estético uma autonomia relativa, em que o texto é constituído por seu constante relacionamento com outros discursos dentro de um espaço histórico específico. O que está em jogo no processo de tradução agora não é mais a simples reprodução de significados, mas a recriação do texto de partida dentro de um novo contexto cultural, eivado de diferenças resultantes de pressões extralinguísticas que modelam toda prática de releitura. Pressões essas representadas por mecanismos socioculturais que influenciam na produção e recepção de um texto traduzido,

como o mercado, o prestígio do autor da tradução, a canonicidade da obra que sofrerá a tradução, entre outros.

Todos esses elementos podem ser responsáveis para determinar o “sucesso” ou não de uma tradução no que se refere a sua receptividade dentro de um mercado consumidor e sua legitimidade enquanto equivalente ao texto original. Além disso, o papel desempenhado pelos textos traduzidos vai mais longe do que o de um mero subalterno da obra de partida. Em algumas culturas a tradução é a única forma de contato com produções da tradição literária e, muitas vezes, essas versões servem como “ativadoras” de textos antes esquecidos, trazendo à luz autores e leituras novas a uma gama maior de consumidores que não possuem uma segunda língua. Diante desses fatores, torna-se evidente a necessidade de expandir a ideia de fenômeno literário para além da proposta de resumir tal fenômeno apenas ao texto publicado, visto que, como apontou Itamar Even-Zohar, “Escritores, revistas literárias, crítica literária (no sentido restrito) são todos fatores literários. E não há possibilidade de determinar previamente que atividade dentre estas é, num dado período, ‘a’ literária por excelência” (2013, p. 26). Logo, assumir a literatura enquanto sistema ou “polissistema”, seguindo a proposta de Even-Zohar (2013), nos possibilita entender de que maneira a matéria literária ou a ideia de literatura na contemporaneidade é parte inerente ao desenvolvimento do contexto político-cultural e como a tradução – e, conseqüentemente, a adaptação – pode ser vista como produto não mais subalterno ao texto de partida, possuindo, assim, um valor expressivo independente, que requer uma análise descritiva de seus mecanismos constituintes.

2.2.1 Literatura enquanto (poli)sistema e reescritura

O posicionamento teórico de Zohar, de analisar a literatura enquanto sistema, surge dentro de um contexto em que as verdades categóricas desejadas pelos estudiosos imanentistas pareciam não mais pertinentes. Como observou o próprio linguista israelense:

A ideia de que os fenômenos semióticos, ou seja, os modelos de comunicação humana regidos por signos (tais como a cultura, a linguagem, a literatura, a sociedade), podem ser entendidos e estudados de modo mais adequado se os consideramos como sistemas, mais que como conglomerados de elementos díspares, converteu-se em uma das ideias diretrizes do nosso tempo na maior parte das ciências humanas e sociais (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 1).

Apreendendo as primeiras posturas analíticas, como a de Cartford, sobre os “modelos de comunicação humana regidos por signos” como embasados em uma “teoria de sistemas estáticos” referente ao caráter sincrônico atestado pelos estudos linguísticos devedores

de Saussure, que assimilam o fato linguístico deslocado de seu contexto sociocultural e livre de influências externas, Even-zohar, seguindo pressupostos provindos do formalismo russo¹⁹, propõe expandir a análise e entender as formas pelas quais a comunicação humana se desenvolve como “sistema dinâmico”, em constante tensão e relação com outros sistemas socioculturais, como mercado, ideologia, recepção, fazendo parte, assim, de um sistema abarcado por um outro, maior, o da cultura, que interfere diretamente no menor. Logo, pode-se pensar o sistema literário como integrante de um polissistema ou sistema dos sistemas.

Em seu ensaio “O Sistema Literário” (2013), Zohar estabelece duas definições possíveis para o conceito de polissistema. Ele pode ser entendido como:

A rede de relações hipotetizada entre uma certa quantidade de atividades chamadas “literárias”, e conseqüentemente, essas atividades observadas através dessa rede./ Ou: O conjunto de atividades – ou qualquer parte dele – para que relações sistêmicas que fundamentam a opção de considerá-las “literárias” podem ser hipotetizadas (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 23).

A partir de tais definições, podemos observar que a teoria do polissistema responde a uma postura analítica que pretende esclarecer de que forma os produtos culturais são constituídos a partir da verificação de “atividades” inter e intra-relacionais (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 16) dentro do seu contexto de produção. Descartando uma concepção purista e essencialista da obra de arte, pensar a literatura enquanto sistema requer reconhecer a limitação do produto literário como apenas uma parte do que se define como literatura. Os contornos principais desse fenômeno provêm de aspectos outros e fora da matéria puramente escrita: outros sistemas, como o da política, das instituições de legitimação, da ideologia e da recepção são exemplos desses aspectos intervenientes que, diferente da opinião comum que os separam da natureza literária, são responsáveis por criar a imagem da literatura em voga em determinado período e espaço. E é também por conta do funcionamento dessa estrutura de constantes diálogos e interferências entre campos culturais que podemos visualizar a dinamicidade e a heterogeneidade característica do sistema literário que o faz ser constantemente reconfigurado no decorrer de sua história.

Neste ponto se torna claro como a proposta de pensar a tradução por um viés sistêmico nos permite expandir a tendência restritiva da postura formalismo ao nos forçar a problematizar a ação tradutória como inerente às questões complexas da cultura, que interferem

¹⁹ “Even-Zohar parte das modificações sofridas pelo conceito de literatura nos estudos dos Formalistas Russos. Recordando o conceito de Sistema Literário elaborado por Yuri Tynianov e sua justa expansão realizada por Boris Ejxenbaum, bem como o conhecido esquema da comunicação elaborado por Roman Jakobson” (MEDEIROS, 2009, p. 96).

diretamente e indiretamente na produção artística – tanto em aspectos estéticos e formais, quanto no do valor – e que antes eram desconsideradas dos estudos literários. Por isso,

Não há como justificar o isolamento dos estudos da tradução e/ou dos estudos literários em relação ao estudo das culturas e sociedades, principalmente por haver fortes indícios de que a tradução e a literatura (e a literatura traduzida) estão em constante interação com os enquadramentos culturais. (LAMBERT, 2011, p. 60-61)

A crítica, a academia, a figura do autor, as feiras literárias são partes do fenômeno chamado literatura. Todos os mecanismos que se relacionam com o produto literário têm o papel de modelar o sistema, ativando o texto e fomentando uma leitura específica desse material. Mesmo os tipos de textos tidos como menos “sérios”, como a literatura infantil, os *best sellers* e a literatura policial, são tratados como equivalentes dentro do sistema. A teoria do polissistema, assim, serve para entender a heterogeneidade da cultura e como os elementos que a constituem se relacionam dentro desse campo, apontando para objetos que antes não eram levados em consideração. Concordando com Rosângela Fachel de Medeiros, podemos afirmar que

A idéia do “polissistema literário” compreende então, como internos, mais do que como externos, todos os fatores implicados no conjunto de atividades para as quais a designação “literária” possa ser aplicada com maior conveniência que qualquer outra (MEDEIROS, 2009, p. 99).

Então, é nítido que, para tal viés analítico, a ideia de valor é um dos conceitos mais problemáticos a ser trabalhado, uma vez que, agora, depois do desvelamento da ideia de arte desvinculada da realidade, os agentes legitimadores da produção cultural – profissionais e instituições, como professores e universidades – tornam-se visíveis enquanto mecanismos responsáveis pela manutenção e regulação do polissistema, que, por sua vez, revela-se como um espaço culturalmente construído e mantido em funcionamento devido à constante tensão entre centro e periferia, representadas por produções canonizadas e não-canonizadas²⁰.

Em sua leitura acerca da teoria de Even-Zohar, a professora Sandra Nitrini aponta que “Diante da inexistência de uma sociedade humana não-estratificada, as tensões entre cultura ‘canônica’ e ‘não-canônica’ constituem uma lei universal e necessária para sua preservação” (2000, p. 106). Sendo definida como canônica a obra que se constitui em consonância com os repertórios de prestígio hegemônicos em determinado contexto histórico-cultural, essas obras são constantemente ameaçadas pela perda de sua legitimidade devido aos elementos não-canônicos que a todo momento buscam redesenhar tais repertórios com suas próprias

²⁰ Zohar prefere utilizar o termo “canonizado” ao invés de “canônico” pois o primeiro, a partir de seu sufixo, dá uma ideia mais clara de que a ascensão de uma obra a esse status de prestígio é devido muito mais a valores culturalmente constituídos, e não provém de uma qualidade intrínseca a obra (MEDEIROS, 2009, p. 100).

características e, assim, substituir os valores canonizados²¹. Essa constante disputa pelo prestígio de quem se encontra no centro do polissistema por aqueles que se encontram na periferia, os “epígonos”, como definidos por Zohar (2013, p.09), é responsável por manter o polissistema em funcionamento além de garantir seu contínuo desenvolvimento, visto que, se não existisse uma “subcultura” que ameaçasse e revolucionasse os elementos que configuram a hegemonia de determinado cânone, o sistema se estagnaria, visto que

Como um sistema natural que necessita, por exemplo, de regulamentação térmica, os sistemas culturais necessitam também de um equilíbrio regulador para não entrar em colapso ou desaparecer. Este equilíbrio regulador se manifesta em oposições de estratos (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 8).

Os critérios de prestígio são mantidos por instituições conservadoras ou inovadoras que pautam o padrão a ser alcançado pelas produções que desejam o reconhecimento. Nesse contexto, produções são alçadas ao centro do sistema enquanto outras são relegadas às margens a partir de critérios que vão além da qualidade estética do produto cultural. Fatores institucionais e de mercado são fundamentais na delimitação do que tem valor e o que não tem (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 35). Portanto, ao se pretender analisar de forma crítica determinado elemento pertencente a um sistema literário específico – como o texto adaptado, no nosso caso – faz-se necessário expandir o olhar analítico para aspectos culturais que interferem de forma direta nos objetos artísticos.

A visão sistêmica desenvolvida por Even-Zohar perante a literatura e os outros campos culturais é de fundamental importância para que os estudos da tradução se desvencilhem de uma postura instrumentalizada, limitada apenas a buscar equivalências entre textos e passem a se ater aos estudos culturais no propósito de identificar as potencialidades do texto traduzido também enquanto texto autônomo, oferecendo, assim, um leque de novas potencialidades ligadas a esse processo.

Ao invés de acumular informações (escritores, textos, nomes, “literaturas nacionais”) Even-Zohar quer observar, descrever e analisar manifestações literárias para poder revelar seus princípios subliminares (normas, modelos, sua natureza primária/secundária, sua posição central/periférica etc.). Ao invés de aceitar valores essencialistas e normativos, ele insiste na descrição das funções destinadas à literatura dentro de tradições pré-determinadas e para técnicas, métodos ou formas específicas. (...) Ele examina o quanto autores, leitores, canais de distribuição, textos e partes microscópicas de textos (textemas) são submetidos a princípios maiores, e como

²¹ Sabendo da complexidade teórica referente aos estudos que problematizam o tema do cânone dentro do campo dos estudos literários, devemos salientar neste ponto que a nossa pesquisa não se propõe a desenvolver ou explanar qualquer reflexão mais aprofundada acerca desse tema em específico, uma vez que tal assunto extrapola os objetivos do presente estudo. Nosso intuito se limita apenas a expor de forma sumária os principais tópicos constituintes da trajetória teórica de Even-Zohar objetivando uma delimitação da abrangência de seu pensamento crítico.

estruturas macroscópicas modulam a chamada natureza da(s) literatura(s) (LAMBERT, 2011, p. 176-177).

Outro importante teórico da tradução – já mencionado em momentos anteriores no presente trabalho –, que tem contribuído de maneira acentuada com a vertente teórica alinhada ao pensamento de Zohar, é André Lefevere. O teórico norte-americano se destaca no pensamento sistêmico e oferece novos instrumentos conceituais e metodológicos para se trabalhar, mais especificamente, com o processo de tradução, ou, como definido pelo autor, de reescritura (LEFEVERE, 2007, p. 30).

Para Lefevere, a reescritura, termo de preferência do autor na medida em que desobriga o estabelecimento de limites entre outros termos de valores aproximados, como “tradução”, “adaptação”, “emulação” (LEFEVERE, 2007, p. 82), possui papel fundamental na manutenção ou modificação de um sistema literário hegemônico, pois esse tipo de texto também é responsável por fornecer inovações ao campo, uma vez que põe em relevo autores ou obras que tenderiam a desaparecer do sistema, fomentando um acesso maior de consumidores distantes do centro cultural que podem entrar em contato com obras clássicas e assim mantê-las em destaque por mais tempo. Além disso, a postura assumida por tradutores diante do sistema pode ser de conformação com o *status quo* imposto pelos meios legitimadores, mas também pode ir de encontro a essa pressão, produzindo reescrituras que desestabilizem a leitura padrão, historicamente construída acerca da obra de partida. Nos dois casos, o que não pode ser questionado é o caráter político-cultural do posicionamento do tradutor, assim como o do escritor, pois

(re)escrita é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. As reescritas podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos recursos, e a história da tradução é também a história da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra. Mas a reescrita também pode reprimir a inovação, distorcer e controlar, e em uma época de crescente manipulação de todos os tipos, o estudo dos processos de manipulação da literatura, exemplificado pela tradução, pode nos ajudar a adquirir maior consciência a respeito do mundo em que vivemos. (LEFEVERE, apud MARTIN, 2010, p. 62).

No sistema literário teorizado por Lefevere, são destacados dois fatores de controles responsáveis pela sua estabilidade em relação aos outros sistemas. Um é interno ao campo literário e é representado pela figura do profissional, já o outro é normalmente encontrado fora do sistema e tem na ideia de mecenato (*patronage*) seu representante. Apesar de estarem localizados em espaços diferentes do sistema literário, o primeiro realiza o controle dos elementos poetológicos internos a partir de normas ideológicas oferecidas pelo segundo (LEFEVERE, 2007, p. 33).

Os profissionais são entendidos como agentes que possuem a competência de oferecer um serviço relativo ao campo literário sem necessariamente produzir um texto, como críticos, professores, resenhistas, tradutores. Eles são responsáveis por legitimar uma determinada obra literária tendo como referência paradigmas valorativos culturalmente propostos, uma poética, definindo quem deve ou não assumir uma posição de destaque no centro do sistema; e, também, esses agentes têm o poder de aproximar as obras de um público mais heterogêneo e amplo a partir de divulgações publicitárias, resenhas em revistas e reescrituras. Logo, é fácil perceber o papel ideológico presente nas ações desses elementos, visto que tendem a reproduzir os valores hegemônicos propostos pelo centro conservador, acabando, assim, por, muitas vezes, interferir também em produções literárias periféricas, pois, a fim de ganharem visibilidade, alguns escritores desconhecidos buscam adaptar o estilo e o conteúdo de suas obras às exigências do centro.

Já o mecenato é constituído por instituições religiosas, partidos políticos, pela mídia etc. ou por pessoas responsáveis por agenciar as produções que configuram o sistema, buscando “regular a relação entre o sistema literário e os outros sistemas que, juntos, constituem uma sociedade, uma cultura” (LEFEVERE, 2007, p. 35). Normalmente o objetivo final do mecenato é preservar os valores ideológicos do sistema mais do que manter as primazias poetológicas; as instituições que patrocinam e gerenciam a produção cultural, portanto, relacionam-se de forma direta com os profissionais do sistema uma vez que delegam a eles a tarefa de delinear a poética que vai nortear o modelo buscado pelas obras literárias e que serão legitimados pelos patronos.

O mecenato, segundo Lefevere, se constitui a partir de três elementos que interagem com o sistema literário de variadas maneiras: um ideológico, um econômico e outro referente ao *status*. Os autores abarcados por determinados tipos de patronagem acabam servindo como reprodutores do posicionamento ideológico das instituições que os patrocinam. Quase sempre com um perfil conservador, o mecenas busca, através da influência tanto na forma quanto no conteúdo de determinados textos literários, a manutenção de sua posição no centro do sistema, investindo, para isso, em produções diretamente submetidas à poética hegemônica, que acaba se tornando uma poética igualmente reprodutora de valores conservadores (LEFEVERE, 2007, p. 35).

Não necessariamente inerente ao papel ideológico, o mecenato também pode investir economicamente nos produtores, oferecendo um bem-estar financeiro através da profissionalização dos escritores e com os recursos de vendas em grande escala. Também é comum que alguns autores sejam seus próprios patronos, como apontado por Bourdieu (1996) sobre Flaubert e os filiados à ideologia da “arte pela arte” no final do século XIX. Entretanto,

mesmo que certos escritores assumam a função de patronos, isso não os livra do papel de reproduzidor da ideologia do centro.

Ao serem colocados em destaque no sistema literário, através dos agenciamentos promovidos pelo mecenas, os autores acabam muitas vezes por integrar espaços, como academias e clubes, onde recebem as distinções sociais destinadas aos que enriquecem a cultura, logo o que é anexado à figura desses autores é um *status* de representante de uma literatura de alta qualidade. Outro modo, facilitado pelo mecenato, que incute *status* aos produtores é o poder de visibilidade oferecido pelos aparelhos de divulgação inerentes aos recursos dos mecenas. Contemporaneamente, programas de televisão, sites de vídeos, revistas e resenhas garantem a posição de destaque desses autores dentro do sistema. Um novo livro de algum apresentador, comentarista ou convidado frequente de programas de televisão ou *youtuber*²² tende a se destacar no mercado e alcançar um maior número de consumidores devido à ampla divulgação oferecida pela corporação da qual fazem parte. O sucesso comercial alcançado pelo ex-apresentador Jô Soares, com seu romance *O Xangô de Baker Street* (1995), e o bispo e dono de emissora Edir Macedo, com sua autobiografia *Nada a Perder* (2012), são exemplos ilustrativos de como uma estrutura midiática forte pode impulsionar o consumo de suas produções.

Esses três elementos constituintes do mecenato – ideologia, economia, *status* – se manifestam e se relacionam de formas diferentes dependendo do tipo de mecenato em que estão inseridas. Lefevre (2007, p. 36-37) indica a possibilidade de existência de duas espécies de mecenato, uma “indiferenciada” e outra “diferenciada”. Na primeira, os três elementos estão presentes em uma mesma instituição de patrocínio. Em sociedades fechadas como em que o sistema literário é oficializado como parte integrante do poder político, mais comuns em governos absolutistas do passado, o antigo Império Otomano é um exemplo, é onde aparece um mecenato indiferenciado. Nesse contexto, os esforços das instituições de poder serão na direção de firmar o sistema social padrão e, conseqüentemente, fomentar o surgimento de textos que contribuam com esse projeto, ou que, pelo menos, não vão de encontro a esse intento. Entretanto, ainda assim existirão produções marginais que buscarão seu lugar no centro desse

²² Termo referente àqueles que produzem materiais originais em vídeo para o site Youtube. Na atualidade, apresentam-se como verdadeiros formadores de opinião para um nicho cada vez maior de usuários, principalmente jovens. Normalmente os vídeos trazem opiniões ou curiosidades acerca da cultura pop e questões cotidianas pertinentes a gerações específicas, e muitos de seus realizadores assumem hoje *status* de celebridades, chegando a protagonizar filmes e publicar autobiografias que, no momento de seus lançamentos, figuravam entre os livros mais vendidos, como *Muito Mais que Cinco Minutos* (2015), da *Youtuber* Kéfera Buchmann, *Não Faz Sentido* (2013), de Felipe Neto, e *Eu Fico Loko*, de Christian Figueiredo.

sistema, mas essas obras tenderão a ser constantemente deslegitimadas e tachadas como “menores” ou de “baixas” (LEFEVERE, 2007, p. 37). Nesse contexto, então:

A aceitação do mecenato [patronato] implica, portanto, que escritores ou reescretores trabalhem dentro de parâmetros estabelecidos por seus mecenas e que eles estejam dispostos a autenticar e sejam capazes de legitimar tanto o *status* quanto o poder de seus mecenas (LEFEVERE, 2007, p. 39).

O mecenato diferenciado, característico do sistema literário contemporâneo, não necessariamente prioriza o aspecto ideológico; é mais comum, na verdade, o caráter econômico prevalecer. Num contexto cultural intimamente ligado aos pressupostos do mercado, podemos encontrar obras que fogem de uma poética tida como clássica ou de alta cultura, como os *best sellers*, e mesmo assim o autor ser possuidor de um *status* de destaque dentro do sistema, além de ser beneficiado com recurso financeiro. A proliferação de editoras com um catálogo cada vez mais heterogêneo com relação ao material e ao conteúdo de suas publicações, juntamente com a facilidade de divulgação e publicação em larga escala oferecida pelos novos meios de comunicação, coloca em primeiro plano o lucro em detrimento da ideologia e do *status*. No entanto, seria ingênuo pensar que, na atualidade, não haja um paradigma ideológico que oriente o centro do sistema literário; na verdade, mesmo após todas as mudanças técnicas, políticas e culturais sofridas pela sociedade no decorrer de sua história, pouquíssimas mudanças puderam realmente ser percebidas com relação aos grandes clássicos que constituem o cânone literário ocidental; Homero, Shakespeare, Goethe, por exemplo, ainda são referências absolutas dentro da poética contemporânea sem nada indicar uma mudança a curto ou médio prazo dessa realidade. Tal fenômeno é ilustrativo no que se refere ao papel conservador das instituições de mecenato e dos profissionais que modelam a poética (LEFEVERE, 2007, p. 40).

Mais do que apontar para uma constante nos recursos valorativos do sistema, a perpetuação dos cânones é fundamentalmente uma prova da importância central obtida pelas reescrituras na história cultural. A tradução é o produto e o processo pelos quais grandes nomes da história da literatura conseguem ser mantidos ativos num sistema, ainda mais quando línguas diferentes impedem que determinados textos cheguem a culturas distintas ou quando instituições de legitimação como o meio educacional se propõem a manter tais obras como referências em seu currículo, popularizando, dessa forma, a reescritura entre diferentes públicos e mídias. Porém é importante ter em mente que algumas reescrituras podem provocar grandes choques na estrutura do sistema, pois é comum que, com o tempo, reescrituras não conservadoras, engajadas em contra ideologias, ameacem a hegemonia de poéticas cristalizadas ocasionando uma mudança no paradigma, e essa mudança “ocorre devido a uma necessidade

sentida no ambiente de um sistema literário, no sentido de que, para permanecer funcional, é preciso mudar” (LEFEVERE, 2007, p. 45).

Seguindo, portanto, a postura de Even-Zohar, Lefevere compreende que, no sistema, ou polissistema, literário, a disputa entre textos de prestígio e marginalizados pelo domínio do centro é constante, e, para ambos os teóricos, essa luta pela hegemonia não só é um elemento fundamental para a vitalidade do sistema, como também fornece elementos indispensáveis para se entender como determinados textos são produzidos e quais suas possibilidades de significado, além de revelar como questões ideológicas, econômicas e históricas são indissociáveis do produto literário – categorizado como todo material que oferece um olhar, original ou conservador, a determinado texto, tais como críticas, resenhas e, principalmente, reescrituras. Nesse sentido, Else Vieira (2009, p. 146) aponta as várias funções inerentes à tradução:

Dentre os seus papéis, a tradução preenche uma necessidade, pois o público terá acesso ao texto; permite a projeção de uma língua; confere autoridade a uma língua; introduz novos recursos na literatura receptora; pode constituir uma ameaça à identidade de uma cultura; pode ser usada como meio de subversão de autoridade; pode exercer um papel importante na luta entre ideologias rivais ou poéticas rivais; pode conferir uma certa imunidade na medida em que os ataques à poética dominante podem passar como traduções; pode conferir a autoridade inerente a uma língua de autoridade a um texto originalmente escrito em outra língua que não a tem; por um efeito cumulativo, a tradução estabelece um cânone translingüístico e transcultural.

Seguindo tal ponto de vista é que buscaremos entender como todos esses elementos inerentes à natureza contextual e formal da tradução podem ser pensados num tipo bem específico de reescritura: a adaptação fílmica.

2.2.2 A posição da adaptação fílmica

De maneira análoga à postura padrão que impregnava o pensamento inicial sobre o valor da tradução literária, a adaptação cinematográfica também se viu, e muitas vezes ainda é vista, a partir de um olhar hierarquizante que define o lugar desse tipo de reescritura abaixo dos textos de partida, como escreveu Robert Stam,

A linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia (STAM, 2006, p. 19-20).

Na verdade, o próprio cinema enquanto meio de expressão aparentemente ainda não encontrou um terreno seguro em que possa ser reconhecido como uma obra de arte “séria”, como a literatura, a pintura e a arquitetura, por exemplo, sendo, assim, por diversas vezes objeto de crítica e desconfiança. Talvez poderíamos formular um entendimento desse preconceito a partir da análise de uma característica moderna que Walter Benjamin apresentou como sendo uma idiossincrasia das novas formas de produção culturais surgida a partir da fotografia: a “reprodutibilidade técnica”.

Segundo Benjamin, em seu ensaio seminal “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica”, publicado originalmente em 1927, o conceito clássico de obra de arte, centralizado na ideia de “aura”, a característica de unicidade dos objetos artísticos que só pode ser percebida diante da obra original, pois se perderia em sua cópia, é desestabilizado com a proliferação dos processos técnicos de reprodução; a imprensa, a fotografia e o cinema surgem como símbolos de uma nova maneira de apreender e consumir arte, tanto no que se refere à popularização dos objetos artísticos, que, antes, eram limitados apenas a uma casta seleta que possuíam o capital econômico e simbólico necessário para estar diante de uma produção única em museus ou em coleções privadas; quanto no esmaecimento da ideia de originalidade e, conseqüentemente, da de aura, pois, com a reprodução em grande escala, os elementos inerentes à unicidade da obra primeira foram diluídos diante de seus “duplos”. Conseqüentemente, com a popularização desse mecanismo de desmistificação do objeto artístico a partir de sua replicação acabou por promover o surgimento de meios de produção culturais já naturalmente integrados a esse caráter reprodutivo, como a fotografia e o cinema, que, por já “nascerem” como textos sem originalidade, tendem a ser mal recebidos pelas instituições legitimadoras. Porém, é justamente graças a essa nova condição da obra de arte, desprendida de seu caráter único, que atualmente torna-se cada vez mais pertinente trazer os estudos da tradução de volta à cena.

Ao pensarmos no posicionamento de Benjamin em relação à diluição da originalidade promovida pela reprodutibilidade, juntamente com o viés sistêmico com o qual Zohar e Lefevere propõem a desmitificação da ideia da literatura enquanto objeto puramente estético desligado de disputas ideológicas, podemos visualizar mais claramente a posição ilustrativa das reescrituras no interior do sistema cultural contemporâneo. O destaque dedicado à reprodutibilidade e suas potencialidades enquanto instrumento desestabilizador de paradigmas culturais aparece como recurso fundamental para se poder estudar determinado texto literário afastando-o de sua pretensa “sacralidade” e o aproximando, assim, à categoria de

produto cultural integrado ao seu contexto de produção permitindo ainda sua interação direta com outras produções do sistema, incluindo reescrituras.

O que é colocado em xeque, então, nesse cenário, é a ideia de originalidade e a possibilidade de se ter um sistema literário destacado do sistema cultural mais geral. Como vimos antes, com a mudança de paradigmas oferecida pela postura teórica do “pós” e os estudos sistêmicos, o conceito de literatura foi expandido, tornou-se mais fluido ao legitimar o papel assumido por profissionais e instituições na configuração desse campo, além de entender o texto como um espaço dialógico, com intenções e posturas de leituras diferenciadas, desestabilizando, por fim, o ideal de valor. Dessa forma, a chamada literatura inferior, entre elas a literatura traduzida, ou a reescritura, é assumida contendo as mesmas potencialidades do texto de partida, e podendo influenciar de forma definitiva as disputas entre o centro e a periferia do sistema, e, como afirma Stam, o mesmo se dá com a adaptação, já que

Conforme a teoria descobre a “literaridade” de fenômenos não-literais, qualidades consideradas como literárias se revelam cruciais para o discurso e prática não literários. A inclusão do subliterário no literário, a reformulação da própria categoria do literário como uma configuração instável e sem um fim determinado, neste sentido, produz uma visão mais tolerante do que comumente é visto como um gênero “subliterário” e “parasitário” – a adaptação. (STAM, 2006, p. 21).

Os estudos relacionados às reescrituras propostos por Lefevere, como afirma o próprio, podem ser expandidos para qualquer outro tipo de texto traduzido, entre eles a adaptação fílmica, porém esse tipo específico de reescrita não foi focado pelos trabalhos do teórico; por tal motivo, e como “não vamos conseguir compreender o fenômeno tradutório enquanto tentarmos distingui-lo da adaptação, imitação etc.” (LAMBERT 2011, p. 47), faz-se necessário buscarmos outros referenciais que se voltem para esse modelo específico de tradução ligando-o ao contexto sociocultural e aos elementos de interveniência extratextual que são partes inerentes às reescrituras dentro de sistemas dinâmicos. Proporemos, então, para pensarmos a problemática da adaptação, em relação direta com suas questões culturais e de conteúdo, o atual e reconhecido estudo sobre o tema oferecido por Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Adaptação* (2011).

Para Hutcheon, a adaptação poderá ser entendida como tradução sempre que o conceito de tradução se referir a um processo de transação entre textos e línguas mais do que apenas uma técnica de transposição de significados. Ou seja, quando a tradução se refere à prática de “transmutação” ou de “transcodificação” entre um sistema de signo para outro, como é o caso da adaptação de palavras para imagens (HUTCHEON, 2011, p. 40); outra possibilidade de aproximação entre os dois conceitos se dá quando aceitamos a paráfrase como sinônimo da

prática tradutória. Em ambas as possibilidades de relacionar tradução com adaptação é visível a característica de autonomia formal apresentada pelo texto adaptado diante do texto de partida, tornando, assim, pertinente aceitar o conceito de reescritura, proposto por Lefevere, para se referir também às obras adaptadas.

Entretanto, para além de uma simples comparação de equivalência significativa entre os dois termos, Hutcheon oferece um valioso estudo sobre o papel assumido pela adaptação na contemporaneidade, ou pós-modernidade – como a autora prefere se referir à realidade presente –, e sua importância para a história da própria cultura. Segundo Hutcheon (2011, p. 24), apesar de ainda ser vista como uma “simplificação” do literário, ou uma prática desvalorizada, a adaptação sempre existiu na cultura ocidental, até fazendo parte de sua constituição através do velho hábito de compartilhar e roubar histórias, como através da conservação, por meio da escrita, de histórias e mitos clássicos que só podiam ser reproduzidos de forma oral na antiguidade. O diferencial que a contemporaneidade e a evolução dos meios de comunicação de massa oferecem à adaptação é o espaço mais amplo no qual podem aparecer essas reescrituras. Hoje, a adaptação é visível não só nos cinemas, mas em jogos eletrônicos e até em parques temáticos, para Hutcheon, “a adaptação fugiu do controle. É por isso que seremos incapazes de entender seu apelo e até mesmo sua natureza se considerarmos somente filmes e romances” (HUTCHEON, 2011, p.11).

O que torna a adaptação tão recorrente seria a sua característica quase paradoxal de produzir, ao mesmo tempo, a repetição e a surpresa, juntamente com o apelo financeiro inerente a qualquer intenção de produzir uma reescritura. Essa “repetição com variação” (HUTCHEON, 2011, p. 25) se apresenta no prazer que os consumidores das adaptações sentem ao reconhecer elementos de textos anteriores na reescrita, a lembrança é estimulada criando-se, assim, um gosto pelo ritual. Apesar disso, a adaptação, como um texto novo, também apresenta novas possibilidades de leitura acerca de temas presentes anteriores, estimulando assim, junto ao prazer da repetição, a sensação de novidade, inseparável de um contexto no qual o mercado impõe o diferente como aspecto fundamental para atrair consumidores. Tal relação com o econômico é outro aspecto que estimula a produção de adaptações. Como vimos antes, Lefevere já havia destacado o aspecto econômico que tange alguns posicionamentos do mecenato, e essa característica, que sempre esteve entrelaçada ao sistema cultural, mostra-se ainda mais pertinente no cenário atual, visto que o lucro e o mercado são os norteadores das sociedades contemporâneas.

Pensar, então, as adaptações como repetição e novidade revela o caráter “palimpsestuoso” desse tipo de texto e indica o caminho efetivo a ser tomado para se analisar

a obra adaptada que é, nas palavras de Hutcheon, trabalhar “adaptações como adaptações” (2011, p. 27). Rosemary Arrojo apresenta uma interessante conceituação para esse aspecto observado por Hutcheon:

(...) o substantivo masculino *palimpsesto* (“raspado novamente”), refere-se ao “antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, usado, em razão de sua escassez ou alto preço, duas ou três vezes [...] mediante raspagem do texto anterior (ARROJO, 2007, p. 23).

Ao ligarmos a imagem do palimpsesto à obra adaptada indicamos, portanto, que a reescritura se encontra em constante relação com textos anteriores, e a leitura da adaptação acaba por trazer à tona a intertextualidade inerente a esse tipo textual. Entretanto, por mais que a adaptação seja sempre um objeto que depende de outros textos para existir, isso não significa que ela não deva ser vista como obra autônoma. Na verdade, é essa característica de ser um texto repleto de referências e citações que atribui a duplicidade que define uma adaptação, pois “embora as adaptações também sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas como adaptações” (HUTCHEON, 2011, p. 28). É nesse contexto que devemos pensar a adaptação.

Sendo um texto no qual se encontram ecos de vários outros e ainda expõe distinções, o objetivo de encontrar equivalência de significado entre o conteúdo da adaptação e o da obra ao qual ela se refere mostra-se como impossível. Diante dessa impossibilidade, como, então, poderíamos apreender um determinado texto enquanto adaptação e definir o que guia seu processo de construção? Hutcheon propõe a análise do texto adaptado em duas linhas relacionadas: assumindo-o como processo e como produto acabado (2011, p. 29). Enquanto entidade ou produto formal, a adaptação é entendida como uma transcodificação anunciada a partir de uma ou mais obras particulares. Nessa linha de análise, devemos nos concentrar nas possíveis mudanças de mídia, de temática, de forma e de foco narrativo que o texto de partida pode ter sofrido ao ser reescrito. Já ao focarmos na adaptação enquanto processo, precisamos repartir essa categoria em “processo de criação e processo de recepção”.

O processo de criação está ligado ao polo produtor da reescrita. Ele abarca as (re)interpretações e (re)criações promovidas pelo autor da adaptação. Uma vez que “os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2011, p. 43), buscar compreender o processo de criação resvala em questões ideológicas naturais ao reescritor e seu contexto, além da problemática relativa à mudança do suporte na adaptação, visto que existem idiosincrasias presentes em cada tipo de mídia que, mesmo não interferindo na possibilidade de contar uma história, oferecem instrumentos de simbolização narrativas

particulares para cada suporte. Logo, qualquer mudança nítida de foco presente no texto adaptado ou no veículo em que a história é publicada deve ser observada com uma postura crítica e distanciada, não relevando o caráter intencional dessas modificações.

No que se refere ao processo de recepção, o conceito de palimpsesto e intertextualidade nos dão o norte necessário para compreender como o público reconhece os outros textos e as referências presentes nas adaptações que consomem. É um estudo baseado no polo receptor e suas potencialidades de apreender o aspecto dialógico da adaptação. Por exemplo, determinadas reescrituras, como a segunda versão para o cinema de *A Fantástica Fábrica de Chocolate* (2005) de Tim Burton, pode ser entendida tanto como adaptação da primeira versão cinematográfica de Mel Stuart (1971) para um grupo específico de receptores, como pode ser vista como uma obra adaptada do livro de Roald Dahl (1964). Dependendo do conhecimento prévio dos receptores, o efeito de recepção provocado pela obra vai se dar de forma completamente diferente.

