

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

VICTOR DE BARROS RODRIGUES

ELEMENTOS DO PENSAMENTO ROMÂNTICO E EXISTENCIALISTA EM “O
CHEIRO DO RALO” E “O NATIMORTO”, DE LOURENÇO MUTARELLI

CURITIBA

2018

VICTOR DE BARROS RODRIGUES

ELEMENTOS DO PENSAMENTO ROMÂNTICO E EXISTENCIALISTA EM “O
CHEIRO DO RALO” E “O NATIMORTO”, DE LOURENÇO MUTARELLI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Ramos Dolabela Chagas

CURITIBA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS / UFPR
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

R696 Rodrigues, Victor de Barros
Elementos do pensamento romântico e existencialista em "O cheiro do ralo" e "O
natimorto", de Lourenço Mutarelli / Victor de Barros Rodrigues. – Curitiba, 2018.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Letras, 2018.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Ramos Dolabela Chagas.

1. Romantismo. 2. Romantismo alemão. 3. Existencialismo. 4. Lourenço
Mutarelli (Literatura brasileira). I. Universidade Federal do Paraná. II. Chagas,
Pedro Ramos Dolabela. III. Título.

CDD: 830.9145

Bibliotecária: Romilda Santos / CRB-9/1214




MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

ATA Nº874


**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO
GRAU DE MESTRE EM LETRAS**

No dia seis de agosto de dois mil e dezoito às 14:00 horas, na sala 1013, R. General Carneiro, nº 460 - Ed. D .Pedro I, foram instalados os trabalhos de arguição do mestrando **VICTOR DE BARROS RODRIGUES** para a Defesa Pública de sua Dissertação intitulada **ELEMENTOS DO PENSAMENTO ROMÂNTICO E EXISTENCIALISTA EM "O CHEIRO DO RALO" E "O NATIMORTO", DE LOURENÇO MUTARELLI**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS (UFPR), MARCELO FERNANDO DE LIMA (UFPR), RAQUEL ILLESCAS BUENO (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra ao discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela APROVAÇÃO do aluno. O mestrando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 06 de Agosto de 2018.


PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)


MARCELO FERNANDO DE LIMA
Avaliador Externo (UFPR)


RAQUEL ILLESCAS BUENO
Avaliador Interno (UFPR)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **VICTOR DE BARROS RODRIGUES** intitulada: **ELEMENTOS DO PENSAMENTO ROMÂNTICO E EXISTENCIALISTA EM "O CHEIRO DO RALO" E "O NATIMORTO"**, DE LOURENÇO MUTARELLI, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 06 de Agosto de 2018.

PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

MARCELO FERNANDO DE LIMA
Avaliador Externo (UFPR)

RAQUEL ILLESCAS BUENO
Avaliador Interno (UFPR)

RESUMO

Esta pesquisa visa radicar temas da história do pensamento na obra de Lourenço Mutarelli. Partindo de uma análise interpretativa dos romances *O cheiro do ralo* e *O natimorto*, pretende-se reconhecer núcleos temáticos desenvolvidos pelo autor sob a ótica de aspectos iniciados pelo Romantismo alemão do século XVIII e continuados no Existencialismo francês do século XX. A hipótese lançada é a de que questões pertinentes ao movimento romântico permanecem ativas no pensamento contemporâneo e fazem-se presentes na produção literária do autor, como plano de fundo de dilemas existenciais. Sob esta perspectiva, entende-se que *O cheiro do ralo* apresenta um personagem central adaptado à modernidade e corrompido por ela: objetiva-se discutir como se dá o processo de reificação e a corrupção do ser humano pela sociedade através da simbologia do mau cheiro do ralo; *O natimorto*, ao contrário, tem como protagonista um inadaptado à modernidade e, por isso, crítico a ela: busca-se averiguar como o mal-estar diante do mundo encaminha o personagem a isolar-se do meio social. Isaiah Berlin e Rüdiger Safranski direcionam as considerações sobre o pensamento romântico.

Palavras-chave: Romantismo. Existencialismo. *O cheiro do ralo*. *O natimorto*. Lourenço Mutarelli.

ABSTRACT

This research aims to locate themes of the History of thought in Lourenço Mutarelli's work. Starting from an interpretive analysis of the novels *O cheiro do ralo* and *O natimorto*, it is intended to recognize thematic nuclei developed by the author from the point of view of aspects initiated by the German Romanticism of the XVIII century and continued into the French Existentialism of the twentieth century. The hypothesis is that issues pertaining to the romantic movement remain active in contemporary thinking and are present in the literary production of the author as the background of existential dilemmas. From this perspective, it is understood that *O Cheiro do ralo* presents a central character adapted to modernity and corrupted by it: it aims to discuss how the process of reification and the corruption of human being by society through the symbolism of evil scent of the drain; *O natimorto*, on the contrary, has as protagonist a misfit to modernity and, therefore, critical to it: it seeks to find out how the malaise towards the world directs the character to isolate himself from the social environment. Isaiah Berlin and Rüdiger Safranski direct the considerations on the romantic thought.

Key-words: Romanticism. Existentialism. *O cheiro do ralo*. *O natimorto*. Lourenço Mutarelli.

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO	9
2. LOURENÇO MUTARELLI: UM DESAPARECIDO NA CONTEMPORANEIDADE .	12
2.1 O MOSAICO MUTARELLIANO	12
2.2 ROMANTISMO: O BERÇO CENTRAL	26
3. “O CHEIRO VEM DO RALO”: UMA CRÍTICA À SOCIEDADE DO PRESENTE	32
4. O NATIMORTO: COMO ALGUÉM NÃO SE TORNA O QUE É	60
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS	85

1. APRESENTAÇÃO

O objetivo central desta pesquisa é mostrar o início da produção literária de Lourenço Mutarelli, situando-a na episteme moderna. Esta pesquisa averigua como questões iniciadas pelo Romantismo, corrente artística surgida na Alemanha durante o século XVIII, fazem-se presentes – da forma como foram concebidas ou reformuladas pela ação do tempo e por novos pensamentos filosóficos – nos romances publicados pelo autor em questão, um dos mais comentados da literatura brasileira contemporânea.

Partindo dos romances para as temáticas, e não o contrário, a hipótese é a de que certos núcleos temáticos desenvolvidos em seus romances tiveram seu campo aberto no Romantismo. Propõe-se, então, analisar a produção de Lourenço Mutarelli assinalando a presença de estilemas da história da filosofia, mais especificamente a reificação, o absurdo, a simbologia e a cisão entre sujeito e sociedade na obra do autor.

As considerações de Isaiah Berlin e Rüdiger Safranski em relação ao Romantismo auxiliam a análise proposta, que se deterá nos dois primeiros romances de Mutarelli, *O cheiro do ralo* e *O natimorto*. Objetiva-se compreender como o pensamento romântico identificado na obra de Mutarelli mostra-se um tipo de episteme de longa duração que chegou ao presente – sendo continuamente preservado e modificado ao longo do tempo – em um complexo de temas diferentes, mas que aparecem interconectados na história do pensamento. Ressalta-se que há redirecionamento do Romantismo para o Existencialismo – corrente filosófica cujas bases se fundamentam no pensamento romântico – durante a análise do texto, especialmente em temas que foram aprofundados pelos existencialistas.

Foi na revista *Athenäum*, editada de 1798 a 1800, na Alemanha, pelos irmãos Friedrich e August Schlegel, que os primeiros registros sobre o Romantismo surgiram e que a interpretação de Novalis, Schelling, Schleiermacher, Tieck, dos próprios irmãos Schlegel e de outros acerca dessa corrente de pensamento começaram a ser difundidas. A fortuna crítica a respeito do Romantismo é ampla e controversa, já que não expõe uma definição absoluta,

por parte de seus comentadores, do que o envolve nem em seu surgimento, nem em seus desdobramentos; Jacó Guinsburg assinala a ausência de uma descrição precisa dada a diversidade interna do termo da seguinte maneira: “O que é o Romantismo? Uma escola, uma tendência, uma forma, um fenômeno histórico, um estado de espírito? Provavelmente tudo isto junto e cada item separado” (GUINSBURG In: GUINSBURG, 2005, p.13).

As ponderações teóricas de Berlin e Safranski são contempladas no primeiro capítulo desta dissertação, pois, a fim de restringir as reflexões relativas ao Romantismo, este será entendido aqui a partir do ponto de vista de ambos. Junta-se ao primeiro capítulo a apresentação da obra literária de Lourenço Mutarelli, sob a perspectiva do Romantismo filosófico.

O enfoque dos capítulos subsequentes se dá nos anônimos que protagonizam os dois primeiros romances de Mutarelli, os quais são igualmente deploráveis, no entanto contrastantes. Ambos são integrados à modernidade, contudo n’*O cheiro do ralo* a integração do protagonista é voluntária, o que o torna detestável por ter se moldado à modernidade, enquanto que n’*O natimorto* evidencia-se a submissão à modernidade contra a vontade do protagonista, apresentado como um sujeito inofensivo e assexuado e inadaptado ao meio social. Essas caracterizações, no entanto, direcionam-se à reversão de expectativas por meio das transformações pelas quais os protagonistas passam: o personagem de comportamento repulsivo que protagoniza o primeiro romance deixa de ser totalmente detestável quando passa a demonstrar suas fragilidades emocionais, enquanto que o protagonista d’*O natimorto* começa a apresentar uma conduta perversa, anulando a imagem mórbida exibida inicialmente.

Pretende-se abordar no segundo capítulo a análise d’*O cheiro do ralo*, centrada no protagonista, voltando o olhar para o fantástico presente no cheiro emanado pelo ralo, que se relaciona com o inferno e está ligado ao interior do sujeito; além disso, analisar-se-á a transformação de pessoas em matéria – a reificação, a “coisificação humana” – promovida pelo protagonista como ação contínua de seu ofício de vendedor.

O terceiro capítulo abordará o romance *O natimorto*. Focando no personagem central e na questão do absurdo proposto por Camus, objetiva-se

evidenciar de que maneira o isolamento do protagonista é consciente e voluntário, sendo esse um traço caracteristicamente romântico que se apresenta diluído no romance, visto que a conduta de valorizar a expressividade subjetiva ao invés de se relacionar às normas que são pertinentes à sociedade e que tornam possível as pessoas viverem juntas é denominada como romântica. Além disso, explora-se como a ausência de convívio social modifica a personalidade do personagem e o faz reconhecer-se como um “monstro”. Nessa perspectiva, considera-se que o Romantismo levado aos limites na relação de cisão entre o ser e o meio pode produzir monstros: por tanto rejeitar o mundo que habita, torna-se um “monstro moral”.

2. LOURENÇO MUTARELLI: UM DESAPARECIDO NA CONTEMPORANEIDADE

2.1 O MOSAICO MUTARELLIANO

“Desde o início da confecção de suas histórias, dos fanzines às publicações virtuais, Lourenço Mutarelli deixou bem claro de que lado está: no dos perdedores” (MUTARELLI [b], 2001), é o que diz Lucimar Mutarelli, esposa e uma das primeiras acadêmicas a produzir uma crítica sobre a obra do autor em questão. Personagens que se sentem constantemente vitimados pela estupidez do mundo contemporâneo e que não se adequam às estruturas do meio social: são esses os perdedores nascidos nas histórias de Lourenço Mutarelli.

Lourenço Mutarelli é autor de narrativas marcadas, sobretudo, pela constante presença de reflexões sobre a existência humana e a questão “por que estamos aqui?”. Em 1988, iniciou sua trajetória artística produzindo histórias em quadrinhos – produziu mais de uma dezena de álbuns com traços perturbadores e histórias incômodas de personagens atormentados e deformados física e moralmente – que lhe renderam premiações e reconhecimento nacional. Apesar de ser considerado um dos expoentes da geração de quadrinistas da década de 1990 e referência nacional nesse meio artístico, Mutarelli decidiu afastar-se dos quadrinhos devido ao árduo trabalho despendido na produção de uma narrativa gráfica, à má compensação financeira pelo esforço empregado no ofício e ao fim do prazer com a empreitada; além disso, o anseio de evocar imagens através de palavras fez com que o autor passasse a se dedicar com maior devoção à literatura¹.

Em seus romances, Mutarelli, demonstrando sua própria relação com o mundo, dá continuidade às temáticas que permeavam seus quadrinhos:

¹ “Fiquei com muita vontade de escrever uma história em que evocaria a imagem através da palavra, como os livros fazem, aí escrevi meu primeiro romance, ‘O cheiro do ralo’ (2002). Era Carnaval e minha mulher tinha viajado com meu filho. Eu tinha um monte de trabalho de desenho pra fazer, mas em cinco dias eu escrevi esse livro. Isso mudou totalmente minha trajetória” (Disponível em: <http://blogdoviteck.blogspot.com.br/2013/09/lourenco-mutarelli-o-homem-do-cheiro-do.html> Acesso em: 11 de fevereiro de 2018).

decepção, angústia, escatologia, sensação de não pertencimento à sociedade vigente. Ao assinar o prefácio de *Desgraçados* (1993)², segunda publicação de Mutarelli, o escritor Glauco Mattoso classifica os quadrinhos do autor como um misto de “diversões e sustos ao mesmo tempo” e declara: “Sim, Lourenço me faz rir, mas não é uma risada desopilante, é o riso nervoso, o riso cínico, cúmplice tanto na crueldade quanto na misericórdia que o autor dedica aos seus coleguinhas da espécie humana, todos uns pobres coitados” (MATTOSO in MUTARELLI, 1993).

O viés filosófico existencialista com ares de comédia em que seus personagens são costumeiramente inseridos percorre suas publicações literárias: *O cheiro do ralo* (2002), *O natimorto* (2004), *Jesus Kid* (2004), *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), *Miguel e os demônios* (2009), *Nada me faltará* (2010) e *O grifo de Abdera* (2015). O autor também publicou uma coletânea de cinco peças de teatro sob o título *O teatro das sombras* (2007). O jornalista Ronaldo Bressane define a gama de influências que formulam o estilo literário mutarelliano:

Agentes ativos são o poeta Augusto dos Anjos, o escritor Marquês de Sade e os pintores Egon Schiele, Edvard Munch e Hieronymus Bosch. Adicione à bula o ácido quadrinho underground americano de Robert Crumb, o narcótico tango argentino, o absurdo envenenado de Kafka e as toxinas de Baudelaire, injete-se essa cápsula numa São Paulo tumefacta: o resultado é uma obra que alterna o registro da alta cultura com personagens de autoestima abaixo de zero, contaminadas por um senso de humor negro, escatológico, pop (BRESSANE in MUTARELLI, 2004, p.153-154).

Em entrevista concedida por Lourenço Mutarelli a Bressane³, destaca-se um episódio de sua vida como essencial para sua formação e para a consolidação de suas reflexões acerca de questões relacionadas à condição humana. O autor relata o convívio com seu pai e com a dubiedade da profissão de policial, ora configurando pureza, ora caracterizando corrupção, por ele

² Com a autorização do autor, uma versão digitalizada deste álbum – esgotado no mercado editorial há anos – encontra-se disponível, gratuitamente, no endereço: <https://issuu.com/liberpaz/docs/desgracados>

³ Essa entrevista encontra-se publicada na primeira edição de *O natimorto*, pela editora DBA.

exercida: a contradição em torno da personificação do sujeito que tem a capacidade de salvar um indivíduo enquanto tortura outro. Mutarelli conta que, aos 17 anos, teve contato com “a beleza vista através da crueldade, o humor que vinha do terror” quando foi à delegacia fazer uma visita a seu pai e o mesmo o levou a uma sala na qual via a sombra de um homem – um inocente sendo transformado em culpado, de acordo com o relato do autor – suplicando por auxílio e sendo golpeado por outras sombras que riam a cada golpe propelido; considerando a situação engraçada a ponto de rir e grato a seu pai por lhe apresentar o horror, o autor revela que aquele acontecimento foi seu “rito de passagem”, pois foi naquele instante que “o grande teatro do mundo” foi revelado.

O ar tragicômico das experiências de Lourenço Mutarelli juntamente com a imagem crua do ser humano e a sensação de estar perdido na absurdidade do mundo são artifícios que motivam suas produções artísticas: esses aspectos reproduzidos em suas obras são relacionados à filosofia da existência. Nesse contexto, a escrita ficcional torna-se o meio pelo qual o autor demonstra seu desconforto em relação à realidade; sobre a “proteção” proporcionada pela ficção, Maurice Blanchot aponta que: “Na obra, o artista não se protege somente do mundo mas da exigência que o atrai para fora do mundo” (BLANCHOT, 2011, p.49). Líber Paz (2008), crítico responsável pela mais ampla pesquisa realizada até o momento em torno das histórias em quadrinhos de Mutarelli, comenta os núcleos temáticos que se destacam nas primeiras produções do autor paulistano:

Há também uma forte sensação de insegurança e ansiedade refratadas em seus desenhos e histórias, que representam em sua grande maioria a vida dentro da cidade moderna ou alegorias desta vida. Essa insegurança e incerteza desconfortável ecoam o “estado permanente de crise e renovação” característico da modernidade (PAZ, 2008, p.122-123).

Para Camus, “um romance nunca passa de uma filosofia posta em imagens. Em um bom romance, toda a filosofia passou pelas imagens” (CAMUS, 1998, p.133). À vista disso, independentemente da posição filosófica, é a forma

como determinado autor configura e interpreta a realidade do mundo a partir de suas próprias ideologias e conceitos que motivam a escrita romanesca. A concepção de mundo que Lourenço Mutarelli apresenta em sua obra sugere afinidades com as proposições do Romantismo alemão do século XVIII e do Existencialismo francês do XX; por esse motivo, o rótulo de romance existencial não estaria mal empregada. Ressalta-se, no entanto, que o objetivo desta pesquisa não é enumerar as obras vinculadas à corrente do pensamento romântico-existencialista que tenham sido lidas e, de certa forma, exercido influência na atitude criadora de Mutarelli, com o intuito de indicar distinções e semelhanças entre ambos, mas sim chamar a atenção para a forma como tópicos afins surgem nas narrativas e instigar a averiguação do desenvolvimento de certos temas filosóficos nos romances mutarellianos. Segundo Julio Cortázar, o romance é o meio pelo qual o pensamento existencialista da natureza humana é representado:

Dir-se-á que o romance existencialista veio atrás da correspondente exploração filosófica, mas o que fez este romance foi mostrar e expressar o existencial em suas próprias situações, em sua circunstância; quer dizer, mostrar a angústia, o combate, a liberação ou a rendição do homem a partir da situação em si e com a única linguagem que podia expressá-la: a do romance, que procura desde tanto tempo ser de certo modo a situação em si, a experiência da vida e seu sentido no grau mais imediato (CORTÁZAR, 2011, p.78).

As narrativas de Lourenço Mutarelli apresentam personagens que não se sentem confortáveis na sociedade contemporânea; por conta disso, estão constantemente vivenciando crises existenciais. Sem enxergar justificativa ou motivo para a própria existência, os personagens mutarellianos são caracteristicamente mórbidos e se posicionam no horizonte de uma inevitável fatalidade ou de um grito de socorro.