Diante dessas duas possibilidades de análises acerca da adaptação – como produto e processo – fica livre o caminho para nos desprendermos da necessidade de encontrar equivalências e debruçarmo-nos sobre como a adaptação surge no sistema cultural e de que maneira pode ser vista enquanto repetição e novidade pelo público receptor dentro de um contexto sociocultural em constante contato com adaptações de diversos tipos. Como lembra Stam,

Sob uma perspectiva cultural, a adaptação faz parte de um espectro de produções culturais niveladas e, de forma inédita, igualitárias. Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo (STAM, 2006, p. 24).

É dentro desse ponto de vista que apreende a obra adaptada em sua constante relação com outros textos e com o seu contexto de produção eivado de “imagens e simulações” que buscaremos analisar o filme *O Cheiro do Ralo*, de Heitor Dahlia, juntamente com o romance de Mutarelli, sempre levando em conta o meio sociocultural no qual eles estão inseridos e que, de certa forma, expõem em suas tramas. As diretrizes analíticas oferecidas pelos estudos dos teóricos apresentados nesse capítulo nos permitem apreender tais textos como materiais ao mesmo tempo independentes e interdependentes. Como indicaram Zohar e Lefevere, acerca das tensões constantes entre textos e poéticas canonizadas e periféricas dentro do sistema ou polissistema, mais do que apenas transpor determinado tema, estilo, personagem, enredo, a reescrita pode trazer também um destaque a questões apenas latentes na obra de partida, ou pode surgir como esvaziada de suas potencialidades subversivas, até mesmo

invertendo posicionamentos ideológicos observados no texto primeiro de acordo com as diretrizes atribuídas pelas instituições e profissionais do sistema. Diante disso, as inúmeras possibilidades que o diálogo entre o texto e sua reescrita oferecem são fundamentais para se entender a relevância que o processo de adaptação encontra dentro do sistema cultural, qual a importância de cada mídia dentro de seus respectivos campos e apontar o papel desse processo no contexto sociocultural contemporâneo.

Entretanto, para além das questões formais e midiáticas, a proposta de análise a ser desenvolvida, mais especificamente na última parte desse trabalho, refere-se às potencialidades interpretativas presentes tanto no texto literário quanto no cinematográfico sobre aspectos específicos do ambiente político-cultural em que esses textos estão inseridos – no caso, as relações sociais no contexto da sociedade de consumo. Por serem obras contemporâneas entre si – a adaptação de *Dahlia* surge apenas quatro anos após a publicação do romance – e ainda retratarem uma história que dialoga de maneira clara com questões do cenário social atual, tais textos oferecem uma visão particular sobre questões inerentes a nossa realidade pelo prisma relativo às possibilidades expressivas e críticas ligadas às formas artísticas na atualidade. Logo, nesse momento se tornará fundamental lançarmos mãos dos instrumentais teóricos oferecidos por Hutcheon sobre a diferenciação entre o processo de adaptação e o produto tradução e como os mecanismos externos e idiossincráticos relativos às mídias interferem no conteúdo narrativo de cada tipo textual, uma vez que existem particularidades na apropriação e exposição do tema referido que requerem uma análise descritiva das possíveis razões das escolhas que permeiam o processo da adaptação e se sobressaem no produto final, apontando para novas interpretações diante do texto de partida. Diante dessas questões, é fundamental entender que cenário é esse problematizado pelo romance *O Cheiro do Ralo* e como o texto artístico consegue manifestar, diante de todas as influências recebidas, uma visão crítica e reveladora acerca da realidade social.

3 O RALO E O MUNDO

Neste capítulo, em um primeiro momento, indicaremos determinados aspectos presentes em autores de destaque da literatura brasileira do início do século XXI que apontam para uma aproximação entre a literatura produzida nesse período e o seu contexto social. Dessa forma, buscaremos aceitar a possibilidade de a literatura contemporânea, mesmo estando inserida em um campo de tensões no qual aspectos criativos, subjetivos e políticos estão em constantes disputas pelo controle do discurso artístico, apresentar e problematizar aporias relativas ao contexto de sua produção dentro de um sistema cultural norteado pelo espetáculo e pelo consumo.

A partir desse entendimento mais amplo, focaremos na representação e problematização das relações sociais no romance *O Cheiro do Ralo* (2012), de Lourenço Mutarelli, no intuito de legitimar esse romance como obra ilustrativa das potencialidades pertinentes à expressão literária enquanto meio cultural que, apesar de seu caráter histórico abarcado por interferências de variados mecanismos extraliterários, consegue suplantam um pretenso fechamento formalista ou puramente reflexivo através do desenvolvimento de um “realismo traumático”, como teorizado por Hal Foster (2013). Realismo esse que oferece ao texto uma dimensão crítica diante de questões problemáticas do mundo, que normalmente são ocultadas pela atordoante profusão de imagens anestésicas oferecidas pela publicidade.

Procuraremos, então, nesse momento, fundamentar um viés analítico que desvele da narrativa de Mutarelli seu caráter social e político que se encontra latente, nas entrelinhas da forma literária. Longe de se fechar em uma simples representação do mundo real, proporemos uma visão de literatura que seja capaz de oferecer novas possibilidades críticas de apreender as contradições da vida na contemporaneidade escondidas nos mascaramentos e nas manipulações estéticas efetivadas na superfície do texto.

3.1 Enxergar o mundo através do olho: o realismo de Mutarelli

Como já discorremos na primeira parte desse trabalho, o período pós-abertura política no Brasil promoveu uma mudança notória no sistema cultural do país. A sua inclusão definitiva no mercado globalizado e o fim do regime totalitário apontaram para um cenário de possibilidades novas aos produtores e às instituições relacionadas ao fomento da produção artística. Na literatura, após a predominância de uma estética intimamente vinculada a questões sociais e políticas que permeou toda a década de 60 e 70, acentuou-se a heterogeneidade de

estilos, temas e formatos. Novos autores do início dos anos 80, como Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll, Silviano Santiago, livres da pressão contextual de engajamento ideológico, são estimulados, pelas novas configurações do mercado, pela ascensão de um novo público leitor e pela possibilidade de se ver como profissional da escrita, a recriar os paradigmas literários nacionais, hibridizando suas produções a partir da mistura de gêneros e da inclusão de novidades oferecidas pelos avanços da mídia, propondo, assim, uma postura desmistificadora quanto à literatura e levando-a de modo inédito a problematizar seu status de “alta” cultura, pretensamente distante de qualquer inclinação massificadora.

Tal cenário literário foi apreendido pelo professor e ensaísta Karl Erik Schollhammer (2009) como a fase inicial de um *pós-modernismo* brasileiro. Segundo o autor, além da clara imbricação entre alta cultura e cultura de massa e a mistura de gêneros, esse sistema literário desenvolveu como característica principal a interação acentuada com meios do audiovisual, principalmente com a televisão e o cinema, indicando a aproximação entre sistemas culturais, antes tratados como qualitativamente distintos, acabando por reorientar os campos temáticos e formais abarcados pela literatura contemporânea para assuntos inerentes a esse novo contexto. Podemos citar como ilustração desse novo paradigma a vasta e sintomática obra do escritor carioca Sérgio Sant’Anna (1941). Consagrado como um dos mais representativos autores da literatura contemporânea brasileira²³, Sant’Anna desde o final da década de 1970 é produtor de um trabalho marcado por aspectos estilísticos vinculados ao pós-modernismo - como destacados por Schollhammer -, construindo enredos nos quais a mescla de gêneros e a ironia fina dão a tônica de uma narrativa marcada por metalinguagens e referências a elementos populares, eruditos e massificados, além de remodelar, dentro de um cinismo bastante contemporâneo, o modo como a narrativa se relaciona com a realidade de maneira ambígua, ora funcionando como simples representação desta, ora como força criativa transformadora – tal ambiguidade pode ser observada no próprio título de uma das suas principais obras: *Confissões de Ralfo (Uma Autobiografia Imaginária)* (1975). Esse papel peculiar presente na produção de Sant’Anna de interagir com a realidade serve como referência para o reconhecimento das potencialidades estéticas que a matéria literária ganhou nas últimas décadas e que vem, desde esse momento, mostrando-se nas produções de uma importante parte

²³ A posição de Sérgio Sant’Anna dentro do sistema literário nacional recebeu grande destaque em importantes estudos sobre literatura contemporânea brasileira, entre eles podemos citar *A Imagem e a Letra* (1999), de Tânia Pellegrini, *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009), de Erik Schollhammer, e *Literatura Brasileira Contemporânea: Um Território Contestado* (2012), de Regina Dalcastagnè.

dos escritores brasileiros da atualidade, como Bernardo Carvalho, Luiz Ruffato e Marcelo Mirisola.

Por volta da última década do século XX e primeira do XXI, período marcado pelo avanço da informática, popularização da internet e da interferência da publicidade no fazer literário, a produção parece manter uma ligação com características próprias a cenários literários de épocas anteriores, como a valorização do texto curto e do miniconto, muito comum na década de setenta, que acaba por incentivar uma escrita objetiva e dinâmica; e ainda o ressurgimento de um tipo de realismo regionalista, como é o caso de determinadas obras de Assis Brasil e Ronaldo Correia de Brito (SCHOLLAMMER, 2009, p. 36), devedores de uma estética fomentada principalmente nos anos 30. Além dessa recuperação de aspectos tradicionais da história literária nacional, a produção que surge em 1990 aponta para uma “intensificação do hibridismo literário, que gera formas narrativas análogas às dos meios audiovisuais e digitais (...) ou ainda a linguagem incorporada do universo da publicidade” (SCHOLLAMMER, 2009, p. 38). É o caso, por exemplo, dos textos de André Sant’Anna – filho de Sérgio Sant’Anna – e de Valêncio Xavier, que inserem em suas narrativas referências diretas a elementos da mundo da cultura de massa, como fotografias providas de jornais criminais, *slogans* e marcas de produtos do espaço publicitário. Junto a isso, o campo audiovisual se mostrou como um ambiente bastante atrativo para uma nova leva de escritores que já vinham em contato direto com as mídias visuais, nesse contexto, a prática da escrita literária por vezes se intercala e até se imbrica com a produção de roteiros para a televisão e o cinema, além de outras formas de arte popular, como os quadrinhos. Esse é o contexto no qual surge *O Cheiro do Ralo*, do paulista Lourenço Mutarelli.

O Cheiro do Ralo (2002) é o primeiro romance escrito por Mutarelli, artista já consagrado na cena dos quadrinhos brasileiro, que, após o sucesso no meio literário, resolveu se dedicar mais intensamente à palavra escrita, deixando a arte sequencial para um plano mais pessoal, como exercício de criatividade desvinculado ao máximo de pressões editoriais. Como já mostrado no capítulo anterior, Mutarelli também vem expandindo seu campo de atuação dentro de diferentes sistemas artísticos, produzindo textos para teatro, ilustrando capas de livros e até mesmo atuando em peças e filmes, assumindo, assim, o papel de artista multimídia. Condição essa também vinculada aos elementos temáticos e formais com os quais trabalha e seus textos.

O romance nos apresenta ao cotidiano de um anônimo comprador de objetos usados que, dentro de sua loja empestada pelo mau cheiro exalado pelo ralo do “banheirinho”, que teima em entupir e parece interferir – ou refletir – em sua personalidade, utiliza-se do poder

inerente ao seu trabalho para constranger, violentar e manipular aqueles que necessitam de seus serviços. Na narração em primeira pessoa, com frases curtas, objetivas e permeadas de um cinismo doentio, o leitor tem acesso ao olhar amoral do protagonista, que, como detalharemos melhor a seguir, deturpa a ideia humanista de alteridade em prol de uma mercantilização dos laços sociais; permitindo que, dessa forma, os indivíduos ao seu redor sejam esvaziados de suas subjetividades a fim de serem usados como meras peças de uma montagem perversa com a única finalidade de satisfazer os desejos do Outro.

Artista voltado para questões preponderantemente intimistas e urbanas, normalmente as produções de Mutarelli dialogam com o místico, o grotesco e o absurdo a fim de expor um mundo invadido por personagens deslocados, estranhos a princípios morais idealizados. Desde seus primeiros trabalhos nos quadrinhos, em obras como *Transsubstanciação* (1991), *Sequelas* (1998) e a trilogia protagonizada pelo detetive Diomendes (1999; 2000; 2001), a natureza de suas histórias, tanto no seu aspecto formal quanto no conteúdo, implicavam um olhar desestabilizador acerca da realidade e de seus tipos sociais pondo-os em constante conflito com as contingências de uma realidade cheia de nuances incompreensíveis. Com um traço propositalmente forte, desregular e “sujo”- o que tende a alinhá-lo a uma estética *underground* -, Mutarelli constantemente traduz em seu textos escritos a deformidade característica de suas imagens, apresentando um texto fragmentado, volátil, transbordando referências e citações, característica essa que se aproxima de uma poética barroca (GOMES, 2008, p. 241), que, enquanto literatura, propicia uma tipo de linguagem totalmente relacionável ao contexto cultural da contemporaneidade, notavelmente vinculado ao desejo consumista e integrado a uma ideologia que prima pelo fluxo dinâmico e atordoante de informações e imagens.

Essas posturas estéticas assumidas por Mutarelli e por boa parte de seus contemporâneos mostram-se estritamente coerentes com o período em que se afirmam e tendem a estabelecer novos parâmetros para se pensar o sistema literário em face de sua relação com o contexto sociocultural. Então, uma vez que aspectos do meio econômico, ideológico e social aparentemente interferem na forma e no conteúdo das produções artísticas atuais, torna-se pertinente buscar as novas possibilidades de diálogo entre o texto literário e o seu contexto, a fim de descrever as potencialidades que a arte na atualidade assume enquanto produto cultural, para além do estético. Voltar à clássica e problemática reflexão sobre a capacidade de a literatura representar a realidade ou ser tocada por ela é fundamental nesse momento para delimitarmos o potencial crítico, oferecido pela arte, acerca do real, visto que, conforme salienta Schollammer (2013, p.158):

O tema do realismo se vincula na entrada do século XXI intimamente com as questões das condições representativas na contemporaneidade e com as respostas da literatura a um regime estético profundamente ligado à crise e ao questionamento do conceito de representação.

3.1.1 Realismo e literatura hoje: entre a referência e a imanência

Qualquer pretensão de se buscar entender as formas com as quais a teoria literária assume o “escorregadio e um tanto impreciso” tema do realismo hoje (PELLEGRINI, 2007, p.137), não pode desconsiderar a importância histórica e imanente do conceito de mimesis e as modificações sofridas por esse termo diante da proliferação de posturas estéticas que propuseram variadas maneiras de interpretá-la. Termo norteador dos estudos da literatura, ele oferece, através da história de suas concepções, um valioso recurso para se aprofundar nas novas formas pelas quais a literatura contemporânea pode interagir com o seu meio e seu público.

A ideia de mimesis se estabeleceu através do desenvolvimento dos estudos literários como a concepção mais corrente ao se pensar na relação entre literatura e realidade. Como afirma Antonie Compagnon (2001), esse conceito central da poética aristotélica, no decorrer da história, foi entendido a partir de tantos termos distintos – imitação, representação, verossimilhança, ficção, ilusão, referente – que um significado pleno acabou por se tornar insustentável (COMPAGNON, 2001, p. 97). Enquanto para Platão, por exemplo, a mimesis era apreendida como subversiva, colocando em risco a ordem da república idealizada; para Roland Barthes, o mesmo conceito seria um instrumento repressivo, pois funcionaria como um reprodutor da ideologia dominante dentro da forma artística (COMPAGNON, 2001, p. 98-99). Esses diferentes posicionamentos em relação à representação do real pela literatura podem ser entendidos partindo de duas vertentes teóricas que se propuseram a problematizar a validade da mimesis – mesmo não utilizando explicitamente tal conceito – como mecanismo central do fazer artístico; uma, mais de acordo com a visão clássica do conceito proposto por Aristóteles, que aceita a possibilidade de diálogo entre o real e a ficção, aproximando a ideia de realismo a “uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade” (PELEGRINI, 2007, p.138); e outra que desconsidera o caráter referencial da arte, sublinhando a impossibilidade do texto literário de falar sobre outra coisa que não seja sobre ele mesmo – linha de pensamento marcante às vanguardas modernistas.

A primeira vertente, derivada de uma crença na existência de “universais²⁴”, desemboca no conceito de realismo enquanto postura e método, que, alinhado aos preceitos iluministas, entra em confronto direto com a ideia de ilusionismo ou de mero recurso fotográfico do mundo, ganhando, com o surgimento do romance moderno no século XVIII, um modelo perfeito para se pensar de que maneira o texto literário, através de suas limitações formais, refletiria aspectos do mundo social em que estava inserido. Ian Watt, em seu livro *A Ascensão do Romance* (2010), por exemplo, identifica nas ações e na personalidade do herói Robinson Crusoe, protagonista do romance homônimo de Daniel Defoe, a representação de características inerentes à dinâmica social e moral da sociedade burguesa do período, como o “individualismo moderno”, a instabilidade dos dogmas religiosos e a ideia de acúmulo de riquezas como objetivo primeiro, indicando, dessa forma, uma função representativa desse gênero literário perante as mudanças sociais, econômicas e políticas do período.

Watt enumera diversos elementos característicos da sociedade inglesa que interferem diretamente em aspectos formais da narrativa do romance, entre eles a rejeição aos universais (WATT, 2010, p. 11), que dava ao homem a possibilidade de enfrentar ideais categóricos, desmitificando a pretensa estabilidade das verdades, logo, a forma romanesca enfrentava os paradigmas anteriores relativos à narrativa, apresentando-se, para seus detratores, como um gênero menor, pobre em relação às suas convenções formais; porém, esse mesmo problema talvez fosse o diferencial necessário ao gênero para que ele se relacionasse com a realidade de maneira mais profícua (WATT, 2010, p. 14), uma vez que o romance,

constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história, apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias (WATT, 1990, p. 31).

Segundo Watt, então, o romance surge como “o veículo lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade” (2010, p.13). Esse gênero, portanto, existiria como um produto diretamente vinculado ao cenário burguês e liberal em plena ascensão, daí a possibilidade de inserção de tramas banais do cotidiano, cenários e personagens com nomes reais, heróis que integram as camadas sociais mais baixas, diálogos montados através de uma linguagem popular, voltada para o consumo das massas. Tais características são fundamentais para definir o que Watt nomeia como o “realismo formal”. Tipo de realismo que, para Pellegrini, “enraíza o conceito no terreno da história e das

²⁴ Segundo Tânia Pellegrini, os “universais” são ideias ou formas com existência independente dos objetos em que são percebidos (PELLEGRINI, 2007, p. 139).

mudanças sociais, não o tratando apenas como um campo discursivo definido e circunscrito tão somente por questões de linguagem (...)” (2007, p. 143).

O viés teórico no qual se alinha o pensamento de Ian Watt é apenas uma pequena parte da imensa tradição ligada à percepção da literatura enquanto meio passível de representação da realidade, que ainda com nomes como Erick Auerbach. Entretanto, parece ser com Georg Lukács que as potencialidades da relação entre realidade social e literatura – especificamente no romance – são trabalhadas de maneira mais acentuada e engajada (EAGLETON, 2010, p. 55). Se buscarmos uma ligação entre o pensamento de Lukács com algum dos conceitos atribuídos à ideia de mimesis, a representação crítica seria a mais honesta, uma vez que, avesso às manifestações do realismo vanguardista e naturalista, Lukács – principalmente em sua fase marxista²⁵ – enfatiza a busca por um tipo de arte “progressista”, que contribua para formar a base das mudanças estruturais necessárias da sociedade. Para Lukács,

os novos estilos, os novos modos de representar a realidade, não surgem apenas de uma dialética imanente das formas artísticas; todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social (LUKÁCS, 1968, p. 57).

O filósofo húngaro, em sua *Teoria do Romance* (2000), refere-se ao gênero romance como um gênero descendente da epopeia clássica, que se diferencia da versão grega, quando, ao invés de narrar a vida de heróis completos dentro de um mundo em perfeita harmonia, centralizado e regido pela ordem divina, o que tem a oferecer são personagens incompletos, deslocados, tentando encontrar seus lugares em “um mundo abandonado por deus” (LUKÁCS, 2000, p. 92). Esse objetivo de procurar na literatura um meio de recriar uma totalidade perdida pela humanidade irá pautar a visão de Lukács sobre o ativismo crítico necessário ao realismo. Só através dele se conseguirá identificar as tensões escamoteadas pela ideologia e apontar as saídas possíveis para o futuro redentor. Como afirma Terry Eagleton, referindo-se ao papel do escritor realista na visão de Lukács:

Em uma sociedade em que o geral e o particular, o comercial e o sensual, o social e o individual estão cada vez mais dissociados pelas “alienações” do capitalismo, o grande escritor reúne-se dialeticamente em uma totalidade complexa. Sua função reflete assim, em uma forma microcômica, a complexa totalidade da própria sociedade. Ao fazer isso, a grande arte combate a alienação e a fragmentação da sociedade capitalista, projetando uma imagem rica e multifacetada da completude humana. Lukács dá a essa arte o nome de “realismo” (EAGLETON, 2010, p. 56-57).

²⁵ Normalmente a trajetória de Lukács é dividida em duas fases distintas. Uma primeira, marcada pela publicação de sua *Teoria do Romance* (1914-15), na qual o autor é alinhado a uma postura hegeliana; e uma segunda fase, simbolizada pelas obras publicadas a partir de sua filiação ao partido comunista em 1918.

A partir da leitura do trecho, podemos inferir que é mais provável surgir tais grandes escritores em contextos históricos desestabilizados, que estejam passando por momentos de turbulência, nos quais as desigualdades e as tensões se mostrem mais claras, favorecendo, assim, a oferta de recursos formais necessários à arte realista e a sua proposta de reajuste. O gênero romance em seu formato moderno, por exemplo, surgiu, segundo Watt (2010), em meados do século XVIII, durante um período de grandes mudanças históricas – como o crescimento exacerbado dos centros industriais urbanos devido à revolução industrial, e com isso o aumento da população, principalmente da classe trabalhadora, que acabou por favorecer um cenário de desigualdade econômica e social bastante acentuada. Porém, o inverso também produz seus efeitos.

Enquanto uma realidade complexa, constituída por conflitos e tensões sociais favorece a efetividade dos objetivos do romance realista, um contexto histórico alienante, no qual os problemas são encobertos pela ideologia hegemônica, acaba por produzir uma realidade naturalizada, em que os indivíduos tendem a se resignar diante de seus destinos. Para Lukács, tal cenário, proveniente do fracasso das revoluções europeias em meados do século XIX, foi responsável pelo aparecimento de duas estéticas que se distanciaram do poder reconstrutor do realismo histórico para se aproximar das diretrizes capitalistas: o naturalismo e o formalismo.

O primeiro, que tem em Zola seu principal representante, é uma deturpação do realismo crítico e corresponde à visão superficial, sem aprofundamento do real, pretensamente científica, que “transforma o escritor de participante ativo na história em observador clínico” (EAGLETON, 2010, p. 61); Já a segunda vertente, a formalista – que vai influenciar boa parte das estéticas vanguardistas, além de dialogar efetivamente com o estruturalismo – surge em um momento de crise da representação marcado pelo “desencanto com o projeto iluminista, as modificações no conceito e na percepção do tempo, o desenvolvimento de novas tecnologias diretamente ligadas à comunicação e à produção de cultura, a descoberta do inconsciente etc.” (PELLEGRINI, 2007, p.146) – como resposta a uma postura que tendia a ver a literatura como subserviente a uma imagem de realidade ideologizada, servindo, muitas vezes, como mero reflexo de fatos sociais unidimensionais ou como documento de análise para um exercício clássico de sociologia da literatura.

A autonomia da linguagem, popularizada inicialmente por Ferdinand de Saussure e Charles Sanders Peirce, surgiu e entrou em choque com a ideia de referencialidade inerente aos signos linguísticos. Para Saussure, por exemplo, a relação entre o signo e a realidade é arbitrária, diferencial, existindo, assim, uma clara autonomia da linguagem perante as coisas externas a ela. Já para Peirce, os interpretantes se deslocam, através de um processo semiótico ilimitado,

por signos que há muito já perderam a ligação com os seus objetos (COMPAGNON, 2001, p.99). A partir dessas duas visões – e ainda acentuadas pelo posicionamento de Romam Jakobson acerca da distinção da função poética, centrada unicamente na mensagem, das outras funções relativas aos usos comuns da linguagem, e de Lévi-Strauss, com a sua antropologia estrutural – o formalismo e o estruturalismo surgem como campos de estudo privilegiados para se legitimar a visão da literatura esvaziada de qualquer função referencial.

Alinhados à concepção apresentada acima, eminentes pensadores e escritores como Roland Barthes, Michel Foucault, André Breton e Raymond Quineau aceitaram e difundiram as diretrizes estéticas desse formalismo, indo contra a primazia da descrição e do pretense realismo, privilegiando a narração e a análise estrutural em relação ao conteúdo, visto que este não poderia dizer nada sobre o real. Entretanto, tal abordagem teórica não se restringiu à literatura, na verdade ela caracterizou “o conjunto da estética moderna, que se concentra no “médium” (como no caso da abstração em pintura) (COMPAGNON, 2001, p. 102).

Instaurada a “crise da representação” pelos movimentos modernistas, Antoine Compagnon (2001) mostra que, no intuito de afirmar um ponto de vista sem destruir o cânone teórico aristotélico, tais grupos apresentaram uma releitura do termo clássico do filósofo grego apreendendo a *mimesis* agora como a representação da ação humana, como a técnica utilizada na narração. Dessa maneira, o termo aristotélico acaba por coadunar-se com a postura narratológica da nova teoria, uma vez que o interesse passará a se centrar no processo sintático, na montagem dos elementos internos da narrativa na construção da história. É a transformação da *mimèsis* em *semiosis* (COMPAGNON, 2001, p. 105). Além disso, as releituras modernas da poética clássica destacaram o dilema entre natureza e cultura presente no texto de Aristóteles, mas pouco problematizado na antiguidade.

A imitação da natureza por muito tempo foi admitida como a *mimesis* por excelência, entretanto, ainda existia a ideia do verossímil (*eikos*), que necessitava ser incluída. Segundo Aristóteles, “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas as quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 2005, p. 28), nesse ponto, a acepção moderna do *eikos* o reposiciona junto a *doxa* (a cultura, a ideologia), indicando a preferência por uma ação que seja verossímil e persuasiva – não interessando a possibilidade realista desse fato acontecer ou não – em relação a uma ação possível, mas não persuasiva. Desse modo, a natureza, enquanto representante do real, é substituída pelo código ideologicamente convencional inerente à maleabilidade oferecida pela verossimilhança persuasiva, fazendo, assim, com que mais uma vez a primazia da forma prevaleça sobre a representatividade.

Como observou ainda Compagnon, “em conflito com a ideologia da *mimèsis*, a teoria literária concebe, pois, o realismo não como ‘reflexo’ da realidade, mas como um discurso que tem suas regras e convenções, como um código nem mais natural nem mais verdadeiro que os outros” (2001, p. 107). É a partir desse entendimento do realismo como uma forma que irão se desenvolver dentro do campo cultural moderno e pós-moderno manifestações teóricas e artísticas de pretensões imanentistas, voltadas exclusivamente para a linguagem, desestabilizando e esvaziando qualquer pretensão de laços com o real. Se o texto pretende se referir a algo, esse referencial só pode estar dentro do próprio texto, um signo representa apenas outro signo, ocorreria, portanto, apenas um “efeito de real” (BARTHES, 1971, p. 35), no qual “a única linguagem propriamente realista é aquela que copia a linguagem e não a realidade, ou, na literatura, aquela escrita que transcreve a voz em vez do mundo material” (SCHOLLAMMER, 2013, p. 161). Tal efeito destaca a importância adquirida pela intertextualidade no cenário crítico atual, pois o texto aparece agora como um meio constituído pelo entrecruzamento de citações e discursos diversos e oferece uma abertura a um mundo de referências literárias. Nesse momento, pode-se dizer que a teoria literária passa de uma visão estruturalista mais fechada em relação à obra, em que a sintaxe e a forma da narrativa são os objetos principais de análise, para uma postura dialógica, pós-estruturalista, que admite a relação do texto, não com o mundo real, mas sim com outras produções textuais (COMPAGNON, 2001, p.111).

Porém, no momento em que são retirados do contexto dialógico os aspectos sociais, históricos e culturais, que são fundamentais para o dialogismo bakhtiniano, a vertente estruturalista propõe uma intertextualidade restrita a elementos imanentes às obras, sacrificando, assim, ricas potencialidades interpretativas em prol de um exercício de busca de referências, citações e identificações de elementos da tradição. Nas palavras de Riffaterre, o intertexto deve se ater somente “a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou se lhe seguiram” (RIFATERRE apud COMPAGNON, 2001, p.113).

Partir de uma concepção analítica ligada aos parâmetros oferecidos pelo estruturalismo ou pós-estruturalismo, portanto, - apesar de oferecer recursos importantes para o estudo da forma e das aporias relativas ao entendimento da realidade enquanto matéria literária – não admite uma reflexão em torno das interferências sofridas pelo texto de elementos externos a sua estrutura, como mostrados por Watt e Lukács, por exemplo, e que apontam para as mudanças históricas em seus aspectos internos, como temas, estilo e suporte, além de nortear os paradigmas poéticos que serviram para distinguir as nuances valorativas das produções artísticas. Essa questão ainda pertinente e intimamente vinculada à sociedade de consumo –

que, segundo Jameson (1995, p. 19), não mais separa aspectos culturais dos econômicos e mescla a arte ao contexto social - está diretamente imbricada na literatura e nos permite, segundo Terry Eagleton (2011, p. 109), enxergar essa produção não só como um “texto, mas também como uma atividade social, uma forma de produção social e econômica que existe ao lado de outras formas semelhantes e que se inter-relaciona com elas”.

Já mostramos que, em grande parte das produções atuais, textos ditos não-literários juntamente com informações providas de outros campos, como publicidade, cinema, televisão, surgem integrados ao material literário, são personagens, estão nos diálogos, surgem como referências facilmente identificáveis para o leitor comum. Ora, se todos esses elementos não passam de ilusões do real e se a mimesis só pode existir enquanto verossimilhança persuasiva, então, se aceitarmos o posicionamento de Baudrillard sobre a condição da realidade, enquanto simulacro num contexto em que a única coisa que existe é “O deserto do próprio real” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8), nada seria mais coerente que assumirmos essa ilusão oferecida pela literatura como parte inerente a tudo que nos rodeia.

É necessário, portanto, com o propósito de reabilitar o papel da literatura como produto cultural que está inserido em um contexto sociocultural e que dialoga com o mesmo,

sair da lógica binária, violenta, disjuntiva, onde se fecham os literatos – ou a literatura fala do mundo, ou então a literatura fala da literatura -, e voltar ao regime do mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que são da ordem da linguagem (COMPAGNON, 2001, p. 126).

Uma nova postura interpretativa sobre a referência deve levar em consideração o poder de criação da linguagem enquanto construtora de mundos ficcionais que imitam o mundo real. A língua presente no texto literário é a mesma utilizada nas relações sociais, a questão que se coloca é a ausência de referência dos signos artísticos. Na literatura contemporânea é cada vez mais comum se encontrar expressões referenciais que ligam o texto a um fato do mundo, em *O Cheiro do Ralo*, por exemplo, o protagonista – que “parecia com o cara do comercial da tv” (MUTARELLI, 2014, p. 11) – interage com personagens fictícios e assiste *Johnny Bravo* enquanto lembra de uma música de Chico Buarque. Essas referências – neste caso específico, da cultura popular - funcionam como meios de localizar, no tempo e no espaço, o mundo ficcional em relação ao mundo real, entretanto, essa “suspensão da credulidade” pode ruir no momento em que algo inverossímil ocorra. Esses aspectos servem como argumentos para a posição de Tânia Pellegrini quando ela, sobre a ameaça do apagamento do real, afirma que

as formas narrativas contemporâneas do Brasil, tanto as verbais quanto as visuais, ainda levantam de forma aguda o problema, que não se esgota na propalada “crise da representação” e talvez aponte para uma “crise da crise da representação” que é necessário analisar (PELLEGRINI, 2007, p. 138).

Diante do poder referencial da linguagem, os indícios da realidade se mostram como no mundo exterior, uma vez que assimilam a sua dinâmica dessa maneira podemos receber o texto como um mundo possível. Mesmo que esse poder seja fictício, tratando-se da literatura contemporânea – produzida em um cenário caracterizado pela espetacularização dos aspectos da vida social e pela intensidade das informações que promovem a proliferação descontrolada de signos –, a linguagem acaba por colocar em xeque a distinção cada vez mais esmaecida entre fato e ficção, oferecendo, assim, um mundo possível referente a uma realidade impossível de ser revelada por completo. Tal aparente paradoxo, na verdade, acaba por oferecer uma potencialidade inerente à literatura atual em seu contato com o real que é assumir essa realidade enquanto trauma.

3.1.2 *O realismo traumático de o cheiro do ralo*

Um número significativo de autores da literatura contemporânea brasileira, como aponta Schollammer (2009), parece buscar uma saída para a polarização entre as estéticas realista e intertextual, considerando tanto os aspectos referenciais da linguagem literária quanto a sua relativa arbitrariedade. Diante do impasse de se atribuir materialidade ao discurso e do desgaste da ideia de realidade provocado pelas novas formas com que uma sociedade integrada ao espetáculo e ao consumo banalizam a exposição pública através do sensacionalismo barato – veiculado em programas policiais, no jornalismo verdade, em *reality shows* –, além da proliferação de mecanismos técnicos – redes sociais, câmeras, sites de relacionamento - que acabam por intensificar a diluição da dimensão privada da vida pública, muitos escritores tentam fugir desse cenário de encenação do real no intuito de acionar aspectos específicos à linguagem literária²⁶ que permitam referir-se ao mundo ao mesmo tempo se desviando dos simulacros oferecidos pela ideologia hegemônica e apontando o funcionamento desse mecanismo alienante (SCHOLLAMMER, 2009, p.56).

O filósofo esloveno Slavoj Žižek (2003) reconhece que, dentro dessa condição contemporânea de dependência à imagem fabricada pelos meios de comunicação e de interesse

²⁶ Literatura que, nesse contexto atual, também apresenta vertentes diretamente relacionadas a essa tendência de espetacularização da realidade como o crescimento da publicação de biografias, de relatos e textos baseados em fatos da realidade.

extremo pelo semblante²⁷ em detrimento do verdadeiro, emerge uma “paixão pelo Real²⁸” (ŽIŽEK, 2003, p.19). Idiossincrasia dominante nas sociedades absortas pelo espetáculo, que se manifesta “na crítica contra a representação mimética, na suspeita do poder da semelhança de criar consciência falsa e portanto na necessidade de criar distanciamento reflexivo e efeitos de estranhamento no experimentalismo artístico” (SCHOLLAMMER, 2013, p.157), esse desejo de se reconectar com uma realidade diluída no cotidiano das relações sociais fundamenta o comportamento interessado e perplexo de boa parte dos sujeitos diante das manifestações chocantes que o cercam e que surgem através das interfaces e telas com cada vez mais frequência. Conforme Žižek (2003, p. 19), O momento último e definidor do século XX foi a experiência direta do Real como oposição à realidade social diária – o Real em sua violência extrema como o preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade.

A violência, o choque, o abjeto tende a aparecer para o sujeito contemporâneo como um elemento que o liga a uma experiência do Real negada pelas narrativas e imagens artificiais constituintes do mercado de entretenimento; isso, ao se tornar necessidade com um latente caráter erótico (ŽIŽEK, 2003, p. 19), faz com que a busca por um contato com a realidade redirecione o olhar e as vontades para os aspectos obscenos do meio social. Žižek reconhece tais inclinações para o Real em algumas posturas objetivas da sociedade, entre elas a popularização dos casos de automutilação e modificação corporal, que, para o filósofo, desperta uma consciência de carnalidade e pertencimento nos indivíduos praticantes desses atos (2003, p. 26). Além disso, vemos um crescimento acentuado de temas e acontecimentos que exploram a violência e o choque como desestabilizadores da passividade do olhar, desde ataques terroristas milimetricamente encenados até divulgação de vídeos íntimos que escapam do foro privado.

Entretanto, ao nos aprofundarmos demais no mundo obsceno que toca o Real, é possível que o sentimento de paixão por esse objeto se transforme em nojo, ou “repugnância diante do Real da carne exposta” (ŽIŽEK, 2003, p. 20). Nesse momento, a visão desse extremo pode escapar a uma racionalização e ganhar contornos de “efeitos do real”, intimamente vinculados ao semblante, e ser absorvido pela ilusão espetacular devido à impossibilidade traumática de ser integrado ao nosso meio. Mas, ao invés de negar definitivamente um contato

²⁷ “O Semblante deve ser relacionado com a Verdade. Assim, pelo fato da falta e da defasagem introduzida pela linguagem, não é difícil dar-se conta de que somos todos um pouco divididos, nunca completamente garantidos do que afirmamos, sempre um pouco no Semblante - mas irredutivelmente e, então, sem nenhuma conotação pejorativa. Tal é, antes, nossa verdade de humanos” disponível em <<http://lacan.orgfree.com/lacan/vocabulario.htm#S>> acessado em 28/06/2016.

²⁸ Termo trabalhado pelo filósofo Alain Badiou em *Le Siècle*.

direto com a verdade, esse mascaramento da realidade obscena acaba por fundamentar uma maneira indireta de ser tocado pelo Real. Isso porque tal elemento ocultado não pode ter sua natureza negativa completamente apagada, então ele continuará latente, em forma de “pesadelo fantástico” (ŽIŽEK, 2003, p. 33) que sempre acompanhará o sujeito contemporâneo em seu olhar sobre a superficialidade das imagens.

Para se manter ativo, portanto, o Real deve ser assumido como semblante. Indo de encontro ao conceito barthesiano de efeito do real, “em que o texto nos leva a aceitar como ‘real’ seu produto ficcional, neste caso o próprio Real, para se manter tem de ser visto como um irreal espectro do pesadelo” (ŽIŽEK, 2003, p. 34). A ação necessária então, para identificar aspectos da realidade na ficção, é distinguir, dos semblantes que ganharam forma de realidade, os elementos que foram transformados pela fantasia em ficção. A questão que fica é: como tal distinção pode ser alcançada diante das expressões artísticas da atualidade?

Acreditamos que algumas indicações de resposta para essa questão podem ser encontradas na ideia desenvolvida por Hal Foster sobre o chamado “realismo traumático”. Foster, no seu pertinente ensaio *O Retorno do Real* (2013), dialoga com o pensamento de Žižek quando também propõe uma certa impossibilidade inerente à expressão artística de representar a realidade de fato, acabando apenas por conseguir indicá-la como um aspecto fantasmático que permeia o objeto e que, agindo de maneira imanente e sem revelar sua natureza, provoca um certo desconforto ao indivíduo. Tanto para Foster quanto para Žižek, tal desconforto seria derivado do aspecto traumático concernente ao Real que é mascarado, e é nesse trauma que se deve buscar o caráter representativo das produções artísticas no contexto cultural atual, pois, aqui, o “efeito da representação se agrava para um evento traumático” (SCHOLLAMMER, 2013, p. 162).

Hal Foster insere sua reflexão no mundo das artes visuais utilizando principalmente grandes nomes da *pop art* como exemplos de autores que encontraram no cenário contemporâneo a dificuldade de interagir com uma ideia de realidade. Marcada pela utilização de elementos e símbolos da cultura consumista e de massa em suas obras, essa vertente estética parece ilustrar o comportamento quase paradoxal de, através da exploração do artificial, despertar uma sensação de estranhamento que derivará numa experiência traumática de realidade. Andy Warhol, principal nome da *pop art*, segundo a leitura de Foster, mostra em suas peças, principalmente nas fotográficas, uma aparente filiação ao espetáculo, ao sensacionalismo característico das imagens publicitárias, mas, ao trabalhar com essas imagens explorando seu caráter repetitivo e realçando a violência ligada a determinadas cenas, Warhol assume a função de um sujeito em choque que busca reproduzir exacerbadamente ilusões no intuito de livrar-se

do mal-estar proveniente do contato com o fantasma do Real, ou seja, Warhol “assume a natureza daquilo que o choca como defesa mimética contra esse choque” (FOSTER, 2013, p. 126).

Esse tipo de defesa mimética, no entanto, ao invés de funcionar como mecanismo de proteção contra uma realidade difícil de aceitar, a longo prazo acaba por, através de seu aspecto excessivamente artificial, expor os meandros dessa tentativa de escamoteação, revelando, por fim, as razões do incômodo que se tentava esconder (FOSTER, 2013, p. 126). A repetição talvez seja o artifício principal que fomenta essa desestabilização da ilusão, pois, ao repetir exageradamente a matéria que incomoda, aceita-se a lembrança do mal-estar como uma sombra sempre presente, como uma existência fantasmática que insiste em ganhar visibilidade, pois “o contrário de existência não é inexistência, mas insistência: o que não existe continua a insistir, lutando para passar a existir” (ŽIŽEK, 2003, p. 37).

O que a repetição traz à tona é a realidade abjeta e traumática que o sujeito prefere esquecer a fim de não enfrentar uma situação de reconhecimento desestabilizadora de sua vida ilusória. O trauma se constitui na continuidade, “são necessários sempre dois traumas para fazer um trauma: para um choque tornar-se trauma, ele tem de ser reconhecido por um acontecimento posterior” (FOSTER, 2013, p. 131). Ele se mantém latente enquanto fantasia, é o real laciano impossibilitado de ser representado como referente a algo, só podendo se tornar visível a partir da repetição que provoca uma consciência dessa ruptura entre o real e o simulacro (SCHOLLAMMER, 2013, p. 166).

Em *O Cheiro do Ralo*, por exemplo, tanto a forma textual quanto a história em si mostram como a circularidade é uma característica central. A narrativa de Mutarelli é trabalhada como um reflexo da consciência e da percepção do seu protagonista, um sujeito que encontra no hábito, na repetição uma maneira de assumir o controle sobre o seu meio e de satisfazer a necessidade de modelar a sua realidade. Completamente integrados às atividades pertinentes a sua profissão de avaliador e comprador de objetos usados, as ações do anti-herói do romance seguem uma lógica maquínica intimamente vinculadas aos parâmetros mercadológicos da contemporaneidade: o objeto – podendo ser uma matéria inanimada ou um ser humano – tem sua história afetiva deslegitimada, depois é desvalorizado a fim de ser adquirido por um preço constrangedor e, por fim, é descartado, revelando, assim, a intenção perversa por trás dessa negociação sem qualquer finalidade a não ser expor o poder econômico como instrumento de submissão e desumanização.

Essa estratégia – esvaziar, desvalorizar, descartar – é repetida quase sem variações durante toda a narrativa de *O Cheiro do Ralo* e representa uma prática intrínseca à personalidade

do protagonista, que, apesar de reconhecer a anormalidade relativa a esse modo de ser, constantemente procura encontrar – ou forjar – motivos que o levem a continuar agindo dessa forma, como quando comenta com sua empregada doméstica:

No meu trabalho, quando comecei eu tinha que ser forte. Eu tinha que ser frio. Porque eu compro as coisas dos outros, e tinha que oferecer o mínimo possível, para ter o meu lucro.

E, no começo, eu ficava com pena das pessoas. Mas eu não podia ter pena, senão eu nunca ia chegar onde eu cheguei. Então eu fui ficando mais frio (MUTARELLI, 2011, p. 65).

Mesmo conseguindo construir um raciocínio aparentemente coerente para tentar justificar suas ações, os reais motivos que fundamentam as atitudes violentas desse indivíduo na verdade são desconhecidos e impossíveis de serem explicados, como fica claro quando, no final do mesmo diálogo, a funcionária ao dizer “isso deve ser triste”, permite que a encenação de uma necessidade profissional, como produtora da indiferença característica do patrão, seja descartada pela resposta do protagonista: “Acho que não. Acho que *triste* não é a palavra certa” (MUTARELLI, p. 66 – grifo do autor).

As mais variadas reflexões em busca de delinear razões para entender o funcionamento das engrenagens que movem a trama são constantemente oferecidas e logo contraditas pelo raciocínio do narrador. Como ele mesmo afirma, seu pensamento é constantemente desconstruído e reestabelecido com um formato diferente – como a música *Construção* de Chico Buarque (MUTARELLI, 2014, p. 20) –, e a cada nova configuração diferentes imagens acerca da realidade são produzidas. É claro que todas essas imagens não passam de ilusões e possuem a função de preencher o espaço destinado ao Real ocultado pelo seu caráter obscuro. As incertezas que movem o protagonista e põem em funcionamento a violência inerente ao enredo, não aparecem, portanto, desveladas explicitamente na história em si, mas sim, nos silêncios da trama – “o silêncio é minha voz” (MUTARELLI, 2014, p. 158) – na tentativa de ocultar a verdade abjeta através de uma banalização do grotesco, provocada pela repetição e pelo olhar cínico do personagem principal.

“O retorno do real apresenta-se, então, como uma mudança na concepção (e na prática) da arte contemporânea sobre a realidade enquanto um efeito de representação para a realidade como trauma” (CUNHA, 2013, p. 6). O “ilusionismo traumático”, como definido por Hal Foster, aparece, assim, como um recurso comum à arte contemporânea usado para produzir um efeito de real, um simulacro, que intervém no olhar do sujeito no intuito de domesticá-lo, pacificá-lo, a partir de uma ilusão do real, mas “às vezes seu ilusionismo é tão excessivo que

parece ansioso – ansioso para dissimular um real *troumático*²⁹ -, mas a única coisa que essa ansiedade pode fazer é também indicar esse real” (FOSTER, 2013, p. 132-133), revelando-se, por fim, como parte desse trauma.

Para se entender como essa vertente ilusionista se manifesta e acaba por transparecer, a realidade a partir de sua impossibilidade de significação, Foster aponta duas características dessa nova fase do realismo que parecem ser basilares para essa postura. A primeira é o surgimento do hiper-realismo como estética que se utiliza de símbolos de fácil reconhecimento e ligação com o semblante do real a fim de fabricar um engodo através das aparências, do superficial. O objetivo da hiper-realidade é suplantar o Real, selá-lo com uma camada de signos tipificados, como quando o protagonista de *O Cheiro do Ralo* enumera nome de marcas e canais de TV com o intuito de prender o leitor às aparências das coisas reconhecíveis em detrimento do que está por baixo – “Ligo a TV. As mesmas coisas diferentes de sempre. No Discovery um homem se aproxima de um jacaré. No Cartoon um desenho que vi. No telejornal um político dá graças a Deus (...)” (MUTARELLI, 2014, p. 23) -. No entanto, no final, a exposição excessiva a esses símbolos espetaculares acaba por desmascarar sua artificialidade, revelando a pretensão de desviar o olhar do objeto real, ou seja, “fracassa em não nos lembrar do real” (FOSTER, 2013, p. 139).

A segunda característica relacionada a esse ilusionismo traumático se refere, como observa Foster, a distinção de Lacan para os atos de ver (*voir, oeil*) e olhar (*regard*). Para o psicanalista, o sujeito como dono do olhar tem seu privilégio desestabilizado quando percebe que ele não é mais que um ponto no mundo e também é alvo do olhar do objeto que contempla. Existe um olhar que parte do sujeito em direção ao objeto – um quadro, por exemplo - facilitado pelo anteparo, que acaba por domesticar esse olhar impedindo um contato direto com o objeto em sua realidade; entretanto, o objeto também direciona um olhar para o sujeito, que é sentido, pelo indivíduo, como um olhar invasivo, que o desnuda e põe em xeque a sua autoconsciência diante do mundo (FOSTER, 2013, p. 133). A sensação de estar cercado por olhares reflete a condição do indivíduo na contemporaneidade diante do mal-estar derivado do trauma que ressurgente enquanto fantasma, uma vez que “assim posicionado, o sujeito tende a sentir o olhar como uma ameaça, como se ele o indagasse (...)” (FOSTER, 2013, p. 133).

No romance de Mutarelli, o narrador constantemente se encontra angustiado diante da sensação de estar sendo observado e de que esse olhar possa estar interferindo em suas relações como o outro. Ora essa sensação, aproximando-se do sobrenatural, manifesta-se com

²⁹ Jogo de palavra laciano constituído pela imbricação da palavra *trou* (buraco) com “traumático”, indicando assim o vazio inerente ao efeito do trauma (FOSTER, 2013, p. 131).

aparições de um misterioso vulto, que é compreendido como “Uma sombra, uma ilusão. O passado” (MUTARELLI, 2014, p. 24), ou seja, uma imagem encobridora de uma verdade negada impossível de ser esquecida; ora o mal-estar provocado pelo olhar do Outro parece emergir do icônico ralo, quando visto como um portal para o inferno que, em determinado momento, “saiu do ralo” só para o observar (MUTARELLI, 2014, p. 124).

Entretanto, nada é mais exemplar para confirmar a importância do olhar nessa narrativa do que o papel desempenhado por um olho de vidro adquirido pelo protagonista em uma de suas negociações. Fetichizado, tal objeto é transformado em personagem e seu olhar é assumido como o olhar do Outro – normalmente do pai desconhecido do narrador – que influencia diretamente na personalidade e nas ações do seu dono; muitas vezes sendo, como uma câmera, instrumentalizado e direcionado para cenas de interesse deste – “o olho amplifica meu poder” (MUTARELLI, 2014, p. 39) –, em outros momentos o olho assume a função de observador principal, acabando por provocar angústia ao inquirir o protagonista – “esse olho é do azar” (p. 52).

Diferente de oferecer uma pacificação do olhar, boa parte das produções artísticas contemporâneas, então, procura desestabilizar a posição de passividade do sujeito lançando-o numa situação em que o contato com a realidade ilusória – aparentemente imersa na lógica capitalista do espetáculo – transforma-se em um mecanismo para se perceber a existência de algo além do simbolizável, o Real ocultado, que se manifesta em forma de angústia, mal-estar ou incompreensão - sintomas de um trauma impossível de ser completamente apagado (SCHOLLAMMER, 2013, p. 163). A repetição, o Hiper-realismo e o olhar são alguns dos aspectos encontrados na arte atual que oferecem essa nova possibilidade de encontrar o realismo nas produções artísticas.

Ao assumirmos, então, o conceito de realismo traumático como recurso teórico legítimo para a análise do texto de Mutarelli e de sua adaptação fílmica, estamos partindo para uma terceira via de apreensão do realismo na literatura que se distancia da polarização entre arte como referência, como identificada por Watt e Lukacs, e como imanência, defendida por Barthes e Rifaterre. Em parte, devemos concordar com a impossibilidade da linguagem em representar o Real observada por formalistas e estruturalistas, mas não podemos admitir que isso deva indicar, ao mesmo tempo, uma impossibilidade de a realidade emergir do texto, pelo contrário. Uma vez concordando com Lacan de que o real é constituído pelo trauma, é preciso entender que a arte, exatamente por não conseguir se ligar diretamente ao mundo, funciona como meio sintomático desse Real. Em um contexto no qual o horror e a violência já são partes inerentes ao semblante artificial da “realidade”, a arte é um dos únicos meios de, através do

exagero, do cinismo, da exploração dos sentidos, revelar a falsidade dessa realidade e causar o desconforto necessário para enfrentarmos a verdade escamoteada, e é nesse momento que as ideias de alienação, consumo e crise cultural, temas tão prezados pelos teóricos do realismo, são de fundamental importância.

Depois de entendermos o texto literário como potencial fomentador de um contato do sujeito com o objeto traumático, é importante, neste ponto do presente trabalho, refletirmos sobre o conteúdo latente do trauma fantasmático que ronda o mundo de *O Cheiro do Ralo* a fim de encontrarmos a relevância desse conteúdo para a compreensão de aspectos ocultados também na realidade extratextual, concernentes às relações sociais contemporâneas. O que nos guiará, portanto, na segunda parte deste capítulo serão os aspectos que regulam e delineiam o estado atual das relações humanas dentro da sociedade do consumo e como tais aspectos produzem um cenário internamente contraditório e violento, pautado pela perversão social. Entender essa realidade traumática abrirá espaço para que, no terceiro e último capítulo, consigamos identificar de que forma esse Real é instigado pelo romance de Lourenço Mutarelli e pela reescritura produzida por Heitor Dhália.

3.2 A realidade perversa do consumo

Como já mostrado neste estudo, a obra de Lourenço Mutarelli, através de variados pontos de convergência com outras produções de sua época, alinha-se à estética contemporânea da literatura brasileira, mas talvez o aspecto mais pertinente e distinto oferecido por essa narrativa é o papel fundamental que a profissão do protagonista – comprador de objetos usados – ganha para o desenvolvimento da trama. Na verdade, o personagem principal tem suas ações inteiramente pautadas pelos mecanismos norteadores do seu trabalho, tanto em sua relação com clientes quanto com qualquer outro indivíduo que cruze seu caminho. Como comprador profissional, ele está completamente imerso numa cultura mercantilizada, em que os elementos morais e éticos se encontram diluídos nas transações mercadológicas. O consumo, portanto, é o que move a trama de Mutarelli. É nessa situação que, ao ver o objeto de desejo que irá acompanhar o narrador durante toda a narrativa, representado pela “bunda” de uma garçonete – não a mulher, mas apenas essa parte do corpo em específico –, o anti-herói só conseguirá conceber algum tipo de aproximação direta com esse “produto” se literalmente puder comprá-

lo. Mesmo a garçonete oferecendo-se de graça a ele, ainda assim ele “prefere pagar pra ver” (MUTARELLI, 2014, p. 43).

A postura consumista do narrador também é iluminada por sua relação com os meios de comunicação de massa, principalmente com a TV a cabo que não para de ser zapeada revelando sua função mais dispersiva do que propriamente informativa, chegando ao ponto de seus programas se hibridizarem com o pensamento do protagonista e surgir como um fluxo de consciência marcado por uma mistura de sentimentos e sensações com elementos da cultura de massa, “Ligo a tv. O telefone não toca. Será que ela morreu? *Friends* são os amigos que tenho. Já vem com risada, isso economiza as minhas. No Discovery um atum gigantesco. Rosebud.” (MUTRELLI, 2014, p. 33).

Essa personalidade caricaturesca assumida pelo anti-herói de Mutarelli, que se mostra como o extremo de um comportamento consumista, parece não oferecer muito espaço para uma reflexão mais profunda acerca dos temas sociais apresentados pela história, visto que é bastante claro o aspecto preponderante que a economia possui nesse texto. Porém, para além da superfície ilusória que o realismo de *O Cheiro do Ralo* aparenta se restringir, há elementos apenas sugeridos na obra que indicam questões outras, mais profundas e não declaradas, que são indicadas principalmente pelas reflexões do protagonista sobre sua própria condição dentro desse mundo delineado pelo consumo.

Os constantes conflitos existenciais que explodem em vários momentos da trama e revelam a instabilidade do papel desempenhado pelo narrador diante de uma realidade que era para ser estável, na medida em que foi construída através do poder inerente ao seu capital e da sua autoridade simbólica de submeter os outros – como quando um rapaz chega a sua loja com uma máquina de escrever antiga e pesada e o narrador pensa como adora “fazê-los voltar e voltar quando trazem coisas pesadas” (MUTARELLI, 2014, p. 58) – e parecem expor nuances potencialmente desveladoras acerca de aspectos “submersos” na narrativa visível. As razões que levam à deterioração da humanidade do personagem e o leva ao extremo de transformar clientes e outros sujeitos em mercadorias (reificação) – apesar de ser claramente uma metáfora, ou alegoria, do cinismo presente na situação atual das sociedades capitalistas – são mais complexas do que se possa imaginar em uma primeira leitura rápida, ainda mais quando percebemos que o que é velado na narrativa indica uma nova configuração social não só econômica e comportamental, mas principalmente subjetiva.

Para além da simples identificação de congruências entre as relações comerciais e os laços sociais, o texto de Mutarelli, em sua dimensão recalcada e traumática, aponta para uma leitura da subjetividade do indivíduo comum contemporâneo imerso na lógica do consumo, que

transcende os espaços físicos e acaba por pautar uma condição existencial extremamente violenta, cínica e, principalmente, perversa capaz de reescrever os papéis do indivíduo em relação ao Outro, uma vez que, como observa Maria de Fátima Vieira Severiano (2001, p. 60), “A forma como a lógica do mercado e a lógica do desejo se articulam no decorrer da história, suas ambiguidades e mutações, revela importantes questões acerca da constituição da subjetividade contemporânea, sob o signo do consumo”.

Acreditamos que é nessa camada de leitura que o Real mais explícito e representativo pode ser encontrado em *O Cheiro do Ralo*, por isso faz-se necessário lançarmos mão dos recursos oferecidos pela teoria de Foster, Žižek e todos aqueles que atribuem ainda um valor social escondido por trás da ilusão, ou do semblante, oferecido pela arte, como o pesquisador neomarxista Fredric Jameson.

Coerente com a ideia de que há nas produções artísticas atuais questões veladas que apenas emergem das obras através de indícios sintomáticos que dizem respeito a temas traumáticos da realidade, Fredric Jameson indica em seu ensaio *Reificação e Utopia na Cultura de Massa* (1995) que tais elementos ocultos se referem a inerentes tensões sociais vinculadas ao persistente conflito entre classes. Um dos principais nomes do pensamento marxista na contemporaneidade, Jameson, no referido ensaio, contempla a situação atual da arte a partir do norte oferecido pelos teóricos da Escola de Frankfurt, principalmente Adorno, e sua concepção da ideia de reificação da mercadoria popularizada por Marx. A cultura de massa é vista por Jameson como estando representada por essa reificação e por isso, em sua superfície, mostra-se totalmente absorvida pela ideologia do mercado e “instrumentalizada” (JAMESON, 1995, p. 10), prevalecendo nela um caráter alienante e amenizador das potencialidades críticas dos consumidores.

O conceito de reificação é apresentado como um reordenamento qualitativo de meios e fins na produção de mercadorias a partir da consolidação do capitalismo. Enquanto o modelo tradicional clássico de produção atribuía um valor imanente a cada atividade em particular necessária à fabricação do produto, dando assim à finalidade uma dimensão humana apagada pelas novas formas de produção capitalista, no momento atual, segundo Jameson, o caráter qualitativo foi totalmente substituído pelo quantitativo e o elemento humano foi suplantado pela padronização e alienação de sua atividade, sendo, assim, instrumentalizado e transformado também em mercadoria, que “não tem mais nenhum valor qualitativo em si, mas apenas na medida em que pode ser ‘usada’”, isso quer dizer que, nesse contexto, “as várias

formas de atividade perdem suas satisfações intrínsecas imanentes, como atividade, e torna-se um meio para um fim” (JAMESON, 1995, p. 11).

Ao estender então o conceito de reificação para a arte, Jameson propõe pensar as manifestações artísticas atuais como mercadorias, fazendo com que, dessa forma, elas se desliguem da pretensão de funcionarem como “finalidade sem fim” e passem a oferecer uma finalidade estritamente vinculada aos paradigmas do consumo (JAMESON, 1995, p. 11), servindo como um produto em que o seu valor é independente de suas qualidades extrínsecas e aparece no que é oferecido pela mercadoria enquanto poder de satisfação das necessidades sensuais de seu público.

Aparentemente o olhar adotado por Jameson em relação à cultura de massa é negativo, coadunando-se à vertente frankfurtiana representada pela ideia de indústria cultural. Entretanto, a posição do autor norte americano diverge dos teóricos críticos em pelo menos dois pontos: no que se refere à manutenção de um binarismo valorativo entre cultura de massa e cultura modernista – reflexo da velha polarização entre alta e baixa cultura – e na ideia de impossibilidade de se encontrar qualquer aspecto positivo nas produções artísticas vigentes.

Jameson propõe uma análise histórica e dialética das produções ditas modernistas a fim de salientar que os valores distintos normalmente atribuídos a elas – como originalidade, subversão às normas estéticas conservadoras e autonomia – em comparação às produções de massa são dependentes de uma tradição e acompanham um olhar avaliativo impossibilitado de perceber as manifestações desse tipo de arte na contemporaneidade. Para Jameson, tanto a arte de massa quanto a modernista fazem parte do mesmo cenário cultural e respondem às mesmas demandas da sociedade de consumo, não havendo, dessa maneira, elementos internos a essas formas que possam redefinir uma visão binária entre alta e baixa, a não ser um desejo – muitas vezes irrealizável – expresso pelo modernismo de “não ser uma mercadoria, de formular uma linguagem estética incapaz de oferecer satisfação mercantil, e resistente à instrumentalização” (JAMESON, 1995, p. 16).

É nesse momento que o pensamento do teórico marxista vai dialogar com o de Hal Foster e sua ideia de realismo traumático. Para ambos, a realidade só é encontrada na obra de arte nos espaços nos quais a pretensão de realidade não pode ser expressa. Jameson afirma que existe algo de dissimulador na produção cultural contemporânea (JAMESON, 1995, p. 25) que se instaura a partir do mecanismo freudiano do recalque. O que é recalçado na arte é uma angústia, uma memória culpada ou um “trauma” (JAMESON, 1995, p. 25) que deve ser compensado por um substituto simbólico em forma de ilusão atenuante de possíveis mal-estares trazidos pela realidade posta em sua verdade crua.

Os elementos pensados por Fredric Jameson acerca da arte contemporânea enquanto mercadoria reificada e completamente integrada aos mecanismos do consumo, mas que, mesmo assim ou por essa condição, é capaz de revelar as tensões desse contexto nas suas entrelinhas é o que, juntamente ao recurso teórico oferecido por Foster, nos possibilitará compreender no que consiste o tema recalcado e traumático insinuado em *O Cheiro do Ralo* de Mutarelli, visto que, nesse texto, são vários os indícios que nos apontam a imbricação de sua forma e conteúdo com a realidade da sociedade do consumo.

3.2.1 Aspectos da sociedade do consumo

O narrador de *O Cheiro do Ralo* aparece como um indivíduo provido de poder e recursos que o permitem valorar e manipular, a partir de sua posição social, os sujeitos a sua volta. Dentro de seu ambiente de trabalho, lhe é cabido o poder de transformar pessoas em objetos, instrumentalizando-as. Poder esse advindo do contexto sociocultural no qual está inserido, a sociedade de consumo, que incute na mente do indivíduo comum a necessidade de buscar a satisfação de seus desejos através da aquisição de mercadorias, não mais pelo seu valor de uso, e sim pela promessa de compensação simbólica imanentes a tais objetos. A nova configuração econômica que caracteriza a sociedade contemporânea, ou pós-moderna, estimula, assim, a produção de subjetividades carentes, vazias, por meio de uma supervalorização das relações comerciais em substituição aos laços afetivos, incentivada principalmente pela lógica espetacular da publicidade. É nesse cenário sócio-histórico, marcado pela substituição de uma economia de mercado por uma economia de consumo, em que se desenvolve a trajetória do protagonista do romance de Mutarelli, por isso, entender como tal contexto se configura na atualidade e de que maneira afeta o comportamento perverso desse personagem nos proporcionará uma visão mais nítida acerca da dimensão política da narrativa de *O Cheiro do Ralo*.

A trajetória histórica que pôs hoje em destaque o consumo enquanto motor da política econômica de boa parte do ocidente pode ser traçado a partir das mudanças estruturais ocorridas na postura da economia de mercado no início do século XX. Caracterizado como um sistema descentralizado em que a influência do estado é mínima, a economia de mercado propõe a liberdade de agentes econômicos em relação aos produtos comercializados e o controle de valores e demandas, apresentando-se, assim, como paradigma para o pensamento liberal contemporâneo.

Max Weber em sua obra clássica *Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo* (2004) encontrou em características do cristianismo pós-reforma, mais especificamente em sua vertente calvinista, aspectos que nortearam e fundaram o capitalismo moderno por volta do século XVII, principalmente a partir de sua expansão para a América do Norte. Diferente do *ethos* católico, centrado na igreja e preocupado com a salvação através da humildade e abnegação da riqueza material, o *ethos* protestante imprimia-se na ideia de trabalho como meio de salvação. Como consequência, o acúmulo de riquezas era visto como o resultado da disciplina e da produtividade do fiel, entretanto a ideia de consumo era fundada no utilitarismo, sendo abominada a ideia de aquisição de mercadorias apenas como *status* ou para manter uma vida centrada no luxo (SEVERIANO, 2001, p. 62). Outra característica importante sobre esse contexto foi o papel assumido pela igreja. A ligação com Deus agora se dava de uma forma mais íntima e a igreja acaba por perder sua importância suprema e o indivíduo passa a ser o maior responsável por sua salvação.

Portanto, nessa primeira fase do capitalismo podemos destacar determinadas características que reorientaram a personalidade do indivíduo dentro de um ambiente social marcado por uma nova concepção de relação com o mercado, como a liberdade, o individualismo, a prudência, o ascetismo, entre outras (SEVERIANO, 2001, p. 64). Tais aspectos seriam levados como paradigmas durante a afirmação do sistema capitalista de produção dentro da nova cultura que estava se formando.

Essas características inerentes tanto ao crente protestante quanto ao grande empresário interferiram diretamente na cultura vigente fundamentando uma nova relação entre sujeito e mercadoria, criando uma sociedade norteadada pelo mercado e pelo trabalho. Tal cenário se expandiu e desembocou na fomentação das grandes indústrias, na remodelação dos centros urbanos e, conseqüentemente, no comportamento da sociedade. Porém, num primeiro momento, a produção industrial estava mais focada em produzir mercadorias ligadas ao setor referente a sua própria demanda, com produtos que suprissem as necessidades para o funcionamento das indústrias, deixando, assim, a produção de bens de consumo não-duráveis em segundo plano. Esse modelo de produção funcionou até o momento em que a demanda se mostrou incapaz de se livrar do excedente dessa indústria que crescia e produzia cada vez mais mercadorias em detrimento das condições financeiras do trabalhador.

Esse é o cenário em que a primeira grande crise do capitalismo de mercado surge. Como solução, a indústria se viu na obrigação de fomentar um mercado consumidor muito maior para conseguir se desfazer do volume cada vez mais intenso de mercadorias. É o momento do chamado “consumo de massa”, presente inicialmente no contexto norte-americano

durante as décadas de 20 e 30 e que se expande para o resto do mundo a partir da segunda grande guerra (SEVERIANO, 2001, p. 64-66).

Diante dessa nova necessidade de criar consumidores ávidos por suas mercadorias, empresas passaram também a investir em campanhas publicitárias no intuito de modelar o gosto do público, criando necessidades e forjando desejos artificiais nos indivíduos com o propósito de incutir em suas mentes a vontade de comprar os produtos disponíveis no mercado. Nessa linha, Richard Sennett (2011), atribui ao *marketing* a função principal de projetar na mente da sociedade a “paixão autoconsumptiva”, referente a uma paixão mais voltada à vontade de ter algo do que propriamente em usufruir desse objeto de desejo. É uma mudança no paradigma da satisfação consumista; enquanto em seus primórdios puritanos o desejo de se adquirir determinado produto era satisfeito com a obtenção e com o uso do mesmo – uma paixão consumptiva –, a partir da consolidação da sociedade de consumo, tal desejo é alimentado por ele mesmo, sendo impossível ser satisfeito por qualquer objeto, como exemplifica Sennett (2011, p. 128), “Nosso desejo de determinada roupa pode ser ardente, mas alguns dias depois de comprá-la e usá-la, ela já não nos entusiasma tanto. Neste caso, a imaginação é mais forte na expectativa, tornando-se cada vez mais débil o uso”.

Também nesse momento, surge, como mecanismo de sobrevivência do sistema consumista completamente inerente ao desejo autoconsumptivo, a obsolescência programada, um mecanismo industrial que limita o tempo de funcionamento dos produtos forçando, dessa maneira, os seus consumidores a adquirirem substitutos constantemente. Essa realidade que passou a se espalhar pelo ocidente principalmente depois da segunda guerra mundial, funda o predomínio de um novo *ethos* individualista diferente da postura puritana descrita por Weber. Agora, o acúmulo e o trabalho não tinham mais um teor moralizante e cristão, todas essas atividades estavam agora voltadas para a pura satisfação de necessidades pessoais, que muitas vezes nem existiam na realidade, “o terreno do puritano é a suspeita; nós, ao contrário, queremos o prazer” (SENNETT, 2011, p. 144).

Outro aspecto importante sobre a cultura do consumo que precisa ser destacado é a sua capacidade de interferência em outros sistemas culturais, mais especialmente no político. Severiano (2001, p. 70), por exemplo, afirma que, nesse período, o desejo do sujeito passa de uma vontade de integrar a política para uma vontade de participar do consumo é a base de um novo conceito de democracia, em que a liberdade de escolha e compra de mercadorias é a sua principal diretriz. Sennett também vê a política como uma área diretamente atingida pelo consumismo, para ele, “a economia de hoje reforça essa espécie de paixão autoconsumptiva, tanto nos *shopping centers* quanto na política” (2011, p. 128), uma vez que “o *marketing* de

personalidades políticas assemelha-se cada vez mais ao marketing de sabão, pelo mesmo motivo: em ambos os casos, é na laminação a ouro das pequenas diferenças que os anunciantes esperam capturar a atenção do público” (SENNETT, 2011, p. 151).

O que Sennett observa como imbricação entre política e consumo é marcada principalmente pela maneira teatral com a qual esses dois sistemas funcionam. A encenação relativa ao cinismo oferecido pelo mercado, ao propor valores e promessas de satisfação que de maneira alguma condiz com as reais pretensões desse campo, ajusta-se ao cenário político da atualidade quando a imagem fabricada de candidatos e campanhas na verdade não revelam qualquer substância.

Entretanto, não é só no sistema político que podemos encontrar interferências diretas da cultura do consumo, todos os aspectos da vida social e cultural na contemporaneidade estão intimamente ligados aos mecanismos do mercado, como afirmam Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2011, p. 38),

O triunfo do hipercapitalismo³⁰ não é apenas econômico; é cultural, tornando-se o esquema organizador de todas as atividades, o modelo geral do agir e da vida em sociedade. Ele atingiu o imaginário coletivo e individual, os modos de pensamento, os objetivos da existência, a relação com a cultura, com a política e com a educação.

Esse cenário ganhou ainda mais preponderância em meados de 1970, com um segundo momento de crise que abalou o sistema econômico de mercado (SEVERIANO, 2001, p. 77). Com a crise da política do bem-estar social e o fortalecimento do consumo, o sujeito impôs uma nova demanda ao mercado. Agora, diferentemente da primeira crise, que teve, na falta de escoamento do excedente produzido, o principal problema; o excesso de demanda é a situação problemática a ser resolvida. Não que a indústria desse período estivesse sofrendo com faltas de recursos para manter um volume de produção específico, na verdade, ocorreu uma mudança de postura por parte dos consumidores que passaram a exigir mercadorias específicas, individualizadas que refletissem, ou criassem, a personalidade de seus usuários. É, portanto, a crise do modo de produção homogeneizadora descendente das linhas de montagem padronizadas do fordismo e a ascensão de um consumo que enxerga a mercadoria enquanto um instrumento de distinção social.