José Fernandes, complementando – indiretamente – a afirmação de Cortázar, atesta que a concepção de personagens ficcionais que expressam o existencial é oriunda da própria realidade. O crítico afirma que “viver existencialmente significa viver a totalidade do ser no mundo, englobando o

social, o psicológico, o cultural, o filosófico e, mais acerbamente, o individual” (FERNANDES, 1986, p.165):

Ora, se o ser do homem se configura pela ação e pelo existir, a personagem de ficção adquire foro de humanidade no momento em que é ela a representação universal de um determinado estar e agir no mundo, em um momento histórico definido [...] é no romance existencial, sobretudo, que o agir das personagens não se restringe a um locomover-se, mas implica toda a somatória de reflexões que erige o próprio ser na existência real. O comportamento da personagem é que dará o estatuto da existencialidade à obra (FERNANDES, 1986, p.165).

Embora a intenção desse projeto de pesquisa não seja generalizar o processo criativo de Lourenço Mutarelli, as impressões sombrias do mundo, refletidas na dificuldade de adaptação de personagens a um sistema social que causa deformidades que são despercebidas e que distancia o homem de si próprio e de sua interioridade, são o problema comum na obra do autor, seja como aspecto central da narrativa, seja como elemento secundário. Em entrevista à revista Suplemento Pernambuco em 2012, Mutarelli comenta a profecia propagada naquele ano, que difundia o fim do mundo junto com o encerramento do calendário maia, como uma possibilidade de reconstrução dos estilemas modernos, ou seja, a teoria do fim do mundo não significaria um fim propriamente dito, mas sim um novo começo:

A realidade prática da vida é absurda. Você precisa criar escapes para poder viver nesse modelo e precisa rever um bocado de coisa. A escola, por exemplo, tem que ser repensada. Não são pequenas mudanças que farão a diferença. Mas acho que existe uma esperança de que as coisas deem certo. Deve ser por isso que tem essa coisa de 2012, para que a gente tenha esperança que uma catástrofe consiga parar tudo para gente recomeçar (Disponível em: https://issuu.com/suplementopernambuco/docs/suplemento_73 Acesso em: 11 de fevereiro de 2018).

Considerando, portanto, que o objetivo central desta pesquisa é demonstrar pontos de convergência entre a literatura mutarelliana e elementos do pensamento romântico-existencialista e que, para tanto, a partir da focalização nos personagens centrais, *O cheiro do ralo* e *O natimorto* foram as

obras escolhidas para análise pormenorizada nos capítulos subsequentes. Destacam-se as palavras do autor a respeito da intenção empregada na criação dos dois protagonistas:

É um processo: como você coloca as palavras, como se apresenta o personagem. *O cheiro do ralo* e *O natimorto* são contrários. No primeiro, apresento um personagem detestável e meu objetivo é tentar reverter a expectativa do leitor. No segundo, apresento um banana, inofensivo, assexuado, e vou virar para o outro lado. É meio uma brincadeira, uma sedução, uma dança. (Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000200026 Acesso em: 26 de janeiro de 2018).

Destaca-se também que a opção por esses dois romances como recorte para esta pesquisa não significa negar que os publicados posteriormente são destoantes em relação aos temas que percorrem a escrita de Mutarelli, contudo os outros romances não propõem como mote central – com a veemência aplicada nos dois primeiros – a cisão entre sujeito e sociedade, entendido como um dos principais aspectos do pensamento romântico, mas sim discursos críticos à sociedade de consumo (presente em *Jesus Kid*), questões de elementos insólitos (como ocorre em *A arte de produzir efeito sem causa*, *Miguel e os demônios* e *Nada me faltará*), e tópicos como a fragmentação do sujeito (desenvolvida em *O grifo de Abdera*).

No romance de estreia e, ainda hoje, o de maior popularidade, *O cheiro do ralo*, Mutarelli diz ter concebido um protagonista que é a sua antítese, justificando que as pessoas o tratavam mal e que através desse personagem ele seria capaz de contragolpear e humilhar seus “agressores”. O protagonista, que não recebe um nome próprio durante a narrativa – na adaptação fílmica realizada pelo cineasta Heitor Dhalia, em 2007, o personagem recebe o nome de Lourenço, como uma espécie de alter ego do autor –, é dono de uma loja de usados. Lá, com seu poder aquisitivo, sente-se superior aos que chegam, quase sempre em desespero, para lhe vender algo e conseguir algum dinheiro; a partir dessa situação, inicia-se um sádico jogo de negociação entre os vendedores miseráveis e o comprador poderoso que humilha e age na negociação conforme seu humor ou seu desejo extra material pelo produto.

A rotina do personagem é alterada por dois motivos: quando o ralo de seu banheiro começa a exalar um odor intragável e, diante disso, o protagonista fica perturbado e passa a enfatizar aos que estiverem próximos a ele que “o cheiro vem do ralo”; e quando as nádegas de uma garçonete da lanchonete em que almoça diariamente se tornam desejo de aquisição, literalmente. Contraditório, *O cheiro do ralo* é um romance que transita entre o jocoso e o trágico, entre o visível e o invisível e entre o tato e o olfato.

O segundo romance de Mutarelli, *O natimorto*, aborda um sujeito em crise existencial que lê as imagens dos versos de maço de cigarro como figuras de tarô e passa a guiar seu cotidiano de acordo com a sorte obtida a cada novo maço – representada pela imagem estampada nesse. Da mesma forma como ocorre n’*O cheiro do ralo*, não há menções a nomes próprios; todavia, neste romance, cada personagem é nomeado de acordo com função que exerce na sociedade: O Agente, A Voz, A Esposa, O Maestro.

O protagonista, nomeado apenas de O Agente, encanta-se com A Voz, uma cantora que ele agencia, cujo canto é, em sua visão, tão puro que ele se considera o único capaz de ouvi-lo; para que a apreciação do talento d’A Voz passe a ser exclusivo e o contato com a sociedade que não compreende a beleza do canto suspenso, O Agente decide abandonar sua esposa e seus compromissos para se isolar em um quarto de hotel, distante de tudo e de todos que o “ferem” para não ser mais corrompido pela práxis social, compartilhando apenas a companhia d’A Voz, que, diferente dele, transita entre a cidade e o hotel – a realidade externa e a interna.

No mesmo ano em que *O natimorto* chegou às livrarias, *Jesus Kid* foi publicado. Apesar de ter sido encomendado por Heitor Dhalia para ser um roteiro cinematográfico – aos moldes de Quentin Tarantino, cheia de ação e peculiaridades, de acordo com Mutarelli –, a escrita de *Jesus Kid* tomou rumos diferentes e resultou no romance, jamais adaptado pelo cineasta. O enredo trata da crise criativa que assombra Eugênio, um popular escritor de *western* que criou o pistoleiro Jesus Kid para protagonizar estórias aventurecas comumente vendidas em bancas de jornais, após receber a encomenda de um livro que tematizasse a rotina de um escritor e seu processo criativo, com a condição de ser escrito e entregue após três meses de estadia restrita dentro de um hotel.

Esse isolamento é semelhante ao que ocorre n' *O natimorto*, com a diferença de que O Agente se retira voluntariamente do convívio social, enquanto que o de Eugênio, embora ele não seja obrigado a acatar, é imposto por permuta contratual. Mesmo que o contrato o limitasse de diversas maneiras, Eugênio não desiste da encomenda, apesar de sofrer para conseguir concebê-la, por conta do pagamento prometido na entrega do livro, cujo valor o livraria de algumas dívidas.

O bloqueio criativo pelo qual Eugênio passa reflete a angústia da criação pautada em critérios: constantemente, os produtores que o contrataram entram em contato com o escritor para solicitar algo e interferir na escrita, visando práticas estratégicas de mercado na escrita que funcionam como uma espécie de fórmula certa para o sucesso de público. Partindo dessa visão niilista de criação artística, Lourenço Mutarelli exhibe o lado das intervenções do mercado editorial que age em detrimento da subjetividade do autor durante o processo criativo e as ambições sobre a obra de arte como produto de consumo⁴; tais pautas correspondem às que fomentam a crítica do pensamento romântico sobre utilidade prática da arte, bem como o valor de expressão da arte que se rebela contra seu valor de troca.

À medida que o personagem Eugênio concorda com as solicitações, a imagem do personagem Jesus Kid que acompanha o escritor em diferentes situações – e, por vezes, é evocado para assumir o papel de seu criador, em uma espécie de jogo de atores como o que ocorre com heróis clássicos Batman/Bruce Wayne e Homem-Aranha/Peter Parker – vai desaparecendo pouco a pouco, pois o mesmo deixa de ser fruto exclusivo da interioridade do

⁴ “Meus primeiros livros de encomenda foram interessantes. ‘Jesus Kid’ é interessante porque é para ser um filme. Quando comecei a escrevê-lo, quase todo o dia o Heitor, que é o diretor de ‘O cheiro do ralo’ e que encomendou esse livro, me ligava pedindo uma coisa. Um dia ele ligou me dizendo que talvez o Selton Mello faria o filme. Na época ele era garoto-propaganda da Elma-Chips e o Heitor pediu se eu não conseguia colocar algumas batatinhas na história. Aí eu coloquei umas batatinhas. Depois ele ligou pedindo se eu poderia colocar umas moças bonitas: ‘que aí elas vêm fazer teste de elenco, sou o diretor, tem o teste de sofá...’ Coloquei uma convenção de *pin-ups*. Era uma história que se passava num hotel, um personagem que pegava uma encomenda de um livro para escrever em três meses sem poder sair do hotel. Aí eles iam filmar o filme de graça em um hotel onde o filho do dono é halterofilista. ‘*Tem como colocar halterofilista?*’... O livro tem halterofilista. Eu me divertia com isso até que chegou um ponto em que Cidade de Deus estava estourando ele falou: ‘*Puxa, a gente não falou de favela*’. Falei: ‘*quer que bote uma favela junto do hotel?*’... E eu coloquei. Foi a minha primeira encomenda e foi tranquila” (Disponível em: <http://blogdoviteck.blogspot.com.br/2013/09/lourenco-mutarelli-o-homem-do-cheiro-do.html> Acesso em: 11 de fevereiro de 2018).

autor quando outro escritor passa a narrar as aventuras do herói para mantê-lo atualizado nas bancas de revistas.

Narrado em terceira pessoa, *A arte de produzir efeito sem causa* não demonstra elementos românticos na mesma medida que as publicações anteriores. O romance apresenta Junior, um sujeito que volta a morar com seu pai após abandonar sua esposa e seu emprego. Sem iniciativa de recomeçar sua vida depois dos rompimentos que teve, o protagonista se prende a objetivos imediatos, que não demandam esforços, e ao marasmo. Sua rotina muda quando começa a receber pacotes com mensagens criptografadas que remetem ao escritor William Burroughs e tenta decifrá-las. Por meio de lembranças de sua mãe trazidas à tona por seu irmão e delírios na consciência individual, a narrativa deixa de ser linear conforme a degradação mental de Junior cresce, fazendo com que duvide da realidade e acredite ter feito parte de um ritual satânico com sua mãe, que cultuava demônios.

“Policia! que se apaixona por um travesti”: é a partir desse argumento que o romance *Miguel e os demônios*, que também flerta com o misticismo na dimensão social, é criado. Capaz de se corromper moralmente para ganhar um dinheiro extra fazendo serviços que burlam a lei, o policia! Miguel é quem protagoniza esta narrativa repleta de simbolizações demoníacas, como a infestação de moscas, o encontro com múmias mexicanas e a inversão de valores entre Deus e Diabo.

Recém-separado devido a uma traição e proibido de visitar o filho, o protagonista volta ao lar paterno como um sujeito que fracassou na vida, da mesma forma que ocorre em *A arte de produzir efeito sem causa*. Após flagrar o chefe na saída do hotel com uma travesti chamada Cibele, Miguel passa a receber ameaças de seu superior; todavia, ele não contava se envolver – e se apaixonar – com a mesma pessoa, a qual, segundo seu chefe, seria a personificação da deusa Cibele, e, por conta desse envolvimento, ele deveria sacrificar sua virilidade para conseguir deixar de “alimentá-la” e, por fim, livrar-se da obsessão e do vínculo estabelecido.

Diferentemente dos demais romances de Mutarelli, em *Nada me faltará* não há narrador, apenas diálogos; logo, os pensamentos serão camuflados

pelas falas. Outro ponto a se ressaltar que vai na contramão de toda a publicação anterior do autor é a transformação ocorrida com o personagem no decorrer do enredo; até *Nada me faltará*, os protagonistas estão no limiar de uma mudança e as ações do romance se desenvolvem simultaneamente a essa transição, contudo, neste romance, o personagem central, Paulo, já passou por essa situação. Ele se apresenta mudado e o enredo concentra esforços para desvendar como esse processo de mudança ocorreu.

A história de um homem que ressurgue um ano após ter desaparecido com a esposa e a filha é a trajetória de Paulo. Tendo retornado só – de uma possível abdução? – e se dizendo incapaz de explicar o que aconteceu ou de saber o paradeiro das duas, o personagem é obrigado a enfrentar desconfianças e suspeitas de sua mãe – com a qual volta a morar após o acontecimento traumático, equivalente ao acontecido em *A arte de produzir efeito sem causa e Miguel e os demônios* – dos amigos e da polícia, sem, contudo, lembrar-se dos fatos.

Paulo, além de expressar constante cansaço, desinteresse por tudo e acreditar que o tempo só passou para quem estava fora de sua “experiência de ausência” e que, portanto, para si nada havia mudado, diz não sentir falta de sua esposa e de sua filha, pois desconfia de que retornou a um tempo em que elas não faziam parte de sua vida, um tempo em que a realidade familiar não existia, portanto, nessa situação, não há qualquer valor na existência das duas. Acreditando que as pessoas estão tentando implantar uma ideia em sua cabeça, Paulo afasta-se de todos, desiste de recomeçar sua vida e volta a morar com a sua mãe, como uma espécie de retorno à proteção contra o mundo exterior proporcionada pelo ventre materno.

Mesmo que esteja presente em *A arte de produzir efeito sem causa*, a tematização de elementos insólitos não remete ao misticismo romântico de ver magia nas coisas da mesma forma como ocorre em *Miguel e os demônios* e *Nada me faltará*. Esses dois romances podem ser lidos e relacionados à postura romântica de expressar o que é inacessível ao pensamento racional, pois a razão se impõe, justamente, contrária a crenças, superstições e desvios da imaginação; o ocultamento de fantasias na sociedade, no entanto, contribui para

o sentimento de desencantamento e inadaptção romântica diante da vida comum.

Para os românticos, há interações com o mundo que só podem ser expressadas simbolicamente, por forças inconscientes, as quais, segundo Safranski, visam “preparar o pensamento e a imaginação para o monstruoso que há em nós e em torno de nós” (SAFRANSKI, 2010, p.57); na obra de Lourenço Mutarelli, a categoria estética do grotesco faz-se presente em toda sua produção, dos quadrinhos – enriquecidos pelo recurso gráfico – aos romances, com a prática de suspensão do arranjo natural dos princípios mundanos e de perda da estrutura racional, ou seja, nessa perspectiva, o desaparecimento de referências e valores nos quais o ser humano costumava se apoiar tornam a realidade monstruosa.

Na palavra *grotesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas [...] Com ele se indica ao mesmo tempo o domínio em que a ruptura de qualquer ordenação, a participação de um mundo diferente, tal como aparece sensivelmente na ornamentica grotesca, se torna para todo ser humano uma vivência, sobre cujo teor de realidade e verdade o pensar jamais alcançou bom termo (KAYSER, 2013, p.20).

É comum que Lourenço Mutarelli aproxime suas narrativas de sua vida pessoal⁵, entretanto em *O grifo de Abdera*⁶ é apresentado um processo de ficcionalização de si próprio por parte do autor. O romance é, certamente, o mais experimental em termos de criação e o mais autêntico retrato de suas experiências pessoais e seus pensamentos sobre o mercado editorial brasileiro – Mutarelli, por exemplo, aproveita uma cena deste romance para justificar a sua

⁵ Talvez o exemplo mais concreto dessa questão esteja presente no quadrinho *A caixa de areia* (2005), o qual é protagonizado pela representação gráfica do próprio Mutarelli, de sua esposa e de seu filho.

⁶ *O grifo de Abdera*, até então, era a publicação mais recente de Lourenço Mutarelli. Em junho de 2018, no entanto, o autor publicou *O filho mais velho de Deus e/ou livro IV*, romance que faz parte da coleção “Amores expressos”, pela editora Companhia das Letras.

demora para entregar um livro encomendado por sua editora e outra para debochar do formato da “moda” em torno das publicações atualmente.

Repleto de metalinguagem, o enredo divide-se em três partes, sendo a segunda delas uma história em quadrinhos produzida por um dos personagens. Mauro Tule Cornelli – personagem cujo nome é formado a partir de anagramas do nome do autor – roteiriza os quadrinhos desenhados por Paulo. Eles publicam sob o pseudônimo de “Lourenço Mutarelli”, contudo Raimundo – também chamado de Mundinho, personagem já retratado em *A arte de produzir efeito sem causa* e em *Nada me faltará* – é quem personifica e representa publicamente o autor criado. Após Paulo morrer e, assim, ficar sem alguém para desenhar seus roteiros, Mauro decide se aventurar na literatura e publica um romance intitulado “O cheiro do ralo”, livro que obtém certo sucesso de público, porém quando lança um romance com seu próprio nome na autoria, “Uma ocasião exterior”, não consegue o mesmo êxito.

Quando tem contato com uma moeda que estampa a figura mitológica do Grifo, da cidade grega de Abdera, a vida de Mauro é alterada. Ele passa a ter a consciência de que, além de ser si próprio, é também Oliver Mulato, um professor de educação física. Mesmo que não se conheçam pessoalmente, uma estranha conexão é estabelecida entre eles: Mauro torna-se o duplo de Oliver. Sem saber, Mauro desestabiliza a vida de Oliver nos momentos em que brinca de traduzir frases chulas para o espanhol no Google Tradutor e as mesmas são reproduzidas automaticamente pelo professor de educação física, muitas vezes em situações impróprias: a brincadeira faz com que ele perca a esposa, o emprego e a vida social por completo. No entanto, logo depois de se aproximar de Oliver e propor que ele assumisse a função que era de Paulo e reeditassem a dupla que formava o fictício quadrinista Lourenço Mutarelli, Oliver é assassinado, tornando Mauro, novamente, um ser único no mundo.

A perda da noção de individualidade na ordem social e a compreensão de que o homem pode ser explicado por padrões universais expostos n’ *O grifo de Abdera* não são temas românticos, logo esse romance distancia-se do caráter romântico dos demais e apresenta novos temas. *O grifo de Abdera* pode ser lido pela perspectiva pós-estruturalista por negar determinismos às coisas, ou seja, a impossibilidade de existência de um sistema significativo completo – ao

contrário da estabilidade proposta pelo estruturalismo –, e interpretado pela teoria da desconstrução – entendida também como “desmontagem” e “decomposição” – vista como método de leitura por compreender a existência de múltiplas interpretações do mesmo objeto.