A “personificação” das mercadorias e a “flexibilização” do trabalho ganharam o centro do sistema mercantil, pois, como afirma Renato Ortiz (1998), nesse momento atual, “não

³⁰ Esse termo é utilizado pelos autores para distinguir o modelo de capitalismo tradicional, mais voltado para os assuntos internos e nacionais, ainda dentro de um campo de regulação e interferências do poder estatal, da condição específica na qual o capitalismo, centrado no consumismo globalizado e livre dos preceitos regulatórios do Estado, se configura na contemporaneidade.

é tanto a produção em massa que conta, mas a fabricação de produtos especializados a ser consumidos por mercados exigentes e segmentados” (p. 148-149). Essa segmentação incorre por todos os mecanismos do sistema, sendo prioridade tanto do polo produtor quanto do polo consumidor. Com a discrepância econômica cada vez maior entre classes e nações, o consumo se transformou em um mecanismo de distinção dentro de uma sociedade ainda mais individualizada (BAUDRILLARD, 2008, p. 112), e essa realidade não poderia ser desconsiderada pelas grandes empresas, que passaram a investir em peso numa cultura consumista voltada para a valorização do novo e do exclusivo.

Essa cultura preconiza o consumo como forma de pertencimento numa sociedade. Os objetos, cada vez menos distanciados de suas funcionalidades explícitas, se mostram como identificadores e reveladores da personalidade distinta de seus donos, se imbricando com uma ideologia pós-moderna de que a liberdade de escolha e a individualidade são aspectos norteadores da real democracia e do bem-estar social. A heterogeneidade, então, suplanta a ideia de massificação dentro da economia de mercado. Ninguém mais pretende ser incluso num grupo homogêneo e usufruir das mesmas coisas, querem agora explorar suas particularidades, suas diferenças, adquirindo mercadorias específicas, que variam em preço e marcas assim como os indivíduos em uma sociedade multifacetada, distanciando-se, conseqüentemente, de um senso de comunidade da mesma forma como as grandes empresas se distanciam de uma centralidade através da transnacionalização (ORTIZ, 1998, p. 160).

Para Zygmunt Bauman (2008), esse modo de consumo enquanto busca de um ideal de diferenciação social reflete o que ele denomina de “fetiche da subjetividade³¹” inerente à sociedade de consumo. Tal termo aponta para uma ocultação do papel do mercado na construção da identidade dos consumidores contemporâneos, que, de maneira inocente, acreditam que as suas escolhas apenas seguem os ditames de seu modo de ser, do seu *self*, naturalmente constituído, desconsiderando, assim, que sua subjetividade na verdade é

Feita de opções de compra – opções assumidas pelo sujeito e seus potenciais compradores; sua descrição adquire a forma de lista de compras. O que se supõe ser a materialização da verdade interior do *self* é uma idealização dos traços materiais – “objetificados” – das escolhas do consumidor (BAUMAN, 2008, p. 24).

Ao concordarmos com Bauman sobre a artificialidade das novas subjetividades surgidas com o avanço da sociedade de consumo, estaremos nos aproximando de uma percepção que entende o estágio atual do consumo, apesar da aparente revolução liberal surgida

³¹ Termo derivado do “fetiche da mercadoria” de Marx que, para Bauman, representa de forma significativamente proporcional à condição assumida pela subjetividade dentro de uma sociedade de consumidores como equivalente à condição da mercadoria em uma sociedade de produtores (BAUMAN, 2008, p. 23).

com os ideais de livre escolha, distinção e personificação, como delineado pela mesma ideologia massificadora de antes. O que vai diferenciar uma homogeneização de outra será o seu caráter “mundializado”, nos termos de Ortiz.

Lipovetsky e Serroy encontram nas políticas liberais, referentes à ampliação das privatizações, à limitação das interferências dos estados no mercado e à facilidade de deslocamento de empresas para diversas partes do mundo, principalmente da década de 1980, os momentos mais ilustrativos da fundação desse novo contexto em que o consumo – ou “hiperconsumo”, como esses autores preferem – ganha uma importância inédita na história a partir de sua “planetarização” (2011, p. 33-34). Não só as fronteiras regionais foram rompidas pelas empresas multinacionais como também a ideia de centro de controle, de matriz, onde as principais decisões relativas aos caminhos a serem trilhados por determinada marca partem para suas filiais internacionais, está sendo diluída pela postura transnacional. Enquanto as raízes locais e a identidade cultural do meio em que surgiu ainda influenciavam na identidade de uma empresa multinacional tradicional, as novas possibilidades oferecidas pelo alcance mundializado da oferta permitiram que as transnacionais flexibilizassem sua estrutura descentralizando o controle e tornando-se, assim como seu público-alvo, uma instituição universal, sem comprometimento com qualquer traço de identidade fixa e limitadora que possa inibir sua potencialidade de adaptação aos diferentes tipos de mercado consumidor (ORTIZ, 1998, p. 159)

A estratégia que essa proposta de produção desterritorializada e heterogênea implantada no mercado mundial parece se coadunar com a nova configuração do desejo do consumidor contemporâneo, além de estar contida na ideia de democracia como liberdade de escolha e distinção, entretanto, se analisada friamente, o que se pode destacar dessa lógica econômica é uma profunda contradição no seu discurso. Ao mesmo tempo que é exigida aos sujeitos uma personalidade individualista, fragmentada, livre quanto a escolhas, grandes empresas vão se unindo em conglomerados empresariais expansionistas, que se espalham pelo mundo com uma proposta globalista de fomento à diferença e à seletividade. Ora como seria possível um mundo fragmentado, constituído por indivíduos livres para fazerem o que preferirem, sem amarras, mas completamente dependente de uma padronização do consumo?

Quase todas as propagandas oferecem um produto que promete tornar seu usuário distinto da massa padrão, entretanto, se acontecesse de todos os consumidores ao mesmo tempo resolvessem se distinguir um dos outros e comprassem o produto oferecido pelo comercial, o discurso cínico da empresa seria revelado em sua contradição, pois, na verdade, ao invés de diferenciar, de dar um caráter de unicidade ao seu cliente, ela estaria promovendo a

homogeneização em massa dos consumidores. É nesse aparente paradoxo (ORTIZ, 1998, p. 22) que o mercado de consumo se sustenta, e os sujeitos-consumidores são iludidos – através de mecanismos como a fetichização da subjetividade e a paixão autoconsumptiva – para manterem esse sistema em pleno funcionamento. Para Severiano,

tudo isso, primeiramente, revela que a “integração”, a “flexibilidade e a “fragmentação” surgiram não porque a sociedade tenha se tornado mais “democrática”, mas porque diante da complexificação crescente dos “mercados”, em escala mundial, era lucrativa para os grandes oligopólios a criação dessas novas estratégias. Portanto, “fragmentação”, “pluralidade”, “diversidade”, “personalização” etc., são termos originalmente referidos à dinâmica dos processos produtivos, de sorte que a extrapolação deles para o terreno da subjetividade humana revela-se ideológico porque camufla os fins: fragmenta-se, pruraliza-se, diversifica-se e personaliza-se para melhor controlar (SEVERIANO, 2001, p. 84).

Nesse ponto, talvez, tenhamos chegado à forma mais visível com a qual a lógica do consumo se mescla às subjetividades e, conseqüentemente, às maneiras das pessoas se relacionarem umas com as outras na contemporaneidade.

Para Jean Baudrillard “O consumo constitui um mito. Isto é, revela-se como *palavra da sociedade contemporânea sobre si mesma*; é a maneira com que a nossa sociedade se fala” (2010, p.264 – destaque do autor). A lógica do consumo estaria tão impregnada nas relações humanas que hoje surgiria como código, uma linguagem com a qual os sujeitos contemporâneos se comunicam. Os valores propagandeados pelo mercado como liberdade, autonomia, flexibilidade, funcionam, assim, como signos legitimadores de uma postura que visa integrar o indivíduo às engrenagens que constituem a estrutura capitalista atual.

Em *A Corrosão do Caráter* (2011), Richard Sennett apresenta os efeitos provocados pelas ideias de flexibilização e fragmentação nas empresas e na vida de seus funcionários, que também precisam se tornar flexíveis e fragmentados para manterem-se ativos dentro do sistema. Enquanto, para os produtores, a flexibilidade oferece um aumento do capital através da “reinvenção descontínua de instituições”, da “especialização flexível de produção” e da “concentração de poder sem centralização” (SENNETT, 2011, p. 54), para os funcionários, a pressão relativa à maleabilidade da carga horária, à especialização flexível e à perda de uma noção de totalidade acaba por jogá-lo numa situação de instabilidade e imprevisibilidade quanto ao futuro, fato que interfere diretamente em seu caráter.

Se o modelo de trabalho tradicional, estável, fundamentado na rotina, permitia que os sujeitos conseguissem organizar suas vidas dentro dos parâmetros da experiência e da ausência de riscos, possibilitando, dessa maneira, um maior tempo para as relações familiares, uma consolidação da consciência de direitos e a criação de um discurso moralizante sobre o valor do trabalho e do esforço que poderia ser transmitido às novas gerações; o modelo

contemporâneo de produção fundado na flexibilização, por sua vez, em que “não há longo prazo”, “corrói a confiança, a lealdade e o compromisso mútuo” (SENNETT, 2011, p. 24).

É notória, portanto, a interferência direta produzida pelas transformações ocorridas na estrutura e no funcionamento das empresas nos últimos tempos no comportamento de seus funcionários, e, sabendo que o principal motivo dessa reestruturação capitalista se deve à “volatilidade da demanda do consumidor” (SENNETT, 2011, p. 59), devemos assumir que essas novas características também estão presentes na personalidade do consumidor comum. Como apontado anteriormente, o mercado hoje impregna todos os outros campos culturais dentro da sociedade de consumo – político, artístico, trabalhista – e, agora, podemos admitir que o plano da subjetividade humana também se encontra fortemente atingido.

Os princípios que regem a vida contemporânea, ou pós-moderna, ligam-se à condição dinâmica, fluída e fragmentada na qual o mercado de consumo se desenvolve. As mercadorias produzidas não são mais tidas como simples objetos presos aos seus valores de uso, são signos de *status* e oferecem a satisfação de desejos de pertencimento do sujeito ao mundo do consumo. A relação entre o indivíduo e o objeto, portanto, apresenta-se de uma forma invertida nos laços sociais: não é o trabalho nem o bom relacionamento com os seus pares que possibilitam uma ascensão social e o sucesso dentro de uma comunidade, mas sim a quantidade de signos de distinção que possui ou pode possuir através da sua capacidade de consumo. Se antes era fundamental “ser para ter”, hoje o padrão é “ter para ser” (SZPACENKOPF, 2011, p. 13).

Esse cenário chega ao seu extremo quando a própria relação entre indivíduos se transforma em relação entre sujeitos e objetos. Bauman afirma que “o consumo é um investimento em tudo que serve para o ‘valor social’ e a auto-estima do indivíduo” (2008, p. 76), então, se concordamos que não são só os produtos materiais que emanam signos distintivos de *status*, mas também os laços sociais mantidos com determinada personalidade ou grupo de prestígio são estratégias utilizadas pelos sujeitos muitas vezes para se destacarem, ou se tornarem “consumíveis”, chegaremos à reflexão de Bauman (2008, p. 76) que mostra que o objetivo principal do consumo “não é a satisfação de necessidades, desejos e vontades, mas a comodificação ou recomodificação do consumidor: *eleva a condição dos consumidores à de mercadorias vendáveis*”.

Basta observarmos a proliferação de redes sociais na internet para constatarmos o desejo de se mostrar enquanto imagem de consumo por grande parte dos indivíduos. Dentro desses espaços virtuais, o usuário deve alimentar constantemente seu “*status*” com autopropagandas, discussões, opiniões polêmicas a fim de se destacar e ser “comprado” –

através de visualizações ou compartilhamentos – por outros usuários. Já em sites de relacionamentos, a interface funciona como um cardápio onde se pode decidir entre milhares de perfis – todos com fotos e características vendáveis do “produto” – qual aquele que mais está de acordo com o seu gosto – mas, é claro, para usufruir das “mercadorias”, antes você também deve criar um anúncio de si próprio, deve se objetificar.

As possibilidades oferecidas pela internet permitem que determinadas características da vida social sejam reproduzidas de maneira muito mais destacadas e, assim, acabam se tornando bem mais visíveis. Entretanto é óbvio que a prática de autopromoção e a de transformar consumidores em mercadorias está longe de ser algo restrito ao meio virtual. Prateleiras de livrarias, por exemplo, estão abarrotadas de obras, normalmente *best-sellers*, que ensinam a como se portar numa entrevista de emprego, a como se vestir para agradar os sogros, a como entonar a voz adequadamente quando se for apresentar uma palestra, entre outros manuais de sucesso, que mais parecem guias de como agir com uma mercadoria irresistível aos futuros consumidores.

A pertinência do contexto neoliberal aparada pelo consumo e pelo espetáculo é, portanto, responsável por desenvolver sujeitos marcados por uma nova condição existencial carregada de idiossincrasias capazes de transformar a percepção de mundo deles assim como seus modos de agir nessa realidade. O sujeito contemporâneo é, portanto, um ser integrado ao sistema sociocultural pautado pelo mercado e pelas relações sociais mediadas pelo lucro. Como vimos anteriormente, o cenário social atual fomenta a insatisfação como paradigma para ser ter uma vida plena. A falta, o desejo, surgem como sensações inerentes ao indivíduo comum, visto que agora sua identidade e trajetória são campos abertos a serem preenchidos por suas próprias escolhas. A publicidade – instrumento primordial do mercado – oferta produtos encobrendo sua simples materialidade os imbuindo de promessas simbólicas que visam satisfazer os ensejos do público consumidor. Lógica essa que cumpre o papel de manter o funcionamento do sistema capitalista de mercado ao mesmo tempo que legitima o comportamento das novas subjetividades estruturantes da realidade social. O que decorre dessa realidade vai além de uma despreziosa validação do modelo econômico hegemônico, provendo também consequências drásticas para o modo como as pessoas interagem como o seu meio e uns como os outros.

A lista de particularidades socioculturais que permeiam os laços em boa parte das sociedades globalizadas que têm o consumo como símbolo norteador econômico e cultural é extensa. Para David Harvey (1993), iminente sociólogo neomarxista, até mesmo a noção de tempo e espaço é modificada diante dessa nova configuração contextual da contemporaneidade.

Enquanto em um período anterior, ainda orientado pelas diretrizes morais e racionalistas do iluminismo, o homem se encontrava preso a uma postura centrada, de respeito ao desenvolvimento gradual de sua maturidade e de seu posicionamento dentro do sistema, situação relacionada à fixidez da noção de trabalho e da pouca mobilidade dentro dos estratos sociais, como percebido também por Richard Sennet; hoje, a prevalência da flexibilização da produção juntamente com o domínio dos novos meios de comunicação, através de sua instantaneidade e grande volume de informações produzidas, embaçam as fronteiras temporais e espaciais visto que não há mais intervalo que permita ao sujeito a maturação existencial nem a possibilidade de uma ligação mais profunda entre ele e a instituição à qual pertence. Passamos, assim, de uma cultura que estimula o “vir-a-ser” para uma que ratifica o “ser”. Isso, conseqüentemente, interfere diretamente em aspectos antes basilares nas interações intersubjetivas, como a empatia, a alteridade e a representatividade, acabando por fortalecer a dimensão simulacral da vida em sociedade, na medida em que passa a produzir indivíduos esvaziados de empatia e prontos para agirem em consonância com a ordem espetacular que organiza o semblante da sociedade de consumo.

O esmaecimento da ideia de tempo-espaço é um dos principais resultados advindo das mudanças culturais decorrentes da firmação do cenário neoliberal, e junto a outros traços contextuais, como a prevalência da imagem, o esvaziamento da história, a saliência do individualismo e do narcisismo, concebem o tipo de sistema social definidor das relações entre indivíduos na contemporaneidade. Cada aspecto desses é reflexo da nova configuração pela qual as instituições e os seres interagem sobre o mundo, até mesmo de que forma esse mundo se apresenta enquanto simulacro para seus habitantes. Dentro dessa questão, talvez possamos pensar como característica mais pertinente para entendermos as maneiras como se realizam as novas formas de subjetivação – e, conseqüentemente, percebermos como tais formas se insinuam no romance de Mutarelli – o declínio das chamadas *grandes narrativas*, que, no decorrer da história, norteou o pensamento e o comportamento do sujeito moderno, ora surgindo como recurso ideológico, como a narrativa teleológica marxista e o racionalismo iluminista, ora como alicerce espiritual e transcendental, como os dogmas das principais doutrinas religiosas.

A desilusão quanto às supostas verdades transcendentais, que antes balizavam as certezas e as ações morais e éticas e compunham as narrativas paradigmáticas do sistema cultural moderno, é questão crítica para se compreender as mudanças referentes a natureza das relações sociais de hoje. Tal cenário é tido por muitos estudiosos como característica ilustrativa das sociedades capitalistas contemporâneas – podendo ser identificada por vezes como sociedades

pós-modernas, hipermodernas, tardias etc. Para um dos autores seminais das teorias sobre a pós-modernidade, François Lyotard, por exemplo, o fim do que ele chamada de *metanarrativas*, responsáveis por fundamentar os posicionamentos morais dos sujeitos e adicionar à percepção humana significados para além da materialidade mundana, é o fator definitivo que demarca o surgimento de uma nova condição existencial para o sujeito e, conseqüentemente, para as interações entre os indivíduos. A partir da deslegitimação dos discursos ordenadores imanentes a história das sociedades, o sujeito pós-moderno se vê numa situação de total falta de alicerce simbólico, mantenedora de uma realidade que se organiza e funciona independente da vontade dos indivíduos que pertencem a ela. O homem contemporâneo agora se percebe frustrado diante da revelação do vazio significativo inerente ao mundo que o cerca, pois, nele, parece se destacar o caráter puramente simbólico do mundo, e isso também acaba por lançar ao sujeito a possibilidade de controle sobre os discursos que regem sua existência. Como afirma Dany-Robert Dufour (2005, p. 13),

O valor simbólico é assim desmantelado, em proveito do simples e neutro valor monetário da mercadoria, de tal forma que nada mais, nenhuma outra consideração (moral, tradicional, transcendente, transcendental...) possa entrar em sua livre circulação. Daí resulta uma dessimbolização do mundo. Os homens não devem mais entrar em acordo com os valores simbólicos transcendentais, simplesmente devem se dobrar ao jogo da circulação infinita e expandida da mercadoria.

O que se constata, portanto, é uma crise da autoridade nas sociedades de consumo pós-modernas. A partir do reconhecimento de tal crise, torna-se possível pensar como as novas formas de subjetivação se modelam a essa demanda e quais as questões cruciais advindas desse novo cenário para as relações sociais.

Essa queda da ideia de autoridade está diretamente vinculada à desestabilização da ordem original, do que na psicanálise lacaniana é assumida como atribuição do grande *Outro*, lugar simbólico onde se inscreve o “nome-do-pai”. Segundo Dufour (2005, p. 14), em *A Arte de Reduzir Cabeças*, na própria origem do nome sujeito (*subjectus*) – aquele que é submisso – se encontra a necessidade do homem em se sujeitar, submeter-se, a outrem. A condição do indivíduo é a de subalterno de algo além dele, normalmente apresentado na forma de um ser legislador, abstrato, como Deus, a Razão, a Natureza. Tais instâncias surgem como representantes simbólicos da lei de da ordem, são constituídos a partir da linguagem e possuem existências exterior ao sujeito, são alteridades absolutas. No fim, representam os preceitos a serem seguidos dentro do campo existencial, moral, social pelos indivíduos no objetivo de manter o sistema simbólico que rege o mundo ao qual se pertence.

É no interior desse contexto em que se instala a ideia de grande Outro. Quando se inicia o processo de subjetivação do indivíduo a partir de seu nascimento, a tradição, enquanto elemento legitimador e reproduzidor de valores e ensinamentos necessários para pautar a sua trajetória, é-lhe transmitida através da autoridade familiar, centralizada principalmente na figura paterna, assim como através das instituições culturais atemporais, como as religiosas e políticas, que, em forma de discurso, impregnam a percepção dos indivíduos no decorrer de suas vidas. Esse conteúdo formador da subjetividade é transmitido através da linguagem, de aspecto puramente simbólico e transcendente, uma vez que tais paradigmas advêm de uma instância extra-humana e, conseqüentemente, abstrata localizada num espaço fora do alcance do entendimento comum. Por isso é tido como o lugar do Outro, ambiente em que se instaura a linguagem pura, em suas contradições e complexidades. É o que está para além do representado, “O grande Outro é a linguagem. O grande Outro é o inconsciente” (GERBASE, 2010, p. 26). Diferente da imagem que mantemos acerca de nós mesmos e a que produzimos acerca do outro, normalmente uma imagem espelhada do que somos, o Outro é alteridade completa, não pode ser reduzido a nossa imagem, logo, é inabordável por nossa percepção. Portanto, sua representação só pode se realizar através de mediadores mundanos que, pretensamente, transmitem os estatutos transcendentais em forma de discursos³².

Enquanto o respeito aos ditames normativos referentes a esses discursos de autoridades é conservado e reproduzido pelos indivíduos em suas relações intersubjetivas, a sociedade tende a se submeter à lei apregoada pela tradição, desconsiderando o caráter simbólico dessa instância em prol de uma estabilidade existencial que livra o sujeito das conseqüências traumáticas de lidar com a real fragilidade das normas que regem sua vida. Aparentemente essa escolha de se assujeitar a figuras de autoridades representantes do Outro foi o caminho escolhido pelas sociedades modernas até a redefinição sistemática da cultura em seu contato com o econômico. A figura do pai³³ como principal entidade simbólica representante da lei do Outro surge, nesse contexto conservador, imbuído do poder de legitimar a tradição e de impor os limites às ações dos indivíduos, fazendo, assim, com que eles consigam se proteger do trauma proveniente da descoberta da impossibilidade significativa que constitui o lugar do Outro. Como observou o

³² Evidentemente não se pretende aqui cristalizar determinado significado para esse conceito tão caro aos estudos psicanalíticos, muito menos ousamos nos aprofundar em tal questão de forma categórica, visto que não possuímos o espaço necessário, nem autoridade suficiente para essa empreitada. Partimos de uma visão mais superficial e didática sobre o tema a fim de melhor abarcá-lo pelo objetivo real do nosso trabalho.

³³ A figura do pai aqui pensada não se refere diretamente ao indivíduo responsável produzir e criar uma criança. O conceito utilizado por nos refere-se apenas a figura simbólica e metonímica de autoridade maior responsável pela ordenação dos comportamentos dos sujeitos.

psicanalista Contardo Calligaris (1991, p. 110), em seu artigo “A Sedução Totalitária”, essa condição de alienação e submissão plena a instituição patriarcal é marca distintiva do sujeito neurótico, uma vez que ele

se organiza ao redor da tentativa de se proteger desesperadamente de um impossível. Por isso ele precisa fazer da função paterna — que é uma simples referência significativa — uma instância que possa, por exemplo, redobrar o impossível com uma interdição. A invenção da consistência de uma tal instância passa pela suposição de um saber paterno que valide e justifique a função do pai.

Portanto, para o homem comum, neurótico por excelência³⁴, seguir irrefletidamente as normas definidas pelo pai como sendo aquelas emanadas pelo Outro é a atitude ideal para conservar uma trajetória de vida segura dentro da sociedade, além de minimizar o confronto com o vazio que fundamenta as grandes narrativas. Mais uma vez utilizando o pensamento de Calligaris, podemos afirmar que, o neurótico, no intuito de se manter livre do desconforto de ter que assumir o controle de suas escolhas, adota a função de alienado quanto ao que realmente deseja, pois, “se o neurótico é sujeito e deseja graças à referência paterna, por isso mesmo ele é condenado a uma ignorância sobre o que quer e à perplexidade sobre o que fazer”.

O mundo, porém, mudou, e, como já observamos, a realidade não parece mais comportar a completa ignorância quanto à debilidade das figuras de autoridade que pouco tempo atrás eram imaculadas. O imediatismo, o consumo, o narcisismo se tornaram valores maiores que os tradicionais símbolos morais. Os *slogans* publicitários que estimulam a mudança, a autonomia da escolha, o “seja quem você quiser” ilustra o completo desprendimento dos cidadãos pós-modernos com relação a qualquer espécie de discurso restritivo. O espetáculo impõe ao sujeito contemporâneo a necessidade de criação de sua própria identidade, distantes das antigas amarras paternas que o moldavam. Trata-se de uma mudança drástica no campo cultural, político e, principalmente, psicológico.

Jean-Pierre Lebrun descreve o processo de deslegitimação da palavra do pai em seu livro *A Perversão Comum* (2008) e define como o marco ilustrativo da nova forma de subjetivação o momento em que a figura paterna perde a competência de dizer “não” aos filhos. Para o autor, os “neosujeitos” perderem as referências por trás dos discursos do pai, uma vez perceberam que a própria linguagem utilizada como meio de comunicar tal fala não consegue preencher o vazio

³⁴ Em seu *Mal-estar na Cultura* (2011), Freud, após descrever três tipos de comportamentos subjetivos possíveis: o neurótico, o psicótico e o perverso, define a sociedade contemporânea como sendo formada predominantemente por neuróticos que possuem, como principal característica, sublimar e até recalcar boa parte de sua energia libidinal a fim de manter relações sociais saudáveis e produtivas dentro das comunidades. Apesar do pessimismo concernente a essa descoberta, Freud não vislumbrou saída para essa realidade e aceitou a neurose como um “mal necessário” à existência humana civilizada.

inerente ao simbólico, ao transcendente, ao Outro, que agora aparece como um espaço esvaziado por conta da deterioração das narrativas religiosas e a conseqüente ascensão da lógica do mercado. Sem a carga simbólica inerente a fala do pai, “Estamos forçados a nos sustentar no vazio, sem ponto de apoio transcendente, já que este último foi retirado” (LEBRUM, 2008, p. 28).

A negação do que é transcendente, assim, é uma marca identificadora do sujeito contemporâneo e o posiciona em uma situação de escolha aparentemente autônoma, incutida de uma liberdade individual inédita uma vez que o objeto ao qual se referia os símbolos das narrativas se perdeu. Entretanto essa pretensa liberdade não passa de um semblante. A necessidade de se submeter a determinado elemento norteador, significativo, é inerente ao homem. Os discursos tradicionais que guiavam o destino dos indivíduos podem ter sido abalados, porém a prevalência do desejo neurótico de seguir um caminho claro, e oferecido por terceiros, não desapareceu junto à figura do legislador. O processo de dessimbolização aparentemente desestabilizou as principais instituições de autoridades ao mesmo tempo em que fomentou, por meio da lógica do mercado, o aparecimento de vários outros substitutos “sintéticos” para aqueles que não conseguiram se desprender do assujeitamento. Como afirma Dufour (2005, p. 12)

O neoliberalismo – para sumariamente nomear esse novo estado do capitalismo – está se desfazendo de todas as trocas que subsistiam referidas a uma garantia absoluta ao metassocial das trocas. Para ir rápido e ao essencial, poderíamos dizer que seria necessário um padrão – o ouro, por exemplo – para garantir as trocas monetárias, como era necessária uma garantia simbólica (a Razão, por exemplo) para permitir os discursos filosóficos. Ora, doravante paramos de nos referir a qualquer valor transcendental para entrarmos nas trocas.

Com a deslegitimação da tradição e das narrativas fundadoras, o peso simbólico natural da linguagem também se esmaece. O caráter representativo do signo é desvelado e o sujeito se põe diante da descoberta de estar num mundo construído a partir de semblantes, de simulacros. Percebe-se, assim, incapaz de encontrar a verdade na realidade agora desmascarada, e incapaz também de voltar ao estado de consciência anterior, em que tudo ao seu redor possuía um valor simbólico transcendente. Tal cenário é o que propicia o caráter perverso pelo qual as interações intersubjetivas se constituem hoje, pois, não sendo mais limitados pela lei do pai ou por qualquer norma simbólica, os indivíduos que se veem frustrados com a realidade lhe imposta, muitas vezes, no intuito de moldar um significado existencial próprio, apropriam-se

do papel de representante do Outro – característica principal do sujeito perverso³⁵, criando suas próprias leis e construindo montagens regidas por paradigmas morais convenientes às suas vontades, acabando por submeter os que ainda se sustentam pela neurose e, alienadamente, participam dessas montagens.

O que vemos atualmente, então, são as consequências decorrentes da ideologia do consumo nos processos de subjetivação, em que as pessoas passam a observar os antigos valores simbólicos imanentes às grandes narrativas que fundavam a tradição, com desconfiança, passando a se livrar de “amarras” históricas e de autoridades supremas. Assim como é proposto pela propaganda, os sujeitos contemporâneos, pós-modernos, estão livres para definir quem são e como a sua realidade deve parecer; podem agora manipular o simbólico e produzir suas próprias verdades. Estão livres para criar fetiches. Noções abstratas de amor, compaixão, verdade, são diluídas, pois são apenas significados linguísticos vazios, que transmitem apenas imagens superficiais do que é indescritível por natureza. Os desejos não podem ser satisfeitos por uma ordem superior imaginária.

As relações humanas, portanto, também aparecem impregnadas pela linguagem do consumo. Os valores sógnicos suplantaram os valores funcionais do objeto. Na verdade, suplantaram até mesmo o próprio objeto, visto que as promessas vinculadas à mercadoria se estenderam para as relações sociais, abrindo caminho para uma nova forma de submissão ligada à posição de poder adquirida pelo consumidor dentro das microrrelações comerciais inerentes aos laços sociais do cotidiano. É nesse ponto que se torna nítida a natureza perversa fundante das novas formas de relações intersubjetivas.

Esse lugar de poder fundamentará as ações do protagonista de *O Cheiro do Ralo*. Dono de um antiquário, ele possui os instrumentos econômicos e a posição social necessária para se estabelecer enquanto agente autorizado a valorar o que lhe é oferecido e submeter os seus “clientes” à sua amoralidade e ao seu sadismo. O que é mais visível na atitude desse personagem é a sua capacidade e vontade de coisificar aqueles que procuram o seu serviço – capacidade essa comum à prática industrial observada desde Marx a partir da ideia de reificação do trabalho. Porém, a profissão estratégica desse sujeito também possibilita uma leitura diferente sobre a dimensão subjetiva da sociedade de consumo, uma vez que ele se encontra no

³⁵ O conceito de perversão escolhido para o presente estudo é fundamentalmente baseado nas ideias propostas por Doufour e Lebrum acerca do perverso no âmbito das relações sociais, como o sujeito marcado pelo propósito de gozar a qualquer custo, para além de sua categorização puramente relacionada às parafilias sexuais, como proposto pela metapsicologia freudiana clássica.

entrelugar desse sistema: ao mesmo tempo que oferece um serviço, ele também é um consumidor.

O ponto de vista privilegiado pelo qual o narrador do romance apreende seu mundo proporciona o entendimento de aspectos imanentes às engrenagens que movimentam o mercado de consumo e das maneiras como esses elementos se imbricam ao comportamento social dos sujeitos em seus cotidianos, além disso, aponta ainda para os modos como o indivíduo comum, no âmbito de sua privacidade, administra os laços aos quais é submetido no decorrer de sua vida a partir do uso dos recursos sócio-culturais naturais ao campo simbólico do consumo.

O reconhecimento do espetáculo enquanto mecanismo ocultador de uma realidade baseada em transações comerciais dentro da sociedade contemporânea, que promove o apagamento dos traços de empatia e humanidade, nos permitem reconhecer no protagonista do romance um sujeito de consciência aguçada, capaz de desvelar o semblante mais superficial da “beleza” propagada pela ideologia do mercado. Os elementos que se encontram no romance que explicitam a inserção da trama de Mutarelli no contexto da sociedade do consumo aparecem claramente no tipo de trabalho do narrador, nas citações de marcas famosas de produtos comercializados no mercado mundial, além das constantes reflexões sobre a prevalência do valor material das coisas em relação ao valor afetivo das interações intersubjetivas. Tal fato é explicitado no romance, por exemplo, quando uma das clientes da loja, após ter sido obrigada a se mostrar nua como forma de ganhar algum dinheiro, novamente precisa de recursos e tenta evitar um novo abuso argumentando com o protagonista sobre seu desconforto em ter passado por tamanha humilhação, e o narrador justifica a submissão e o constrangimento infligido à jovem com todo o cinismo de uma desculpa pautada na lógica da coisificação e da falsa liberdade de escolha pertinente aos envolvidos nas transações comerciais:

Você é quem sabe. Eu nunca te obriguei a fazer nada. Obriguei?
 Não. Obrigar o senhor não obrigou.
 Mas eu fiz contra a vontade.
 Mas assim é mais gostoso.
 Isso só se for para o senhor.
 É claro que é pra mim.
 Afinal de contas quem está pagando?

(MUTARELLI, 2012, P. 97)

Para o dono da loja sua profissão passa a não funcionar mais como uma atividade de fortalecimento da cidadania ou de acúmulo de bens necessários para a manutenção de uma vida estável, agora a natureza de seu trabalho existe como elemento imbricado à sua subjetividade. Se atualmente as relações de trocas, comerciais, ditam a forma como os indivíduos se relacionam entre si, a necessidade de estabelecer contratos e de negociar

vantagens se tornou inerente aos contatos entre as pessoas também em suas vidas privadas. Redes sociais, intervenções estéticas, cosméticos, livros de autoajuda apontam para uma era em que o “parecer ser” se sobrepôs ao “ser”. Tais mecanismos funcionam como instrumentos de autopropaganda, são produtos que nos transformam – ou prometem transformar – na imagem idealizada, a fim de ganharmos, dentro do social, vantagens. É uma diretriz primordial da publicidade contemporânea que está em jogo: “seja mais”.

Podemos, então, pensar a loja do protagonista como representação de uma estrutura social onde o comerciante assume o papel do criador das normas às quais todos os participantes do sistema devem se submeter, uma vez que tais leis são ingenuamente percebidas pelos indivíduos comuns como provenientes de uma instância maior, transcendental – a do grande Outro –, com poder de controlar o destino da massa subalterna. A possibilidade de personificar tal identidade simbólica é obtida pelo narrador de *O Cheiro do Ralo* através de sua total integração às engrenagens da máquina do mercado, que, de fato, é a principal estruturadora do semblante que o espetáculo apresenta como sendo a realidade da sociedade do consumo. Então, esse poder de enxergar o simulacro em seu completo funcionamento, oferece ao personagem a liberdade para manipular simbolicamente os que adentram em seu mundo.

Deve-se notar, também, que a preservação da vitalidade desse campo permeado pelas transações comerciais depende principalmente da existência de indivíduos aptos a ocupar uma das duas posições impostas pelo sistema do mercado, de subordinadores ou de subordinados – consumidores ou objetos de consumo. O prazer derivado da compra de objetos é, para o protagonista do romance, suplantado pela satisfação de provocar constrangimento ao outro. Existe uma engrenagem repetida à exaustão que mantém o prazer do narrador em contraposição à submissão dos outros. O traço perverso se encontra aí. Visto que, na contemporaneidade, não há mais legitimidade na formação de laços afetivos entre as pessoas, agora as relações se baseiam principalmente nos acordos comerciais, em que o assujeitador encontra no assujeitado a palavra do Outro e assume seu papel de instrumento deste.

A objetificação dos sujeitos não é, em um primeiro momento, uma imposição unilateral, realmente é preciso a conformação de todos os participantes desse jogo perverso, inclusive aqueles que se colocam como mercadorias a serem avaliadas e “compradas” por quem tem condições de fazer. Logo, é aspecto natural do sistema econômico pautado pela lógica do consumo que os indivíduos em posições privilegiadas, como o personagem principal de *O Cheiro do Ralo*, ajam emulando consumidores diante de prateleiras de supermercados. Tudo faz parte do jogo.

Norteados por tais apontamentos, passaremos agora à análise da adaptação fílmica produzida por Heitor Dhalia em diálogo com o romance de Lourenço Mutarelli a fim de encontrarmos as potencialidades representativas e críticas desses textos acerca de temas apenas insinuados pela realidade espetacular da contemporaneidade.

4 O QUE O CINEMA TEM A DIZER SOBRE O REAL

Os elementos particulares do objeto cinema que o distingue de outros meios artísticos de expressão artísticos foram sistematicamente descritos e analisados concomitante à evolução desse mecanismo. Dentre esses elementos, os que constituem o poder ilusório ou de projeção da realidade são destacados como fundamentais para pôr em relevo a originalidade e a importância desse dispositivo para o cenário artístico-cultural do mundo contemporâneo. Dificilmente outro meio de comunicação teve tanta influência no comportamento social, político e cultural do último século como o cinema (CARRIÈRE, 2014, p.18), por isso torna-se primordial entendermos de que maneira um aparato que tem como função produzir “imagem figurativa em movimento” (AUMONT, 1995, p. 90) transforma subjetividades a partir de seu potencial criador de realidades.

No presente capítulo partiremos de uma observação panorâmica sobre as principais questões levantadas acerca do efeito do real no cinema, a fim de amparar a análise fílmica de *O Cheiro do Ralo*, de Heitor Dahlia, sobre uma base teórica consistente e alinhada ao propósito desta parte do nosso estudo, que é apontar como a adaptação cinematográfica do romance de Mutarelli é capaz de representar e problematizar questões da realidade social semelhantes às reveladas pelo texto literário a partir de recursos narrativos próprios à linguagem cinematográfica. Portanto, tal análise estará em consonância com a postura epistemológica derivada das modernas concepções de tradução e adaptação expostas na primeira parte desse estudo, pois, de acordo com essa postura, o filme, mesmo enquanto uma adaptação, deve ser entendido como produto artístico independente, com possibilidades narrativas particulares, que propõem uma reescrita do texto de partida, uma nova leitura, e não um simples exercício de mimetização.

O propósito, num segundo momento, será descrever, a partir de uma visão alegórica do cinema, a especificidade da leitura oferecida por Heitor Dahlia sobre a montagem perversa enquanto relação social dentro do filme *O Cheiro do Ralo*. Partiremos dos elementos específicos constituintes da linguagem imagética – posicionamento de câmera, iluminação, som, figurino – para mostrar como o discurso cinematográfico constrói seus significados ao se utilizar de recursos próprios, não encontrados na forma literária.

Por fim, analisaremos a dimensão traumática e subliminar referente ao comportamento perverso dos indivíduos a partir do esvaziamento simbólico da linguagem no filme de Dahlia. O intuito, nesse ponto, será inferir a pertinência desse aspecto crítico central no romance de Mutarelli dentro de sua adaptação a fim de explicitar a existência ou não de um

possível destaque dado pelo filme a esse tema. Com isso poderemos circunscrever a postura crítica mais profunda da narrativa de *Dahlia*, e questionar a possibilidade de apagamento de um plano discursivo político-ideológico tão fundamental à obra de partida.

4.1 O caráter realista do cinema

A relação entre cinema e representação do real talvez seja uma das questões mais pertinentes na história das teorias sobre essa forma de arte, sendo colocada em pauta desde as análises das primeiras projeções em grande tela realizadas no final do século XIX. São consagrados pela história os episódios ocorridos na França durante o final da década de 1890, quando os irmãos Lumière, através do cinematógrafo, provocavam pânico nas plateias parisienses que iam assistir às projeções da curta sequência que mostrava um trem chegando a uma estação. O ineditismo técnico oferecido por uma misteriosa máquina a qual criava a ilusão de movimento de uma locomotiva vindo em direção ao público fez com que esse mecanismo fosse alvo de fascínio e reverência quase religiosa, principalmente pela sua capacidade de duplicar o real (STAM, 2003, p. 38).

Iniciavam-se nesse momento as tentativas de compreender as especificidades desse novo mecanismo, por muitos tido como mágico, que parecia conseguir imprimir o mundo, em toda sua complexidade, em uma tela. O cinema, nesse cenário, insere-se ainda em um âmbito teórico próximo aos estudos relativos à fotografia – não devemos esquecer que o filme é constituído por um agrupamento de fotografias postas em uma determinada ordem –, visto que, em consonância com este material, tal tipo de filme se limita a expor imagens de “objetos reais”, como registros do que existia, do que não é mais, ou seja, seria um tipo de fantasmagoria.

Entretanto, o aspecto crucial potencializador da representatividade cinematográfica em relação às imagens fotográficas nessa fase seminal foi a projeção de movimento. Segundo Christian Metz, a ideia de movimento produzido pela lente do cinematógrafo revoluciona a percepção do sujeito diante do filme, uma vez que é esse aspecto dinâmico que oferece ao objeto filmado uma ideia de

‘corporalidade’ e uma autonomia que sua éfide imóvel lhes subtrai, destaca-os da superfície plana a que estavam confinados, possibilita-lhes desprender-se melhor de um ‘fundo’, como ‘figuras’; livre do seu suporte, o objeto se ‘substancializa’; o movimento traz o relevo e o relevo traz a vida. (METZ, 1995, p. 19)

Devemos destacar que esse primeiro momento de produção cinematográfica era voltado exclusivamente para entretenimento e exibicionismo puro e simples, o intuito era testar um aparelho e comprovar sua eficácia como máquina duplicadora de objetos, tratando-se, então,

de uma postura documental, não-representativa e pretensamente não ideológica (CARRIÈRE, 2014, p. 13). Entretanto, enquanto os filmes mostravam cenas banais do cotidiano sem nenhum tipo de ligação de sentido entre uma gravação e outra, já estava em funcionamento o que Metz (1972, p. 16) denominou de *impressão de realidade*, isto é, o efeito ilusório que

Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’ (não nos entediamos quase nunca no cinema), conquista de imediato uma espécie de credibilidade – não total, é claro, mas mais forte do que em outras áreas, às vezes muito viva no absoluto –, encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, como que usando o convincente “É assim”, alcança sem dificuldade um tipo de enunciado que o linguista qualificaria de plenamente afirmativo e que, além do mais, consegue ser levado em geral a sério (METZ, 1972, p. 16-17).

A fase “mimética” do cinema³⁶ manteve-se como espetáculo descompromissado durante um curto período. Passado o deslumbramento inicial, a reprodução de momentos banais do cotidiano através do poder replicador do cinematógrafo logo derivou num desinteresse geral por conta de sua repetitividade. Aparentemente a compilação de acontecimentos aleatórios projetados na tela estimulava o interesse por pouco tempo, e isso provavelmente faria com que a invenção dos Lumière fosse descartada como mais um engenhoso e inútil brinquedo de parque de diversões se não fosse o surgimento de novas práticas cinematográficas.

O trágico destino traçado para a engenhoca dos irmãos franceses só não se cumpriu devido às diferentes possibilidades de produção de cinema vislumbradas por novos entusiastas do recurso cinematográfico. Concomitantemente às exibições dos Lumière, o cinematógrafo já havia se popularizado e ganhado novos recursos, além de novos nomes. A câmera também estava sendo utilizada para gravar sequências de acontecimentos ficcionais e para encenar fatos históricos marcantes, segundo Costa (1989, p. 51), “o cinema dos primeiros anos olhou logo com interesse a representação dos eventos históricos, ou como tal considerados (...)”, ou seja, o cinema estava à procura de um tipo de narratividade, sendo alvo de experimentos narrativos e estéticos em várias partes do mundo, principalmente nos Estados Unidos e na França.

De acordo com Jacques Aumont (1995, p. 91), “O cinema ofereceu à ficção, por meio de imagens em movimento, a duração e a transformação; em parte, por esses pontos comuns é que foi possível operar o encontro do cinema e da narração”. Podemos citar como um dos autores mais ilustrativos desse movimento o cineasta francês George Méliès que, ainda em

³⁶ Evidentemente a fase inicial do cinema como reprodutor de realidade não era restrita aos trabalhos dos irmãos Lumière. Para alguns estudiosos o cinema surgiu bem antes da popularização do cinematógrafo e já era conhecido em outras partes do mundo, como nos Estados Unidos, onde o concorrente principal dos Lumière ao papel de patrono do cinema, Thomas Edison, já vinha realizando exibições com o seu cinetoscópio desde de 1901, antes dos franceses, portanto. Nossa escolha de ilustrar tal período a partir de um “ângulo francês” tem, antes de tudo, um propósito de concisão fundamentada na postura teórica e historicista tributária de boa parte dos estudos sobre o tema, com destaque à de Jacques Aumont (1995) e Marcel Martin (1985).

1906, iniciou sua prolífica carreira de produtor cinematográfico com o filme de apenas 1 minuto *Partie de cartes*. Tal película mostrava, a partir de um plano médio e uma câmera fixa, três homens jogando cartas e bebendo ao redor de uma mesa enquanto uma garçonete os servia. Apesar da aparente banalidade, essa obra de Méliès, assim como algumas outras que surgiram no período, apontava para as novas possibilidades relativas ao uso do aparato cinematográfico enquanto meio de produção de uma narrativa, e não de simples duplicação. Embora a obra de Méliès ainda não apresente todos os elementos de uma narrativa completa, as possibilidades implícitas em seus filmes foram fundamentais para o futuro desenvolvimento desse aspecto.

Como um meio de comunicação novo, à procura de uma narratividade própria e da legitimação artística, o cinema dedicou-se em seu início a se apropriar de características estéticas e formais de áreas consagradas do campo artístico para construir suas produções. A pintura, o teatro e a literatura foram as formas preferenciais que ofereceram os principais elementos assimilados por boa parte dos criadores nessa fase inicial. Normalmente os filmes declaradamente ficcionais ou baseados em personalidades e fatos históricos eram gravados emulando uma peça teatral, as atuações se realizavam em um cenário básico e a câmera era fixada horizontalmente (CARRIÈRE, 2014, p. 13). Com a evolução das técnicas narrativas cinematográficas, novas possibilidades e recursos estéticos-formais foram criados, ou adaptados de outros campos artísticos, e incluídos na produção de filmes. O tempo da película aos poucos foi expandido juntamente com a complexidade das tramas exibidas; trucagens e movimentos diferentes de câmera, como o *travelling*, começaram a fazer parte dos acontecimentos do filme; além da exploração maior dos efeitos da luz e dos cenários e, principalmente, o da montagem. O próprio George Méliès, por exemplo, após suas primeiras experiências ingênuas com o mecanismo, atualizou a sua forma de contar história produzindo obras técnica e narrativamente revolucionárias para a época, como o icônico *Viagem à lua* (1902).

Entretanto, mesmo que muito cedo tenha se pensado nessas novas possibilidades para o meio cinematográfico, ainda demorou algum tempo para que os filmes se transformassem em eventos narrativos legítimos, como a literatura e o teatro, visto que as produções de precursores como Méliès e Edwin S. Porter ainda se encontravam presas ao tecnicismo engessado e repetitivo das primeiras filmagens com o cinematógrafo. Sobre os filmes de Méliès, escreve Antonio Costa (1989, p. 60), “a serialidade repetitiva dos truques faz sentir a falta de uma dialética entre real e fantástico: os vários prodígios ou as situações cômicas se sucedem incessantemente sem um verdadeiro desenvolvimento narrativo.”

Sempre na iminência de desgastar-se em fórmulas tecnicistas, impera-se à linguagem cinematográfica, no decorrer de sua história, a necessidade de atualizações constantes com o propósito de desenvolver novas maneiras de contar histórias. É então, pautando-se por essa busca de fundamentar uma nova proposta de cinema, que, em meados da década de 1920, emerge uma indústria cinematográfica formada por grandes estúdios hollywoodianos que iria marcar indelevelmente a história do cinema, e que, muitas vezes, chegaria a ser tratada como sinônimo da própria arte. Com Hollywood, o cinema passa a ser um entretenimento lucrativo, aliado às necessidades do mercado mais do que às pretensões artísticas (COSTA, 1989, p. 66). Embora tal período tenha contribuído com uma espetacularização e homogeneização das produções, a era do apogeu do “cinema clássico” – como tal fase é conhecida – também foi responsável por levar a linguagem cinematográfica a um patamar jamais imaginado, assim como a teorização sobre ele.

Para Ismail Xavier (2008), por exemplo, esse definidor momento histórico e estético do cinema, além de estabelecer uma forma industrial a esse dispositivo, a partir do fortalecimento dos filmes de gêneros, expansão dos espaços de exibição e proliferação de grandes estúdios, tem como característica também se pautar formalmente num naturalismo extremo, baseado numa proposta de cinema enquanto “janela” para a realidade, na qual os elementos técnicos utilizados na produção da narrativa – câmera, montagem, fotografia – são ocultados dentro da projeção para efetivar o efeito de realidade completo. Para Xavier (2008, p. 41), então,

Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação.

Ou como tentativa de fugir ao surgimento de um *studio system* e um *star system* (COSTA, 1989, p. 65), ou como meio de promover e enriquecer o modelo de centro, posturas estéticas destacaram-se por todas as partes do globo a partir das duas primeiras décadas após o surgimento do cinematógrafo em prol de pensar e produzir novas formas de cinema. Desde os soviéticos e sua prevalência da montagem, como nas obras de Eisentein, e os neo-realistas italianos, passando pelos expressionistas alemães e surrealistas franceses, chegando ao cinema de *auteur* e a *nouvele vague*, marcando a década de 60 como momento inaugural de um cinema dito “moderno”³⁷, a linguagem do cinema se transformou completamente, e, junto a ela, o filme

³⁷ Para Antonio Costa (1989, p. 114-115) e também Christian Metz (1972, p. 173-175), a categorização de cinema moderno é muito difícil de significar objetivamente, pois aspectos formais e estéticos desse momento são

narrativo se livrou de qualquer tipo de ingenuidade, assumindo características discursivas pondo em xeque a ideia de realismo e espetáculo pertencentes origem do cinema.

Longe de se tratar apenas de uma legitimação simbólica visando fixar a posição do cinema dentro do panteão das artes consagradas, a concepção de cinema narrativo provocou uma paradigmática reformulação da cultura visual, comunicativa e da subjetividade, que se estende até os dias de hoje, principalmente no que se refere ao seu poder particular de fortalecer a impressão de realidade. Questões sobre espetáculo, simulacro, ideologia e disputas de espaços estão em voga nas atuais visões sobre o dispositivo cinema. Portanto, faz-se necessário, a fim de propor uma visão desveladora do caráter social e político presente no cinema, voltarmos-nos para a identificação das particularidades do discurso cinematográfico e seu potencial crítico-social.

4.1.1 Narrativa, discurso, alegoria

O que devemos destacar sobre a natureza do cinema para entendermos as peculiaridades com que esse mecanismo trabalha com a realidade é primeiro a ideia de cinema enquanto linguagem. Concordando com André Parente (2007, p. 07), assumimos que

A história do cinema primitivo é interessante, pois ela nos permite distinguir dois momentos absolutamente diferentes, aquele da emergência de um dispositivo técnico (o cinema como dispositivo espetacular de produção de fantasmagorias) e aquele outro, fruto de um processo de institucionalização sócio-cultural do dispositivo cinematográfico (o cinema como instituição de uma forma particular de espetáculo), o cinema enquanto formação discursiva.

Em seu desenvolvimento técnico e narrativo, as projeções foram refinando suas práticas cinematográficas de maneira a produzir uma linguagem particular, definida por um sistema simbólico com elementos próprio, distinto de outros sistemas linguísticos artísticos existentes. Mesmo contendo ainda elementos estéticos inerentes a outros meios de expressão fundamentais para sua produção – imagem, som, texto –, o cinema acabou por desenvolver também suas idiosincrasias, características puramente “cinematográficas” em seu sentido *lato*, sendo a sensação de movimento e a montagem as principais delas.

Quando tratamos de elementos cinematográficos plenos, estamos seguindo a conceituação apresentada por Aumont (1995, p. 96) quando ele trata o conceito de *cinematográfico* como “aquilo que só é suscetível de aparecer no cinema e que, portanto, constitui de maneira específica à linguagem cinematográfica no sentido estrito do termo”. São

reformulações de elementos já presentes em produções anteriores. Genericamente o cinema moderno pode ser pensado como a tendência surgida com as vanguardas europeias, em que há um maior destaque à instância autoral, à quebra da narratividade genérica e ao experimentalismo.

aspectos inerentes a forma e a narrativa própria deste dispositivo audiovisual, aspectos que legitimam o cinema como linguagem artística específica.

Enquanto linguagem, o cinema cria uma autonomia que o permite trabalhar seu sistema simbólico de formas particulares, dentro de suas possibilidades artísticas, tornando-se capaz, dessa maneira, de produzir narrativas originais, particularizadas pelos recursos da imagem em movimento que, enquanto proposta do cinema clássico, como já apontamos anteriormente, buscavam, nos termos de Xavier (2008) uma “estética da transparência”. Tal ideia de uma narrativa transparente pautou boa parte das primeiras impressões deslumbradas sobre o poder representativo da linguagem cinematográfica, assim como levantou críticas relativas ao seu potencial ilusório, alienador e manipulador, visto que tal estética propunha a equiparação do olhar do espectador com a lente da câmera e do mundo ficcional com o mundo real

Uma vez que, no intuito de apagar todo sinal ou rastro interno que acusasse a artificialidade de suas narrativas, acabando por lançar, dessa maneira, à percepção do público a responsabilidade por interpretações problemáticas que poderiam advir dos filmes, o cinema clássico terminava por denegar o uso de artifícios narrativos específicos do dispositivo que invariavelmente interferem e manipulam qualquer pretensão naturalismo, como a montagem, a edição, o tipo de iluminação, os elementos focados pela câmera etc. Portanto, embora as aparências das imagens naturalizadas por vezes transpareçam um mundo livre de uma ordem preestabelecida, o fato é que a narrativa cinematográfica, assim como qualquer outro tipo de narrativa, é um produto construído a partir de determinadas instâncias técnicas e criativas intervenientes.

Atitudes de desvelamento e problematização de tais instâncias eram iminentes e culminaram na emergência de um cinema crítico, ciente de sua natureza artificial: o cinema moderno. Obras dedicadas aos experimentos com a linguagem cinematográfica, como as de Goddard, Truffaut e Tarkovski, além de oferecerem uma experiência sensitiva única, compeliram espectadores e teóricos a se depararem com uma produção explicitamente irreal, fundamentada pelo desejo de desconstruir formas tradicionais de narrativa e revelar o caráter simulacral e ilusório do artefato. Longe de um anseio naturalista, os autores (*acteur*) do cinema moderno procuravam validar a opacidade do filme em contraposição à sua aspiração de transparência.

Diante de todas as possibilidades apresentadas pelo cinema moderno a respeito de sua linguagem, o relevo oferecido à ideia do autor, tão cara aos estudos estruturalista e pós-estruturalistas a partir da década de 1960, aprofunda a revelação dos mecanismos constituintes

da narrativa e expõe um elemento crucial para se entender a natureza representativa do filme: o discurso. Apesar de esse elemento ser intrínseco a qualquer narrativa, em qualquer meio, o choque causado pelas “quebras” perpetradas pelas produções modernas, permitiu ao discurso cinematográfico, antes escamoteado pela ideia de narrativa naturalizada pouco influenciada por ações externas, ser finalmente reconhecido e analisado, assim como suas propriedades. Para Metz (1985, p. 33),

O que delimita um discurso em relação ao resto do mundo, e o que ao mesmo tempo o opõe ao mundo “real, é que um discurso é necessariamente proferido por alguém (o discurso não é a língua); é, pelo contrário, uma das características do mundo não ser proferido por ninguém.

Qualquer discurso, portanto, pressupõe a ação de um autor, aquele que fala, que delimita o campo expressivo da narrativa não só a partir de suas habilidades técnicas e estilísticas, como também de suas percepções sobre o mundo, engajando, assim, o texto em visões político-ideológicas particulares. Em se tratando de literatura, pintura e fotografia normalmente prevalece um único indivíduo como autor, logo essas manifestações artísticas tendem a responder a uma demanda mais limitada e pessoal, diferentemente do texto cinematográfico, o qual necessita de um grupo maior de profissionais para produzir uma obra completa. Mesmo que determinado sujeito seja responsável por dirigir, escrever, montar e filmar certa película, ainda assim vão ser necessários atores, técnicos de som, iluminadores, entre outros, para que a obra possa ser evidenciada como um filme profissional. É por esse motivo que Metz define a autoria no cinema como sendo uma “instância autoral” (1985, p. 34), o que problematiza ainda mais a suposta univocidade da narrativa, visto a multiplicidade de personalidades envolvida na construção do texto.

Aberta a viabilidade de uma verificação da narrativa cinematográfica também em seu plano discursivo, análises ligadas à representação no cinema, após o fracasso das pretensões de atestar o seu potencial naturalista, começaram a se preocupar com traços subjetivos, políticos e ideológicos latentes nos enredos dos filmes. Pesquisadores e críticos vinculados a linhas teóricas derivadas do marxismo, dos estudos culturais e da narratologia, por exemplo, passaram a produzir estudos significativos sobre as potencialidades da ficção cinematográfica enquanto artefato cultural gerador de concepções da realidade social³⁸. O teórico neomarxista Fredric Jameson é um exemplo ilustrativo dessa postura. Sua concepção de cultura, principalmente a

³⁸ André Parente em um elucidativo artigo, *Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do Dispositivo* (2007), apresenta os principais posicionamentos teóricos que, no decorrer da história dos estudos acerca do cinema, pensaram tal meio de comunicação enquanto dispositivo, como Jean-Louis Baudry, Michel Foucault e Jean-Louis Comolli.

de massa, como espaço de tensões sociais composto por camadas políticas e ideológicas que ora se confundem, ora entram em conflito, vai oferecer ao discurso cinematográfico uma natureza alegórica, em que dois níveis de leitura básicos, sendo um mais superficial e outro mais complexo, aparecerão como reflexos dos enredamentos internos às tensões sociais.

Alinhado à visão psicanalítica sobre a simbolização na linguagem, Jameson atribui à narrativa a capacidade de mostrar mais do que lhe foi pretendido. A possibilidade de diálogo entre cinema e mundo, na visão do teórico, deve ser procurada para além do que está explícito no enredo do filme. Na verdade, o elemento realista da narrativa deriva do implícito, do que não destacado pela narração em seu nível superficial. Pelo seu viés marxista, Jameson trata esse conteúdo político dentro do âmbito das lutas de classe, desconsiderando, dessa forma, o fechamento da análise social da narrativa fílmica apenas ao que é da intenção de seu autor, uma vez que, com essa postura analítica, seria desconsiderada a

identificação do filme com o conteúdo político da vida cotidiana, com a lógica política que já é inerente à matéria-prima com que o cineasta precisa trabalhar: uma lógica política como essa não irá, portanto, manifestar-se como uma mensagem política explícita, tampouco transformará o filme em uma declaração política livre de ambiguidades. Irá, contudo, contribuir para o surgimento de profundas condições formais (...) (JAMESON, 1995, p. 39).

Pois, enquanto produto cultural estabelecido no contexto do espetáculo e assimilado como mercadoria voltada para o consumo, o cinema passa a ter que responder a demandas conflituosas, visto que, ao mesmo tempo, ele é um objeto artístico e um artigo comercializado e reificado.

Jameson diverge, portanto, da perspectiva comum a muitos autores vinculados à teoria crítica, dentre eles Adorno, que tendem a limitar os produtos culturais de massa a meros instrumentos de manipulação, esvaziados de qualquer conteúdo reflexivo. Para o pensador inglês, entretanto, mesmo diante de todas as características que parecem levar essas formas culturais a um estado de passividade ou de mero instrumento de reprodução ideológica, é observada a capacidade latente nesses produtos de revelar aspectos pertencentes às tensões sociais do mundo real. Essa potência que existe tanto na obra de arte massificada quanto na modernista oferece uma ação quase paradoxal de, ao mesmo tempo, pacificar o olhar consumista e expandir a compreensão do consumidor para temas críticos do contexto sociocultural,

a diferença é que onde o modernismo tende a manusear esse material produzindo estruturas compensatórias de vários tipos, a cultura de massa os recalca por meio da construção narrativa de resoluções imaginárias e da projeção de uma ilusão ótica de harmonia social (JAMESON, 1995, p. 26).

Essa “ilusão ótica de harmonia social” apontada por Jameson refere-se ao primeiro nível de leitura presente nos textos comerciais. Seria o que ele chama de “dimensão ideológica” (JAMESON, 1995, p. 29). Nessa dimensão, encontramos tensões e conflitos escamoteados em uma narrativa ilusória que se propõe a apaziguar o desejo de mudança inerente aos sujeitos. Para o teórico, a principal função do cinema de massa é administrar os anseios inconformistas do grande público com a finalidade de manter o sistema capitalista em seu pleno funcionamento. Podemos dizer que essa instância narrativa mais explícita cumpre o papel da manipulação.

No ensaio “Classe e alegoria na cultura de massa contemporânea: *Um Dia de Cão* como filme político”, Jameson se debruça sobre o filme *Um Dia de Cão* (1975), de Sidney Lumet, e mostra como o seu enredo superficial ludibria crítica e público que define o filme como um marco do cinema contracultural norte-americano principalmente por conta de sua temática a qual responde a reivindicações históricas de minorias sociais ansiosas por se verem representadas. Porém, esses mesmos admiradores não percebem que, diante de uma leitura crítica mais atenta, o filme na verdade não chega a promover discussões legitimamente pertinentes ao contexto, visto que a ideologia prevalente da película apenas trabalha com questões de gênero e de direitos civis que há muito já eram pautas solidificadas pelo *establishment*. O que se destaca no filme, para Jameson, é a sua capacidade de alegorização na qual personagens centrais aparecem como símbolos de instituições e estruturas de classes antagônicas, mas que não entram em conflito ou precipitam qualquer desestabilização do espaço social, servindo apenas para representar a fixidez das posições assumidas por essas instâncias dentro do sistema sociopolítico prevalente.

O que é percebido então nessa primeira camada ideológica é o recalçamento de verdadeiras tensões sociais em nome de uma ilusão, falsamente desconstrutivista, da realidade. A narrativa nesse momento apenas insinua um real projetado, aparente, com a finalidade de controlar as “fronteiras” dos impulsos revolucionários dos indivíduos. Entretanto, como já vimos ao tratarmos da ideia de trauma, essas dimensões recalçadas não se mantêm represadas para sempre, e de alguma forma surgem como sintomas em outros pontos do discurso. É a segunda dimensão do texto, categorizada por Jameson de “utópica” ou “transcendente”, que é ativada quando o trauma, a verdade, torna-se iminente. Nesse momento entramos numa camada mais profunda, na qual o discurso ganha a complexa função de administrar as angústias provindas da imposição ideológica e castradora do primeiro nível com o objetivo de, normalmente, apaziguar o mal-estar derivado do recalçamento.

(...) a hipótese é que as obras de cultura de massa não podem ser ideológicas sem serem, em certo ponto e ao mesmo tempo, implícita ou explicitamente utópicas: não podem manipular a menos que ofereçam um grão genuíno de conteúdo, como paga ao público prestes a ser tão manipulado. (JAMESON, 1995, p. 30)

É mais comum essa dimensão utópica manifestar-se como perspectivas ou promessas de um futuro apaziguador, em que a narrativa de massa aponta uma resolução para as tensões insinuadas no nível ideológico de maneira conciliada à ideologia hegemônica. Porém também pode ocorrer de a substância do estrato utópico contradizer a lógica ideológica estabelecida e apresentar uma natureza subversiva imune ao poder predominante do contexto. Segundo Jameson, na esteira de Walter Benjamin, é por conta de tal potencial refratário ligado à dimensão transcendente que, para além de um simples mecanismo de manipulação, o cinema de massa pode ser visto como dispositivo produtor de saber crítico acerca do mundo.

No ensaio “Reificação e Utopia na Cultura de Massa”, Fredric Jameson ilustra as duas formas qualitativamente opostas de manifestação da dimensão utópica a partir da leitura dos filmes *O Poderoso Chefão* e *O Poderoso Chefão Parte II* (1972 e 1974), de Francis Ford Copolla. Para Jameson, enquanto na obra original de 1972 se entrevê uma função utópica de viés conservador e nacionalista, que preconiza a restauração dos laços familiares tradicionais entre cidadãos americanos como única saída para a crise econômica e de segurança fomentada por ameaças estrangeiras; na sequência de 1974, por sua vez, o que está implícita é a ascensão dos subalternos por meio da consciência de classe juntamente à iminente insurgência dos menos favorecidos contra os dominadores. Cenário que inevitavelmente irá desencadear, a curto prazo, a almejada revolução popular intrínseca aos pressupostos ideológicos do imaginário anticapitalista.

A existência de diferentes níveis representativos, por vezes conflitantes, no corpo de uma narrativa reflete a complexidade pertencente a qualquer produção cinematográfica atual. Mesmo em obras classificadas como “filme pipoca” – termo que se atribui a uma suposta despreziosidade discursiva a filmes genéricos e explicitamente comerciais – serão encontrados aspectos político-ideológicos imbricados às suas imagens que agirão ideologicamente sobre a percepção do espectador, normalmente, predispondo-o ao conformismo. Esse viés analítico apreende a relação entre real e cinema do ponto de vista da impossibilidade de um sujeito conseguir reproduzir a realidade “descontaminada” de subjetividades e demandas ideológicas provenientes do contexto sociocultural no qual está inserido. Logo, os recursos ofertados por essa postura teórica nos possibilitam tomar uma narrativa cinematográfica suspendendo suas pretensões miméticas e, assim, conferindo-lhe a

especificidade de produto cultural. Produto este constituído por uma discursividade provida de visões particulares de mundo e interesses externos que ultrapassam as intenções do enunciador.

Diante de sua natureza desmistificadora e crítica, acreditamos que a visão multidimensional sobre as narrativas culturais oferecida por Fredric Jameson nos permitirá examinar o filme de Heitor Dhalia dentro das intenções objetivadas pelo presente estudo³⁹, uma vez que ela possibilita entender como a narrativa fílmica de *O Cheiro do Ralo*, a partir do seu caráter discursivo e alegórico, constrói um discurso simbólico e ideologicamente impregnado sobre a condição das relações sociais na era do consumo. Além disso, de acordo com a ideia de que há pelo menos dois planos discursivos presentes nas narrativas cinematográficas, o conceito de “dimensão utópica ou transcendente” de Jameson servirá para desvelar na obra a existência ou não de uma trama subliminar que insinua elementos simbólicos necessários a um aprofundamento das questões expostas no primeiro nível. A exposição desse espaço mais profundo deve permitir um vislumbre menos enviesado das engrenagens que compõem as problematizações abertas pela narrativa e autorizar uma análise mais concreta sobre a pertinência das questões levantadas, no intuito de identificar prováveis pistas no texto que indiquem caminhos de apaziguamento das tensões expostas por ele.

Portanto, munidos de tais instrumentais teóricos e metodológicos, acreditamos que a análise da representação social na adaptação fílmica do romance de Lourenço Mutarelli poderá ser satisfatoriamente investigada.

4.2 O Cheiro do Ralo de Heitor Dhalia

A trajetória do paulista Heitor Dhalia como diretor de longa metragem começou em 2002 com o filme *Nina*, uma livre adaptação do romance clássico *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoievski. Entretanto, antes Dhalia já mantinha um consolidado trabalho com vídeos publicitários, apesar de ser arquiteto por formação, e também havia sido auxiliar de direção no filme *Um Copo de Cólera* (1999), adaptação de Aluizio Abranches do romance homônimo de Raduan Nassar, além disso produziu co-escreveu roteiros e participou da produção de outras

³⁹ Antes de iniciarmos a análise em si, faz-se necessário ainda circunscrever os limites a partir dos quais não nos servirão alguns instrumentais teóricos e analíticos oferecidos por Jameson. Embora nosso interesse se coadune com a proposta do pensador britânico quando esse pensa a obra cinematográfica enquanto produto cultural marcado por tensões sociais e ideológicas inerentes a seu contexto de produção, não pretendemos nos fixar a postura estritamente marxista defendida por Jameson, nem propor uma análise fechada na alegorização unicamente baseada na personalização de classes através de personagens. Nosso uso do repertório teórico do pensador inglês se pautará principalmente pela coerência oferecida por ele acerca da possibilidade de questões e tensões socioculturais serem simbolizadas por meio de elementos particulares da narrativa cinemática e surgirem como aspectos intervenientes na forma do filme.

produções menores. Mas, com *Nina*, o pernambucano passou a integrar o grupo da nova geração de diretores brasileiros que transitavam por diferentes mídias e possuíam uma relação mais aberta com a literatura – geração essa tratada no primeiro capítulo deste trabalho –, uma vez que tomou a liberdade de trazer uma obra canônica da literatura ocidental, produzida em uma realidade completamente destoante da do Brasil, e propôs uma leitura radicalmente particular, ousada para os parâmetros do cinema nacional. Embora não tendo o sucesso de crítica e público esperado, *Nina* funcionou como um indicador de caminho para *Dhalia*, e ainda serviu para ele conhecer Selton Melo e Loureço Mutarelli, pois ambos tiveram participações pequenas nesse primeiro filme, mas seriam fundamentais para o próximo: *O Cheiro do Ralo*.

Como também já tratamos anteriormente, o processo de produção de *O Cheiro do Ralo* seguiu praticamente um esquema de guerrilha, no sentido das dificuldades financeiras provenientes da falta de apoio estatal ou privado. Devido principalmente à sua temática “bizarra” demais para os padrões dos investidores comuns, a verba arrecadada partiu principalmente de algumas doações pontuais e dos recursos dos próprios profissionais envolvidos. Um fato interessante é que, poucos meses antes de ser lançado em circuito comercial, não havia dinheiro suficiente para dar o acabamento que *Dhalia* pretendia oferecer ao filme, mas, mesmo assim, o longa foi contemplado com um prêmio de 300 mil reais em um concurso realizado pelo Estado de São Paulo e *Dhalia* conseguiu finalizá-lo. O filme inicialmente foi orçado em 2,5 milhões de reais, mas foi feito com 650 mil.

Após mais alguns meses de dificuldades para encontrar uma distribuidora, foi conseguido, através de edital, que a Petrobrás inserisse o filme no circuito. Apesar de praticamente ter passado despercebido no mercado de exibição comum, a produção de *Dhalia* alcançou grande sucesso de crítica e angariou vários prêmios em festivais pelo Brasil e pelo exterior, destacando-se, principalmente a atuação de Selton Mello como apontado por Heloisa Pisani (2012, p. 70). Hoje, o filme é considerado um clássico *cult* do cinema brasileiro, sendo descoberto e citado cada vez, a proporção do reconhecimento que vão ganhando as figuras envolvidas em sua produção. Lourenço Mutarelli, por exemplo, teve mais dois livros seus adaptados – *O Natimorto* (2011), dirigido por Paulo Machline e *A Arte de Produzir Efeito sem Causa*, que no cinema ganhou o nome de *Quando Eu Era Vivo* (2014) e foi dirigido por Marco Dutra. Heitor *Dhalia* também passou a produzir obras com cada vez mais recursos e visibilidade, sendo, inclusive, convidado a dirigir um filme legitimamente hollywoodiano, *12 Horas* (2014), e a ser o realizador do filme e minissérie *Serra Pelada* (2013), produção de grande orçamento da Rede Globo. O destaque recebido pelos dois principais envolvidos no romance e no filme *O Cheiro do Ralo* parece ter servido tanto como publicidade para que outras

pessoas descobrissem a história do cínico comprador de objetos usados, como para legitimar a qualidade do cinema e da literatura contemporânea brasileira, além do próprio processo de adaptação.