Considerando, então, a desconstrução como um procedimento de leitura e interpretação, o romance sugere, pelo viés da desconstrução, a análise de uma identidade posta em fragmentos que, a partir da ramificação de seus constituintes, possibilita a capacidade de gerar novas significações com base no objeto primigênio. Demonstra-se, dessa maneira, a ausência de definições fixas que, por sua vez, apresenta-se como via para concepção de novas unidades de significado, tendo em vista que o ser humano não é compreendido como um sujeito absoluto em parâmetros universais, mas sim outorgado por situações ímpares que o definem.

Como anunciado anteriormente, além do Romantismo, é comum a esta pesquisa deslocar o foco interpretativo para o Existencialismo, transitando entre uma corrente de pensamento e outra. Por isso, ressalta-se que os “estranhos” ficcionalizados por Lourenço Mutarelli, aqueles que se desencantam com a ordem lógica e racional, despertam admiração e são entendidos como “desnorteados” representam a ideal caracterização de um personagem existencialista, de acordo com o que Fernandes pauta sobre personagens de romances existenciais: “a personagem de um perfeito romance existencial deve aparecer sempre imperfeita, incompleta, compondo-se e decompondo-se” (FERNANDES, 1986, p.170). Assim, as constantes mudanças vivenciadas pelo ser humano que não se sente à vontade em lugar algum realçam o subjetivismo, irreduzível a generalizações, a partir do mergulho do em si próprio, como ser-no-mundo, tematizado nos personagens de Mutarelli como tentativa de “salvar” e positivar a inquietude pela busca incessante por sentido da trajetória existencial dos mesmos.

Há de se considerar também que a adaptação aos costumes contemporâneos divide as narrativas mutarellianas em embates ideológicos, pois revela “uma importante contradição na sociedade moderna, porque esse mesmo indivíduo criado por ela só pode viver frustrado nela e acaba por revoltar-se contra ela” (LÖWY e SAYRE, 2015, p. 47). Valores pregados ora pela nova

classe burguesa surgida no século XX, cuja monotonia de saber a maneira – supostamente – adequada de agir em diferentes situações gerada por padrões de comportamentos recomendados e ensinados pela sociedade como ideais a serem seguidos situa o ser humano em um amplo sistema de valores que, indiretamente, sacrificam sua individualidade – isto é, a uniformização de condutas reflete de forma negativa na humanidade quando poupa o ser humano da agonia intrínseca à escolha e o preserva dos riscos e das consequências de decisões tomadas por responsabilidade própria –, ora pelo Romantismo, tais como o desvencilhamento voluntário da regularidade de modos de conduta, o foco voltado à liberdade do indivíduo e às suas vivências, o combate ao filistinismo, a experimentação do sofrimento, a interiorização pela arte ou pela religião e a descoberta de si próprio.

Esse desconforto existencial do ser humano que se encontra em discordância com a estrutura da realidade a sua volta, a qual é padronizada de maneira que se torna adversária da variedade, da liberdade e da autonomia individuais, representa, de acordo com Löwy e Sayre, o retrato da visão crítica de mundo de um determinado autor:

É necessário acrescentar que a “crítica” romântica assume formas muito diferentes, conforme os modos de expressão e as sensibilidades individuais dos autores? Em particular, nas obras de arte, a “crítica” ocorre por meios – propriamente estéticos – que são profundamente diferentes daqueles utilizados em um ensaio ou tratado. Nas obras literárias, é raro encontrarmos por parte do autor, uma denúncia franca e sem ambiguidades dos males da sociedade atual. O artista transmite seu ponto de vista muito mais pela organização da narrativa, pela sugestão, pela ironia, em uma palavra, por um arsenal de técnicas literárias (LÖWY e SAYRE, 2015, p. 42).

O ser humano é lançado em um mundo cuja estruturação inicial não foi escolhida por ele, deve, contudo, acatar essas disposições por serem intrínsecas a si, como seu nome, sua classe social e sua forma física. Apesar de em um primeiro momento, o ser humano não conseguir controlar essas escolhas, ele passará a ser livre e responsável por suas decisões futuras e se modelar por meio de seus atos.

A sensação de individualidade proposta por Sartre diante da asserção de que o ser humano é livre provoca um sentimento de separação entre o ser humano e o mundo, pois impulsiona a diferença entre si e os demais, conforme pontua Wicks: “estamos condenados não só a ser livres, mas a ser sozinhos com nós mesmos e alienados das outras pessoas” (WICKS In: DREYFUS e WRATHALL, 2012, p.201).

O pensamento sobre a existência e a degradação mental experienciada por personagens derrotados e sofridos ao criarem sentidos próprios para os acontecimentos de suas vidas são recorrentes na produção literária de Lourenço Mutarelli. Considerados “monstros” morais, os personagens mutarellianos promovem reflexões sobre o universo cultural de seu tempo e, mesmo em meio a situações ficcionais grotescas, são capazes de despertar empatia pela obra de Mutarelli.

2.2 ROMANTISMO: O BERÇO CENTRAL

Em seis palestras realizadas na National Gallery of Art, de Washington, em 1965, Isaiah Berlin discorreu sobre o pensamento romântico, despontado no século XVIII. Reunidas, transcritas e publicadas em 1999 sob o título de *As raízes do Romantismo*, as palestras proferidas por Berlin, mesmo que não exponham uma tentativa de definição absoluta, são os relatos mais abrangentes acerca de sua visão sobre as origens e os efeitos do Romantismo, o qual é considerado pelo autor como “o maior movimento recente que transformou a vida e o pensamento do mundo ocidental”, além de “ser ele a maior mudança já ocorrida na consciência do Ocidente” (BERLIN, 2015, p.24).

O pensamento romântico representa, de acordo com Berlin, a imposição de um modelo estético sobre a realidade (BERLIN, 2009, p.215). À medida que o Iluminismo estampado na máxima cartesiana “penso, logo existo” se sobressaía como fonte de legitimidade na história das ideias até então, os demais aspectos culturais deveriam, conseqüentemente, subordinarem-se a ele, de acordo com Bornheim (BORNHEIM In: GUINSBURG, 2005, p.79). Para

Berlin, o princípio racionalista supunha paradigmas ideais, perfeitos e insuperáveis, porém utópicos:

[...] um dos grandes axiomas do Iluminismo do século XVIII [...] é que respostas válidas, objetivas, podem ser descobertas para todas as grandes questões que agitam a humanidade – como viver, o que devemos ser, o que é bom, o que é mau, o que é certo, o que é errado, o que é bonito, o que é feio, por que agir desta maneira e não daquela –, e que essas respostas podem ser obtidas por meio de algum método especial recomendado pelo pensador em questão, e que todas essas respostas podem ser expressas sob a forma de proposições, e todas essas proposições, se forem verdadeiras, serão compatíveis entre si – quem sabe até mais que compatíveis, talvez uma possa até acarretar a outra –, e, tomadas em conjunto, essas proposições vão constituir aquele estado de coisas ideal, perfeito, que por um motivo ou outro todos nós gostaríamos de ver acontecer, seja ou não realmente possível ou viável (BERLIN, 2015, p.104).

Surgido no mesmo ambiente histórico, o Romantismo rompeu com as pressuposições iluministas de que tudo em torno da existência humana é subordinado à racionalidade. Essa interpretação romântica, vista como reação adversa ao uso da razão propagado pelo “Século das Luzes”, é um dos elementos comuns na caracterização do Romantismo, cuja definição geral, como dito anteriormente, provoca variadas interpretações. Tendo em vista que não há a possibilidade de um sujeito ser considerado inteiramente romântico – ou mesmo inteiramente individual – (BERLIN, 2015, p.13), a estética romântica, que visa poetizar a realidade, exprime a insatisfação com o que sucede no real; faz-se, desse modo, um plano ideal que proporciona, por meio da ascendência da sensibilidade e da manifestação artística, a libertação de princípios tesos que compõem a ordem moral sobre a existência humana em benefício da exploração e exaltação do subjetivismo da imaginação, da expressividade e da fantasia: a arte torna-se elemento central da vida no pensamento romântico. Deve-se, então, conforme aponta Berlin, ao Romantismo “a noção de liberdade do artista e o fato de que nem ele, nem os seres humanos em geral podem ser explicados por noções simplistas” (BERLIN, 2009, p.216).

O mundo regado de uma realidade empírica, no qual cabe ao ser humano adaptar-se a padrões que não são criados ou desejados por ele, opõe-se àquele em que a liberdade de criação humana em que o mundo exterior se mostra no

âmbito do eu prevalece e os ideais pelos quais se vive são de responsabilidade própria; segundo Berlin (2015, p.136), revelar que os valores da existência humana não estavam dispostos para serem descobertos – de maneira simplista e unificada –, mas sim para serem concebidos a partir da expressividade subjetiva de cada indivíduo na produção artística é o que sustenta a importância histórica do Romantismo.

Assim o artista – o único verdadeiro criador sobre a Terra, o que mais se aproxima do poder criativo de Deus ou da natureza – executa a mais sagrada de todas as tarefas que cabem ao homem: a partir de sua alma interior, armado apenas com seu próprio intelecto e imaginação, poderes emocionais e espirituais e capacidade criativa, ele amalgama a vida no material morto fornecido pela natureza e infunde-lhe a forma que escolher, uma forma convincente, bela, permanente, esteticamente válida, na medida em que consegue encarnar dentro dela ideais, sentimentos, valores, percepções, atitudes, que são os elementos de sua própria vida interior “livre” (BERLIN, 2009, p.235).

A viabilidade de um sujeito determinar os padrões de sua produção e criar valores ao invés de encontrar e reconhecer os que estavam dispostos ao seu entorno, bem como a destituição de princípios únicos que acompanhavam o pensamento iluminista, no qual havia uma estrutura estável das coisas e em que a realidade era apta a ser “estudada, descrita, aprendida, comunicada a outros e tratada de maneira científica em algum aspecto” (BERLIN, 2015, p.191), sobretudo no que tange ao homem e à arte, são ressaltados por Berlin como as bases fundamentais do Romantismo: “a vontade livre e desimpedida e a negação do fato de que existe uma natureza das coisas” (BERLIN, 2015, p.177).

Como uma reação de divergência em relação à universalidade das coisas e de reconhecimento de aspectos interiores da existência humana que eram preteridos, o Romantismo demonstrou que “destruir a vida comum tolerante, destruir a mediocridade burguesa, destruir o bom-senso, destruir as ocupações pacíficas dos homens, elevar todos a um nível apaixonado de experiência autoexpressiva” (BERLIN, 2015, 216) gera a concepção de que a existência é resultado da incessante atividade de moldar a realidade praticada pelo ser humano; logo, para os românticos, a concepção de princípios geometrizados, perfeitos e verdadeiros é inviável, tanto na arte quanto na vida, devido,

justamente, à apreciação das ações individuais e de imperfeições da existência do homem e das respostas emitidas acerca dos assuntos humanos.

Rüdiger Safranski desenvolve uma ampla contextualização sobre o pensamento romântico em *Romantismo: uma questão alemã*. Compactuando com o ponto de vista de Berlin sobre a revolução do espírito através do caráter libertador da arte, Safranski aponta que o predomínio de instâncias não racionais e a valorização de aspectos da interioridade humana caracterizam a atitude romântica. Ao contrário da existência onipresente do invisível e do suprassensível que se encontram no interior do ser humano e são, por isso, considerados como fundamentos naturais, a ciência e o progresso são considerados categorias artificiais, já que são elaboradas e pensadas; Schleiermacher, assevera, na contramão da premissa racionalista “penso, logo existo”, um novo dogma: “Sinto, logo sou” (apud BORHEIM In: GUINSBURG, 2005, p.95).

O filósofo alemão se apodera de uma frase de Novalis, que, em sua concepção, é a melhor definição da postura romântica: “Ao dar um sentido elevado ao comum, ao dar ao usual uma aparência misteriosa, ao conhecido a nobreza do desconhecido, ao fugaz uma aparência de eterno, assim é que os romantizo” (apud SAFRANSKI, 2010, p.17). A partir da afirmação de Novalis, Safranski reitera a visão de Berlin sobre a urgência de poetizar a realidade, pois esta atrofia o espírito criativo que envolve os românticos, já que, de acordo com o filósofo, o reflexo do pensamento iluminista na espaço social representava “uma realidade cheia de regras e uniformes” (SAFRANSKI, 2010, p.178) e “era experimentado como o regime da utilidade econômica cada vez mais poderoso” (SAFRANSKI, 2010, p.179) e a visão de mundo do Romantismo almejava revelar que a beleza e a perfeição são disformes. Novalis anunciava: “Eu não sou daqui” (apud BORHEIM In: GUINSBURG, 2005, p.95) para evidenciar a insatisfação romântica – segundo Bornheim (BORHEIM In: GUINSBURG, 2005, p.95), a satisfação consiste em permanecer insatisfeito – de conviver mal adaptado à própria condição, como se fosse estrangeiro a si e ao mundo em que se encontra.

Na visão de Safranski, a sociedade seria a responsável por corromper o ser humano e é, precisamente, “o mal-estar diante da normalidade, da vida

comum” (SAFRANSKI, 2010, p.177) na civilização que une os românticos. O incômodo delineado na uniformidade e no princípio burguês de utilidade prática que oculta o fantasioso oriundo da razão que “pensa poder gerar uma verdadeira imagem do homem” e “finge saber o que é de interesse geral” (SAFRANSKI, 2010, p.36) encaminha os românticos a desprezarem e a combaterem a realidade em questão com atitudes pautadas na emoção, não na reflexão, e sem qualquer restrição no controle do imaginário, já que não respeitam normatizações ou expectativas alguma e desdenham de julgamentos morais; no pensamento romântico, essas atitudes revelam um novo campo de significações nas manifestações artísticas, apoiado no realce da individualidade e do espírito poético, o qual, além de ser o ponto de partida de uma compreensão distinta de verdade e de uma afirmação da arte como autônoma, contrastiva e desunida da sociedade, objetiva “proteger a vida comum do desencantamento” (SAFRANSKI, 2010, p.177).

A perspectiva romântica de desenvolver um meio social paralelo à sociedade através da produção artística, o qual visa “tornar poéticas a vida e a sociedade”, conforme aponta Schlegel (apud SAFRANSKI, 2010, p.57), caracteriza-se por sua demarcação cronológica nos séculos XVIII e XIX, mas também pela sua marca de não se situar em um determinado tempo, isto é, a disposição romântica de poetizar a realidade transcende o período do Romantismo como época histórica. Nessa ótica, Safranski destaca que o ser romântico é “uma postura de espírito que não está limitada a um tempo” (SAFRANSKI, 2010, p.16), pois mesmo que tenha acabado enquanto época “o romântico permaneceu como postura” (SAFRANSKI, 2010, p.355), ou seja, a experiência estética proporcionada pela arte como via de libertação dos parâmetros impostos pela sociedade mantém-se até a contemporaneidade.

O Romantismo é uma época áurea do espírito alemão, com grande irradiação para outras culturas nacionais. Acabou enquanto época, mas o romântico permaneceu como postura. Este quase sempre está em jogo quando um mal-estar diante do real e do usual busca por saídas, mudanças e possibilidades de transcendência. O romântico é fantástico, criativo, metafísico, imaginário, tentador, transbordante, profundo. Não tem obrigação de consenso, não precisa ser útil à sociedade, sim, nem mesmo à vida. Pode estar apaixonado pela morte. O romântico busca a intensidade até o sofrimento e a tragicidade. [...] O romântico ama os extremos (SAFRANSKI, 2010, p. 355).

Segundo Berlin (2015, p.206), o mais verdadeiro herdeiro moderno do Romantismo é o Existencialismo, pois “o sermão central do existencialismo é essencialmente romântico, ou seja, não há nada no mundo onde possamos nos apoiar” (BERLIN, 2015, p.210); são as bases românticas que sustentam e encaminham o homem para ser sujeito central na transformação da sua existência e do mundo por meio das livres possibilidades de escolhas perante o condicionamento de si próprio, sem um modelo ou um destino a cumprir.

Safranski defende que, tal como ocorre no pensamento existencialista em que existir é ter “consciência” dessa existência, “o romântico é de qualquer modo a experiência de um ser onde a vida, despertada para a consciência, não pode se sentir confortável” (SAFRANSKI, 2011, p.266). Temas pertinentes ao Romantismo e aprofundados pelo Existencialismo como o sentimento da angústia, o absurdo, o grotesco e o sentido da liberdade ainda estão em fluxo na produção artística e no pensamento contemporâneo, embora suas referências, finalidades e público leitor sejam distintos do exposto no século XVIII, e são questões que se fazem presentes na produção literária de Lourenço Mutarelli.

3. “O CHEIRO VEM DO RALO”: UMA CRÍTICA À SOCIEDADE DO PRESENTE

O cheiro do ralo é um romance que reflete sobre obsessões humanas e relações sociais. Combinando comédia com cenas dramáticas em frases curtas e fragmentadas para descrever as ações ocorridas, a narrativa é desenvolvida a partir do ponto de vista e do envolvimento do protagonista nos eventos relatados. As cenas, cujos fios condutores são o mau cheiro exalado pelo ralo do banheiro da loja e a paixão inusitada – obsessão – pela garçonete de uma lanchonete, ou, mais precisamente, pela bunda dessa atendente, a qual adquire proporções de importância a ponto de se tornar um personagem – significativo – no desenvolvimento do enredo, resumem o itinerário do personagem central a apenas três espaços físicos: a loja de usados, a lanchonete e a própria casa do personagem.

A loja de usados é local de contínua chegada e saída de clientes e negociação de mercadorias dos mais variados tipos. O protagonista é o proprietário, sendo ele o responsável pelas transações dos produtos; não há, no entanto, planejamento ou critérios objetivos sobre o que deve ser acrescentado ou não ao estoque, ou seja, esse julgamento é feito de acordo com o interesse particular do personagem na peça oferecida: “Vocês mostram o que tem, eu digo se interessa e quanto vale” (MUTARELLI, 2006, p.17). Dentro desse espaço, os padrões de comportamento são ditados pelo próprio protagonista, já que possui total controle sobre as regras que prevalecem nesse espaço, diferentemente do que acontece em outros ambientes nos quais as condutas seguidas estão em conformidade com a aceitação social. Jean Baudrillard, filósofo contemporâneo que discorre sobre a indústria cultural, comenta sobre a ato de comprar:

Disponha ou não dele, eu “respiro” este poder de compra. Além do mais, o produto se dá à vista, à manipulação: ele se erotiza – não somente pela utilização explícita de temas sexuais, mas pelo fato de que a compra, a apropriação pura e simples é no caso transformada numa manobra, num roteiro, em dança complexa, acrescentando ao procedimento prático todos os elementos do jogo amoroso: avanço, concorrência, obscenidade, namoro e prostituição (até mesmo a ironia) (BAUDRILLARD, 2015, p.181).

Entende-se que a premissa de uma loja de usados é tanto a de adquirir objetos de terceiros por uma quantia bastante baixa quanto a de repassá-los a outras mãos com uma margem de lucro devidamente atrativa, no entanto não é isso o que ocorre na loja de quinquilharias d'*O cheiro do ralo*. Esse é um fato que pode passar despercebido ao longo da narrativa, porém todas as cenas de negociação demonstram, além do caráter do protagonista durante a transação, a ação de comprar como única possibilidade naquele contexto, deixando de lado as chances de clientes se interessarem em adquirir algo exposto – e, supostamente, posto à venda – na loja. Essa situação, entretanto, é capaz de evidenciar a característica de acumulador presente no personagem central, o qual, por não firmar relações humanas sólidas, prende-se às relações afetivas estabelecidas com determinados produtos. Todas as coisas compradas na loja formam o universo do protagonista.

Para alimentar não a si mesmo propriamente, mas sim a sua obsessão, o protagonista almoça diariamente na lanchonete em que a garçonete que lhe desperta a libido trabalha. Mesmo que não aprecie os lanches servidos no local e tenha consciência de que não façam bem ao seu estômago – “O lanche desse boteco ainda me mata” (MUTARELLI, 2006, p.24) –, demonstra esforços para estar em contato com a atendente, submetendo-se a essa situação para ter o momento visual que o satisfaz: “Se a comida daqui fosse boa, o paraíso seria aqui” (MUTARELLI, 2006, p.16).

Espaço de menor importância na narrativa, a casa do protagonista serve apenas como resguardo e distanciamento de pessoas durante as folgas de fins de semana – “É o meu cheiro e não preciso explicar nada a ninguém. Não aqui. Não aqui em minha casa” (MUTARELLI, 2006, p.17) – e como meio de transição para os outros dois espaços anteriormente citados; compreende-se, pois, que o personagem considera sua presença irrelevante em qualquer espaço no qual ele não comande as ações, como ocorre nos dias em que não necessita ir ao trabalho: “Eu não saio aos sábados. No fim de semana é sempre assim, não sou eu quem dá os preços” (MUTARELLI, 2006, p.44).

Se se considerar o aspecto romântico que supunha simpatia pelos sujeitos dissidentes e inadaptados da sociedade, o protagonista d'*O cheiro do ralo* vai na contramão dessa perspectiva ao se apresentar como um indivíduo

deslocado socialmente que vive através do interesse comercial e que demonstra indiferença nos vínculos com outros sujeitos. Entretanto, apresentando-se, inicialmente, como desprezível e não digno de admiração pela sensibilidade romântica, a empatia pelo personagem – visto como anti-herói – vai sendo construída no decorrer da narrativa devido às suas ações individuais, pois mesmo expondo uma face sádica e egocêntrica, exhibe também certas fragilidades dissimuladas, sobretudo a respeito de questões afetivas, que são capazes de redimir seu comportamento. Antonio Candido aponta a possibilidade de um leitor se identificar com um personagem de um enredo por meio da empatia: “No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (CANDIDO, 2014, p.54).

À vista disso, ressalta-se que a produção de empatia por personagens cuja trajetória, à primeira vista, parece irremediável, como a do protagonista d’*O cheiro do ralo*, mas que uma suposta redenção moral surge como um possível cenário no horizonte de perspectivas é usual na literatura posterior ao Romantismo, como a de Dostoiévski. Refletida, por exemplo, no ponto de vista de “crime permitido” de Raskólnikov, personagem central do romance *Crime e castigo* do autor russo, que mesmo tendo assassinado uma agiota vil, não reconhece o crime cometido, pois entendia que se tratava de uma ação por um bem maior. Por esse motivo, não sente remorsos, contudo passa a compreender a problemática iniciada e assume a situação ocorrida depois de uma gama de debates internos – como a culpa por matar acidentalmente a irmã da vítima – o arrastar para a consciência do fracasso do ato: o personagem sofre e o leitor se identifica nesse infortúnio.

Segundo Berlin (2015, p.131), ao analisar o autor russo, o pecador em Dostoiévski está de acordo com um dos temas pensamento romântico, isto é, um sujeito que compreende o que é ser livre, não consegue, conseqüentemente, se adequar às regras de convivência em sociedade e, por essa razão, opta por derrubá-la: “Se a sociedade é ruim, se é impossível conseguir a moral adequada, se tudo o que se faz está obstruído, se não há nada a fazer, então abaixo a sociedade – que ela se arruíne, que ela se vá, todos os crimes são permitidos”.

Em seu ensaio sobre a posição do narrador em romances contemporâneos, o filósofo Theodor Adorno salienta o confronto entre o sujeito e a sociedade em que habita:

Desde sempre, seguramente desde o século XVIII, desde o *Tom Jones* de Fielding, o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas. Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais (ADORNO, 2012, p.57-58).

O cheiro do ralo é um romance narrado em primeira pessoa pelo próprio protagonista. As ações do romance acontecem sempre no tempo atual – por isso a utilização contínua de verbos nocionais conjugados no presente do indicativo – da narração e o narrador-protagonista está sempre figurando nas cenas e envolvido nos diálogos. O tempo da narrativa, ditado aceleradamente, demonstra a velocidade do cotidiano do protagonista durante a rotina semanal em seu trabalho, aparentemente pacato e sem grandes acontecimentos; quando se dá a chegada do fim de semana, no entanto, sua “função” deixa de ter importância: “Ela entra. [...] Eu pago. [...] E então já é outro dia. Eu pago. E então ninguém entra nem sai” (MUTARELLI, 2006, p.54). A temporalidade presente no romance relaciona-se ao tempo ficcional, mostrado por Santos e Oliveira em *Sujeito, tempo e espaço ficcionais* (2001):

O tempo ficcional não ocorre no âmbito do discurso, mas no plano daquilo que é narrado, ou seja, na história propriamente dita. Esse tempo é, na verdade, a atribuição de uma dimensão temporal aos eventos relatados, por meio de palavras ou expressões que recorrem, geralmente, ao calendário e ao relógio (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p.51).

É interessante ressaltar que o ritmo produzido pelos parágrafos curtos e pela ausência de sinalização nas interlocuções – dificultando a assimilação de

quem está se expressando na sucessão das falas – durante a narrativa aproxima o andamento do romance à cadência de uma história em quadrinhos, revelando, desse modo, uma herança direta do passado de quadrinista de Lourenço Mutarelli neste seu primeiro romance.

Todo o texto é direcionado a partir dos olhares e impressões dos fatos pelo narrador-protagonista. Dessa maneira, não só as descrições dos acontecimentos são lançadas pelo ponto de vista do personagem, como também seus pensamentos – mesmo os mais sigilosos – são revelados, contudo, como consequência praxe desse método narrativo, a veracidade da narração pode ser questionada, tornando o narrador d'*O cheiro do ralo* uma voz não confiável. Esse fato se comprova em uma cena logo nas primeiras páginas do romance, quando o protagonista, após discussão com a ex-noiva, diz: “Ninguém bate na cara de um homem. Meu pai costumava dizer” (MUTARELLI, 2006, p.12). Lembrar de uma frase marcante dita pelo pai é algo comum, no entanto, a proximidade do personagem central com seu pai e o contato com advertências paternas como a citada não são confirmadas na sequência da narrativa, já que o protagonista revela, posteriormente, jamais tê-lo conhecido: “O pai que se foi. Se foi, antes que eu o tivesse. Foi, antes de eu nascer. Nem me viu. Nunca voltou. Foi” (MUTARELLI, 2006, p.111). Um personagem contraditório como o que protagoniza o primeiro romance de Mutarelli, que expõe discrepâncias em suas falas e demonstra não entender por completo a disposição dos fatos, coloca a confiabilidade de seus discursos em questão.

Constantemente, o narrador se apresenta desatento ao que acontece em seu entorno tanto quando está só – “De repente eu olhava um sapato. Era o meu” (MUTARELLI, 2006, p. 12) – quanto quando está no meio de uma conversa – “Quando percebi, ela perguntava o que eu achava daquilo” (MUTARELLI, 2006, p. 12). Munido de descrições pontuais, ele justifica o dinamismo de seus pensamentos fazendo referências ao que lê – “‘Tabloide Americano’. James Ellroy. O livro era bom. Ellroy escrevia no ritmo de meus pensamentos. Estonteante. Vertiginoso. Uma tormenta. Um atormentado” (MUTARELLI, 2006, p.10) ou “Paul Auster me deixa confuso. Ele escreve no ritmo que penso. Vertiginoso” (MUTARELLI, 2006, p.13) – ou escuta – “Ligo o rádio. ‘Construção’.

O Chico cantava como eu penso” (MUTARELLI, 2006, p.18), demonstrando dialogar com as referências culturais que têm contato.

As menções a artistas são frequentes ao longo do romance de Lourenço Mutarelli. Referências a escritores como Valêncio Xavier e Ferréz, pintores como Bosch e Caravaggio e músicos como Philip Glass e Arnaldo Antunes sugerem a apreciação do protagonista por arte. Há, entretanto, alusões constantes a produtos culturais voltados direcionados à massa, como citações ao desenho animado Johnny Bravo, e à sociedade capitalista, com propagandas de cremes dentais, além dos espaços nos quais o protagonista transita, a loja e a lanchonete. O personagem também tece comentários críticos a respeito do que vê na televisão, como ocorre em: “No 63 ‘Ratos e Homens’. Esse filme não deveria existir. [...] Nada se compara as palavras que em síntese Steinbeck compôs. ‘Homens e ratos’ no papel é um tapa na cara. No filme não passa de um exercício ruim” (MUTARELLI, 2006, p.40). A presença simultânea de elementos de “cultura de massa” e de “alta cultura” é constante n’*O cheiro do ralo* e demonstra, pela mescla de citações arroladas no romance, um caráter pós-moderno da escrita de Mutarelli. Esse fato pode ser observado na paródia da letra da música Águas de Março, de Tom Jobim:

É relógio, alfinete, é faca.
 É abajur, é enxada, é pá.
 É ouro, é prata, é ferro.
 É sanfona, é imagem, é tela.
 Porcelana chinesa ou barata.
 É o cheiro, é a merda, é o pai.
 É navalha, é livro, é não sei o que mais.
 É isso, é aquilo (MUTARELLI, 2006, p.138).

O fluxo de consciência do narrador revela um personagem distraído que associa circunstâncias corriqueiras – “Ele entra. Em suas mãos uma flauta. Minha boca amarga. Se eu tivesse uma bala. Framboesa” (MUTARELLI, 2006, p.13) – a episódios marcantes para si, isto é, situações em que ou a garçonne ou o ralo estiveram envolvidos: “Ele me deu uma bala de troco. Framboesa. Fui até o balcão. Dei a bala para a moça [...] Ela guardou a bala no bolso” (MUTARELLI, 2006, p.11).

Sabe-se que o protagonista d'*O cheiro do ralo* – que permanece no anonimato do início ao fim do romance – é dominado pela frieza e bem-sucedido financeiramente, a respeito de sua aparência, no entanto, a única informação fornecida é dada pela garçonete no início do romance: “Ela me disse que eu parecia o cara do comercial da TV” (MUTARELLI, 2006, p.11), que, posteriormente, revela se tratar do ator Carlos Moreno, o popular garoto-propaganda da marca Bombril durante décadas: “E que tenho a cara do Bombril” (MUTARELLI, 2006, p.111). A semelhança apontada entre o protagonista e o “cara do comercial da TV” é um índice de incompletude da identidade do personagem, fato diretamente assinalado por um dos clientes: “Até a sua cara é uma mentira. Sei. Essa cara que o senhor usa não é sua. Jura? Essa cara é a do comercial. É uma máscara que eu uso. É porque o senhor não tem cara. É máscara mesmo. Se tirar fica só um buraco” (MUTARELLI, 2006, p.124). O próprio protagonista faz menção a essa aproximação em uma cena para que seja lembrado por seu interlocutor: “Alô? Oi. Sou eu. O Bombril” (MUTARELLI, 2006, p.119).

É um personagem que costuma alimentar sua solidão e que permanece socialmente marginalizado por enfatizar seu cotidiano em torno de objetos, distante de pessoas. O primeiro momento em que admite diretamente não gostar ou se importar com as pessoas é no rompimento do seu noivado, atitude que deixa sua ex-noiva inconformada – e, mesmo diante desse cenário de ruptura, não demonstra preocupação alguma, seja com a condição emocional da noiva, seja com o fim do noivado – já que os convites para o casamento, tragicamente, já haviam sido encaminhados para a gráfica: “Eu não gosto de você. Nunca gostei. Nunca gostei de ninguém” (MUTARELLI, 2006, p. 12). Esse comportamento é reforçado quando a imagem de sua mãe é evocada e prontamente negada, demonstrando descaso afetivo e distanciamento pela figura materna: “Vou falar com a sua mãe. Vou falar para ela que você quer desmarcar o casamento faltando menos de um mês. Aproveita e diz que eu mandei lembranças. [...]. Eu não gosto dela. Eu não gosto de você. Eu não gosto de ninguém” (MUTARELLI, 2006, p.17) ou ainda quando recebe uma ligação de sua mãe e ignora: “É a mãe do senhor. Fala pra ela ligar outra hora. Ela vai. Ela

volta. A mãe do senhor disse que quer falar agora. Fala que agora tem gente na fila” (MUTARELLI, 2006, p.72).

Em uma cena em que está assistindo televisão, essa prática é novamente repetida, agora, contudo, demonstrando admiração pelo ator Harvey Keitel na televisão, porém sem considerá-lo um ser humano, propriamente dito: “No 63 Harvey Keitel. Eu gosto. Eu só não gosto de pessoas de verdade. Aí eu não gosto de ninguém” (MUTARELLI, 2006, p. 39). O amplo e constante retorno do protagonista à afirmação de sua incapacidade de gostar e de se relacionar com os outros em uma conjuntura fora do ambiente de trabalho e do âmbito comprador-vendedor evidencia a sua preferência de deixar os laços sociais em segundo plano.

Há uma única cena em que o protagonista estabelece um diálogo com outra pessoa fora da loja de usados e que inicia uma possível amizade. Quando encontra sua empregada doméstica em casa, sente-se confortável em sua presença, o que contradiz as afirmações anteriores de que não gosta de ninguém e a sua aversão às personagens femininas durante o romance, lançando a hipótese de a funcionária ser uma invenção de sua mente. Mesmo não sabendo o nome da “amiga”, relata a ela, em uma conversa de suposta intimidade e trocas de experiências, como se deu o processo de formação e ascensão de sua posição de negociante:

A vida é assim mesmo. A gente vai deixando as coisas pra lá, e as coisas vão crescendo, crescendo. No começo a gente não quer brigar porque é coisa pouca, mas aí vai crescendo, crescendo. É que nem a panela de pressão. Uma hora explode.

Olha, você falou tudo. Sabe, no meu trabalho, quando eu comecei 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.

E onde foi que o senhor chegou? Assim, sendo frio.

No inferno. De Dante, associo.

Pior que fui da pena ao prazer.

E agora o senhor sente remorso?

Não. Acho que não.

Vou te confessar uma coisa.

Eu acho que eu nunca consegui, realmente, gostar de ninguém.

Isso deve ser triste.

Acho que não. Acho que triste não é a palavra certa (MUTARELLI, 2006, p.53).

Embora lhe sejam prazerosas, as atitudes do protagonista durante uma negociação não são dignas de empatia: “Eu não quero. Por quê? Porque não gostei da sua cara” (MUTARELLI, 2006, p.35). Quando julga e ironiza o valor atribuído pelos vendedores a seus objetos, demonstra sua soberania no controle da situação, já que, nesse contexto, a opinião que realmente importa sobre as coisas é a dele: “Eu sei o que é certo e o que não é certo. Isso, fui eu que inventei. Êta! Inventou o quê? A certeza” (MUTARELLI, 2006, p.24). Além de não se comover quando alguém tenta sensibilizá-lo em alguma situação para que adquira um determinado produto – “O gramofone pesava. [...] Alego não haver interesse. Ele pergunta se sei de onde ele veio. Nem respondo. E de ônibus. Vai voltar, digo eu” (MUTARELLI, 2006, p.15) –, ele sequer se mostra disposto a ser simpático com os sujeitos que finalizam uma transação – “Tenta me dar a mão, como quem fecha um grande negócio. Eu finjo não ver sua mão. Ele sai. Ele pensa estar feliz” (MUTARELLI, 2006, p.14-15).

Além de o controle da situação durante uma negociação pertencer somente a ele, manipulando os clientes como bem entende, o protagonista demonstra que se priva de relações pessoais, já que, em sua visão, a única relação possível se dá entre dinheiro e mercadoria, sendo, portanto, a postura de “ter” mais relevante do que a de “ser”. Soma-se a isso, a possibilidade de adotar um posicionamento sádico em alguma transação, como na cena em que recebe um sujeito tentando vender uma máquina de escrever, entusiasmante para o protagonista, situação essa que demonstra o tipo de humor que apetece a ele:

Entra um outro. Traz uma pesada Olivetti. Tem até o manual original. Línea 98, *instruções* para uso. Eu adoro fazê-los voltar quando trazem coisas pesadas.

Ah, não! Outras dessas, não!

Ai. Não me diga que o senhor já tem muitas dessas?

Uma sala cheia.

Ai, meu Deus do céu. E agora?

Sinto muito. Você veio de carro?

Carro?! Que nada. Vim de ônibus.

YES!!! Vibro por dentro.

Tive que pedir pro cobrador deixar eu subir por trás.

Você sabe né, senão como ia passar na catraca?

Puxa, sinto muito. Só para piorar, solto

Olha eu te juro, se eu tivesse uma dessas a menos eu até que podia pegar essa sua. Mas... Tsc, tsc, tsc...

Hoje eu sou mais eu (MUTARELLI, 2006, p.48).

Os desvios de caráter do protagonista – que operam como mecanismos de conferir prazeres de maneira grotesca – e o humor são exaltados, novamente, no momento em que um encanador é contratado para averiguar o problema com o ralo e é exposto a uma proposta de ridicularização sustentada pelo poderio financeiro:

Depois ele tira o ralinho, e mete a mão.

Sinto um prazer quase incontido.

[...]

Vai para lá e pra cá. Puxa a mão trazendo um punhado de lama.

Uma lama negra e fétida.

Se você comer isso aí, eu te pago tanto.

Ele levanta de uma só vez.

Acho que não gostou.

Atira a lama na minha cara.

Vai se fudê! Vai se fudê, seu viado! Eu sô pobre mas sou honrado.

Ele sai. (MUTARELLI, 2006, p.26-27).