No filme *O Cheiro do Ralo*, as questões acerca das condições psicológicas e sociais dos sujeitos dentro do cenário urbano e os questionamentos sobre seu papel no complexo sistema de relações intersubjetivas também são postos em relevo. Acreditamos que a adaptação dirigida por Dhalia se alinha a uma postura estética em pleno crescimento na cultura cinematográfica nacional pós-retomada, que, para Oricchio (2003, p. 178), caracteriza-se pela revelação da “continuidade oculta que existe entre os termos díspares da cidade”. Ou seja, a partir do abandono de narrativas em que as tensões e contradições entre extratos sociais diferentes costumavam ser destacadas e focadas como se não houvesse qualquer relação entre um cenário e outro, novos cineastas se propuseram então a produzir histórias enquanto meios de instaurar uma reflexão mais ampla das imbricações profundas entre classes sociais e indivíduos, delineando, assim, como diferenças econômicas, políticas e ideológicas interferem diretamente no comportamento e no convívio entre os sujeitos. *O Invasor* (2001) é tratado como o principal responsável pela consolidação dessa nova postura na visão de Oricchio (2003, p. 178), seguindo-se ao filme de Beto Brant outros com propostas críticas semelhantes, como *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, *O Homem do Ano* (2002), de José Henrique Fonseca, *Carandiru* (2002), de Hector Babenco, e, de maneira menos explícita, como defenderemos, *O Cheiro do Ralo* (2006), de Heitor Dhalia.

Com um trabalho alinhado a aspectos particulares do texto de Mutarelli, o filme de Dhalia obedece, numa primeira leitura, a uma economia descritiva, quase minimalista, característica da obra do escritor paulista, não só em relação aos diálogos diretos, curtos e secos, como também na limitação dos cenários e das ações dos personagens. Logo, a busca por temáticas e discussões extratextuais vinculadas à representação de questões sociais que podem ser encontradas no filme precisa trazer à tona recursos simbólicos e detalhes indiciais diluídos na narrativa, assim como elementos estritamente cinematográficos particulares à natureza da linguagem cinematográfica.

Diante do objetivo proposto pelo presente capítulo – identificar e descrever como as relações sociais enquanto montagens perversas são apresentadas pelo filme de Dhalia – o foco de nossa análise deve estar voltado para detalhes que insinuem leituras ideologicamente enviesadas por parte da narrativa, podendo inicialmente partir de aspectos formais mais explícitos, particularmente cinematográficos, como já nos aponta a abertura do filme em

questão. A primeira sequência é uma mescla dos créditos iniciais com um plano-sequência de uma “bunda” em *close-up*, sendo levada por sua misteriosa dona despretensiosamente pelas ruas vazias de uma cidade qualquer. Inusitada, tal cena parece provocar o olhar do espectador colocando-o em uma posição de *voyeur*, que não tem o que fazer a não ser acompanhar todo o percurso desse “objeto” até seu misterioso destino.

O tempo de exposição diante desse elemento nos permite perceber que a praia ensolarada e cheia de coqueiros estampada no tecido do short, juntamente com a música de fundo, que emula de maneira caricatural ritmos havaianos, proporciona um caráter transcendente à imagem dessa parte do corpo, fetichizando-a. A “bunda” então é ressimbolizada e ganha valor de ilha paradisíaca em meio ao concreto da urbe. Passa a ser não só parte de um corpo, mas principalmente símbolo de um desejo, de uma vontade, que só poderá ser satisfeito ao ser alcançado, ao ter seu movimento interrompido. Representação que se mostra ainda mais óbvia quando nos deparamos com o ponto final do trajeto da mulher a qual pertence a bunda, uma lanchonete, e somos apresentados a um dos clientes do estabelecimento que fica enfeitiçado pelo atributo físico da garçonete recém-chegada. O enfeitiçado é o nosso protagonista, e a “bunda” torna-se seu sonho de consumo.

Figura 01 – Sequência de abertura



Fonte: DHALIA, Heitor. *O Cheiro do Ralo*. 2006

O que podemos inferir já a partir das primeiras tomadas do filme é a importância dada à trajetória do protagonista, que, diferente do livro, aqui tem um nome, Lourenço, na busca pelo seu objeto de maior desejo, a “bunda paradisíaca”. Esse objetivo é o que vai constituir a motivação principal da narrativa – como o final do filme irá confirmar a partir de uma rima

visual que ligará a primeira cena do longa à última, com a diferença do final no qual o *close-up* mostrará a bunda desnuda, sem short, e estática. Então, já na abertura da narrativa fílmica são apontados indícios definidores da personalidade de Lourenço, principalmente sua predisposição a objetificar outros sujeitos, de se interessar apenas por pedaços e características específicas dos indivíduos que possam satisfazer suas necessidades momentâneas.

Além da própria postura física do protagonista, outros recursos técnicos e narrativos são utilizados para fundamentar a natureza psicológica de Lourenço, como o trabalho da direção de arte do filme, realizado por Guta Carvalho, que delimita uma identidade própria a figurinos e cenários mostrados com o auxílio de uma paleta de cores específica, na qual prepondera variações de marrom, verde e cinza. O marrom em suas diversas tonalidades é destacado como a cor identitária do protagonista. Ela é onipresente na vida de Lourenço, surgindo sempre como cor dominante em suas roupas e adereços, e nos elementos cenográficos que compõem sua loja e sua casa. A recorrência de cenas nas quais se destaca uma coloração pastel, entre o amarelo e o marrom, indica a natureza subjetiva daquela realidade, e aponta Lourenço como o sujeito responsável pela visão de mundo atribuída a ela – o que é ilustrado ainda pelas narrações e reflexões em *off*.

É interessante notar também as mudanças de tonalidade nas cenas ocorridas em ambientes não controlados por Lourenço, como as ruas vazias de uma cidade acinzentada e a lanchonete onde o tom esverdeado impera – talvez para indicar este como o local em que o protagonista se encontrará com seu paraíso.

Figura 02 – Direção de arte – objetos e cores na loja de Lourenço



Fonte: DHALIA, Heitor. *O Cheiro do Ralo*. 2006

Figura 03 – Direção de arte – objetos e cores nas cenas externas



Fonte: DHALIA, Heitor. *O Cheiro do Ralo*. 2006

Figura 04 – Direção de arte – objetos e cores na lanchonete



Fonte: DHALIA, Heitor. *O Cheiro do Ralo*. 2006

A tonalidade escolhida para a fotografia do filme também nos sugere a possibilidade de representar imageticamente os efeitos inerentes ao “cheiro” que sai do ralo e impregna os espaços percorridos pelo protagonista e sua personalidade. Como já mostrado na análise referente ao romance, o cheiro do ralo, em seu sentido literal, surge como elemento fundamental para a narrativa, tanto interferindo e provocando ações como propondo reflexões e modificando a sua visão de Lourenço. Como, enquanto dispositivo audiovisual, o cinema pode utilizar-se de signos linguísticos de diversos outros meios de expressão a fim de simbolizar questões que não poderiam ser mostradas de outra forma. Neste caso em específico, devido a impossibilidade de representar sensivelmente o cheiro, o filme parte do uso da imagem para representar a pertinência desse elemento na vida do personagem.

Ao tratar desses recursos utilizados na construção da narrativa, Pisani (2012, p. 75) afirma que “o ‘universo’ em que se passa o longa é criado por um intenso trabalho de direção

de arte e de fotografia. ”, isso nos permite observar como, coadunando com a fotografia, os objetos cenográficos que cercam a trajetória de Lourenço parecem ganhar contornos simbólicos ao surgirem elementos que exteriorizam, não só a sua função profissional e sua relação com o acúmulo de mercadorias, como uma ideia de atemporalidade. De forma explícita a composição dos cenários estabelece uma ligação com a natureza acumuladora do trabalho do protagonista, com os variados itens adquiridos por ele no decorrer de suas negociações, e a forma como tais objetos interferem também em sua vida íntima, psíquica, uma vez que o excesso de coisas a sua volta e a necessidade de sempre possuir mais o predispõe a pensar nos indivíduos como meros itens.

Para Pisani (2012, p. 74), os espaços cenográficos do filme ainda tentam dialogar com a estética das histórias em quadrinhos, assim como indicar uma impossibilidade de demarcar um tempo definido em que acontece a história. Objetos antigos e empoeirados adornam todos os cenários do longa. A não ser pelo discreto computador mostrado como pequeno detalhe em cima da mesa da secretária de Lourenço, não existe qualquer aparelho ou equipamento que possibilite a identificação da época na qual acontece a trama.

Figura 05 – Ideia de atemporalidade – sala de espera da loja



Fonte: DHALIA, Heitor. *O Cheiro do Ralo*. 2006

Figura 06 – Ideia de atemporalidade – sala de Lourenço



Fonte: DHALIA, Heitor. *O Cheiro do Ralo*. 2006

Figura 07 – Ideia de atemporalidade – apartamento de Lourenço



Fonte: DHALIA, Heitor. *O Cheiro do Ralo*. 2006

Como podemos ver, há uma suspensão temporal sugerida no filme que, além de marcar a atemporalidade, ainda propõe diálogos com questões basilares das chamadas sociedades pós-modernas ou de consumo, como a ideia de *pastiche* pensada por Fedric Jameson (1995, p. 27). O ar antiquado aludido pelos ambientes e objetos do filme indicam uma aproximação com a ideia de pastiche muito presente nas representações culturais e estéticas da contemporaneidade. Para Jameson, diferente da paródia, que tenciona uma revisitação a temas do passado com uma finalidade irônica, crítica e reveladora de contradições, o pastiche recupera elementos antigos com um olhar puramente mimético em busca de alicerçar as instabilidades da vida presente através de plágios e retornos a aspectos idealizados.

O pastiche, como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar ou único, o uso de uma máscara estilística, a fala numa língua morta: mas é a prática neutra dessa mímica, sem a motivação ulterior da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente, de que existe algo normal, comparado ao qual aquilo que está sendo imitado é muito cômico. (JAMESON, 1995, p. 29)

Nesses termos, o pastiche surge então como sintoma de uma cultura afeita ao semblante, sem historicidade, solta dentro de uma realidade em que a prevalência da imagem espetacular norteia as subjetividades e transforma a vida comum em publicidade, matéria de encenação, a partir da qual os indivíduos passam a fantasiar identidades, desenraizados de qualquer trajetória concreta. Nesse ponto entendemos que, apesar de aparentemente nos indicar apenas um recurso estético de afiliação a uma forma mais antiga, o pastiche expõe um dos aspectos centrais da condição pós-moderna: o apagamento da história e a ascensão do presente enquanto espetáculo. Cenário este estruturado por um amontoado de símbolos provindos das mais diversas culturas e épocas, impossíveis de serem categorizados ou assimilados, perdendo, dessa forma, os conteúdos significativos desses, transformando-os, por fim, em meras coisas a serem consumidas.

Coerente com as ideias apresentadas acima, entendemos que a inexatidão temporal observada em *O Cheiro do Ralo* pode ser lida como reflexo de um cenário histórico-cultural específico e próprio à realidade de Lourenço mais do que apenas uma tentativa de aproximar a estética do filme à dos quadrinhos. Os ambientes rudimentares onde ocorrem as ações da narrativa, as roupas e adereços ultrapassados usados pelos personagens, principalmente pelo protagonista, e os objetos antigos e empoeirados que adornam os cenários simbolizam, de maneira bastante explícita, como se configura hoje a interação entre sujeitos e passado numa sociedade pautada pelo consumo. Nada mais encerra em si um significado transcendente ou histórico, para além de seu valor de mercado. Não existe nada tão valioso que não possa ser trocado por alguma mixaria e acabar servindo como entulho. Nem mesmo o ser humano.

Esse cinismo peculiar aos elementos que sustentam a realidade de *O Cheiro do Ralo* se alia perfeitamente à pretensão de apontar o espaço narrativo do filme como produto da subjetividade de Lourenço. O mundo que vemos na tela é cínico como seu criador, não há a pretensão de se mostrar naturalista, muito pelo contrário. O que enxergamos é algo declaradamente fictício, desprovido de qualquer substância que possa sustentá-lo em uma base segura de valores. A vida de Lourenço é dependente da volatilidade especulativa, as coisas não podem ter preço pré-definido, devem ser vazias a fim de receberem a cotação convencionalizada por aquele que detêm o poder valorativo instituído pelo mercado. Por isso que, a sua volta, objetos, indivíduos e espaços surgem como desgastados, feios, velhos, sem nenhum valor de uso ou de troca, servindo apenas como itens de satisfação de desejos narcisistas.

No mundo de Lourenço, portanto, tudo é visto como coisas, mercadorias, e o protagonista, por se sentir completamente confortável em sua posição, não permite a qualquer sentimento se sobrepôr ao prazer derivado de sua função. Os processos de compra e venda que fundamentam o trabalho de Lourenço o acompanham também em sua vida íntima, transformando a existência de possíveis laços sociais em tratos comerciais, como acontece em sua tentativa de “adquirir” a “bunda” sem ter que acabar em um relacionamento afetivo com a garçonete dona dela.

Acreditamos que uma forma interessante encontrada no filme de Dahlia para simbolizar a onipresença das relações comerciais na vida do protagonista está representada na importância atribuída a dois objetos constantes em todos os espaços onde há interação entre sujeitos na narrativa: a mesa e a cadeira. Em sua loja, a mesa funciona nitidamente como elemento legitimador de sua posição de poder em relação aos que vão em busca de seu serviço. Quando sentado atrás deste móvel, Lourenço marca uma fronteira que o dispensa de um contato mais próximo com o outro e materializa seu poder especulativo, pois é sobre ela que acontece as transações, as trocas comerciais, quase sempre em benefício dele próprio.

Mais do que um símbolo de distinção social, a figura da mesa vai funcionar durante a narrativa como objeto instaurador de disputas de poder. Sempre que Lourenço está posicionado entre esse móvel e outro indivíduo – o que ocorre em quase toda a trama –, estará instalada uma luta de interesses, no qual um dos lados, normalmente o de Lourenço, assumirá a função do explorador. Essa situação é facilmente verificável durante as negociações dentro da loja, e mais explicitada em cenas específicas. É o caso da situação em que um determinado cliente chega à loja trazendo um pesado gramofone e é impedido por Lourenço de colocar o objeto sobre a mesa apenas pelo prazer de vê-lo sofrer, segurando o aparelho mais um pouco.

Figura 08 – Plano médio – mesa como objeto de distinção



Fonte: DHALIA, Heitor. *O Cheiro do Ralo*. 2006

Figura 09 – Mesa como elemento de distinção nas relações de Lourenço – flerte com a garçonete



Fonte: DHALIA, Heitor. *O Cheiro do Ralo*. 2006

Entretanto, como indicamos anteriormente, a recorrência do uso simbólico da mesa como elemento ativador de disputas comerciais é marcante em todo os cenários em que há interação de Lourenço com outros sujeitos. Isso acontece na discussão que termina com o rompimento de seu noivado, nas conversas com a garçonete dona do seu objeto de desejo, nos momentos em que assiste T.V., em sua conversa com sua empregada doméstica, em todas essas importantes cenas da narrativa vemos Lourenço agindo na busca de alcançar seus interesses dentro de sua zona natural de conforto, atrás de uma mesa. O interessante também é apontar como normalmente essas cenas são filmadas por Dahlia. O diretor tende a posicionar a câmera num plano médio na altura da mesa, demarcando, quando há disputa de interesses, os lados ocupados pelos agentes das negociações, no entanto, quando apenas um dos indivíduos é o beneficiado pela transação, a câmera passa a dar maior destaque ao personagem que usufrui do consumo.

Figura 10 – Mesa como elemento de distinção nas relações de Lourenço – discussão com a noiva



Fonte: DHALIA, Heitor. *O Cheiro do Ralo*. 2006

Figura 11 – Mesa como elemento de distinção nas relações de Lourenço – conversa com a empregada



Fonte: DHALIA, Heitor. *O Cheiro do Ralo*. 2006

Figura 12 – Mesa como elemento de distinção nas relações de Lourenço – assistindo T.V.



Fonte: DHALIA, Heitor. *O Cheiro do Ralo*. 2006

Percebe-se que em cada uma dessas situações encontramos Lourenço estabelecendo contato com algo ou alguém que, de formas diferentes, são dependentes dele, funcionando como objetos comprados para satisfazê-lo. No caso do término do noivado, embora ele esteja querendo se livrar de tal objeto ao invés de adquiri-lo, podemos pressupor que essa perda de valor é decorrente do aparecimento de uma mercadoria substituta, a “bunda”, que, semelhante a um recém-lançado modelo de aparelho eletrônico, apresenta para Lourenço possibilidades novas de satisfação inalcançáveis pela marca anterior. O que ocorre então nesse momento é o descarte de um produto obsoleto que tem a particularidade de vir no formato de uma mulher, cheia de orgulho, e que, por isso, insiste em não ser usada e depois jogada fora como uma coisa qualquer. A mesa, nesse caso, serve como proteção a Lourenço das possíveis represálias e demonstrações de afeto originados desse produto inútil, por isso toda a cena gira, literalmente, em torno deste móvel.

Já em relação às frequentes conversas mantidas com a garçonete, a separação entre consumidor e comerciante é explícita. Lourenço é frequentador da lanchonete e, por isso, adquire seus produtos. Entretanto também é claro que o real objeto de interesse dele não é o sanduíche horrível do estabelecimento, mas sim uma parte bastante específica do corpo da atendente. Para obter o almejado produto, Lourenço deve se submeter às encenações da vida cotidiana, assumir a “fantasia” de sujeito comum, e demonstrar ser um sujeito como outro qualquer, uma vez que ali não é seu território e, portanto, as regras estão além de seu alcance. Esse é o contexto do espetáculo, no qual as engrenagens econômicas que movimentam o mundo do consumo devem ser denegadas para continuar funcionando. Portanto, Lourenço age como se não estivesse tentando comprar apenas a parte do corpo da garçonete, mas sim conquistar seu coração.

Tal estratégia funciona bem para o protagonista até o momento em que, ao invés de pensar, ele fala: “eu pagaria para ver essa bunda”. A revelação é feita, o sistema é exposto e, conseqüentemente, o jogador é expulso. Mas, para a sorte de Lourenço, algum tempo depois, as engrenagens voltam a fazer sua parte e a moça é despedida sem direito trabalhista algum e se vê financeiramente obrigada a vender seu precioso bem para o “herói”. Agora ele não precisa mais fingir, pois está em seu habitat, confortavelmente sentado em sua poltrona de aspecto antigo fazendo as coisas acontecerem.

Figura 13 – Plano conjunto – Lourenço obtém seu “objeto” de desejo



Fonte: DHALIA, Heitor. *O Cheiro do Ralo*. 2006

A poltrona em questão combina com o sofá de sua sala de estar, a qual, além de servir para consumir seus vídeos de aeróbica e de pornografia, também é usada como cama. Esse objeto, juntamente com a mesa, parece oferecer os recursos necessários à efetivação dos poderes de Lourenço. O personagem passa boa parte de sua existência sentado atrás de uma

mesa usufruindo das possibilidades que o dinheiro pode trazer e decidindo de que nova maneira pode submeter o outro aos seus caprichos, vontades. Quando está de pé, normalmente é por motivos de conflitos de extrema violência e de instabilidade emocional, que vão além de seu poder de resolução. Exemplos disso são as cenas em que espanca sem motivos um cliente, é alvo de um linchamento e sofre um atentado de sua ex-noiva.

Figura 14 – Instabilidade de Lourenço



Fonte: DHALIA, Heitor. *O Cheiro do Ralo*. 2006

Figura 15 – Instabilidade de Lourenço



Fonte: DHALIA, Heitor. *O Cheiro do Ralo*. 2006

Como vimos, a partir dos aspectos formais expostos acima, o filme de Heitor Dahlia expõe, valendo-se de recursos inerentes ao meio utilizado, indícios que sugerem a disfunção das relações sociais contemporâneas, extrapolando o limite verbal do texto de partida por meio das possibilidades do audiovisual. Na nossa visão, direção, fotografia, direção de arte, figurino, sincronicamente trabalham com o objetivo de transmitir a atmosfera e os símbolos necessários

para que *O Cheiro do Ralo* estimule reflexões mais profundas do que aparenta em sua superfície. Objetivo esse presente também na montagem de Jair Peres e Pedro Becker.

O uso de recursos, tais como cortes secos, câmera fixa, planos que pouco variam, as escolhas referentes à montagem dão ao filme um aspecto monótono, rígido. As cenas dentro da loja normalmente ocorrem seguindo uma mesma estrutura: determinado cliente chega, negocia com Lourenço e vai embora. A sequência é produzida predominantemente com a mescla de planos americanos, primeiros planos e *closes-up* pontuais, sofrendo alguma alteração mais notória em gravações de cenas externas. Nesse caso, quando é mostrada a entrada e a saída de pessoas da loja ou Lourenço caminhando pela cidade, o plano geral fixo é o escolhido. Em *O Cheiro do Ralo*, assim como afirma Pisani (2012, p. 88), “A câmera é quase sempre estática, não realizando nenhum tipo de aproximação ou afastamento. Ao longo do filme, a semelhança entre as tomadas insinua, mais uma vez, a ideia de monotonia e repetição”.

Aspecto que vai permear todo o filme, a monotonia também é inferida a partir da regularidade mecânica com que as cenas são ordenadas na narrativa. O dia a dia do protagonista é traduzido pela repetição de cenários e figuras com quem se depara, fazendo parecer que toda a vida de Lourenço se resume a negociar com clientes em sua loja, comer o sanduíche, desejar a bunda na lanchonete e assistir à T.V. em sua casa. Quando não está presente em nenhum desses ambientes, Lourenço surge caminhando solitário por ruas igualmente vazias ou indo até seu carro estacionado em um espaço amplo e ermo a fim de chegar a um dos três espaços, ou seja, não há interação social fora de um dos três espaços limitados.

A montagem, portanto, impõe a cadência temporal dos planos, intercalando-os em uma narrativa que visa apresentar a rotina de Lourenço de forma banalizada, sem grandes surpresas ou esperanças. Nos termos de Martin (1995, p. 134), poderíamos afirmar que a montagem em *O Cheiro do Ralo* responde às características de uma montagem puramente narrativa, desprovida de pretensões expressivas maiores, fechada no propósito de apresentar os fatos dentro de sua linha cronológica objetiva. Essa aparente trivialidade, porém, oferece à montagem do filme de Dhália um papel significativo maior do que o indicado em uma leitura superficial. Parafraseando Aumont (1995, p. 66), por mais naturalista ou transparente que se proponha, a montagem sempre apresentará uma natureza produtora, funcional. No caso de *O Cheiro do Ralo*, esse recurso tem a principal função de simbolizar “monotonia e dureza, reflexos do estranho mundo interior do protagonista”, como descreveu o júri do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro 2007/08, no qual a montagem de Peres e Becker foi finalista⁴⁰.

⁴⁰ Disponível em: < http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=578&Itemid=511; acessado em: 20/03/2017.

Lourenço busca instituir o controle e a ordem sobre o mundo em que vive. Um mundo que ele mesmo criou e se esforça para manter. A regularidade de planos rígidos e objetivos oferecida pela montagem reflete essa pretensão do protagonista, indicando que as relações assumidas por ele em sua rotina se dão de forma regulares, respeitando um compasso padronizado, sem acidentes. Mais explícito no romance, e mais insinuado no filme, a estrutura formal da narrativa dialoga com o desejo do personagem de construir uma realidade como um sistema previsível subordinado às suas necessidades. Pondo em relevo o contexto da sociedade de consumo, e atribuindo a Lourenço a representação do lado dominante do mercado, passamos a compreender os fundamentos dessa necessidade de sistematização do espaço social de modo mais claro.

O mundo do consumo como principal norteador da vida social deve, para se manter funcional, ser estruturado em torno de uma engrenagem complexa que legitime o pleno desenvolvimento do sistema econômico a partir de uma escamoteação de seu aspecto exploratório e de uma imbricação com o campo sociocultural. Natural ao espetáculo, a denegação da dimensão econômica nos mais diversos âmbitos da realidade comum é fator crucial para a produção e naturalização de comportamentos e ideias oportunas ao fortalecimento do mercado. Isso significa dizer que a cultura do consumo é, na contemporaneidade, um mecanismo gerador de subjetividades, e, em seu conceito mais amplo, a subjetividade é o que delimita a capacidade de apreensão sensível e valorativa da realidade pelo sujeito, é o que instaura sua visão de mundo.

Então, enquanto narrativa delineada pelo ponto de vista de Lourenço – como os outros aspectos formais da obra abordados anteriormente nos confirmam –, a montagem de *O Cheiro do Ralo* se propõe a emular como a realidade é percebida pelo protagonista a partir de uma subjetividade plenamente imbricada à cultura do consumo. A objetividade dos planos juntamente com a secura dos cortes, explicitada ainda mais pela trilha sonora que acompanha a austeridade das transições de cena, conota a essência do tratamento de Lourenço para com os outros. Não há tempo nem espaço para empatia, os tratos ocorrem no formato de episódios efêmeros que cumprem uma função limitada e logo são descartados, sem haver possibilidade de aprofundamentos emocionais, como os objetos comprados. Lourenço acumula não só mercadorias, mas também momentos.

Assim como age com a garçonete, procurando adquirir o que deseja sem a necessidade de contrapartidas emocionais, Lourenço se esforça para estabelecer um controle consciente de sua rotina a fim de afastar a imprevisibilidade e o risco de pagar – não só no sentido monetário do termo, mas, principalmente, no sentido afetivo – além do que determinada

mercadoria vale em sua visão. Como personagem consciente de seu papel central na engrenagem de um sistema bastante lucrativo, Lourenço visa conservar, sentado atrás de uma mesa, a realidade que o cerca na cadência da monotonia. Assim é que o trabalho de Peres e Becker nos mostra a trajetória do personagem.

No entanto, há momentos em que as situações fogem ao controle do comerciante e desestabilizam seu pretense mundo perfeito, trazendo à tona cada vez mais o constante desconforto de Lourenço perante a possibilidade de ter sua rotina destruída e acabar se vendo à mercê das necessidades inerentes às pessoas comuns. É o caso, por exemplo, de quando sua ex-noiva invade a loja com a finalidade de matá-lo por ele não cumprir com seu compromisso, assim como, em outra situação, clientes enfurecidos tentam linchá-lo dentro de seu escritório. Nessas situações, a tensão e a imprevisibilidade dos acontecimentos nos são mostradas através de imagens trêmulas e instáveis, decorrente do uso da “câmera na mão”, que imprime uma mudança radical no padrão visual da narrativa a fim de coadunar com a confusão mental que atinge Lourenço nesses momentos de descontrole.

Figura 16 – Sequência do linchamento de Lourenço



Fonte: DHALIA, Heitor. *O Cheiro do Ralo*. 2006

Até o presente ponto da análise, nossa intenção se resumiu a mostrar como os recursos técnicos disponibilizados pelo dispositivo cinematográfico possibilitaram à adaptação fílmica do romance de Mutarelli uma forma particular de apresentar temas e características inerentes à história do cínico comprador de objetos usados. Longe de tentarmos valorar determinado meio de expressão como sendo melhor que outro, nosso intuito se limitou a

mostrar a riqueza significativa oferecida pela expressividade do sistema audiovisual através da especificidade da linguagem cinematográfica.

No plano discursivo do filme, não podemos negar que os aspectos formais dessa obra nos concedem elementos suficientes para inferirmos um caráter crítico e não naturalista ao longa. Como evidência disso, podemos assinalar que a narrativa não se limita a contar uma história sensacionalista de humor negro sobre um colecionador de coisas que se apaixona por uma “bunda”. Não se trata aqui de um filme preso a uma estrutura genérica qualquer, visando atrair público pela superfície bizarra de sua trama. Estamos diante de um produto com marcas claras de autoria, produzido em demanda quase de guerrilha, com poucos recursos e muitos esforços – fatos apontados na primeira parte do presente estudo. Como sugerido em um instrutivo artigo de Pacola e Biscaia Filho (2013), existem características básicas que nos permitem relacionar o modo de produção e a estética de *O Cheiro do Ralo* com o movimento do cinema marginal existente no Brasil entre as décadas de 1960 e 70. Movimento este altamente engajado na produção de filmes de baixo orçamento e grande senso de urgência social, criando marcos do cinema nacional como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, e os icônicos filmes de José Mojica Marins, *O Zé do Caixão*. Segundo os autores do artigo, o baixo orçamento angariado para a sua produção juntamente a uma temática fora dos padrões, com um protagonista sociopata, beirando ao grotesco, instaura ao longa dirigido por Dhalia o semblante de filme *underground*, deslocado do padrão da cinematografia comercial e, por isso, aberto a experimentações estéticas e temáticas.

A limitação de recursos técnicos e financeiros enfrentado por Dhalia e sua equipe parece ter servido para nortear a estética do filme, limitando os espaços de locação e favorecendo a utilização de iluminação natural, por exemplo. Longe de ser um filme amador, a habilidade da direção de Dhalia, derivada de sua experiência na publicidade, juntamente com a qualidade do trabalho dos outros profissionais envolvidos no projeto, levaram a adaptação ao *status* de filme *cult* dentro da cinematografia brasileira, símbolo de um cinema independente no sentido real da palavra, sem financiamento estatal, feito “à moda” marginal. Entretanto, para que possa ser assumida plenamente como produção destoante, transgressora das tendências narrativas vigentes e desestabilizadora do senso comum, a obra de Dhalia deve ser analisada não só a partir de questões relacionadas ao seu processo de produção e a sua estética, mas também a partir de sua substância político-ideológica. Seguindo essa linha, por toda a primeira parte deste capítulo pontuamos maneiras através das quais determinados dispositivos cinematográficos permitiram inferir de *O Cheiro do Ralo* uma natureza realista e crítica, falta

ainda partir desses elementos com o propósito de delinear o teor alegórico do longa e, com isso, alcançar a demanda ideológica e transcendente que imana de seu discurso.

Quando tratamos do uso dos recursos da montagem, da fotografia e da direção de arte no filme, identificamos claramente a centralidade da narrativa na figura de Lourenço e como a ambientação da estória era exibida pelo prisma de sua subjetividade. Assim como o romance, o filme se propõe a uma narração em primeira pessoa. Isso nos permite entender os outros personagens como meros coadjuvantes, sem tempo de tela suficiente para marcar sua passagem na mente do espectador, muito menos na mente de Lourenço. A exceção se dará com três personagens específicos: a garçonete, o segurança e a cliente viciada. Tais personagens são aqueles que retornam constantemente ao plano e têm especial importância na trajetória do protagonista⁴¹, assim como dois objetos específicos, o olho de vidro e, claro, o ralo.

Fora a sua interação com esses poucos elementos, a história de Lourenço se resume a comprar objetos e humilhar pessoas. Toda sua existência gira em torno de sua função de comprador, de consumidor, mas não de um consumidor qualquer. Lourenço não entra na categoria do cidadão comum viciado em *shopping centers* ou supermercados, vítimas da moda, que não se importam com o objeto comprado em si, e sim com *status* social que deriva desse item. O que interessa ao protagonista de *O Cheiro do Ralo* é adquirir mercadorias usadas, pessoais, que tenham um valor acima do de troca ou de uso. Os objetos que lhe interessam são aqueles que, no senso comum, “não tem preço”, uma vez que são partes das histórias afetivas de seus donos.

Diferente de uma transação comercial tradicional, o sujeito comum quando entra a loja do protagonista do filme de Dhalia perde sua especificidade de consumidor padrão e se transforma em vendedor. Há, portanto, uma inversão simbólica de posições quando ocorrem as negociações no estabelecimento de Lourenço, mas de forma alguma essa inversão permite que os novos vendedores sejam vistos como “donos da situação” ou como sujeitos com autoridade de valorar os objetos a serem vendidos. Ao invés disso, assumem uma situação de subalternos. Tal ironia se deve ao fato de que, nesse contexto de compra e venda, quem compra não possui a necessidade de ter o produto ofertado, nem para lucrar com ele – em nenhum momento Lourenço vende qualquer coisa em sua loja, somente compra, e mesmo assim, magicamente, sempre tem dinheiro em mãos –, enquanto há uma necessidade vital para os vendedores de

⁴¹ Ainda existem outros personagens que aparecem mais de uma vez na trajetória de Lourenço, entretanto as funções desempenhadas por eles não são suficientes para desestabilizar de maneira efetiva a realidade do personagem.

trocar o produto por dinheiro a fim de sobreviverem. Nessa lógica, fica claro que negociar com Lourenço é o último recurso que esses indivíduos têm para continuar a viver numa realidade regida pela necessidade de se ter cada vez mais.

Sobre a engrenagem mantenedora da sociedade do consumo, já tratamos anteriormente. Em síntese: O valor simbólico de satisfação prometido pelos produtos é obtido através de dinheiro, e, quando esse valor puramente abstrato se esvai e surge um substituto igualmente volátil, mais dinheiro é exigido nas transações, e assim se desenrola um mecanismo de troca contínua, em que símbolos, ideias e desejos infinitos precisam ser adquiridos através de recursos finitos. No fim, quem não consegue se manter ativo nessa estranha economia corre o risco de perder seu valor enquanto cidadão pertencente ao ciclo “natural” da vida em sociedade, logo, precisará encontrar maneiras de entrar novamente no jogo. Aí que entra a função de Lourenço.

Coerente com essa leitura mais ampla e social, destacamos a peça antiquário que assume o papel de espaço da materialização do consumo como imperativo nas relações humanas; é o local da revelação do que está iminente entre cada laço, cada vínculo emocional, nas menores trocas de afetos e nos mais nobres sentimentos. Enquanto a denegação do espectro econômico nas sociedades do espetáculo é crucial para a sua manutenção, na loja de Lourenço, a verdade é exposta, transparente. Honra, moral, sentimentos, dignidade, nada está acima do mercado, tudo é comprável. É esse choque diante da realidade que desestabiliza os que lá entram e faz com que se percebam também como figuras destituídas de valores inatos ou certezas éticas. Estão nus dentro desse ambiente, e não resta outra saída a não ser se submeter ao dono do lugar.

A figura de Lourenço aparece como responsável pela manutenção das engrenagens do sistema que devem conservar e fortalecer esse contexto. Ele está completamente integrado à estrutura perversa e personifica o ideal de sujeito dentro da sociedade do consumo, por isso suas ações são tão objetivas e transparentes quanto seu “habitat”. Envolvido por um cinismo declarado, a personalidade seca de Lourenço, desprovida de qualquer substância que não esteja vinculada à necessidade material de satisfação, opõe-se completamente às posturas orgulhosas, cheias de sentimentos, dos indivíduos que vão à sua procura, uma vez que, como produto de um meio degradado que sobrevive através da coisificação e mercantilização dos desejos dos outros, Lourenço é forçado a esvaziar sua subjetividade de valores morais ou de raízes históricas. Sua alma deve ser um espaço sempre carente, em busca de preenchimento, imbuído de um mal-estar que implique na necessidade contínua de adquirir substitutos a essa falta. Substitutos que, com o tempo, como afirma o protagonista em um dos raros momentos de

reflexão sincera acerca da natureza de sua profissão – no diálogo com sua funcionária, já transcrito no segundo capítulo, em que afirma que se transformou num sujeito frio em decorrência de seu trabalho, mas que não se arrepende de ser assim –, deixaram de ser os simples objetos trazidos pelos clientes para se transformarem nos próprios clientes.