As situações de perversão tornam-se cômicas para o protagonista d'*O cheiro do ralo*. O humor que interessa a ele é perturbador, causa inquietação e mal-estar, tendo em vista que surge como reação de entusiasmo a momentos

considerados trágicos, como assistir ao encanador colocar a mão no ralo repleto de excrementos. A posição de comprador na qual o personagem se encontra é o elemento capaz de proporcionar prazer a ele por meio da manipulação de seus clientes, seja acompanhando, sadicamente, a humilhação de clientes quando não deseja adquirir algo, seja oferecendo dinheiro para obter divertimentos inusitados. Georges Minois, em *História do riso e do escárnio* (2003), comenta: “O que há de cômico, de divertido, em relatos de morte, de horror e de satanismo? uma pequena pitada de ridículo na agitação dos pobres títeres, bufões humanos destinados a ser descartados pelas forças maléficas” (MINOIS, 2003, p.536).

Em atitude antiromântica, as relações, para o protagonista, pautam-se apenas no comércio, ou seja, nas relações de trocas de mercadorias – ou de situações que conferem prazer ao personagem, como a ocorrida com o cliente da máquina de escrever e com o encanador – por dinheiro que ocorrem em sua loja de usados: os bens materiais substituem os laços sociais e o consumo é o único intermediário de relações humanas. Seguindo os princípios de sua profissão, o protagonista rompe um noivado e reitera seu vínculo utilitarista quando afirma que a ex-noiva já não é relevante, pois não tem nada a oferecer que possa interessar a ele: “Aí então já não sinto mais nada. Nada tem para me dar” (MUTARELLI, 2006, p.20).

Consciente de que não gosta de ninguém, afirma-se a transposição de suas relações exclusivamente à mercantilização e à reificação, sendo uma via dupla: ao mesmo tempo em que o protagonista não faz referência aos personagens, apenas ao objeto que desejam vender – o que justifica a ausência de nomes próprios na narrativa, resumindo todos os personagens secundários ao que representam (a viciada, o encanador, a doméstica, etc) e, demonstrando descaso, referindo-se a eles unicamente com os pronomes pessoais “ele” e “ela” –, ele também se torna instrumento de objetificação. O mercado consumista, assim, dita as relações: “Tiro um punhado do bolso. ‘Quem quer dinheiro?!’. [...] Distribuo cigarros. Todos me abraçam. Todos gostam do meu dinheiro. Hoje, eu gosto de todos” (MUTARELLI, 2006, p.46). Caracterizando-se, somente, como o comprador, essa sua função garante sua individualidade, forma uma realidade sobre a qual ele possui total controle e o diferencia dos demais personagens do

romance dentro do espaço físico em que é soberano para agir como bem entender.

O componente físico – paisagens, interiores, decorações, objetos – condiciona o desenrolar da ação, o trânsito das personagens. Por outro lado, quando a perspectiva se abre, torna-se possível pensar o espaço enquanto lugar que abarca tanto configurações sociais – o chamado espaço social – quanto configurações psíquicas – o espaço psicológico (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p.79).

A realidade entediante do personagem central muda depois de um encontro casual. Comendo um lanche não muito apetitoso servido por uma garçonete de aparência “melancólica” e “inexpressiva” em uma lanchonete, o protagonista nota a existência do que viria a se tornar algo central em sua vida: “Quando me dei conta contemplava uma bunda enorme. Farta. Quase disforme. Era da moça” (MUTARELLI, 2006, p.10). A ambição-atração pela garçonete também se torna uma relação de troca monetária para o protagonista, pois passa a considerá-la da mesma forma que costuma julgar objetos, sujeitando-a, portanto, a um valor comercial. Esse ato de converter humanos em produtos representa outro aspecto propagado como decorrente da modernidade que é criticado pelo pensamento romântico e desenvolvido por Mutarelli n’*O cheiro do ralo*. De acordo com Sartre:

Mas, para mim, aparece como força criadora: comprar um objeto é um ato simbólico que equivale a criar o objeto. Por isso o dinheiro é sinônimo de poder; não somente porque é de fato capaz de buscar para nós aquilo que desejamos, mas sobretudo porque representa a eficácia de meu desejo enquanto tal (SARTRE, 2015, p.720).

Segundo Löwy e Sayre, “esse fenômeno crucial do conjunto que é a ‘reificação’ ou ‘coisificação’, isto é, a desumanização do humano, a transformação das relações humanas em relações entre coisas, entre objetos inertes” (LÖWY e SAYRE, 2015, p. 41) é um dos índices da modernidade criticado pelos românticos. N’*O cheiro do ralo*, observa-se que o vínculo do protagonista com seu desejo metonímico é uma amostra de afirmação da

“coisificação humana”, posto que o mesmo não cogita conquistar a garçonete – ou mesmo aceitar o convite para um encontro que ela, quando interpreta incorretamente o interesse do personagem central, toma a iniciativa de fazer – para, assim, ter contato íntimo com as partes atrativas de seu corpo sem desembolsar quantia alguma de dinheiro, o que impediria de alcançar seus objetivos.

A respeito da relação de consumo existente entre sujeito e mercadoria, o crítico Guy Debord pondera: “Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo” (DEBORD, 2011, p.30). Considerando esse fato, pode-se compreender que o verdadeiro desejo do protagonista está na ambição de comprar as nádegas da garçonete, como se o corpo feminino fosse um objeto à venda, pois se adquirisse o que desejava estaria imune a qualquer compromisso emocional: “Se começar dessa forma, ela virá com as cobranças. E eu prefiro pagar para ver. Eu não quero casar com tua bunda. Eu quero comprá-la para mim. Penso” (MUTARELLI, 2006, p. 37).

O protagonista reconhece não ter interesse na atendente da lanchonete enquanto pessoa ou amante, sua cobiça justifica-se somente pela parte do corpo pela qual sente excitação, objetificando o que não é objeto e acreditando que tudo pode ser comprado, todo o resto é repellido, inclusive seu nome, do qual o protagonista nunca se lembra, apenas debocha, dando outra amostra de seu humor, como sendo uma vulgaridade: “Seu nome era a mistura de pelo menos outros três. Seu pai, sua mãe e algum astro da TV” (MUTARELLI, 2006, p.14). Em uma cena em que retorna à lanchonete para se desculpar por uma indelicadeza, o protagonista a confunde com outra atendente, comprovando o desinteresse pela garçonete enquanto pessoa: “Eu não quero nada. Eu só queria me desculpar. Eu sinto sua falta. Seu rosto não denuncia nada [...] O senhor está me confundindo com a outra que trabalhava aqui” (MUTARELLI, 2006, p.56); não conseguir se lembrar do rosto da garçonete motiva o protagonista a pedir pela prova final de sua identidade, o teste capaz de confirmar quem é quem: “Vira. Ordeno. Como? Por favor, você poderia se virar. Virar de costas. E por que? Só para eu ter certeza. Ela vira, dá uma volta rápida de 360°. Imitando uma

modelo de passarela. Corro ao caixa. A moça de fato não é ela” (MUTARELLI, 2006, p.56-57).

Na condição de pessoas se materializarem e serem compreendidas como objetos, anula-se, conseqüentemente, a singularidade em face de uma sociedade que molda o indivíduo conforme determinados padrões convencionados pelo corpo social presente: “Homens como coisas, como matéria-prima sobre a qual alguém vai impingir sua vontade, a opinião geral de que os seres humanos são entidades que podem ser empurradas para lá ou para cá, definidas ou educadas contra sua vontade” (BERLIN, 2015, p. 115). O fato do protagonista preferir pagar pelo que lhe interessa pressupõe a condição de, dessa maneira, sentir-se superior aos outros, de tal modo que o seu poder aquisitivo e suas posses o particularizam, tornando-o soberano nesse contexto de investimento simbólico. Como o poder aquisitivo é afrodisíaco para ele, declina da oportunidade de contemplar as partes íntimas da garçonete sem gastar para isso, tendo em vista que o afeto não representa uma moeda válida para ele:

Ela ri. Se revela cada vez mais. Ela deveria ser diferente. Isso tudo atrapalha os meus planos. Não era para acontecer dessa forma. Ela tinha que 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.

Eu pagaria para ver sua bunda.

[...]

Só porque você tem dinheiro pensa que pode tratar qualquer mulher como puta? Você não percebe que eu te mostraria de graça? (MUTARELLI, 2006, p. 43).

O protagonista obceca-se por produtos de difícil aquisição, posto que são esses que o satisfazem, como acontece com o desejo que mantém pela parte específica do corpo da garçonete. Ao receber em sua loja a visita de uma viciada em drogas não possui objetos para lhe oferecer em troca de dinheiro, o protagonista “compra” um momento de observação de seu corpo nu: “Me mostra a bunda. Me mostra a bunda que eu dou” (MUTARELLI, 2006, p.66). Superior na situação, o protagonista comanda as ações da mulher durante o ato

combinado: “Pega um pouco de papel no banheiro. E vem me limpar. O poder é afrodisíaco. Ela vai” (MUTARELLI, 2006, p.67). Quando retorna à loja e refaz o mesmo acordo, a soberania e o sadismo do comprador são demonstrados, novamente: “Então diga, eu vendi porque quis. Eu vendi porque eu quis. Muito bem” (MUTARELLI, 2006, p.79).

A partir da relação pífia com sua mãe, o descaso com os sentimentos da ex-noiva, a indiferença com a viciada e, por fim, a ligação com – e somente com – as nádegas da garçonete, pode-se considerar o protagonista como um sujeito misógino devido à aversão que expressa por mulheres, diferentemente do ímpeto empreendido para “aproximar-se” da figura paterna.

O desejo metonímico em detrimento de um corpo inteiro reaparece no instante em que o protagonista compra um olho de vidro em sua loja e, a partir disso, aspira a “comprar” e “montar” um pai, tendo o olho como parte inicial; assim, passa a ambicionar não só as nádegas da garçonete, como também a materialização de uma figura paterna. Sobre o ato de possuir algo, Sartre afirma: “Possuir é ter para mim, ou seja, ser o fim próprio da existência do objeto. Se a posse é inteira e concretamente dada, o possuidor constitui a razão de ser do objeto possuído” (SARTRE, 2015, p.720).

O poder financeiro, então, possibilita, por métodos parecidos, a aquisição de um objeto sexual e de uma figura paterna para satisfazê-lo – um pai-objeto, idealizado conforme sua vontade e necessidade – em domínios diferentes e preencher lacunas de envolvimento diversos: “Penso em escrever um livro só com as frases que um dia grifei. Tornar meu, o que não era meu. Tornar meu o que adquiri” (MUTARELLI, 2006, p.123).

O personagem visa suprir a suposta ausência de seu pai comprando partes do corpo humano e conferindo a elas valores simbólicos e afetivos – romantizando-os, elevando o comum e fornecendo-lhe um sentido incomum, porém encantatório, ou, nas palavras de Novalis, “Na medida em que eu [...] dou ao finito uma aparência infinita, eu o romantizo” (apud BENJAMIN, 2002, p.74) – com a invenção de histórias de como esses objetos fizeram parte da vida de seu progenitor.

Com esse comportamento, ele deixa de resumir objetos somente à matéria e expressa a gana de adquirir itens que possuem valores extra material, a fim de incorporar os valores atribuídos aos pertences, tanto pelos vendedores quanto por si próprio, à sua própria história: “De todas as coisas que tive, as que mais me valeram, das que mais sinto falta, são as coisas que não se pode tocar. São as coisas que não estão ao alcance de nossas mãos. São as coisas que não fazem parte do mundo da matéria” (MUTARELLI, 2006, p.89). É desse modo, pautado em um universo metonímico, que o protagonista d’*O cheiro do ralo* tenta preencher sua existência vazia e insatisfeita. Sartre pondera sobre a ligação entre um sujeito e suas posses: “A totalidade de minhas posses reflete a totalidade de meu ser. Sou o que tenho. Quando toco este copo, esse bibelô, estou tocando eu mesmo. (SARTRE, 2015, p.722)

A intenção de conceber um pai ideal tem seu primeiro ato firmado quando, em sua loja, ele compra um olho de vidro após uma negociação mais longa do que as usuais, pois, percebendo o imenso interesse do protagonista, o vendedor prolonga a aceitação e consegue ofertas mais altas. Segundo quem lhe vendeu, é um olho que já viu de tudo, todavia, para o protagonista, o olho ainda não havia visto de tudo, já que ainda não conhecia a garçonne. Além de tomá-lo como amuleto de sorte e passar a mostrar tudo o que vê ao olho, fabula sobre como o amuleto de vidro chegou às suas mãos, dizendo, inclusive, ser o olho de seu pai, que morreu em uma guerra. Para Sartre: “Ter, antes de tudo, é criar. [...] é um vínculo de criação contínua: o objeto possuído é por mim inserido na forma de meus arredores, sua existência é determinada pela minha situação e por sua integração nesta situação mesmo” (SARTRE, 2015, p.721). Posteriormente, compra uma perna e a designa como se fosse uma prótese pertencente a seu pai “Frankenstein”:

Eu já tenho o olho. Agora que paguei, tenho a perna. Sei que com o tempo, vou montá-lo. Vou montar meu pai. Meu pai Frankenstein. O pai que se foi. Se foi, antes que eu o tivesse. Foi, antes de eu nascer. Nem me viu. Nunca voltou. Foi. Ele só saiu com minha mãe, uma vez. Eu nem sei o seu nome. Nem sei se um nome ele tem. Ele nem sabe como eu sou. Ele nunca me viu. Eu, só o imaginei. A vida inteira. Eu mesmo lhe dei um nome. Eu mesmo o batizei. Eu mesmo cuidei de criá-lo. De cada detalhe, eu cuidei. Meu pai, fui eu que inventei. [...] Ele meteu rapidinho em minha mãe, e se foi. Eu fiquei. Ele é mais triste que eu. Talvez, ele

não tenha ninguém. Eu tenho ele. Meu pai Frankenstein (MUTARELLI, 2006, p. 111).

Há uma cena em que um dos clientes, talvez para tentar uma aproximação e negociar mais facilmente o produto que deseja vender, adere ao jogo imaginativo do protagonista afirmando ter sido próximo de seu “pai autômato” e compartilhando “memórias de seus momentos juntos”:

Traz um embrulho, uma porção de soldadinhos de chumbo.

Finjo emoção.

Mostro-lhe o olho, conto como meu pai o perdeu.

Relembramos, juntos, Monte Castelo,

Monte Della Torracia, Monte Gorgolesco

e Monte Belvedere. Cota 977. 1ª DIE.

O Terceiro batalhão,

Sexto Regimento de Infantaria

e Primeiro Esquadrão de Reconhecimento.

Viva os pracinhas! De pé, juntos gritamos!

[...]

Ele em plena emoção me abraça.

Ele lutou com meu pai.

Ele até recorda da grana e de seus estilhaços.

Foi ele quem quase salvou sua vida.

Foi por pouco. Afirma.

Arriscando a própria.

Putaquepariu! Grito eu.

[...]

Falo bem alto:

Este é o meu amigo.

Ele quase salvou a vida de meu pai! (MUTARELLI, 2006, p.45-46).

Neste momento, ocorre o contrário do que vinha ocorrendo até então: a “coisificação” do humano expressada pela relação com a garçonete é deixada de lado para que o que já é reconhecidamente um objeto ganhe proporções de

humano através das estórias incorporadas a eles. Conforme Löwy e Sayre ponderam, “o romantismo nasce de uma oposição a essa realidade capitalista/moderna – às vezes designada na linguagem romântica simplesmente como ‘realidade’” (LÖWY e SAYRE, 2015, p. 40). Essa ação transcende a mercantilização comum e passa a reparar – materialmente – a carência afetiva presente no personagem. Suprindo ausências significativas de sua trajetória, o protagonista encaminha-se para uma vida mais completa, verdadeira e feliz; a busca por satisfação possui dois caminhos, conforme aponta Freud em *O mal-estar na civilização* (2017):

Essa busca tem dois lados, uma meta positiva e uma negativa; quer a ausência de dor e desprazer e, por outro lado, a vivência de fortes prazeres. No sentido mais estrito da palavra, “felicidade” se refere apenas à segunda. Correspondendo a essa divisão das metas, a atividade dos homens se desdobra em duas direções, segundo procure realizar uma ou outra dessas metas – predominantemente ou mesmo exclusivamente (FREUD, 2017, p.30).

Quando a garçonete se dispõe a ser objetificada e decide vender a visão de seu corpo nu para o protagonista, os eventos ocorrem justamente da maneira que ele gostaria que ocorressem: em sua perspectiva, adquirir com dinheiro o que convém acarreta, portanto, em um vínculo que pode ser desfeito no momento em que o objeto não o satisfaça mais, ao contrário do que ocorre quando um compromisso entre duas pessoas é firmado: “Eu prefiro pagar antes [...] Eu estou pagando para ver a sua bunda. [...] Por vários motivos. Principalmente porque você vai estar realizando um sonho que alimento desde o primeiro dia em que te vi [...] Eu só quero olhar” (MUTARELLI, 2006, p.131-132). Seu desejo é realizado através da conquista do outro: firma-se como uma cobiça possessiva, não amorosa.

Após conquistar – comprar – um momento a sós com a garçonete, o protagonista vislumbra que o que realmente almejava não era o contato em si com o seu desejo de aquisição, mas sim o fato de ter algo para acreditar e perseguir, razão que tornava seu mundo mais suportável e protegia sua vida do desencanto, mesmo que essa sustentação fosse efêmera: “Toda a carga que depusitei nessa bunda, infelizmente, quando me refiro à carga depositada, é uma

figura meramente psicológica. Esta bunda, que agora abraço, era a minha salvação” (MUTARELLI, 2006, p. 134). Toda felicidade é, para Freud, momentânea, isto é, o desejo conquistado é a via para o prazer transitório: “Aquilo a que chamamos ‘felicidade’, no sentido mais estrito, vem da satisfação repentina de necessidades altamente represadas, e por sua natureza é possível apenas como fenômeno episódico” (FREUD, 2017, p.30-31). A partir do instante em que um desejo julgado como inconcebível de ser realizado é consumado, ele perde seu valor; nessa perspectiva, a cobiça em torno da garçonete perde sua importância afetiva e torna-se um objeto como outro qualquer, ou seja, o desejo existia enquanto julgava-se impossível de realizá-lo, sendo rompido após a concretização: “E assim, mais uma coisa a bunda se torna. Como tudo, como as coisas que tranco na sala ao lado” (MUTARELLI, 2006, p.136).

Para Berlin, “a vontade domina a vida – a vontade, não a razão, não uma ordem das coisas que pode ser estudada e, portanto, controlada, mas algum tipo de vontade” (BERLIN, 2015, p.165). Autoconsciente sobre a importância que as partes íntimas da garçonete exerciam sobre si, o protagonista reconhece que a obsessão e o interesse deixaram de existir após o contato ter, finalmente, acontecido, porém, a fim de continuar motivado a viver na sociedade em que está inserido, mas que pretere, ele terá que criar uma nova obsessão, uma nova meta, uma nova busca por prazeres mundanos:

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

Era só o buscar.

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

Só a certeza do incerto.

Agora é preciso encontrar algo novo, de preferência uma bunda nova, para acreditar. Uma nova bunda em que eu possa crer. Nessa bunda eu não creio mais. Não que ela minta, ou tenha um dia mentido, para mim. Não. O mentiroso sou eu (MUTARELLI, 2006, p.134).

“Para o romantismo, toda arte é uma tentativa de evocar por símbolos a visão inexprimível da atividade incessante que é a vida” (BERLIN, 2015, p. 184),

de acordo com Berlin. O símbolo transforma uma ideia em imagem, fornecendo uma significação oculta por meio de uma coisa que costuma ter uma significação única. A ambição do protagonista pela garçonete revela não só um desejo sexual, como também uma tentativa de positivar sua própria existência no mundo, um ideal pelo qual viver. A simbologia presente n' *O cheiro do ralo*, contudo, não está restrita à imagem das nádegas, apresenta-se também no mau cheiro exalado pelo ralo do banheiro da loja de usados, que nada mais é do que um aparente problema com o sifão, mas que acaba sendo transferido para o protagonista.

Ralo relaciona-se a esgoto, que é uma invenção da modernidade, onde dejetos são lançados para descarte. Quando algo é atirado a um vaso sanitário e excluído com uma descarga, deixa-se de ter contato com aquilo, deixa, portanto, de ser um problema pessoal. Se ele retorna, caso haja um sifão estragado, por exemplo, certamente sua presença vai causar ojeriza em quem estiver por perto, já que o que é desferido é emitido com a certeza de que não haverá mais contato entre quem desferiu e o que foi descartado. N' *O cheiro do ralo* o descarte não é completado, o que gera um odor desagradável no banheiro que se alastra pelos domínios da loja de usados, fazendo com que o protagonista passe a comunicar a todos que se aproximam dele – e do cheiro – que “o cheiro vem do ralo”.

A problemática é, aparentemente, simples de ser explicada: o protagonista se sente obrigado a comer na lanchonete para estar próximo à bunda da garçonete – ela estaria, então, indiretamente relacionada ao infortúnio –, no entanto, além de não gostar dos lanches servidos no estabelecimento, eles não são benéficos ao seu sistema digestivo, conseqüentemente, o ralo vai emanar odores desagradáveis: “Quase nem dá tempo de abrir a porta. Corro ao banheiro. Devolvo. Esvazio os intestinos. Grosso e Delgado. Esse lanche ainda me mata” (MUTARELLI, 2006, p.25). A explicação racional desse fenômeno pode, contudo, ser uma cadeia de fatores um pouco mais complexa do que a apresentada pelo personagem:

Pensei, vejo a bunda que me alimenta, alimenta os sonhos que não tenho. O preço para poder ver é comer o lixo daquela comida. A comida

sempre me cai mal. Sendo assim, o ralo fede. Ou seja, a bunda faz o ralo feder. Mas não é isso. Isso não funciona assim. Pois mesmo antes de que eu pudesse perceber a bunda, o ralo já fedia. Disso eu tenho certeza. Quer dizer, estou quase certo disso. No Cartoon um desenho barulhento. É verdade. Eu tenho quase certeza absoluta de que o ralo já fedia mesmo antes de eu ter descoberto a bunda. Acho que sim. É, não é a bunda que faz o ralo feder. Não é não. E se fosse? Se fosse, eu iria ter que fazer um grande sacrifício. É. Eu ia ter que escolher entre ver a bunda e aguentar o cheiro, ou não ver a bunda para o ralo não feder. Acho que se esse fosse o caso, eu iria preferir suportar o fétido odor. Não. Mas aí, de tanto inalar a merda eu ia acabar lesando o meu cérebro. E aí teria que coabitar com o vulto. É, isso não ia dar certo. Mas não tem nada a ver.

A bunda tá fora disso (MUTARELLI, 2006, p. 39-40).

Em uma atitude que ressignifica o grotesco presente no odor exalado como reflexo de suas experiências, sugere-se que o cheiro não seja consequência de um sifão estragado, mas sim uma figura insólita relacionada aos objetos que o protagonista negocia, não ao que consome, sendo as ações ligadas a eles as reais responsáveis por seus problemas: “Os ralos, e todos esses canos, parecem ser apenas um lugar para onde os dejetos e a água vão. Mas não são. Esses buracos são na verdade outra coisa. [...] São portais. São os portais do inferno. E é por eles que nos observam” (MUTARELLI, 2006, p.64). Mutarelli constrói um universo que aponta para o fantástico através do lado humano do personagem; desse modo, o cheiro que vem do ralo, o qual deveria drenar inutilidades, pode representar o caráter e a consciência desumana – e, por fim, pútrida – de sua personalidade, aspectos esses que deveriam permanecer ocultos, tal como os dejetos lançados: “O cheiro do ralo. Sinto um estranho prazer ao dizer isso. É quase como se me reencontrasse” (MUTARELLI, 2006, p.65).

O ápice desse vínculo se dá por uma referência direta ao mito de Narciso, representado pelo quadro de Caravaggio, em que o terror no mundo real é oriundo do reflexo de sua própria imagem, um retrato da parte mais podre de si mesmo:

Então, já em minha sala, trancado. Caminho até o banheiro e descubro o ralo. Ontem, até esqueci. Deitado de bruços, inalo. Trago. Para ele o ralo sou eu. Observo, atento o buraco. Nesta pose relembro o Narciso que Caravaggio pintou. Só que não há o reflexo. Só há o

escuro que sou. E isso, é tudo o que me resta para amar (MUTARELLI, 2006, p.138).

A respeito desse “reencontro” do protagonista consigo mesmo por meio do cheiro emanado pelo ralo, compreende-se o mau cheiro exalado como espelho de si próprio, como a parte sórdida de seu ser, resultando, paradoxalmente, em um sentimento simultâneo de aversão e afinidade. Gilles Lipovetsky, teórico da modernidade, comenta sobre o aspecto narcisista em *A era do vazio* (2005):

As perturbações narcisísticas se apresentam menos sob a forma de “perturbações com sintomas nítidos e bem definidos” e mais sob a forma de “perturbações do caráter” que se manifestam por meio de um mal-estar difuso e invasor, de um sentimento de vazio interior e de absurdo da vida, de uma incapacidade de sentir as coisas e as pessoas (LIPOVETSKY, 2005, p.55-56).

Pode-se, portanto, considerar o cheiro que exala do ralo como um elemento simbólico de focalização interior que denuncia a perversão de um personagem que transforma relações humanas em mercadorias de troca motivado pelo capitalismo moderno, assim, mostra-se um sujeito adaptado ao meio exterior, à modernidade e, por conseguinte, corrompido por ela: a podridão da personalidade do protagonista. O autor comenta a respeito da presença do ralo no romance em entrevista concedida à Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo em 2008:

O ralo é metafórico. Quando escrevia o livro, vinham muitas imagens, que são ícones. Como o ralo, buraco para onde vão os excrementos – os nossos excrementos – que se relaciona com o inferno, com meu interior. São símbolos nada agradáveis, mas estão muito ligados ao interior, ao que a gente come e, de alguma forma, não quer cheirar ou enxergar. É um olhar para o que a gente às vezes vê – a gente sempre vê, aliás, e sente o cheiro, mas tem muitas coisas assépticas que ajudam a suavizar (Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000200026 Acesso em: 26 de janeiro de 2018).

A analogia empregada diante do cheiro do ralo aumenta progressivamente em paralelo à excitação pela garçonete. O protagonista passa a associar seus problemas ao cheiro, responsabilizando-o pelas angústias sentidas: "De tanto inalar a merda meu cérebro se confundiu [...] O cheiro da merda pode lesar o cérebro [...] É a porra do cheiro. Isso que está me deixando cansado. Doente, talvez. É isso. Só pode ser" (MUTARELLI, 2006, p.29). Além do cheiro, a loja de usados como espaço no qual o protagonista se relaciona com outras pessoas – comercialmente – contribui com o desenvolvimento de seu comportamento com o mundo ao seu redor.

A atitude do protagonista de tentar transferir a responsabilidade de seus atos – não tão admiráveis – para outrem, isentando-se de qualquer comportamento deplorável, é um dos temas criticados pelo Existencialismo. O *cheiro do ralo* apresenta um personagem que vê a si mesmo como uma vítima da práxis social e que demonstra ser autocomplacente nos momentos em que se exime da própria conduta; a obra sugere uma crítica à falta de dignidade para assumir a autoria de ações reprováveis. De acordo com Berlin:

Você está tentando tirar a responsabilidade de seus ombros (porque é você quem toma as decisões) e passá-la para outro lugar. Uma vez que você diz que é um monstro – e não se importa de ser um monstro, evidentemente –, isso passa a ser uma aceitação complacente de algo que você sabe que é maligno, mas do qual você retira a maldição ao dizer: não sou eu o responsável, é a sociedade (BERLIN, 2015, p.211).

A viabilidade de habituar o olfato à pestilência expelida pelo ralo faz com que o personagem pondere a respeito da capacidade do homem de se adaptar às adversidades da existência, porque, de acordo com o protagonista, no horizonte da normalidade cotidiana: "Temos um mundo à parte. Criamos um mundo à parte. Um mundo para nos servir. Nós temos tudo o quê o mundo pode nos oferecer [...] Que outro animal tem isso? Nenhum, não senhor" (MUTARELLI, 2006, p. 76). Dessa forma, a estabilidade propiciada pelo mundo em que o protagonista se criou é ironizada pelo mesmo, visto que, em seu discurso, apesar de defender a benevolência despendida, critica indiretamente a regularidade que predomina na sociedade: "Deus criou o mundo, mas fomos nós quem o tornou

confortável” (MUTARELLI, 2006, p.77). A ironia presente nesse suposto conforto propiciado pela vida em sociedade compreende a existência do ser humano como absurda, já que são as mesmas instituições e modos de conduta sociais instaurados para regular e harmonizar o meio social que causam danos aos homens.

Perdurando ao redor do protagonista, o odor exalado pelo ralo do banheiro da loja de usados é responsável pela tensão presente no romance, pois, conforme o cheiro se expande gradativamente, maiores delírios surgem no personagem: “Porque na idade média o cu representava o inferno. É isso. Eu sei que é. E o ralo é o cu do mundo. O cheiro que aspiro vem do inferno” (MUTARELLI, 2006, p. 29). Na visão do personagem, são expostas pretensões contrárias na representação do ralo como contraponto da bunda, tendo em vista que enquanto esta representa uma “salvação”, aquele sugere uma “condenação”:

Esse ralo que eu mesmo dei vida. Esse ralo é para onde projetei o escuro que sou. Esse ralo é o que eu lhe emprestei. O ralo e a bunda, dois extremos. Dois buracos extremos. Um leva ao interno do ser, outro ao interno do mundo (MUTARELLI, 2006, p.134).

Contraditório, o protagonista diz não se importar com a opinião alheia, contudo receia que os clientes pensem que o cheiro venha de si – demonstrando se importar com a imagem que transmite e pela qual é visto pela sociedade –, precisando mostrar constantemente que não é o que aparenta ser, e resigna-se quando um sujeito que lhe oferece um violino – e que, em uma inversão de papéis, não consegue comandar a negociação, tendo sua oferta rechaçada – diz, ironicamente, que o mau cheiro tem origem nele próprio:

Aqui cheira a merda.

É o ralo.

Não. Não é não.

Claro que é. O cheiro vem do ralo.

Ele entra e fecha a porta.

O cheiro vem de você.
Olha lá. Levanto e caminho até o banheiro.
Olha lá, o cheiro vem do ralo.
Ele ri coçando a barba.
Quem usa esse banheiro?
Eu.
Quem mais?
Só eu.
Ele continua com o sorriso no rosto, solta:
E então, de onde vem o cheiro? (MUTARELLI, 2006, p.17).

Apesar de culpar o ralo pela má sorte e se sentir ofendido quando dizem que o cheiro vem, na verdade, dele mesmo, a imagem que o protagonista apresenta na sociedade é formada a partir de valores atribuídos a ele: “E só mais uma coisa lhe digo: Tu é rico, mas vive na merda” (MUTARELLI, 2006, p.25). Tendo em vista o fato de que o protagonista demonstra preocupação com a exibição de si mesmo e com o juízo social, pode-se considerar que ele se afasta da característica romântica de desprezar o juízo alheio.

Em certo momento do romance, sente necessidade do odor para se aliviar, talvez para lembrar quem ele é realmente: “Talvez o cheiro seja meu. Esse cheiro tem história. Foi o cheiro que me trouxe a bunda. É um presente do inferno. É minha perdição” (MUTARELLI, 2006, p.65). Para isso, tem de se esforçar para desentupir o ralo, o qual havia sido cimentado para não espalhar o cheiro. Quando consegue: “Foi pura emoção esse nosso reencontro. O cheiro subiu encorpado. Nas narinas até me ardeu. Sei que no fundo no fundo, meu cheiro também lhe desceu” (MUTARELLI, 2006, p.81). Erige-se, então, a compreensão por parte do protagonista de que ele exala um mau odor tal como o ralo do banheiro e o cheiro simbolicamente emitido é justificado pela maneira que trata as pessoas.

O cheiro exalado pelo ralo que perturba o protagonista suscita três possíveis interpretações no campo da história do pensamento: a primeira, o inquietante freudiano; a segunda, o fantástico proposto por Todorov e, por fim, o grotesco de Kayser.

Freud, no texto *O Inquietante*, diz que estar perante uma situação de incerteza intelectual, relacionada ao terrível e equivalente ao angustiante, caracteriza-se como inquietante (*unheimlich*). Estabelece-se que para o surgimento do elemento insólito é necessário um conflito de julgamento sobre a possibilidade de aquilo superado – e não mais digno de fé – ser mesmo real: apreendendo a realidade por trás das “fantasias”.

Para Todorov, nomeia-se de fantástico todo fenômeno considerado inadmissível de ocorrer, que causa uma ruptura nas leis da natureza e gera impasse na compreensão do fato. Romper os limites de funcionamento do mundo tal como ele é conhecido e causar hesitação no leitor, pela aparente confirmação no decorrer da narrativa, é a primeira condição de validação do fantástico.

Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição de fantástico. Este exige que três condições sejam preenchidas. Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições (TODOROV, 2010, p.38-39).

Assim como o fantástico, o “grotesco é ‘sobrenatural’ e ‘absurdo’, isto é, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo”, segundo Kayser (KAYSER, 2013, p.30). Despreocupado com a verdade e adepto da deformação dos elementos, o grotesco é uma categoria estética resultante da associação entre o que é entendido por terrível – escatológico, excêntrico – com humor – riso –, na qual o feio e o repulsivo têm valor próprio: o cômico de mau gosto. Para Kayser, “o mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é” (KAYSER, 2013, p.40), ou seja, é um mundo que se fundamenta, justamente, na suspensão do ordenamento habitual e confiável do cotidiano, tornando-se, por vezes,

incompreensível e alienado da realidade. Minois contribui para a discussão do grotesco ao apontar que esta categoria estética surge na instabilidade do mundo, após determinadas agitações políticas e sociais “que inverteram a ordem ‘natural’ das coisas e que nos levam a ter um olhar novo sobre o mundo: este se desestrutura, decompõe-se; seus elementos fundem-se uns nos outros, recompõem-se de forma monstruosa e ridícula” (MINOIS, 2003, p.94).

Há uma outra interpretação do grotesco, relacionada ao absurdo como componente da condição humana e associada aos escritores ingleses Edward Lear e Lewis Carroll e, no Brasil, a Campos de Carvalho e Qorpo Santo, chamada de *nonsense*. Compreendido como um “grotesco moderno”, o *nonsense* preza pela estranheza e pela ausência de regras e, por isso, contraria, caracteristicamente, o bom senso e a lógica habitual das coisas. Pelo uso criativo da linguagem, o *nonsense* rompe expectativas e ultrapassa os limites do ordenamento costumeiro para dar origem a uma nova ordem das coisas, lúdica e diferente do comum; características essas presentes na produção de Lourenço Mutarelli.

A ficção cria novas possibilidades de sentimento sobre a ordem das coisas que não são cabíveis no plano da realidade, como ocorre quando algo compreendido, inicialmente, como fantástico torna-se real. Essa modificação interfere diretamente na rotina e nas faculdades mentais dos personagens envolvidos na ação, assim como acontece com o protagonista d’*O cheiro do ralo*, cujo contato com o odor exalado pelo ralo do banheiro de sua loja de penhores resulta na mudança de comportamento do personagem. O conflito gerado entre o cheiro e o protagonista faz com que ele o considere responsável por trazer à tona seu lado pútrido.

O derradeiro encontro do protagonista com o ralo se dá no momento em que a viciada retorna trêmula à loja com um saco de papel nas mãos. Quando esteve na loja pela última vez, os dois protagonizaram uma troca de “acusações”: “O senhor tem a cara da mentira. E você tem a cara da verdade. O senhor é a mentira. E você, a verdade” (MUTARELLI, 2006, p.125). O saco continha uma arma com a qual a mulher assassina o protagonista em uma espécie de vitória da verdade sobre a mentira. Ferido, ele recorda de momentos que, para si, foram valiosos – “Penso em tudo que um dia comprei” (MUTARELLI, 2006, p.141) –,

reafirmando seu caráter fetichista ao mesmo tempo em que, conscientemente, admite a incorporação de histórias afetivas de outrem à sua história pessoal: “Sinto que perco tudo. Tudo o que nunca foi meu. E então eu me perco em mim. Nesse mim que nunca foi eu” (MUTARELLI, 2006, p.141).

Em seus últimos momentos, o protagonista compara a morte ao ralo, que, metaforicamente, põe fim a sua existência, engolindo-o junto a uma descarga: “O caminho é a queda. A queda me traga. Como um ralo” (MUTARELLI, 2006, p.142).

O fim trágico do personagem central d’*O cheiro do ralo* expressa a morte como destino que, impreterivelmente, atinge a todos, assim como põe fim ao perfil montado sobre si mesmo através das aquisições feitas durante sua trajetória como dono de loja de usados; desse modo, considera-se a morte do protagonista como ponte para o reencontro com um “eu” que já não se recorda e com uma realidade sobre a qual não possui controle, tendo em vista que os bens materiais que formavam sua personalidade fetichista e dominadora são deixados para trás.

4. O NATIMORTO: COMO ALGUÉM NÃO SE TORNA O QUE É

Um caça-talentos e uma cantora de ópera reclusos em um quarto de hotel. Essa é a premissa do segundo romance de Lourenço Mutarelli, *O natimorto* (2004). Com ares de melancolia, o romance apresenta, ao contrário d'*O cheiro do ralo*, a demarcação de fala durante o discurso direto por meio da nomeação do personagem, evidenciando quem está com a palavra no ato enunciativo. Com a presença de um narrador autodiegético, *O natimorto* apresenta um texto enxuto, pouco descritivo e experimental em sua forma, aproximando-se ora de uma peça teatral, ora de um poema. A ausência de marcação temporal e a escassez de personagens – há dois principais, O Agente e A Voz, e dois secundários, A Esposa e O Maestro – e de cenários – exceto as cenas iniciais, todas as demais ocorrem dentro de um quarto de hotel – predominam na narrativa.