Porém, na narrativa, há ainda aqueles indivíduos que conseguem sair ilesos do choque e da degradação propiciada pelas negociações na loja de Lourenço, uns por ingenuamente continuarem a não entender, ou conceber, a veracidade desse tipo de realidade; outros por ainda se esforçarem para manter algum brio e dignidade, a exemplo do vendedor do violino que se nega a trocá-lo por uma mixaria; e principalmente aqueles já integrados à perversão do sistema e há muito desiludidos da existência de pretensos valores transcendentais, como é o caso da mulher casada que, sem constrangimento algum, prostitui-se para Lourenço – e conseqüentemente ganha muito dinheiro. Mas é inegável que a maioria sucumbe à destruição proporcionada pelas relações mantidas com o cínico protagonista, e a obra se concentra mais demoradamente em duas dessas vítimas: a garçonete – dona da “bunda” – e a viciada.

O destaque atribuído a essas personagens nos permite identificar duas outras representações constituintes do microcosmo social metaforizado em *O Cheiro do Ralo* de Heitor Dhalia. Enquanto Lourenço e sua loja surgem como símbolos do poder subjugador do mercado, as duas anônimas personagens encarnam a classe subjugada das pessoas comuns que estão à mercê dos desmandos do sistema. Entretanto, os papéis de cada uma dessas figuras se diferenciam essencialmente dentro da narrativa. O papel da garçonete, como já descrito superficialmente no início desse capítulo, é de representação do principal objeto de desejo do protagonista. Ela não está disponível como os outros sujeitos que vão até o antiquário se desfazer de algo, pelo contrário, Lourenço é que, nesse caso, deve se submeter às normas sociais comuns, externas ao seu espaço de domínio, a fim de obter o que tanto almeja.

O que nos indica essa mudança de postura por parte do personagem principal é, primeiro, a confirmação do antiquário enquanto ilustração de uma zona comercial pura, livre de disfarces sociais, onde Lourenço se desloca e age como autoridade suprema; e, segundo, a existência de campos sociais particulares que giram em torno do protagonista, com regimentos próprios e ainda imersos numa lógica social denegadora das interferências econômicas inerentes à sua estrutura. Logo, a instauração dessa trama externa oferta uma interpretação outra sobre o *modus operandi* do poder mercadológico agora imbricado às relações sociais do cotidiano. Nesse novo cenário, Lourenço, como personificação da subjetividade ideal da sociedade do consumo, deve assumir um comportamento empático com a finalidade de se

infiltrar nas relações sociais ordinárias e assim ganhar a confiança dos comuns – neste caso em específico, da garçoneite. Ao invés de uma transação direta entre as partes, agora deve haver o mascaramento da dimensão econômica para que Lourenço consiga adquirir o que deseja, deve-se montar uma estratégia baseada na sedução do outro.

Alinhando tal situação narrativa ao ponto de vista alegórico pelo qual estamos analisando o filme de Dhália, é possível encontrarmos, na relação entre Lourenço e a garçoneite, um retrato da atuação ideológica do mercado nas relações intersubjetivas cotidianas. No plano da vida comum, os laços de intimidade entre os indivíduos e os valores morais ainda marcam a legitimidade da cidadania, e isso faz com que haja o encobrimento de aspectos econômicos atualmente intrínsecos a esse contexto. Desse modo, o mercado, através da publicidade principalmente, manifesta-se por meio do estímulo sensorial prometendo a satisfação de vontades muitas vezes desconhecidas pelos próprios indivíduos, e é por meio dessa sedução que o sistema coopta novos membros, induzindo-os a aceitarem o mundo do consumo como uma promessa de plenitude existencial.

Lourenço, então, completamente ciente do seu interesse específico pela parte do corpo da garçoneite, submete-se às condições preestabelecidas pelo contexto em que ela está inserida e se utiliza de sua imoralidade para interpretar o papel de cidadão cheio de boas intenções a fim de conquistar a moça, mesmo que, na realidade, prefira apenas “pagar para ver a bunda”. Longe de seu habitat natural, Lourenço deve agir com paciência no intuito de, aos poucos, transmitir a confiança necessária e assim acabar sendo visto como um interesse amoroso pela garçoneite, para, então, finalmente ter “acesso” ao objeto desejado. Contudo, orientado por uma subjetividade já plenamente integrada a ideologia do mercado, o protagonista não consegue manter essa encenação por tempo suficiente e acaba declarando sua real intenção, afastando desse modo a possibilidade de adquirir de maneira “tradicional” o bem tão desejado. Só quando a necessidade financeira se abate sobre a jovem é que Lourenço novamente verá a chance de obter o objeto de desejo, e dessa vez tudo acontecesse como o planejado, já que, agora, ela que vai à sua procura em busca de vender o que possui.

É notório o significado implícito na atitude de entrega do próprio corpo promovida pela garçoneite no final da narrativa, já que durante todo o enredo ela é mostrada como antítese da figura de Lourenço. No filme, ela é a única personagem que vestia roupas claras e estampadas, normalmente com imagens de ilhas paradisíacas e florestas, refletindo uma oposição ao fétido mundo de Lourenço, dominado pelo marrom e cinza; sua pureza e sentimentalismo também a contrapunha às figuras desesperançadas que rondam o cínico protagonista; além disso, a garçoneite, diferente de todos os outros personagens de alguma

importância narrativa, jamais havia interagido com Lourenço fora da lanchonete, não sendo assim “contaminada” pela podridão do ralo, ou da realidade perversa do protagonista. Tais características dão a personagem interpretada por Paula Braun a função de metáfora de indivíduos comuns, de certa forma ainda “salvos”, que objetivam apenas viver limitados aos ditames de suas vidas banais alheios ao centro das tensões econômicas. São, de certa maneira, sujeitos ingênuos que regozijam com a existência cheia de sonhos e verdades transcendentais oferecidas a eles. Porém, as engrenagens da máquina do consumo precisam ser mantidas em pleno funcionamento e, aos poucos, elas acabam consumindo a todos, infectando laços e profanando ideais. Essa é a dimensão ideológica mais claramente exposta pela narrativa do filme *O Cheiro do Ralo*.

Essa dimensão que aponta para um pessimismo latente em relação ao futuro da sociedade do consumo, mostrando a aparente impossibilidade de salvação diante da progressiva destruição moral e afetiva perpetrada pelo mercado, representado pela indiferença e voracidade de Lourenço. O filme projeta as sequelas existenciais resultantes do consumo e do espetáculo como ideologias norteadoras da vida dos sujeitos através do distanciamento egoísta de seu protagonista, que só consegue enxergar os outros quando há a possibilidade de manter relações comerciais com estes, cenário completamente integrado à lógica de um liberalismo extremo, fruto de um contexto sócio-histórico profundamente infiltrado pelo aspecto econômico, que deriva ainda na primazia do gozo narcísico sobre os laços sociais, demarcando, assim, a natureza perversa das interações entre os sujeitos na contemporaneidade.

O desvanecimento de princípios morais, éticos e a falta de bases históricas sólidas que caracterizam a subjetividade emulada no protagonista de *O Cheiro do Ralo* fundamentam o olhar desumanizado de Lourenço, oferecendo-lhe a frieza precisa para objetificar os que o procuram e, conseqüentemente, instrumentalizá-los a serviço de suas volições mais degradantes, assim como injetar vida a objetos inanimados, como ao olho de vidro que leva sempre consigo. A magnitude das demandas buscadas por Lourenço cresce à medida que ele “mergulha” cada vez mais no cerne do sistema, fato este simbolizado pelo ralo e o odor exalado por ele, que, por diversas vezes, é tratado pelo personagem como responsável pela sua “doença”, seu comportamento errático e, já perto do fim da estória, é assumido como sendo o que lhe dá força vital, sua própria alma. Em outros momentos, o ralo também é visto como um portal para o inferno ou como o olho do diabo. Esse caráter polissêmico concedido ao ralo e ao seu cheiro demonstra a impossibilidade de apreender essas figuras delineando uma concretude a elas, sendo legítimo apenas pensá-las como forças abstratas, pulsões talvez, que interferem diretamente no comportamento de Lourenço, ora o castrando, ora o impulsionando.

O que o cheiro do ralo pode nos oferecer enquanto elemento da alegoria social em que se apresenta a narrativa de *Dhalia* é seu potencial revelador do atual estágio de degradação instaurada pela cultura do consumo sobre a condição do sujeito. Semelhante ao retrato pintado de Dorian Gray, do escritor irlandês Oscar Wilde, o odor que emerge da loja de Lourenço traz à tona a deterioração da natureza humana derivada de sua intimidade cada vez maior com o mundo efêmero e esvaziado do espetáculo. O cheiro incomoda, constrange porque é o Real, o trauma, que, ao invés de abafado ou despejado, teima em impregnar a realidade espetacular com a verdadeira essência dos indivíduos. Uma essência apodrecida pelo contato com a falsidade e a indiferença da sociedade atual. É esse cheiro com que Lourenço tem que lidar, uma vez que o acompanha entranhado em suas roupas, seus objetos e suas atitudes, e desloca sua atenção para questões reflexivas que não deveriam ser importantes para um homem de negócios. Por isso ele, inicialmente, nega a responsabilidade por esse cheiro culpando a própria loja como produtora do fedor – “o cheiro vem do ralinho do banheirinho”. Entretanto, com o passar do tempo, Lourenço entende que assumir o ranço inerente a sua verdadeira índole é o passo decisivo para consolidar definitivamente sua ligação com a realidade escolhida, assim, o protagonista, tomando uma decisão oposta ao herói da obra-prima de Oscar Wilde, aceita sua natureza perversa e a utiliza como impulso para fortalecer ainda mais sua postura.

Em *O Cheiro do Ralo* encontramos, portanto, um nível de leitura ideológico atravessado pelo ceticismo diante do cenário sociocultural imerso na lógica do espetáculo e do consumo, em que o protagonismo de Lourenço nos leva a conhecer por dentro do sistema a impossibilidade de salvação daqueles absolvidos pelo mercado e a progressiva deterioração dos traços que definiam suas humanidades. Além disso, o filme de *Dhalia* também traz à superfície a distinção existente entre os que detêm o poder valorador derivado da posição simbólica assumida e os que devem se submeter às leis desses, visto que não possuem capital simbólico suficiente para transpassar a condição de subalterno. Podemos caracterizar tal distinção como uma tensão entre agentes em que, na contemporaneidade, opõem-se produtores e consumidores, mas que, no final, todos acabam sendo de certa forma consumidos pela violência perversora do mercado.

A legitimidade desse contexto se deve também pela inexistência de dispositivos legais – polícia, justiça, Estado – que se proponha a reconfigurar o sistema. Todas parecem contaminadas e agem em prol da manutenção dessa realidade e de sua proteção. O segurança da loja de Lourenço surge como representação dessa integração entre mercado e instituições de controle social. Se em algum momento há a ameaça de subversão ou revolta contra a ordem imposta – como quando alguns clientes se voltam sobre Lourenço e tentam linchá-lo –, ou ainda

quando os limites da simples negociação comercial são ultrapassados e substituídos pela violência ilícita praticada por aqueles que detêm o poder, a figura do segurança é acionada na intenção de restaurar o controle. Mesmo que às vezes um fio de consciência surja para esse personagem e o force a questionar a validade ou não de determinada ordem recebida – a exemplo do episódio no qual Loureço determina que o segurança incrimine um homem inocente que acabara de espancar, e o segurança chega a titubear diante da ordem, dizendo “isso vai acabar com a vida do homem” –, ele não consegue resistir aos recursos oferecidos pelo seu chefe e termina sempre fazendo o que se exige ser feito.

Entretanto, mesmo que em sua dimensão ideológica a adaptação de Dhalia se encontre submersa numa visão preponderantemente pessimista e desiludida acerca da configuração atual da sociedade, é possível ainda destacarmos da narrativa um outro plano simbólico alinhado ao que Jameson categorizou como dimensão utópica ou transcendente. Ao mesmo tempo em que a negatividade permeia toda a representação das relações sociais dentro do mundo de Loureço, há o desenvolvimento cadenciado de uma subtrama do texto que irá, no fim, revelar uma alternativa de combate a essa realidade problemática. Em *O Cheiro do Ralo*, tal alternativa, resultante de uma tomada de consciência por parte do oprimido que culmina numa ação destrutiva contra o sistema opressor, aparece incorporada pela figura da viciada, personagem coadjuvante de importância decisiva para o destino de Loureço.

Como aludido anteriormente, tanto a figura da garçonete quanto a da viciada funcionam como representações da esfera dos cidadãos comuns que se veem em contato direto com a engrenagem devastadora do mercado. A distinção das funções desempenhadas por essas personagens na trama decorrerá principalmente do grau de ingenuidade de cada uma em relação às intenções ocultas de Loureço e das especificidades do tipo de relacionamento que manterão com ele. Vimos, por exemplo, no caso da garçonete, a necessidade de Loureço tentar agir de forma dissimulada e sedutora, respeitando as normas de convívio social padrão no intuito de cooptar o objeto desejado sem recorrer à violência. Isso permitiu a identificação da estratégia de aliciamento da economia de consumo no espaço da vida ordinária, assim como nos propiciou uma leitura geral sobre a gradual e compassada assimilação dos indivíduos pelo sistema – muitas vezes, sem que eles sequer percebam. Em compensação, no que se refere ao trato dedicado à viciada que busca os serviços de Loureço a fim de alimentar seu vício, a narrativa de Dhalia monta um enredo no qual a personagem é desde o início consciente da violência a que tem que se submeter para conseguir preservar sua dependência, uma vez que a figura já surge inserida no ambiente de Loureço e seu percurso nesse mundo desprovido de esperança

e ilusão é marcado pela deterioração de sua existência física e pelo despertar gradual de uma indignação contra tal realidade.

É interessante notar de que maneira os elementos que compõem a figura da viciada coadunam emblematicamente com o tipo representado por essa personagem, como, por exemplo, o fato de se tratar de uma jovem patologicamente ligada à necessidade do consumo – no caso, o consumo de drogas. Podemos encontrar nesse aspecto uma metáfora pouco sutil da situação em que se encontra grande parcela dos sujeitos pertencentes às sociedades contemporâneas, que precisam se sujeitar a todo tipo de situação para conseguir os recursos necessários à sua satisfação, já que se encontram completamente reféns de uma lógica cultural instauradora de carências que só podem ser supridas por meio da contínua aquisição de mercadorias. Uma sociedade enferma, tragicamente obcecada pelo consumo e pelas promessas que derivam dele é a realidade personificada por essa personagem de *O Cheiro do Ralo*. Mais do que qualquer outro cliente de Lourenço, a jovem viciada está presa ao microcosmo do antiquário, não consegue fugir, seu destino parece estranhamente entrelaçado ao do protagonista.

Miserável, sem condições de trabalhar ou de pedir esmolas, a moça passa sua existência vendendo a Lourenço pequenos e inúteis objetos furtados a fim de alimentar seu vício. Não é dito qual a substância é usada pela jovem, apenas sabemos que “ela treme” e sempre reaparece, cada vez mais combatida, à loja na busca por dinheiro. Assim, a trajetória da viciada é tida como um retrato chocante da dependência absoluta da materialidade e suas consequências, que a leva ao limite da condição humana, perdendo paulatinamente sua identidade e sua natureza a cada nova transação acordada com Lourenço.

Inicialmente a vemos ainda autocontrolada, limpa, trazendo um radinho de pilha intacto, como uma cliente comum. Nas primeiras vezes em que ela negocia com Lourenço, podemos até perceber uma certa simpatia sentida por ela em relação ao dono do estabelecimento, que sempre parece disposto a comprar o que lhe é oferecido, chegando a afirmar que ele é um sujeito “legal”. Entretanto, à medida que seus recursos materiais vendáveis começam a escassear, sua dependência química parece se fortalecer, acelerando sua degradação física e mental. Nesse momento, a verdadeira índole de Lourenço se torna mais nítida à jovem e, aos poucos, ela passa a questionar as ações desse homem, principalmente depois que ele paga para ela expor sua nudez, aproveitando-se, assim, da situação de total miséria enfrentada por ela. O significado desse desnudamento é duplo para a jovem, não só representa um dos últimos estágios de submissão que um ser humano pode chegar, como também representa o momento do desvelamento total da estrutura perversa na qual há muito estava implicada.

A partir desse momento a personagem muda sua postura, passando a agir de forma agressiva, enfrentando a autoridade de Lourenço o chamando de mentiroso e desmistificando o semblante que encobre as coisas que o cerca. Frequentar aquele ambiente e conviver com o dono do lugar a fez descer ao mais baixo possível em seu vício e ao mesmo tempo pareceu ter aberto seus olhos à verdade terrível de sua condição e daqueles que insistem em continuar alienados. Em certo ponto, a viciada chega à conclusão de que Lourenço é a encarnação da própria mentira. Até mesmo o rosto dele é para ela falso, como se coberto por uma máscara que, se for retirada, um buraco será descoberto. Estabelece-se, então, um quadro de desilusão completa.

Tal personagem, portanto, alcança uma lucidez comparável à de Lourenço dentro da narrativa, pois, assim como o protagonista, ela enxerga, através da vida comum, a verdadeira face do mundo espetacular: um imenso vazio que busca consumir tudo e todos, incontrolável e insaciável. Porém, ela se encontra em uma posição social oposta à do comerciante, na posição daquela maioria condenada a perder sempre, daqueles que existem apenas para serem manipulados, “coisificados” e consumidos pelos mantenedores do sistema capitalista. Por isso ela é vista por Lourenço como uma inimiga, como o “diabo” que veio destruí-lo.

É curioso o fato de Lourenço utilizar palavras do mesmo campo semântico para se referir tanto à viciada quanto ao cheiro do ralo, os dois são lembrados constantemente a partir de expressões como “diabo”, “inferno”, “demônio”, indicando uma intenção por parte de Lourenço de criar um paralelo entre os dois significantes. Resgatando a simbologia que aferimos ao cheiro fétido do ralo em um momento anterior – vendo-o como essência do Real traumático revelador da degradação dos laços humanos na sociedade –, a jovem viciada parece então corporificar o que o cheiro apenas insinuava. Ela é a verdade, podre, viciada, resquícios de uma humanidade que o espetáculo deseja escamotear, e, para o inconformismo de Lourenço e do mercado, ela também teima em não ser abafada, sempre voltando para desestabilizar a ordem. E assim ela vai ganhando força suficiente para assumir, mesmo que moribunda, o papel de resistência contra a mentira. No fim, essa figura esquelética, tóxica e faminta é a responsável por matar Lourenço com dois tiros enquanto ele estava simbolicamente sentado esperando o próximo cliente – dessa vez sua mesa não pôde protegê-lo – e concomitantemente acabar com o funcionamento de sua loja, como ilustrado pelo último pensamento do protagonista, no momento de sua morte, “então, ninguém entra, e nem sai”.

Com bases nesses dados, o que podemos verificar na obra de Dhália, é que, mesmo trazendo em primeiro plano uma narrativa marcada pelo pessimismo inerente a sua dimensão ideológica, apontando o poder corrosivo do mercado embasado numa lógica de destruição

moral e afetiva tanto dos laços sociais quanto das subjetividades, a narrativa fílmica também apresenta uma camada de leitura idealizada, denotada a partir de uma dimensão utópica na qual é dada à massa de cidadãos comuns, ainda que extremamente desgastada pelo sistema, a esperança de desconstruir essa condição imposta através da instrumentalização da consciência crítica e da subversão.

Até o presente ponto nos limitamos a analisar a narrativa do filme *O Cheiro do Ralo* em particular, primeiro destacando o uso criativo dos elementos específicos da linguagem cinematográfica em sua finalidade de produzir uma obra independente do texto literário e, depois, investigando como um tema basilar no romance de Mutarelli, referente aos laços sociais no contexto da sociedade contemporânea e suas imbricações com a lógica do mercado, foi trabalhado pela adaptação fílmica dirigida por Dhalia. Ao fim dessa digressão, pudemos identificar a potencialidade significativa natural aos dispositivos próprios do audiovisual, assim como observar a existência de pelo menos dois níveis de leitura no filme, que indicam a presença clara de um viés político-social incutido em sua narrativa.

Faz-se necessário, agora, pensar o filme de Heitor Dhalia enquanto adaptação e discutir a legitimidade de suas problematizações em relação ao tratamento oferecido pelo romance de Mutarelli a tais questões. Anteriormente, explicitamos a complexa e importante dimensão sociocultural presente no texto de Mutarelli referente à queda do Outro e o consequente esvaziamento simbólico que naturaliza as montagens perversas enquanto relações intersubjetivas nas sociedades contemporâneas e definimos esse tema como o de maior importância em matéria de conteúdo social de *O Cheiro do Ralo*, visto sua atualidade e pertinência crítica; o que propomos agora é identificar essa problematização fundamental para o romance dentro da adaptação dirigida por Dhalia, a fim de delimitar a efetividade crítica da reescrita.

O que nos interessará é o alcance qualitativo dado pela adaptação a discussões acerca de assuntos críticos intensamente trabalhados pelo texto literário, no intuito de identificar temas fundamentais na obra de partida que possam ter sido esvaziados em sua adaptação, e quais as possíveis motivações.

4.3. “A imensa bunda e mais nada”?

A adaptação fílmica de *O Cheiro do Ralo* se utiliza de diversos elementos formais presentes no texto de partida em sua estrutura narrativa, tais como personagens, diálogos,

episódios, até mesmo a divisão em capítulos. Também, como já pontuamos, muitas características estilísticas e estéticas de Mutarelli foram traduzidas e adaptadas para o longa através de recursos próprios à linguagem cinematográfica. Podemos afirmar então a existência de um diálogo claro entre o romance e o filme. Não se trata de uma adaptação fílmica “levemente baseada” na obra literária, existe uma necessidade evidente do filme em se declarar como adaptação, fato ainda mais explicitado pela atuação do próprio Lourenço Mutarelli no longa e do nome do romancista aparecer como o do protagonista da história, fato inexistente no texto de partida. Além desses aspectos narrativos, os temáticos também são enfatizados, de um modo geral, na adaptação de Dhalia. As questões relacionadas à mercantilização e objetificação dos indivíduos, ao caráter perverso dos laços mantidos pelo protagonista e entre os que o cercam, assim como sua natureza desumanizada e cínica, estão presentes em ambas as obras, entretanto não com a mesma força. No texto literário, a temática social relativa ao esvaziamento simbólico e suas consequências é mais aprofundada, já no texto fílmico, o tema é tratado apenas na sua superfície, na verdade, há um nítido esvaziamento, aparentemente proposital, dessa dimensão com a finalidade de tornar a película mais palatável a um público geral, logo, identificar as características desse processo de esvaziamento crítico no filme é fundamental para apreendermos as distinções entre as formas de expressão tanto no plano da expressão quando na da produção.

Lançando mão, mais uma vez, das ideias de Lefevere, sobre fatores intervenientes na tradução e tradução como reescritura, e de Hutcheon, sobre a especificidade dos processos de adaptação entre meios de diferentes configurações, procuraremos entender o porquê do apagamento de questões basilares da obra de partida e quais as consequências ocasionadas por essa atitude no âmbito da recepção da reescritura. Sabemos que as especificidades inerentes a cada meio de comunicação impossibilitam a transposição de um conteúdo de maneira perfeitamente equivalente entre uma mídia e outra, ainda mais se tratando de formas de arte tão díspares como cinema e literatura, por isso, não seria coerente com a postura teórica defendida por este estudo nos limitarmos a uma comparação pura e simples, sem objetivo claro, de que aspectos foram reescritos com “fidelidade” pela adaptação e quais não foram. Respeitando a autonomia artística, tanto do texto cinematográfico quanto do literário, o que propomos nesse momento é pensar o diálogo existente entre as duas versões de *O Cheiro do Ralo* e descrever as formas com que cada uma das obras trata determinado assunto, esclarecendo a motivação por trás de qualquer tipo de manipulação temática, seja derivada de fatores internos ou externos às idiossincrasias da mídia em questão.

Marçal Aquino, um dos roteiristas de *O Cheiro do Ralo*, certa vez declarou em entrevista que nunca havia lido um livro pensando em o adaptar para o cinema, a única exceção foi o romance de Mutarelli. Para o roteirista, a história do dono de um antiquário que se apaixonava por uma “bunda” era extremamente cinematográfica e com certeza daria “um puta filme”⁴². Para seu diretor, Heitor Dhalia, a obra também chamou a atenção logo no primeiro contato com o título. Segundo Dhalia, certo dia Aquino ligou para ele falando que estava lendo um livro e que tinha pensado em transformá-lo em filme. Ao citar o nome do romance, Dhalia se sentiu bastante atraído pela força e estranheza transmitida por seu título. Após a produção do longa, o diretor definiu sua obra como uma história que tratava da perversão de um modo “divertido”⁴³.

Toda essa ideia de leveza e simplicidade atribuída à obra de Mutarelli pelos dois principais responsáveis pela adaptação de *O Cheiro do Ralo* parece não coadunar com o resultado final visto em tela. Como tratamos na primeira parte deste capítulo, a adaptação dirigida por Dhalia apresenta elementos narrativos ricos em significados que proporcionam interessantes discussões acerca de temas pertinentes à conjuntura social. Evidentemente não devemos partir de uma interpretação textual pautada pela pretensa intenção expressa pelos autores do texto, uma vez que o significado da obra artística sempre escapa a qualquer tentativa de fechamento interpretativo. No entanto, também não é produtivo desconsiderar por completo insinuações advindas dos responsáveis pela adaptação, pois é inevitável a efetiva interferência de determinadas ações autorais no resultado final da obra, principalmente no que se refere aos aspectos estilísticos e de abordagem temática.

Linda Hutcheon (2013) questiona criticamente essa tendência de apagamento do plano autoral nas análises de adaptações. Vista pela autora como tendência pós-estruturalista derivada das ideias de Foucault e Barthes, a concepção de “morte do autor” ainda permeia grande parte dos estudos sobre adaptações, inibindo o potencial crítico desses estudos, uma vez que tende a limitar a análise apenas aos aspectos narrativos, desconsiderando, assim, questões relativas a escolhas e posicionamentos ideológicos ligadas à função do autor, aspectos estes inerentes à produção de qualquer texto artístico. Então, o risco que se corre em se ater apenas ao que está inscrito no texto é relevar determinadas instâncias políticas e sociais intervenientes no processo de composição da narrativa que são de extrema pertinência para um estudo crítico

⁴² Disponível em: < <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=216> >; acessado em 10/03/2017.

⁴³ Essas histórias de bastidores foram narradas pelo próprio Heitor Dhalia a partir de entrevista pós-produção de *O Cheiro do Ralo*, disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_WsrLI8n2BA>; acessado em 10/03/2017.

sobre o texto, principalmente se tratando de uma adaptação. Hutcheon não chega a desconsiderar a ideia de Barthes e Foucault, apenas propõe uma interpretação menos radical desse princípio; ao invés de pensar a queda do autor como supressão total da função assumida por essa entidade abstrata dentro da estrutura textual, Hutcheon apreende essa queda como uma indicação da impossibilidade de cercear o significado de uma obra tendo como norte, unicamente, as intenções do seu produtor.

Voltando aos comentários de Aquino e Dhália acerca de *O Cheiro do Ralo*, relacionando-os agora ao posicionamento teórico de Hutcheon, inferimos algumas indicações do modo como o romance de Mutarelli foi interpretado e conseqüentemente adaptado pelos dois produtores. De fato, algumas discussões menos maleáveis existentes no texto de partida parecem ter sido pouco trabalhadas na versão cinematográfica, apontando assim uma tendência simplificadora dessa reescrita, é o caso do tratamento dado ao tema da montagem perversa, ou perversão ordinária, derivada da perda da autoridade e da conseqüente desmitificação simbólica.

Mutarelli, em seu romance, ilustra o vazio existencial enfrentado pelo sujeito contemporâneo ao se pôr diante da irrealidade que constitui a vida cotidiana. O espetáculo oferecido pela sociedade de consumo, que escamoteia referenciais morais e afetivos e os substitui por semblantes, destruiu firmes instituições sociais que antes serviam para instaurar significados e autoridades norteadoras das subjetividades, como a religião, a história, a linguagem. Dentro desse mundo novo, então, os sujeitos estão soltos no vácuo do simulacro, não existe mais uma dimensão simbólica transcendente que os prendam a um destino ou a um dever maior. Com a revelação da inexistência de um ser supremo, regulador da ordem, representação do Outro, tudo agora é permitido, os indivíduos estão livres para produzir significados, para manipular símbolos e até mesmo fundar leis próprias dentro de uma realidade particular, e, para aqueles que não conseguem suportar uma existência independente, sem uma autoridade superior, existe uma variedade extensa de novos “Outros” que não cessam de interferir em suas vidas, sendo o mercado o principal substituto divino a que todos devem se submeter. Portanto, com o vazio deixado pelo Outro, pelas grandes narrativas e pelo transcendente, o que resta é a linguagem em sua mais pura instrumentalidade. Se o Real é sabidamente inalcançável, o simulacro estruturador de nossa realidade é substancialmente simbólico, logo, é apenas linguagem.

É essa nova condição existencial que fundamenta as ações do protagonista do romance de Mutarelli, uma vez que sua trajetória é marcada pela sua habilidade de manipular significados inseridos nas mercadorias e nos indivíduos através do uso da linguagem. “A

conversa é o material de precisão do meu ramo./ A conversa é o meu compasso./ Com a conversa eu desenho o meu mundo./ Eu construo o meu mundo.” (MUTARELLI, 2002, p. 101). Ora esvaziando o teor afetivo atribuído aos objetos, ora ressignificando o valor humano dos próprios clientes, o narrador de *O Cheiro do Ralo* atua com plena consciência das oportunidades que o contexto lhe oferece, encontrando-se absolutamente integrado à realidade espetacular que o cerca e se esforçando para manter esse semblante sempre em funcionamento. O papel do protagonista, assim, ultrapassa o do cínico dono de antiquário que se utiliza de sua posição e do poder econômico para humilhar os que vão em busca de seu serviço, para se mostrar como representação do indivíduo contemporâneo em seu sonho de se fundir ao sistema do consumo e se metamorfosear em engrenagem do espetáculo.

O objetivo desse personagem é então desaparecer por completo enquanto sujeito, instrumentalizando-se à serviço da lógica perversa do mercado, logo, tal figura não pode ser entendida plenamente levando em conta apenas sua dimensão cômica ou irônica, é preciso também vislumbrar sua natureza trágica, carente de um sentido existencial. A necessidade de manter o controle sobre a realidade ao seu redor é uma postura emblemática do protagonista do romance que simboliza essa vontade de se integrar à máquina do sistema mercadológico. Em vários momentos da narrativa vemos o esforço do narrador em conservar uma rotina totalmente previsível em relação aos episódios do seu dia a dia. O controle sobre o futuro mimetiza a perfectibilidade da máquina, é atributo primordial para eliminar surpresas não programadas ou estímulos sensíveis inúteis, mesmo assim, no decorrer da trama, ele se vê sob o risco de perder as “rédeas” do mundo que ele mesmo criou. Quando, por exemplo, tem que tratar com pessoas que não são clientes e vivem na realidade exterior a da sua loja, como atendentes e mendigos, ele se sente coagido e frustrado, pois não tem controle sobre nada; outro momento exemplar dessa situação é seu extremo incômodo em ter que fingir interesse afetivo pela garçonete para conseguir adquirir a parte do corpo dela que tanto almeja,

Ela deveria ser diferente. Isso tudo atrapalha meus planos. Não era para acontecer dessa forma. Ela devia ser mais acanhada, mais coitadinha. Aí eu pagava. Aí ela me mostrava a bunda meio contrariada. Porque precisava da grana. Eu tinha o poder e estava no comando. Ela está quebrando as regras. (MUTARELLI, 2002, p. 51)

Tal obsessão pela rotina dialoga com o raciocínio intensamente sistemático do protagonista. Sua percepção sobre a realidade funciona através de um padrão previsível, em que acontecimentos e personagens são encaixados em uma estrutura mental semelhante a um aparato que tem a finalidade de conservar a ordem através da repetição, como as engrenagens de um relógio. Os padrões são percebidos na narrativa por meio das reiterações de eventos e da forma textual. A estrutura narrativa é pontuada, objetiva, sem descrições complexas ou adornos,

quase sempre iniciando capítulos com frases curtas, que, semelhante a um texto dramático, parecem demarcar o início de uma cena. É como se a narrativa emulasse o pragmatismo inerente às transações comerciais efetuadas entre o narrador e seus clientes.

Ele entra.

Traz um olho de vidro nas mãos. Esse olho já viu de tudo. Ele diz. Esse olho tem história. De tudo, ele não viu. Penso eu. Não viu a bunda, isso ele não viu. Pego o olho. Analiso. É incrível. É perfeito. Injetado. Quero o olho pra mim. A bunda e o olho. Lembro daquela capa de disco. Acho que era do Tom Zé. A bunda e olho. (MUTARELLI, 2002, p. 36).

Como podemos observar, não há uma indicação que distinga claramente a fala do protagonista da fala do cliente, nem que separe a parte referente à narração das reflexões, tudo é inserido dentro de um parágrafo de estrutura seca e direta, refletindo a sistematização da consciência do narrador. O modo como se realiza o pensamento do protagonista aponta a inexistência de barreiras na sua atividade de apropriação simbólica. Até mesmo a fala dos outros sujeitos com que interage pode ser cooptada por ele e se tornar parte de sua matéria. Tal fato é mais facilmente percebido pelo uso repetitivo, por parte do comerciante, de expressões inicialmente proferidas por clientes. “A vida é dura” e “esse objeto deve ter história” são exemplos de frases incorporadas ao discurso do protagonista que acabam ganhando sentido irônico e efeito constrangedor quando utilizadas fora de seus contextos originais.

A liberdade para desestabilizar o sistema simbólico por meio do esvaziamento da materialidade da linguagem é o verdadeiro poder distintivo possuído pelo anônimo protagonista do romance. Sua capacidade de apagar a história afetiva imanente aos objetos antigos trazidos pelos que o procuram e ainda pôr à prova os valores morais dos ingênuos através da troca financeira vale mais do que o acúmulo de mercadorias ou de dinheiro. Como já mencionamos, em nenhum momento da narrativa vemos o narrador realizar qualquer venda ou lucrar financeiramente. Sua vida se resume ao consumo e, por isso, pouco valor é dado ao dinheiro, como mostra determinado episódio em que o protagonista, junto a um cliente, queima cédulas só pelo prazer.

Além disso, os objetos que adquire são entulhados em um depósito e jamais são vistos como possuidores de um valor acima do que lhe foi estipulado no momento de suas compras, pelo contrário, para o comerciante, se determinado objeto em algum momento foi importante, essa importância rapidamente se dissipou com o cumprimento de sua função. Nem mesmo a “mercadoria” mais valiosa, a bunda, consegue manter sua relevância após exercer seu papel, no fim “mais uma coisa a bunda se torna./ Como tudo, como as coisas que tranco na sala

ao lado.” (MUTARELLI, 2002, p. 173). O que alimenta a necessidade de posse do protagonista de *O Cheiro do Ralo*, portanto, é o próprio desejo.

Mesmo possuindo “tudo o que o mundo tem a oferecer”, o dono da loja se encontra eternamente insatisfeito – condição existencial marcante nos sujeitos que integram uma sociedade na qual a condição do *mais-de-gozar*⁴⁴ é irremediavelmente uma realidade. Mas, diferente da maioria, ele tem completa consciência dessa realidade, como revela após usufruir de mais um objeto:

A bunda é, e sempre foi, o desejo, a busca de tentar alcançar o inatingível. Esta bunda era, enquanto o impossível, enquanto alheia, o contraponto do ralo. Mas o que eu realmente buscava não estava ali. Tampouco em outro lugar. O que eu buscava era só a busca. (MUTARELLI, 2002, p. 171)

Essa lucidez acerca da incapacidade de encontrar um objeto apto a preencher o seu vazio existencial é utilizada pelo comerciante como instrumento de autoridade contra a realidade ordinária que o cerca. Desmascarada a fragilidade simbólica que sustenta o simulacro ligado à vida comum, o narrador produz suas próprias leis e constrói um mundo em que seu arbítrio extrapola qualquer limite moral, e, assim, frustrado com o comércio de utensílios usados, visto que não há nada de verdadeiramente significativo incutido em tais itens, ele passa a comprar as próprias pessoas, mais especificamente seus sentimentos, suas esperanças, e, às vezes, seus corpos.

A estratégia para se concluir uma transação comercial é objetiva, esquemática e bem estruturada, como o próprio raciocínio do protagonista. “Vocês mostram o que têm, eu digo se interessa e quanto vale.” (MUTARELLI, 2002, p. 19). Aparentemente simples, essa pequena instrução expõe a lei perversa do mercado, em que a única alternativa oferecida à vítima é se expor na esperança de que algo possa ser tirado dela em troca de migalhas. Fica claro, portanto, a razão pela qual o narrador evita criar qualquer espécie de laço social que não seja pautado pelo regulamento do consumo, é porque não há lucro sem a submissão de um dos lados do acordo. Como qualquer objeto, os sujeitos só valem aquilo que o mercado especula, e, depois de cumprida sua função, perdem completamente sua importância, virando apenas mais um item genérico. Manter-se ligado a outra pessoa apenas por questões afetivas é viver na ilusão, é acreditar no mito de que simbolicamente existe uma transcendência inerente aos sentimentos. “No modo específico do consumo, já não existe transcendência, nem sequer a transcendência feiticista da mercadoria; reina apenas a imanência à ordem dos signos.”

⁴⁴ Termo lacaniano que se utiliza do conceito marxista de *mais-valia* para tratar da necessidade impostas aos sujeitos de nunca poder ter seus desejos satisfeitos por completo (LACAN, 2003).

(BAUDRILLARD, 2008, p, 262) Tal idealização há muito abandonou o protagonista do romance de Mutarelli, para ele “só os ingênuos acreditavam em felicidade” (MUTARELLI, 2002, p. 12). Sua existência agora é norteadada pela busca intensa, e sabidamente infundável, de gozos efêmeros decorrentes do contínuo processo do esvaziamento e manipulação simbólica.

No tratamento dedicado a tal processo é que a adaptação fílmica de Heitor Dhalia parece se mostrar menos pertinente do que o texto de partida. Enquanto Mutarelli apresenta diversos elementos que fomentam uma problematização mais profunda sobre a natureza e as consequências das ações iconoclastas do protagonista, a reescrita de Dhalia tende a permanecer em um nível mais aparente de discussão.

Quando tratamos dos trabalhos de alguns teóricos da tradução no início deste estudo, mais precisamente os de André Lefevere e Even-Zohar, observamos a importância dada por esses pesquisadores ao contexto de produção da tradução, assim como a necessidade de se pensar a reescritura enquanto produto pertencente a um sistema, ou polissistema, cultural mais amplo onde há a ação de diversas outras forças intervenientes. Reconhecer a existência desses mecanismos que influenciam na produção e na recepção de uma obra reescrita é fundamental para se evitar uma análise ingênua do texto adaptado, limitada apenas ao conteúdo interno da narrativa, sem levar em consideração aspectos extratextuais que podem interferir no resultado final.

Igualmente importante é assumir as distinções entre as formas de expressão pelas quais se realizam as adaptações. Cada mídia apresenta características e recursos narrativos próprios que podem tornar mais simples ou complexa a reescritura de determinado conteúdo textual. Linda Hutcheon descreve algumas dessas conformações necessárias à adaptação de texto veiculados em meios completamente díspares, como a literatura e o cinema. Enquanto este prioriza o *mostrar*, aquele privilegia o *contar*, por exemplo. Além disso vários outros recursos inerentes ao audiovisual também podem ser úteis na conversão de aspectos estilísticos e formais da literatura com o intuito de proporcionar uma releitura coerente da obra de partida sem sacrificar as possibilidades criativas do novo suporte, como foi mostrado na primeira parte deste capítulo quando tratamos do uso da cor e da montagem na adaptação de Dhalia. O problema, no entanto, surge quando não há a compatibilidade necessária entre as mídias que permita a adaptação de determinado tema ou conteúdo juntamente com todo seu potencial significativo, explícito no texto de partida. No caso de *O Cheiro do Ralo*, a atenuação do peso temático sugerido anteriormente partirá já de início da própria natureza imagética do meio audiovisual.

A imagem dentro da cultura do espetáculo representa toda a potência atribuída à permissividade do simulacro, sendo o que há de mais alienante e ilusório e substituindo a realidade por um semblante. É o símbolo da sociedade do consumo devido ao seu caráter hipnótico e sensual, por isso tão presente na publicidade. O texto literário também é capaz de produzir imagens, principalmente através do uso de descrições, no entanto, ainda que dois indivíduos leiam um mesmo trecho descritivo, nunca a imagem formulada pela mente de um deles será idêntica à imagem mentalizada pelo outro, isso aponta o caráter subjetivo da imagem na literatura em oposição à natureza objetiva da imagem cinematográfica. No texto de Mutarelli, porém, o narrador evita produzir imagens, não há descrição de cenários ou de personagens. O mais próximo que temos de uma descrição desse tipo é quando falam que o protagonista lembra o cara do comercial da *Bombril*. Ao apresentar seu principal desejo de consumo, a bunda, apenas alguns adjetivos: “quando me dei conta, contemplava uma bunda enorme. Farta. Quase disforme.” (MUTARELLI, 2002, p. 10-11). A economia descritiva do narrador combina com sua postura sociopata, ele não gosta de ninguém, por isso ninguém merece existir para além de seu papel de coisa. Dar contornos, descrever é concretizar uma ideia, mas o objetivo do narrador não é dotar ninguém de vida, pelo contrário, é apagar a humanidade de todos. Não reconhecendo nem a corporeidade dos sujeitos nem dos espaços a sua volta, o personagem termina por prover um mundo etéreo, desprovido de substância assim como as bases simbólicas nas quais se sustenta.

A adaptação fílmica de *O Cheiro do Ralo*, por sua vez, impossibilitada pela própria condição de meio audiovisual, é obrigada a figurar personagens e cenários, e isso acaba inibindo um desenvolvimento mais complexo desse conteúdo específico abordado pelo romance, ainda mais quando é escalado para o papel principal um ator de amplo reconhecimento nacional, Selton Melo, e, para o papel de um dos coadjuvantes, o próprio Lourenço Mutarelli, autor do romance no qual o filme é baseado. Tais escolhas estimulam uma simpatia maior do público com o protagonista e conseqüentemente dificultam um julgamento mais distanciado por parte do espectador das atitudes desse personagem, visto que, mesmo com uma atuação competente, não é fácil para o público ter uma postura neutra em relação a uma personalidade tão popular, por isso a tendência em atribuir ao filme um caráter mais voltado à comédia de humor negro do que o encontrado no texto literário. Ironicamente, parece que, enquanto o romance se propõe a ilustrar através de sua própria forma narrativa o gradual desaparecimento dos traços e valores humanos na sociedade do espetáculo, a adaptação tende a se ancorar justamente na força de suas imagens para amenizar o peso de sua substância.

Outra divergência entre leituras ainda mais acentuada com o tratamento dado pela adaptação a outra característica narrativa bastante significativa no romance e que tem relação direta com a temática em questão é o apagamento dos seres através da ausência de nomes. Toda a narrativa de Mutarelli surge enquanto engrenagem de uma máquina objetificadora que consome dos seres o que eles acreditavam ser verdades invioláveis e transcendentais fundadoras de uma realidade sólida dentro da qual poderiam materializar suas existências, por esse motivo, as primeiras marcas tiradas desses sujeitos ingênuos e pretensiosos são seus nomes, que, assim como a imagem, parecem oferecer uma ilusão de concretude. Fora os nomes que estão declaradamente marcados no espetáculo, rotulando personagens da T.V., atores de Hollywood, autores de ficção, músicos, “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, 2002, p. 47), nenhum indivíduo comum é nomeado pelo protagonista. Para ele, as pessoas são apenas mercadorias assim como esses nomes que aparecem na televisão, a diferença é que o valor delas não está incutido em seus rótulos, seus nomes reais nada valem, assim como qualquer símbolo no simulacro. Nem mesmo o protagonista tem nome, e isso é sintomático para mostrar sua integração ao mesmo plano dos outros. Apesar de sua consciência quanto ao sistema por trás do espetáculo, isso não pode mudar sua real condição.

Além dos seres, o tempo e o espaço também são suprimidos pela ausência de nomeações. Sabemos que a história se passa na contemporaneidade graças à citação de produtos e obras que ainda permeiam nossas vidas, mas nenhuma data ou outra indicação temporal é expressa. Como já tratamos em relação ao filme, a sensação de atemporalidade é bastante presente em *O Cheiro do Ralo*, tanto no texto literário quanto em sua adaptação fílmica. O que também contribui para causar essa sensação no livro é o fato de nem o tipo de moeda nem os valores utilizados nas transações serem mostrados. Nunca temos acesso aos preços estipulados pelo narrador em suas negociações, e isso mostra, tanto a pouca importância que o dinheiro tem para o protagonista, quanto mostra a dimensão puramente perversa dos acordos realizados entre ele e seus clientes, pois o que na verdade interessa ao comerciante não é a possibilidade de lucro, visto que ele nem se importa com o valor gasto, mas utilizar do poder de seu capital financeiro para coagir e humilhar os que procuram sua ajuda.

Todo esse potencial significativo é diluído nas escolhas assumidas pela produção da adaptação fílmica. Em suas negociações, claramente identificados o tipo de moeda utilizado por Lourenço no filme, o Real, assim como os valores ofertados por ele em suas compras, instaurando, assim, uma materialidade comum a um plano fundamentalmente alegórico na obra de partida. No episódio da compra do olho, por exemplo, o romance não esclarece o valor pelo

qual o objeto foi adquirido, temos apenas a ideia de que foi um preço bastante expressivo, proporcional a intensidade do desejo do narrador. Já no filme, a cena se desenvolve sem um grande apelo significativo e o negócio é fechado em 400 reais.

Essa amenização da dimensão crítica relacionada ao processo de esvaziamento simbólico junto a supressão dos nomes é levada ao extremo na adaptação a partir de outra polêmica escolha dos produtores do filme. Embora seja preservada a ideia de manter anônimos os coadjuvantes da narrativa, o texto de Dhália propõe fazer uma homenagem a Mutarelli e, ao mesmo tempo, “presentear” o público com uma bem-humorada referência metalinguística ao identificar seu protagonista com nome do autor do romance, Lourenço. Esse destaque do personagem acaba por instaurar uma excepcionalidade a essa figura dentro de um contexto em que teoricamente nada deveria ter um significado realmente distintivo. É como se, no filme, o narrador do texto de Mutarelli ganhasse uma identidade, uma história, encontrando-se, assim, acima da estrutura espetacular e se firmasse como um ser real inserido no simulacro. Destoante, portanto, do conteúdo crítico e social no qual se baseia, essas liberdades específicas tomadas por Dhália parecem traçar um limite interpretativo à sua obra que impede um aprofundamento maior acerca de problematizações importantes. Aparentemente, por questões comerciais, relacionadas à escolha de elenco e a uma pretensa objetividade narrativa, a reescritura de *O Cheiro do Ralo* não procura alcançar todo o potencial temático oferecido pelo texto fonte e se concentra em um primeiro nível, mais superficial, de questionamento social e político.

Como apontamos anteriormente, o filme foca, em sua dimensão ideológica, no processo contínuo de degradação desenvolvido pelo sistema capitalista contemporâneo baseado na prevalência do consumo, este representado por Lourenço, mas deixa em segundo plano as discussões, notórias no texto escrito, sobre como esse processo funciona subjetivamente, a partir da consciência dos sujeitos envolvidos. A fim de metaforizar essa discrepância entre as narrativas, podemos lançar mão da diferença sensível entre os títulos utilizados para nomear os últimos capítulos tanto do texto de Dhália como o de Mutarelli. Este, por exemplo, anuncia o penúltimo capítulo de seu livro com o título: “A imensa bunda e o buraco” e, no capítulo seguinte, instaura uma continuação ao enunciado anterior: “O buraco e mais nada”. É óbvia a intenção de Lourenço em nos fazer presenciar a eterna e frustrada busca por satisfação na qual o narrador se encontra. Mesmo após conseguir realizar seu maior desejo, vislumbrar a bunda, o que vem depois disso é novamente o vazio. Mais uma vez, o que parecia significar a satisfação plena de suas necessidades, mostrou-se como um mero substituo espetacular, rapidamente tragado pelo abismo da necessidade perene que fundamenta existência na sociedade de consumo. Esse meio termo entre ter o objeto e voltar a realidade da falta é o espaço no qual

convergem as reflexões mais intensas e pertinentes da narrativa de Mutarelli, diferente do filme, que parece se importar mais com a trajetória concernente a aquisição do objeto em si. Ainda que exista uma reflexão que resvala sensivelmente na discussão levantada pela obra de partida, a leitura de Heitor Dhália não esconde o objetivo de priorizar aspectos mais estéticos do que profundos, a bunda-fetiche mantém seu poder de sedução por tempo demais, não há espaço para maturar a falta, para sentir a vertigem diante do abismo. O que parece interessar nessa adaptação, no fim das contas, é exatamente o que está expresso no título de seu último capítulo: “A imensa bunda e mais nada”

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Lourenço Mutarelli, enquanto produção artística alicerçada numa constante e debochada crítica à realidade sociocultural contemporânea – na qual, assumidamente, também está integrada –, evidencia-se como uma narrativa completamente ciente da ambiguidade quanto a sua irônica posição de produto do espetáculo que se propõe a problematizar as consequências degradantes da hegemonia do simulacro na sociedade atual. É nessa aparente contradição que o cinismo inerente ao texto de Mutarelli faz emergir o potencial alegórico de suas tramas, provocando reflexões pertinentes acerca de questões ideológicas, políticas e culturais salientadas nas diversas camadas de leitura que compõem suas narrativas.

Em *O Cheiro do Ralo* (2002), primeiro romance do consagrado quadrinista paulista, tal potencial significativo se insinua através do ponto-de-vista imoral do protagonista da trama, que nos apresenta a um mundo obscuro e degenerado, onde sujeitos, coisas e sentimentos não podem mais ser distinguidos quanto às suas materialidades, pois tudo e todos têm suas naturezas banalizadas e alinhadas à categoria de coisas. Para o narrador, proprietário da loja onde se negocia a aquisição de objetos usados, os seres que integram a realidade à sua volta não passam de mercadorias passíveis de serem compradas, instrumentalizadas e consumidas, limitadas, assim, a satisfazer às necessidades narcísicas de seu comprador.

O cinismo e a frieza que orientam as ações desse personagem ilustram as novas formas pelas quais se desenrolam as relações e os laços intersubjetivos numa sociedade dominada pela lógica do acúmulo, da moda e do individualismo, valores primordiais da cultura do consumo. A partir da representação dos efeitos dessa nova condição social nos sujeitos constituintes do mundo contemporâneo, *O Cheiro do Ralo* insinua reflexões extremamente pertinentes sobre as idiossincrasias desse contexto, como a coisificação dos sentimentos, o esvaziamento da moralidade e a mercantilização dos indivíduos. É como consequência desses comportamentos que podemos destacar na obra de Mutarelli uma problematização instigante e bastante atual acerca da contínua transformação dos vínculos afetivos entre os sujeitos em relações marcadas pela perversão e pautadas por laços que se assemelham cada vez mais a transações comerciais.

Tal representação das relações sociais como montagens perversas no romance de Lourenço Mutarelli foi o ponto norteador do presente trabalho, e, a partir dele, diferentes questões acerca da natureza da literatura contemporânea brasileira e sua relação com outros meios de expressão também foram postas em pauta a fim de demarcar o espaço ocupado pela

produção artística dentro do sistema cultural atual e, conseqüentemente, pensar na maneira como a narrativa literária dialoga com o mundo de hoje.

Dentro dessa linha de análise, tornou-se notória a necessidade de se abordar a literatura contemporânea enquanto produto cultural integrado político e historicamente a uma realidade multimídia, na qual gêneros, suportes e textos se imbricam, refletindo novas posturas autorais e estéticas, muitas vezes, enfrentando maneiras tradicionais de se produzir e consumir arte. Na primeira parte deste estudo, portanto, identificamos, através de um sucinto panorama das relações mantidas entre literatura e outras artes, que o cenário da produção literária no Brasil, desde o final do século passado, vem se mostrando cada vez mais aberto a convergências com outras formas culturais, mais acentuadamente com o cinema, e, decorrente disso, tanto o campo literário quanto o cinematográfico passam a influenciar e mesmo intervir um no outro, como claramente ocorre ao se adaptar uma romance para o cinema. A legitimidade inédita ganhada pelos processos tradutórios e adaptativos no momento recente do cenário cultural brasileiro é, então, um assunto imprescindível para se buscar entender as transformações ocorridas nos meios narrativos em questão.

A partir da observação de casos exemplares de diálogo produtivo entre cinema e literatura, como as adaptações fílmicas de *Cidade de Deus* (2003) e *O Invasor* (2002), identificamos o caráter complexo existente entre obras de partida e suas reescritas acerca da ideia fugidias como as de fidelidade e equivalência. Detectamos que tais termos não se sustentam mais dentro da teoria da tradução e isso acaba por fortalecer o valor significativo do texto adaptado, surgindo agora como uma reescrita do material original, e não enquanto tentativa de cópia inferior como pensa o senso comum. Nas traduções de obras contemporâneas, essa constatação é ainda mais clara, visto a natureza libertária e pouco afeita à tradição inerente às posturas artísticas pós-modernas.

Baseando-se nesse cenário multimidiático, foi-nos imprescindível trazer também para a análise a adaptação cinematográfica homônima realizada por Heitor Dhália em 2006 de *O Cheiro do Ralo*. Assumindo-a como um texto formalmente independente que trata de maneiras próprias temas presentes no romance de Mutarelli, o filme de Dhália enseja uma leitura crítica sobre como a problematização acerca dos laços sociais na sociedade de consumo é trabalhada em consonância pelas duas narrativas, a partir de formas específicas de cada meio, e em que ponto a obra fílmica destoa das dimensões políticas-ideológicas basilares no romance.

Além de descrever o conceito de tradução e adaptação como processo de recriação, debruçamo-nos também sobre o tipo de representação social em que se instaura o texto literário através da teoria. Assim, no segundo capítulo, assumimos o objetivo de pensar determinado

instrumental teórico que oferecesse as ferramentas investigativas necessárias ao estudo da dimensão social e política da narrativa de Mutarelli alinhado ao seu contexto de produção. Após descrever as particularidades dos dois principais paradigmas epistemológicos referentes à interpretação literária nos dois últimos séculos: a visão que tem a literatura como representação da realidade e a que apreende o texto como meio que só se refere a si, encontramos no conceito de “realismo traumático” de Hall Foster a postura ideal para se alcançar as temáticas sociais escamoteadas pelo semblante espetacular natural à forma artística.

Partindo da ideia de que os elementos realistas da literatura estão latentes na narrativa assim como os traumas que constantemente põem em xeque as fantasias criadas pelos sujeitos sociais com a finalidade de afastar a crueza da verdade, o realismo do romance de Mutarelli impõe um complexo diálogo com as engrenagens da lógica mercadológica que regulam a dimensão político-cultural da sociedade, assim como representa a deturpada percepção dos personagens submetidos a esse contexto. O império do consumo, do efêmero, entranhado na vida comum, nas ações e nas interações intersubjetivas dos indivíduos contemporâneos aparecem então como cenário definidor do comportamento desvirtuado do protagonista, uma vez que o atual estágio do capitalismo liberal tem como característica formar subjetividades completamente submersas ao universo do consumo. Diante desse fato, o desenvolvimento histórico e os aspectos inerentes às fases do capitalismo que resultaram no estágio em que ele se encontra hoje foi explorado panoramicamente também na segunda parte de nosso estudo com o objetivo de apreender os pontos de encontro entre o mundo de *O Cheiro do Ralo* e a realidade na qual ele se ancora.

No último capítulo, procuramos ampliar as problematizações propostas pela narrativa através de uma leitura crítica da sua versão cinematográfica, tanto como forma de desvelar o potencial significativo específico da linguagem audiovisual dentro de sua reescrita, como identificar de que maneira a leitura exibida por Heitor Dhália do romance de Mutarelli indica convergências e divergências quanto ao tratamento de questões pertinentes da trama. Nosso propósito, nesse momento, centrou-se na busca de uma reflexão mais abrangente sobre o tema da degradação das relações sociais em *O Cheiro do Ralo* assumindo a legitimidade da adaptação fílmica como produção autônoma, repleta de elementos narrativos próprios que estende um novo ponto de vista acerca do texto de partida, e o que pudemos observar no longa de Dhália foi a utilização de recurso cinematográficos, especialmente montagem, fotografia e direção de arte, na construção de cenas e imagens plurissignificativas, ilustrativas da percepção perversa do protagonista. Como consequência dessa análise sobre a adaptação, fomos impelidos

a pôr em contraste os dois textos em questão – o romance e o filme – a fim de problematizar possíveis divergências entre as abordagens temáticas por parte desses meios.

Ao considerarmos as particularidades naturais a cada uma dessas formas de expressão, o que notamos acerca das diferentes maneiras de tratar a questão da trajetória social dos sujeitos imersos no sistema do consumo nas produções de Mutarelli e Dhalia, foi um esvaziamento sensível do teor político dentro da adaptação cinematográfica, pois, aparentemente, ao visar o alcance de um público maior, pautando-se numa necessidade de destacar a ironia através de referências ao mundo real e homenagens ao texto de partida, o filme de Dhalia privilegia a dimensão espetacular da narrativa, evitando se aprofundar em discussões basilares presentes no material original. Dentre tais discussões apagadas, talvez a que mais surtiu efeito foi a ausência da possibilidade de pensar o protagonista como um homem comum, um sujeito banal, que, ao ser cooptado pelo sistema, transformou-se em símbolo da degradação moral e afetiva perpetrada pela lógica do capitalismo contemporâneo sobre as subjetividades. Enquanto no romance o personagem se põe constantemente diante do vazio traumático alicerça sua vida, oferecendo reflexões que nos permitem perceber a mediocridade de sua existência e conseqüentemente o seu papel de representante da sociedade comum, que paulatinamente vem se transformando em uma sociedade perversa, o texto de Dhalia prefere apresentar o protagonista como um herói puramente cômico, destacado dos comuns, visto que ele é o único a possuir um nome e um rosto consagrado. Sua trajetória se resume a consumir o objeto de desejo da vez, não havendo tempo para reflexões mais contundentes. O que move a trama é puramente o prazer, o mais-de-gozar contínuo. As conseqüências decorrentes da consumação desse objeto não são do interesse do espetáculo.

O presente estudo buscou enriquecer o campo destinado aos estudos da literatura contemporânea brasileira e da adaptação fílmica, destacando as características convergentes e políticas que aproximam essas duas formas através da reflexão sobre a produção artística de duas importantes figuras do cenário cultural nacional. Lourenço Mutarelli e Heitor Dhalia surgem como personificações do caráter multimídia e dialógico acentuado pelas obras literárias e cinematográficas produzidas nos últimos trinta anos. E, para além da questão formal, a temática abordada por ambos também coaduna com questões fundamentais acerca da apreensão da realidade dentro de um mundo mergulhado no simulacro norteado pelo consumo e pelo espetáculo.

Portanto, o que propomos é pensar a obra artística como produto discursivo que, por meio da ficção e da liberdade inerente a sua forma, pode oferecer visões pertinentes sobre aspectos críticos do meio sócio-histórico no qual está inserida. É diante de tal linha de

pensamento, que atribuímos ao romance *O Cheiro do Ralo* e à sua adaptação homônima uma relevância destacada, visto a capacidade dessas narrativas de trazer à tona problematizações extremamente atuais quanto as novas possibilidades de pensar o real através das narrativas ficcionais e como essas leituras diferenciadas podem nos oferecer ângulos e temas imprevisíveis, intimamente vinculados às questões do contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução*. São Paulo: Ática, 2007.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- BARTHES, Roland. Efeito de real. **In:** Vários autores. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 35-43.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução de Artur Morão. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.
- _____. *Simulacro e simulação*. 1. ed. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. **In:** _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. São Paulo, Brasiliense, 1994. 4 v. p. 165-196.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. Tradução de Sérgio Miceli. **In:** MICELI, S. (Org.). *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 99-182.
- _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de M.L. Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- _____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 1996.
- CALLIGARIS, Contardo. A sedução totalitária. **In:** VVAA. *Clínica do social*. Ensaio, São Paulo, Escuta, 1991.
- CAETANO, Daniel. *Cinema Brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- CARNEIRO, Vinícius Gonçalves. Uma vi(r)ada no sistema literário dos anos 60 aos 80: Caio Fernando Abreu, mercado editorial e cultura de massa. **In:** *Darandina Revisteletrônica*; Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFJF, v. 5, n. 2, 2012. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2012/12/artigo_ViniciusGoncalvesCarneiro.pdf> Acesso em: 12 maio 2016.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Tradução de Nilson Moulin Louzada. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989.

COSTA, Keila Prado. O que é meu é meu, o que é seu é nosso: questões de/sobre Cidade de Deus. *Revista criação e crítica*, Universidade de São Paulo. n. 1. p. 31-43. 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46753>> Acesso em: 20 maio 2016.

CUNHA, E. S. O real como trauma em narrativas de Marcelino Freire. In: Simpósio Nacional e Internacional de Letras e Linguística, 2013, Uberlândia. *Anais do SILEL*. Uberlândia: EDUFU, 2013. v. 3.

DELEUZE, G. (1967). *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2009.

DUFOUR, Dany-Robert. *A Cidade Perversa: liberalismo e pornografia*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. *A arte de reduzir as cabeças: sobre a nova servidão na sociedade ultraliberal*. Tradução de Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

EVEN-ZOHAR, Itamar. O sistema literário. **In:** *Revista Translatio*, UFRGS, n. 5, p. 24, 1990. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/42899>> Acesso em: 05 ago 2016.

_____. Teoria dos polissistemas. **In:** *Revista Translatio*, UFRGS, n. 5, p. 24, 1990. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/42900>> Acesso em: 05 ago 2016.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; 7Letras, 2010.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2011.

GOMES, Arali Lobo. Disritmia narrativa: a literatura de Mutarelli. **In:** MIRANDA, Adelaide Calhman **et al.** *Protocolos críticos*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

INDRUSIAK, Elaine Barros. Viagem ao centro do polissistema: o papel das adaptações cinematográficas na dinâmica de sistemas literários e culturais. *Organon: revista do Instituto de Letras da UFRGS*, v. 27, n. 52, p. 63-81, jan-jun 2012.

- JAMESON, F. Reificação e utopia na cultura de massa. In: _____. *As marcas do visível*. Tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazolla e outros. Rio de Janeiro: Graal, 1995. p. 9-35.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação*. Tradução de Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.
- GUERINI, A.; TORRES, M. C.; COSTA, W. (Orgs). *Literatura & tradução: textos selecionados de José Lambert*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- LACAN, Jaques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- LEBRUN, Jean-Pierre. *A perversão comum: viver juntos sem outro*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Mattos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Perseu Abramo, 2005.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Tradução de Maria L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LUKÁCS, G. *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.
- _____. *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2007.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MARTINS, Marcia do Amaral Peixoto. As Contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução. *Cadernos de letras (UFRJ)*. Rio de Janeiro, n.27, dez. 2010. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/122010/textos/cl301220100marcia.pdf> Acesso em: 12 set 2016.
- MEDEIROS, Rosângela Fachel de. O Cinema enquanto polissistema: a Teoria do Polissistema como ferramenta para análise fílmica. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 15, n. 2, p. 95-113, jul./dez. 2009.
- MELMAN, Charles. *O homem sem gravidade: Entrevistas a Jean-Pierre Lebrun*. Tradução de Sandra Regina Filgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud Editora, 2003.
- METZ, Christian. *A significação do cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernadert. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MUANIS, Felipe. Cinema: entre o texto e o dispositivo. *Logos 32: comunicação e audiovisual*. ano 17, n. 1, sem 1, 2010. Disponível em: <http://www.logos.uerj.br/PDFS/32/07_logos32_muanis_textodispositivo.pdf> Acesso em: 12 out 2016.

MUTARELLI, Lourenço. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 3.ed. São Paulo: EdUSP, 2010.

ORICCHIO, L. Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PELLEGRINI, Tânia. *A Imagem e a letra: aspectos da ficção contemporânea*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 1999.

_____. Realismo: postura e método. *Letras de hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, 2007.

PISANI, Heloisa. *O Cheiro do ralo: a poética de Lourenço Mutarelli e o processo de transposição para o cinema por Heitor Dhalia*. 2012. 143 p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2012.

POMPEU, D. V. Quatro tomadas sobre o Mercado e a Crítica. **In:** Alckmar, Luiz dos Santos. (Org.). *Protocolos críticos*. 1ed. São Paulo: Iluminuras, v. 1, p. 57-71, 2008.

RAMOS, Jose Mario Ortiz; *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. São Paulo: Editora Annablume, 2004.

REIMÃO, Sandra. *Mercado editorial brasileiro, 1960-1990*. São Paulo: Com-arte fapesp, 1996.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

ROLNIK, S. Toxicômanos de Identidade: subjetividade em tempo de globalização. **In:** LINS, D. (Org.). *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. São Paulo: Papirus, 1997. p.19-24.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *A cultura do novo capitalismo*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. *Cena do Crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 2013.

SEVERIANO, M. F. V.. *Narcisismo e Publicidade: uma análise psicossocial dos ideais do consumo na contemporaneidade*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2001. v. 1. 373p.

GANDARA, L. C.; SILVA JUNIOR, A. R. O encontro dialógico e colaborativo entre a literatura brasileira e o cinema no limiar da Pós-Retomada: traduções coletivas no cinema literário. *Letras & Letras*, v. 31, p. 386-405, 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/29587>> Acesso em: 12 out 2016

SZPACENKOPF, M. I. O. *Perversão social e reconhecimento na atualidade*. Rio de Janeiro: Garamond. 2011.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro* (UFSC), Santa Catarina. v. 51, p. 283-299, 2007.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires Vieira. André Lefevere: A teoria das refrações da tradução como reescrita. **In:** VIEIRA, E.R.P.V.(org.). *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Curso de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, 1996.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. *Sociologia, problemas e práticas*, n. 48, 2005, p. 117-123. Disponível em: <<http://sociologiapp.iscte.pt/pdfs/48/516.pdf>> Acesso em: 08 nov 2016.

WEBER, Max. *A ética protestante e o 'espírito' do capitalismo*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. **In:** PELLEGRINI, Tânia, **et al.** *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p.61-89.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!:* cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A FANTÁSTICA Fábrica de Chocolates. Direção: Mel Stuart. Produção: David L. Wolper. EUA. Warner: 1971, 1 DVD (100 min).

A FANTÁSTICA Fábrica de Chocolates. Direção: Tim Burton. Produção: Brad Grey. EUA: Village Roadshow Pictures, 2005, 1 DVD (115 min).

A GRANDE Arte. Direção: Walter Salles. Produção: Alberto Flaksman. Rio de Janeiro: 1991, 1 DVD (104 min).

CABANA do Pai Tomás. Direção e Produção: Harry A Pollard. EUA. Universal Pictures: 1927, (144 min). Disponível em: <<https://youtu.be/TAHDAV1OwM8>>. Acesso em: 12 abril 2017.

CARLOTA Joaquina. Direção: Carla Camurati. Produção: Marcelo Torres. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes e Produções, 1995, 1 DVD (100 min).

CARANDIRU. Direção e produção: Hector Babenco. São Paulo: Globo Filmes, 2003, 1 DVD (145 min).

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn. Rio de Janeiro. Europa filmes, 1998, 1 DVD (117 min).

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meireles. Produção: Andrea Barata Ribeiro. Rio de Janeiro: O2 filmes: 2003, 1 DVD (130 min).

DONA FLOR e Seus Dois Maridos. Direção: Bruno Barreto. Produção: Luiz Carlos Barreto. Rio de Janeiro: Carnaval Unifilm, 1976, 1 DVD (118 min).

EU Receberia as Piores Notícias dos Seus Lindos Lábios. Direção: Beto Brant. Produção: Renato Ciasca. São Paulo: Cinepro, 2011, 1 DVD (100 min).

NINA. Direção: Heitor Dhalia. Produção: Fabiano Gullane. São Paulo: Gullane Filmes, 2004, 1 DVD (85 min).

O CHEIRO do Ralo. Direção: Heitor Dhalia. Produção: Heitor Dhalia. São Paulo: Primo Filmes, 2006, 1 DVD (117 min).

O HOMEM do Ano. Direção: José Henrique Fonseca. Produção: Flavio R. Tambellini. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes: 2003, 1 DVD (105 min).

O INVASOR. Direção: Beto Brant. Produção: Bianca Vilar. São Paulo: Drama Filmes, 2001, 1 DVD (87 min).

O NATIMORTO. Direção: Paulo Machline. Produção: Rodrigo Teixeira. São Paulo: RT Features: 2009, 1 DVD (92 min).

ÔNIBUS 174. Direção e produção: José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2002, 1 DVD (150 min).

O PAGADOR de Promessas. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Oswaldo Massaini, São Paulo: Cinedistri, 1962, 1 DVD (98 min).

O PODEROSO Chefão. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Albert S. Ruddy. EUA: Paramount Pictures, 1972, 1 DVD (175 min).

O PODEROSO Chefão – Parte 2. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Albert S. Ruddy. EUA: Paramount Pictures, 1974, 1 DVD (202 min).

O QUATRILHO. Direção: Fábio Barreto. Produção: Lucy Barreto. Rio de Janeiro: Filmes do Equador, 1995, 1 DVD (92 min).

O QUE É Isso Companheiro? Direção: Bruno Barreto. Produção: Lucy Barreto. Rio de Janeiro: Columbia Pictures Television, 1997, 1 DVD (105 min).

QUANDO Eu Era Vivo. Direção: Marco Dutra. Produção: Rodrigo Teixeira. São Paulo: RT Features, 2014, 1 DVD (108 min).

SERRA Pelada. Direção: Heitor Dhalia. Produção: Wellington Pingo. São Paulo: Globo Filmes, 2013, 1 DVD (120 min).

TUBARÃO. Direção: Steven Spielberg. Produção: Richard D. Zanuck. EUA: Universal Pictures, 1975, 1 DVD (124 min).

UM COPO de Cólera. Direção: Aluizio Abranches. Produção: Flávio R. Tambellini. Rio de Janeiro: Riofilmes, 1998, 1 DVD (70 min).

UM DIA de Cão. Direção: Sidney Lumet. Produção: Martin Bregman. EUA: Warner Bros, 1975, 1 DVD (125 min).

UNE PARTIES de Cartes. Direção e produção: Georges Méliès. FRA: Georges Méliès, 1896, (1 min). Disponível em: <<https://youtu.be/J7-OxJLYImA>>. Acesso em: 02 mar. 2017.

VIAGEM à Lua. Direção e produção: MÉLIÈS, Georges. FRA: Georges Méliès. 1902, 16 min. Disponível em: <<https://youtu.be/rttJC8B1aMM>>. Acesso em: 02 mar. 2017.

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luiz Carlos Barreto. Rio de Janeiro: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, 1963, (103 min). Disponível em: <<https://youtu.be/m5fsDcFOdwQ>>. Acesso em: 14 abril 2017.

XICA da Silva. Direção: Carlos Diegues. Produção: Jarbas Barbosa. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1976, 1 DVD (107 min).