Dividido em quatro capítulos – ou atos – de quatro a seis cenas em cada, Mutarelli dá seguimento, neste romance, à opção de não nomear seus personagens. Assim como as demais vozes surgidas na narrativa, o protagonista, a partir do recurso linguístico da antonomásia, é nomeado somente pela sua função, não por seu nome próprio, demonstrando, logo de início, que a posição ocupada na sociedade possui maior importância do que a própria identidade: O Agente.

O personagem central é um caça-talentos do ramo musical que descobre e passa a agenciar uma cantora de ópera chamada de A Voz, a quem ele se dirige como “a voz da pureza”. Pretendendo torná-la popular, almeja apresentá-la a um renomado músico com quem ele trabalha, O Maestro. Para isso, quando A Voz desembarca para esse encontro, O Agente, gentilmente, oferece hospedagem em sua casa, e não em um hotel. No entanto, A Esposa, cônjuge do caça-talentos, não a recebe bem e se faz uma má anfitriã ao criticar seu canto – ou a falta dele: “Então, seu semblante se fecha em plena concentração. E sua boca começa a se mover. [...] E sinto todo o meu corpo arrepiar-se diante de um momento quase sacro [...] A Esposa – E não sai som de sua boca?! (MUTARELLI, 2004, p.20-21) –, após muita insistência para ouvi-lo.

No entendimento do Agente, o canto da Voz é tão sofisticado a ponto de as “pessoas comuns” não terem sensibilidade o bastante para o compreenderem – “de tão puro, de tão cristalino, faz-se inaudível aos mortais” (MUTARELLI, 2004, p.20) – e, por conseguinte, jamais serão capazes de valorizar a cantora da maneira que ele entende que ela mereça. A Esposa, contudo, não pensa da mesma forma e acredita na existência de um caso amoroso entre os dois; por conta disso, revela e debocha da disfunção erétil do marido. A Voz, desconfortável com a situação ocorrida e disposta a evitar novos conflitos, decide se hospedar em um hotel. O Agente a leva, todavia, sentindo-se deslocado em seu próprio lar, não retorna para sua casa. É neste momento que a trama central do romance narrado a partir do ponto de vista do protagonista realmente tem início.

Um dos principais pontos desenvolvidos *n’O natimorto* é a capacidade de uma pessoa “ferir” outra, deixando-a marcada durante a vida e suscitando o desejo de afastamento do meio e das relações sociais. Mutarelli vivenciou uma situação dessa natureza. O autor conta que em seu aniversário de 24 anos, seus amigos o surpreenderam – ou presentearam – com a simulação de um assalto: vendaram-no e ameaçaram-no de morte com um revólver em sua cabeça. Naquele momento de “descontração”, o autor tentou se lembrar de “exercícios para morrer” que um amigo havia ensinado, no entanto quando a venda foi retirada e ele percebeu que tudo era apenas uma brincadeira, algo em si “morreu completamente” naquela noite, resultando, posteriormente, no diagnóstico de síndrome do pânico. Esse episódio, retratado no quadrinho *Requiem*⁷, o fez perceber a “maldade despreziosa” da qual as pessoas são capazes e, impactante em sua trajetória, foi retomado como um dos temas centrais de seu segundo romance. Antonio Candido comenta a conexão entre realidade e ficção na composição de um personagem:

Neste caso, deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a inventada; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada,

⁷ Uma das histórias publicadas de maneira independente no início da carreira de Lourenço Mutarelli. Foi reeditado em 2007, compondo a segunda edição do álbum *Transubstanciação*.

modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras (CANDIDO, 2014, p.69).

Há uma atração mútua entre O Agente e A Voz. Enquanto ele se encanta pelos talentos vocais da cantora, ela fica admirada com as histórias contadas pelo caça-talentos – histórias marcantes para sua vida que, a princípio, foram presenciadas, mas não protagonizadas por ele – e pela sua teoria de aproximação entre as imagens de advertências dos danos causados pelo tabagismo à saúde impressas nos maços de cigarros e os arcanos das cartas do tarô de Marselha. O Agente, vendo além de cada figura, traça um paralelo entre cada foto da campanha promovida pelo Ministério da Saúde para diminuir o consumo de cigarros e os arcanos do tarô, ou seja, cada imagem possui sua carta correspondente. Ele também acredita que elas revelam a sua sorte do dia e, fumando um maço diariamente, será capaz de prever seu destino e, assim, proteger-se de possíveis ameaças; nessa premissa, erige-se a suspeita de que fumar não é o verdadeiro vício do Agente, mas sim prever o futuro. Nota-se, então, a presença de um universo simbólico n’*O natimorto* tão marcante quanto o encontrado em *O cheiro do ralo*, demonstrando a continuidade que Mutarelli dá a esse aspecto.

Após o incidente com A Esposa, O Agente acomoda A Voz em um hotel. Cansado de sentir o meio social como um lugar inóspito para si, ele pede para se hospedar junto da cantora e, em uma sugestão de proteção mútua contra violências do “mundo exterior” motivada pela “ignorância” da Esposa – consequentemente, das “pessoas comuns” – em reconhecer seu talento vocal e de troca de histórias por cantos para convencê-la, propõe o hotel como refúgio para os dois:

O *Agente* – Como eu disse, eu tenho umas economias.

O *Agente* – E, na verdade, não aguento mais o mundo lá fora.

O *Agente* – Não é só da minha mulher que estou falando.

O *Agente* – Eu falo de tudo e de todos.

O *Agente* – Eu não suporto mais ser agredido.

O *Agente* – Então eu te proponho isso.

A Voz – Isso o quê?

O *Agente* – Bom, com as economias que eu tenho acho que poderíamos viver aqui nesse quarto de hotel por, aproximadamente, uns cinco ou seis anos.

A Voz – Meu Deus!

O *Agente* – E veja bem, isso sem nunca precisarmos sair daqui.

O *Agente* – E ainda existe a chance de que por fim nos esqueçam aqui, ai então viveríamos aqui pelo resto de nossas vidas... Protegidos...

[...]

O *Agente* – Você não percebe?

O *Agente* – As pessoas vão te agredir também.

O *Agente* – Elas vão tentar te destruir.

O *Agente* – Porque elas não terão capacidade para compreender o seu dom.

O *Agente* – Elas vão te vaiar, como minha esposa fez (MUTARELLI, 2002, p.38-39).

Tanto o protagonista d'*O cheiro do ralo* quanto o d'*O natimorto* estão compulsoriamente integrados à modernidade; todavia o personagem do primeiro romance integra-se voluntariamente à sociedade moderna, ao contrário do que ocorre com O *Agente*, que demonstra resignação a essa integração nos momentos em que se expressa como um sujeito incapaz de se adaptar aos estilemas modernos e, por essa razão, opta por se afastar do meio social para evitar “agressividades”. Löwy e Sayre apontam o isolamento da humanidade – consequentemente, da própria realidade – como um dos aspectos do pensamento romântico: “o sentimento de privação do lar e isolamento tornou-se a ‘experiência fundamental’ dos românticos do início do século XIX” (LÖWY e SAYRE, 2011, p. 43). Mutarelli retrata, então, uma visão crítica da sociedade a partir do ponto de vista de um personagem cuja situação em meio ao corpo social o torna um estrangeiro, isto é, um sujeito incapaz de se adequar às circunstâncias sociais ao seu redor.

A literatura pode agir de duas formas básicas. Pode pretender atuar como um espelho plano, alimentando a ilusão de que é capaz de mostrar a realidade como ela é. Esse é o caso do Realismo, movimento literário difundido na segunda metade do século XIX, mas cujos princípios “realistas” podem ser encontrados em épocas diversas. A segunda possibilidade, oposta à primeira, é a literatura assumir-se como espelho

deformante, com a intenção de deslocar a imagem que a sociedade tem de si mesma. O objetivo desse tipo de literatura é o de abrir novos ângulos de visão, de revelar novas dimensões do real. Uma literatura que se deseja profundamente crítica, portanto (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p.72-73).

Lançado à evasão, separado das idiosincrasias e das fobias da vida cotidiana, o afastamento das relações sociais – incluindo o convívio com sua esposa – e dos compromissos do dia a dia, faz com que o caça-talentos aliene-se dos demais. Para ele, seu lugar de serenidade é em seu “mundo interior”, distante de tudo e de todos que constituem o “mundo exterior”, o qual, suspostamente, o ataca sem piedade. O Agente, em uma atitude estritamente romântica que permanece ativa dois séculos depois, sente-se um “eu” moralmente superior aos demais, como se estivesse um degrau acima de todos, por conta disso não se sente confortável na companhia daqueles que tornam o mundo um lugar deplorável.

Ao contrário do que ocorre n’*O cheiro do ralo*, em que a conquista de desejos vistos como inalcançáveis preenche lacunas da vida do protagonista, n’*O natimorto* segue-se outra via apontada por Freud como meio para alcançar a felicidade, o afastamento de insatisfações: “O deliberado isolamento, o afastamento dos demais é a salvaguarda mais disponível contra o sofrimento que pode resultar das relações humanas. Compreende-se: a felicidade que se pode alcançar por essa via é a da quietude” (FREUD, 2017, p.32). Por esse motivo, fechar-se em um quarto de hotel não soa como uma ideia absurda e inviável para O Agente tanto quanto soa para A Voz, que considera impossível desvencilhar-se por completo da sociedade.

Para O Agente, o problema da existência não é a vida em si, mas sim o viver. Se se considerar as ponderações de Brandão (2017) sobre o homem moderno, é possível aproximar o caça-talentos – e a sua angústia – da concepção do crítico: “O típico cidadão moderno seria o homem das multidões, cuja identidade se erige a partir da própria dissipação, cuja individualidade exacerbada contraditoriamente pressupõe o anonimato e a despersonalização” (BRANDÃO, 2017, p.141).

À vista disso, o intuito da proposta feita pelo caça-talentos é evitar que A Voz sofra o que ele sofreu estando em contato com a sociedade, como ser ridicularizado da maneira que foi pela esposa em frente a cantora: “A Esposa – Porque, para trepar com ele, só se for assim. O coitado é broxa! [...] A Esposa – E você, seu rato... seu nada... ainda tem coragem de defendê-la!” (MUTARELLI, 2004, p.24). Insensível e disposta a menosprezar ainda mais o marido para a visitante, A Esposa ressalta as qualidades do Maestro para diminuir O Agente: “A Esposa – Ah! O Maestro... aquilo sim é que é homem. [...] A Esposa – Sei. Somos muito íntimos, eu e o Maestro. Ele tem adoração por mim” (MUTARELLI, 2004, p.21-22). O protagonista relata, posteriormente, o caso extraconjugal de sua esposa com O Maestro – e com outros homens. Desdenhado e traído, O Agente compreende A Esposa e O Maestro como pessoas que representam e disseminam o mal, enquanto que ele e A Voz, o bem e a pureza; por essa razão, os dois devem se resguardar dentro do quarto de hotel, protegidos de todos que possam feri-los física ou emocionalmente.

Quanto mais a cidade desenvolve as possibilidades de encontros, mais os indivíduos se sentem sós; quanto mais as relações se tornam livres, emancipadas das antigas restrições, mais rara se torna a possibilidade de conhecer uma relação intensa (LIPOVETSKY, 2005, p.57).

De acordo com Ricoeur, “nenhuma outra arte mimética foi tão longe na representação do pensamento, dos sentimentos e do discurso quanto o romance” (RICOEUR, 2016, p.153). Nos romances de Lourenço Mutarelli, é comum a figura do homem que não se sente conectado e em harmonia com o mundo em que está inserido, mas que, embora infeliz nas escolhas, esboça estratégias de adaptação a esse cenário insatisfatório: eles agem dessa forma porque não sabem agir diferente. Essa ação revela um tema central do pensamento existencialista, o qual é abordado por Albert Camus sob o conceito de “absurdo”.

Motivado pelas duas grandes guerras ocorridas na primeira metade do século XX, que abalaram as convicções sobre a ciência e a razão estabelecidas no século anterior, Camus ponderou sobre o conceito de homem absurdo na obra *O Mito de Sísifo*, cujo título faz referência direta ao mito grego de Sísifo, o

mais astuto dos mortais, o qual é condenado a um árduo e eterno castigo por ter desafiado os deuses: diariamente, ele deveria empurrar uma pedra até o topo de uma montanha, entretanto, quando se aproximava do ponto final do trajeto, a pedra rolava montanha abaixo, fazendo com que o esforço empregado tivesse sido em vão e obrigasse Sísifo a um recomeço. Sem a presença do *telos*, esse fato se repetia viciosamente: “Se esse mito é trágico, é que seu herói é consciente. Onde estaria, de fato, a sua pena, se a cada passo o sustentasse a esperança de ser bem-sucedido?” (CAMUS, 1989, p.143).

Apoderado do mito, Camus demonstra que Sísifo é o ser que vive a vida ao máximo mesmo em meio ao vazio existencial que o envolve, perguntando-se o que é que o mais astuto dos mortais pensava quando via a pedra rolar abaixo e o seu esforço completamente esvaído: “É durante esse retorno, essa pausa, que Sísifo me interessa [...] Vejo esse homem redescer, com o passo pesado mas igual, para o tormento cujo fim não conhecerá” (CAMUS, 1989, pg.143). Essa tarefa sem sentido o constitui como um homem absurdo, já que mesmo sem reconhecer a significância de sua obrigação, ele continua exercendo-a ininterruptamente, pois está em consonância com a natureza irracional do mundo: é o anseio pela busca da razão em meio à irracionalidade, ou seja, o que se espera encontrar na vida e o que realmente se encontra.

Os deuses tinham condenado Sísifo a rolar um rochedo incessantemente até o cimo de uma montanha, de onde a pedra caía de novo por seu próprio peso. Eles tinham pensado, com as suas razões, que não existe punição mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança (CAMUS, 1989, pg. 141).

Quando a razão de viver assemelha-se à razão de morrer, surge o “herói absurdo”, aquele cujos esforços não possuem importância justamente por não haver significados que os justifiquem. Não existem significados transcendentais, crença ou metafísica, por isso encontrar o sentido das ações por si próprio torna-se um ato complicado. O mesmo acontece com o indivíduo moderno em meio à rotina:

Levantar-se, bonde, quatro horas de escritório ou fábrica, refeição, bonde, quatro horas de trabalho, refeição, sono, e segunda, terça, quarta, quinta, sexta e sábado no mesmo ritmo, essa estrada se sucede facilmente a maior parte do tempo. Um dia apenas o “porquê” desponta e tudo começa com esse cansaço tingido de espanto. “Começa”, isso é importante. O cansaço está no final dos atos de uma vida mecânica, mas inaugura ao mesmo tempo o movimento da consciência. Ele a desperta e a desafia a continuação. A continuação é o retorno inconsciente à mesma trama ou o despertar definitivo (CAMUS, 1989, p.32).

Como comportamento típico da condição humana, o absurdo representa a compreensão, a aceitação e, até mesmo, a satisfação com sua existência a partir do instante em que se dá conta da irracionalidade do mundo e mesmo assim imerge na vida a ponto de torná-lo racional, razoável e habitável; em outras palavras, o absurdo define a realidade humana e a vontade de estar presente mesmo diante da “ausência de qualquer razão profunda para viver, o caráter insensato dessa agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento” (CAMUS, 1989, p.25).

Entende-se que personagem central d’*O natimorto* possui consciência de sua falta de sentido na história e que, por essa razão, aproxima-se do absurdo camusiano quando se individualiza do meio coletivo, pois não há lugar conveniente para repousar suas inquietações, contudo, apesar de entender o absurdo, não se rende a ele por acreditar que pequenas ações não vão chegar a alguma coisa. Deste modo, o isolamento do Agente – ainda que contraditório, pois carece e implora pela companhia da Voz – em um quarto de hotel justifica sua própria vida: “Então, já consciente do meu lugar no mundo, levantei” (MUTARELLI, 2004, p.45).

É possível, à vista disso, situar o pensamento de Camus como descendente indireto do Romantismo – assim como todo o Existencialismo, em geral, corrente à qual a produção do filósofo francês é relacionada –, já que, ao buscar uma realidade paralela com o objetivo de tornar a vida suportável, Camus aproxima-se da ótica romântica de suspensão de estruturas racionais que dão coerência à vida para a concepção de um ideal filosófico expandido à própria existência por meio da arte.

Consciente de que sua vida se resume àquele momento, Sísifo – assim como O Agente – romantiza sua condição e, então, compreende que deve

conviver com as incertezas e vivenciá-las de forma plena. O absurdo é a falta de propósito, presente naqueles em que tudo foi aniquilado, por isso a ação de romantizar a vida é torná-la suportável de ser vivenciada, o que, para Novalis, “nada mais é do que aumentar a potência qualitativamente” (apud SAFRANSKI, 2010, p.109).

A dualidade de amar a vida mesmo em meio ao mais profundo sofrimento remete à ideia de *amor fati* – compreendido como “amor ao destino” - de Nietzsche. *Amor fati* é um sim ao destino, um querer que prefigura, portanto, uma intensa vontade de pertencimento e afirmação ao mundo, uma vontade transfiguradora e criadora que deseja realizar a vida e a vontade de viver mesmo em suas possibilidades mais estranhas, obscuras e difíceis: “Eu não quero, a partir desse momento, ser outra coisa senão pura afirmação” (NIETZSCHE, 2007, p.187). Influenciado pela filosofia nietzschiana, apreende-se que o ideal romântico do absurdo de Camus é oriundo do conceito de *amor fati* de Nietzsche devido à similaridade entre ambos. Sobre o romântico em Nietzsche, Safranski pondera:

Nos jovens românticos e em Nietzsche, o romântico é a experiência do ser como algo prodigioso, que seduz ao dissolvimento voluptuoso do próprio ser; o romântico é de qualquer modo a experiência de um ser onde a vida, despertada para a consciência, não pode se sentir confortável. O ser se mostra dionisíaco quando aquilo que é conhecido se torna sinistro (SAFRANSKI, 2011, p. 266).

Pelo raciocínio absurdo, contemplar e afirmar a vida são contradições haja vista que todos estão sentenciados à morte. É a desunião das relações entre ator (homem mortal) e cenário (mundo eterno) o princípio motivador do sentimento da absurdidade. A apreciação plena do momento vivido ainda que consciente de uma morte inevitável no sentimento de absurdidade de Camus denota, segundo Sherman, “a experiência ingênua de absurdo de Camus deriva da própria relação não mediada entre sujeito e objeto – ou seja, da divisão irreparável entre a razão humana e o que ele chama de universo indiferente” (SHERMAN In: DREYFUS e WRATHALL, 2012, p.258).

Se a punição de Sísifo é o trabalho inútil e sem propósito e ele tem consciência da injustiça da existência, por que, então, continua a fazê-lo? Porque, na filosofia camusiana, o suicídio não é visto como uma possível fuga da condição humana; logo, atingir a consciência do absurdo existencial significa realizar questionamentos que elucidam, conseqüentemente, o paradoxo estabelecido entre a indissociabilidade do gosto de viver e do desespero de viver, conforme Camus aponta: “Não há amor de viver sem desespero de viver” (CAMUS, 1995, p.100). Cioran compartilha do pensamento de Camus de que o suicídio é aceitar a derrota da vida e diz: “Refutação do suicídio: não é deselegante abandonar um mundo que com tão boa vontade se pôs a serviço de nossa tristeza?” (CIORAN, 2011, p.68).

Pode-se considerar que O Agente é, portanto, um ser amante da vida, mesmo que tenha optado por se afastar da sociedade e negado relações humanas, já que o suicídio – que, por sua vez, é entendido como a derrota da vida – não surge no horizonte da narrativa como uma opção. Uma vez que, ao assumir o seu não pertencimento ao mundo, negar o suicídio ou, simplesmente, fingir que nada está acontecendo, o personagem adquire consciência de sua condição como humano ao compreender que a angústia e o sofrimento são partes fundamentais da experiência do viver e, a partir dessa percepção, O Agente constata o seu lugar no mundo e diz “sim” à vida. Quando consciente de seu isolamento e desligamento da sociedade, evidencia-se a presença do absurdo, proposto por Albert Camus, em sua concepção.

Deste modo, a aceitação da angústia e do sofrimento como partes inerentes da condição humana é compreendida como um incentivo à manutenção da vida; assim, quando uma sequência de ações sem nexos se torna seu destino, o absurdo nasce, tanto em Sísifo quanto no Agente, a partir do estado de lucidez atingido e, por essa razão, a máxima de Camus que possibilita a existência na própria ausência de valores é anunciada: “é preciso imaginar Sísifo feliz” (CAMUS, 1989, p.145). Mesmo consciente das contradições contidas no viver, ambos se tornam, cada um à sua maneira, amantes da vida.

Hospedado no hotel e com o objetivo de não sair mais de lá para a sociedade “de fora”, retém-se alheio aos acontecimentos ocorridos no exterior do local e distancia-se de tudo e de todos que fazem parte e desestabilizam sua

existência. A presença de elementos culturais de entretenimento para a massa não é tão carregada n' *O natimorto* quanto é n' *O cheiro do ralo*, contudo é a partir da comparação com o filme *Bubble Boy* (2001), dirigido por Blair Hayes, no qual o personagem, de saúde frágil, fecha-se em uma bolha de plástico para evitar ser ferido pelo contato direto com outras pessoas que o enclausuramento voluntário do Agente é compreendido pela cantora: “A Voz – É um rapaz que nasceu com um problema de saúde, acho que ele não tinha anticorpos ou algo assim, e a única forma de sobreviver é se protegendo dos outros em uma bolha de plástico” (MUTARELLI, 2004, p.123).

Para A Voz, a proposta de viverem juntos nada mais é do que algo descompromissado, como uma brincadeira, suscitando a ideia de que ela fará parte somente enquanto estiver disposta a isso: “A Voz – Eu não quero chegar a lugar algum! Eu só estou brincando, quer dizer, nós só estamos brincando, não é mesmo? Como um jogo, não é isso? / O Agente – Eu não sei, estamos?” (MUTARELLI, 2004, p.42). Apesar de ela aceitar conviver com O Agente no quarto de hotel, em uma espécie de contrato firmado entre os dois, ela transita em outros espaços: “A Voz – Outra coisa, eu não me sinto tão agredida assim pela humanidade. Ao contrário, a vida tem sido generosa comigo” (MUTARELLI, 2004, p.42). O Agente se restringe ao quarto e às ações de dormir-acordar – essas seriam as únicas ações capazes de determinar o tempo no romance a partir da quantidade de dias de hospedagem, porém são imprecisas – e interpretar as imagens do maço de cigarros.

Um quarto restrito é o cenário ideal para aqueles que anseiam por uma sensação de liberdade. Mesmo que temporário, é um espaço de um único possuidor, capaz de isolar e manter o anonimato do ocupante, pois concede um distanciamento da cidade devido ao sentimento de transição e provisoriedade que os hotéis oferecem. A opacidade de um quarto de hotel também propicia o silêncio do que vem de fora: “A Voz – Nós poderíamos assinar algumas revistas e jornais... aqui no hotel TV a cabo / A Voz – E assim, saberíamos o que se passa no mundo lá fora / O Agente – Eu acho que eu nem iria querer saber” (MUTARELLI, 2004, p.40).

De acordo Safranski, o mal-estar diante da estabilidade da sociedade vigente é o que representa “o estranhamento romântico do mundo como

intrinsecamente associado à negligência e ao desprezo em relação à normalidade” (SAFRANSKI, 2011, p. 329); deste modo, o isolamento do protagonista em um quarto de hotel, protegido por uma segurança imaginada, é o ato capaz de justificar sua própria vida para vivenciá-la até o final. Para Michelle Perrot, em *História dos quartos* (2011), a viagem sem paisagem promovida em um quarto de hotel evidencia que:

O segredo do quarto é uma garantia de liberdade. Daí seu papel de refúgio para os perseguidos, os exilados, os delinquentes em fuga, os furtivos, os apaixonados, todos que, por qualquer razão, procuram escapar da perseguição ou da norma (PERROT, 2011, p.179).

Estabelecendo um quarto de hotel como moradia para o protagonista e tomando este espaço fechado e reduzido a quatro paredes como cenário único para o desenvolvimento da narrativa, Mutarelli retoma outro fato presente em *O cheiro do ralo*: tanto o protagonista do primeiro romance quanto o do segundo não demonstram conexão relevante com seus lares, onde é pressuposta uma maior comodidade, mas sim com o local adotado como refúgio; enquanto para o dono da loja de penhores esse espaço é o seu próprio comércio, para *O Agente* é apresentado o quarto como lugar de resguardo. No entanto, é justamente nas zonas de segurança escolhidas pelos personagens que transparecem suas obsessões, conforme aponta Farinaccio: “Como em outros romances de Mutarelli, a proteção não é alcançada; ao invés, o quarto fechado torna-se um espaço opressivo, que contribui para o gradativo enlouquecimento da personagem” (FARINACCIO, 2013, p.251).

A hipótese levantada para sustentar a opção de desprezo ao lar dá-se pelo entusiasmo dos protagonistas em relação ao novo: nos dois primeiros romances de Mutarelli, há uma ruptura amorosa – n’*O cheiro do ralo* com a noiva e n’*O natimorto* com a esposa – logo nas primeiras cenas devido ao desejo de renovação – no primeiro, a garçonete e, no segundo, a cantora – que fascinam os personagens.

Afastar-se da própria casa representa, então, o rompimento com compromissos firmados anteriormente que não satisfazem mais e o impulso pela

conquista de uma mudança significativa em suas vidas, ato que se confirma pela opção do autor de apresentar inicialmente o deslumbramento com os possíveis futuros casos amorosos e não a relação “estável”, demonstrando, assim, a novidade em detrimento do antigo.

Outra questão relevante no romance é a existência de constantes inversões temporais n’*O natimorto*. Quando observações do Agente são misturadas a pensamentos e lembranças, as quais expõem fatos a respeito de seu passado, o personagem demonstra, indiretamente, como esses fatos contribuíram para sua formação identitária; o mesmo não ocorre n’*O cheiro do ralo* tendo em vista que o dono da loja de penhores não apresenta informações acerca de seu passado, ignorando-o como se não existisse, por isso o desejo de adquirir objetos “com história” a fim de incorporar à sua trajetória e, conseqüentemente, “formar” a si próprio: em síntese, só há presente e perspectiva futura, o passado é nulo.

A disposição das cenas, dos episódios intermediários, dos acontecimentos marcantes, das transições não para de modular as quantidades e as extensões. A esses aspectos, somam-se as antecipações e os retrospectos, as inserções que permitem incluir vastas extensões temporais rememoradas em sequências narrativas breves, criar um efeito de profundidade perspectiva ao mesmo tempo que se rompe a cronologia. Afastamo-nos ainda mais da estrita comparação entre comprimentos de tempo quando acrescentamos aos retrospectos o tempo da lembrança, o tempo do sonho, o tempo do diálogo relatado, como em Virginia Woolf (RICOEUR, 2016, p.135).

São três as histórias intermediárias – que serão retomadas no decorrer da narrativa – surgidas em meio a observações momentâneas que são pertinentes à composição do Agente como sujeito ou, como ele diz, “tat tvam asi” – “tu és isto”, na tradição védica –: a primeira é a de quando um de seus primos caiu em um poço; a segunda, a de um amigo que foi mordido por um cachorro na infância; e a última, a de um garoto que construiu um castelo de areia cheio de detalhes minuciosos.

No quintal da casa de sua avó, onde brincava com seus primos, havia um poço. Para evitar que as crianças se aproximassem do local, um dos tios do Agente alertava para a existência de um monstro que vivia no fundo dele. Um

dia, um de seus primos caiu no poço, a queda, contudo, foi amortecida pelo restante de água que havia lá. Quando resgatado, O Agente se dirigiu ao primo para perguntar como era o monstro e obteve a seguinte revelação: “Ele é como nós. Todos somos monstros” (MUTARELLI, 2004, p.33). A água remanescente do fundo do poço refletiu a face oculta de seu primo, como ocorre no quadro *Narciso*, de Caravaggio, citado n’ *O cheiro no ralo*, fazendo com que sua imagem fosse identificada como a do monstro. No mito de Narciso é justamente do encantamento com a própria imagem que a perdição surge. Esse é o primeiro momento marcante da vida do Agente.

O segundo episódio trata-se de uma vingança. O fato ocorreu quando O Agente tinha, aproximadamente, dez anos de idade. Um cachorro mordeu violentamente um de seus amigos nas nádegas, deixando-o com marcas perpétuas, o que fez o garoto desenvolver ódio e jurar vingança. Dez anos depois, quando o cachorro já não estava em plena saúde, seu amigo massacrou a cabeça do animal com um pedaço de madeira.

A última situação se deu em uma praia. Observando um garoto construir, cuidadosa e pacientemente, um castelo de areia repleto de pormenores. Detalhista, o garoto contemplou o resultado, aproximou-se da obra e a golpeou, destruindo-a. Para A Voz, essa história lembra a anterior devido ao desfecho agressivo.

Em uma relação de “íntimos desconhecidos”, O Agente e A Voz fazem, implicitamente, um acordo de confiança mútua quando fumam juntos e são alertados, a cada novo maço, dos males do tabagismo, como ocorre em: “E mesmo ciente de que ‘Crianças começam a fumar ao verem os adultos fumando’, fumamos” (MUTARELLI, 2004, p.25). Essas advertências surgem repetidamente no romance – reforçando o aspecto destrutivo no ato contínuo de fumar e, conseqüentemente, a negação dele – e sugerem um pacto de união entre os dois, ou seja, cada prejuízo à saúde será sentido por ambos, como se fossem uma pessoa só. Essa suposição se solidifica quando O Agente propõe, em uma atitude amorosa, o mesmo fim aos dois: “O Agente – Pediríamos o cigarro pela manhã e saberíamos qual seria a nossa sorte do dia. / O Agente – Se você quiser, poderíamos dividir o mesmo maço e, assim, teríamos o mesmo destino” (MUTARELLI, 2004, p.40).

O misticismo romântico sobre as cartas de tarô guia boa parte do enredo, no entanto não há uma organização clara e definida na aproximação entre as imagens de reprovação do Ministério da Saúde e as cartas de tarô, por isso a interpretação das figuras pode ser questionada, já que é feita a partir das motivações do Agente, o intérprete, no momento da leitura. Compreende-se, desse modo, o caráter manipulador do personagem diante de intenções implícitas a cada leitura ressignificativa revelada, como ocorre quando “confunde” uma carta com outra, provoca irritação na cantora e tenta consertar o suposto equívoco cometido:

O Agente – Não era o diabo.

A Voz – Não? Então o que era?

O Agente – O Enamorado.

A Voz – Então você errou feio. O que é o Enamorado? É aquele que está apaixonado?

O Agente – Exatamente.

A Voz – E como você pôde confundir um bem com um mal?

O Agente – Eu interpretei a imagem de forma muito superficial. Eu não refleti suficientemente, me deixei levar pela primeira impressão.

A Voz – É tão semelhante assim? É possível confundir amor com ódio?

[...]

A Voz – Puxa! Você foi de um extremo a outro. (MUTARELLI, 2004, p.68-69).

A figura do natimorto, que dá título ao romance, é compreendida como a simbolização de um ser fadado ao insucesso desde o seu aparecimento, todavia, quando a imagem de um aparece em um maço de cigarros, O Agente avalia como sendo “a vida vencendo qualquer obstáculo” (MUTARELLI, p.2004, p.90). Considerando-se, novamente, as intenções implícitas do caça-talento com a leitura das advertências, ressalta-se a interpretação positiva feita sobre a imagem de “quem nasce morto”:

O Agente – Isso é sublime. Ele tornou mãe a mulher que o pariu. E ela sempre dirá: meu filho ‘nasceu’ morto. Isso o torna um ser superior, quase santo. Viveu sem macular-se do mundo. Pulou uma passagem de

sofrimento e desilusão. Foi da não existência para a não existência protegido no interior de sua mãe. Puro (MUTARELLI, 2004, p.91).

Em uma cena seguinte, ele adquire um maço de cigarros com a estampa do natimorto e admite: “Hoje, para mim, o Natimorto. Eu represento o que ele de fato representa” (MUTARELLI, 2004, p.104-105). Partindo, então, da declaração de que há uma conexão entre o natimorto e O Agente, o personagem é posicionado em uma situação limítrofe – entre lugar de se sentir morto em vida. O Agente, sentindo a vida como uma experiência de morte, resolve afastar-se da sociedade por não ter convicção de seu lugar no mundo e sentir-se inadequado para conviver no meio social. Mas isso não ocorre só com o caça-talento, pois tanto O Agente quanto A Voz representam aquilo que não será concretizado: enquanto ele é um agente incapaz de agir, ela é uma voz inaudível. Ambos são, portanto, natimortos e, por conta disso, são seres “superiores”, se se considerar a interpretação feita da imagem: revela-se, assim, a superioridade moral proposta pelos românticos.

Após a argumentação em torno da presença do pensamento romântico encontrada na individualização do Agente e da simbologia das cartas de tarô, O *natimorto* deixa de apresentar – em uma ação, evidentemente, não consciente do autor desde o início – núcleos temáticos relacionados ao pensamento romântico.

O Agente conta para A Voz que estava casado há sete anos, entretanto, confessa: “O *Agente* – Eu não quero arrastar minha vida por mais sete anos” (MUTARELLI, 2004, p.27). Assim, considerando-se a proposta de residir no hotel enquanto suas economias durarem, isto é, “cinco ou seis anos”, compreende-se que esse tempo não seria considerado desperdiçado – mesmo que vivenciado em regime fechado – como foi durante seus anos de casamento. Embora fossem estranhos um ao outro por conta da pouca convivência, o aumento da intimidade e as histórias do caça-talento durante a hospedagem os aproximam, a ponto de O Agente revelar que optou não praticar sexo após descobrir a traição da esposa.

Condicionando-se para se tornar um assexuado – “Então decidi ser mais forte do que o sexo” (MUTARELLI, 2004, p.100-101) – devido à ojeriza de se

relacionar com A Esposa após descobrir o adultério, O Agente declara-se inofensivo para A Voz por conta desse estado, no entanto subentende-se que essa posição não a agrada totalmente, motivo esse que o faz cogitar uma mudança de atitude: “A Voz – Você se esquece que eu não sou assexuada? / O Agente – Bom, a gente chega num meio termo” (MUTARELLI, 2004, p.38). De necessidades distintas, a incompatibilidade dos dois nessa situação estimula a cantora a provocar o desejo sexual e se certificar da capacidade do Agente de se manter imune às tentações:

Procuro em vão desviar meu olhar. Ela percebe minha luta e solta a toalha para poder se secar enquanto me umedece de suor e desejo. Percebendo minha derrota, seu olhar me desafia.

A Voz – Minha nudez te desconcertou?

O Agente – É, eu não esperava essa naturalidade.

A Voz – Te excitei?

O Agente – Eu prefiro não falar sobre isso.

A Voz – Por quê?

O Agente – Porque isso me excitaria ainda mais.

A Voz – Então, te excitei.

O Agente – Era isso que você queria?

A Voz – Quem sabe? (MUTARELLI, 2004, p.75-77).

A excitação sexual do caça-talento é intensa. Repetindo mentalmente diversas vezes, o personagem demonstra em uma cena a necessidade de lembrar a si mesmo qual é a condição sexual que escolheu seguir: “A Voz – Desculpe a transparência de meu baby-doll. / O Agente – As transparências enganam. / Eu sou assexuado, eu sou assexuado, eu sou assexuado... repito mentalmente” (MUTARELLI, 2004, p.43). Embora o desejo de se relacionar sexualmente com A Voz seja evidente, essa possibilidade não se concretiza, ratificando seu ímpeto em manter-se “puro” e precavendo-se para não repetir o que se sucedeu em seu casamento.

Há duas situações que põem em descrédito a convivência conjunta de ambos: uma advertência do cigarro que remete ao símbolo da lemniscata e uma cigarreira.

Para O Agente, a lemniscata, ícone que representa o infinito, pode indicar um aviso quanto à relação dos dois: “O Agente – Porque ela representa, entre outras coisas, o eterno retorno. O recomeço. Ou seja, talvez ela me advirta de que eu estou saindo de um relacionamento em que eu só recebia traição e humilhação para reiniciar um outro” (MUTARELLI, 2004, p.64). A imagem de um homem acendendo um cigarro utilizando outro já aceso corresponde ao eterno retorno, à reincidência; O Agente torna-se receoso de que o presente repita o passado, isto é, de que A Voz também se relacione com O Maestro e, conseqüentemente, passe a maltratá-lo, do mesmo modo que ocorreu com sua esposa.

A discordância entre O Agente e A Voz por terem vontades distintas começa a ser exibida no momento de uma agonia claustrofóbica da cantora. Ele é incapaz de se relacionar com o mundo exterior como a cantora o faz, pois, para ela, é imprescindível ter seu talento reconhecido, para isso, além de desejado, o contato externo é necessário: “A Voz – Eu não sei como você aguenta ficar aqui trancado. / O Agente – E eu não sei como você consegue ficar lá fora solta” (MUTARELLI, 2004, p.91).

A ruptura da relação entre os dois potencializa-se quando a cantora compra uma cigareira para evitar ter contato com a figura do maço de cigarros e interromper a “brincadeira”. Essa ação expressa o desinteresse de antever o destino por meio da aproximação das imagens com as cartas de tarô – atividade que, inicialmente, a impressionava, já não a satisfaz –, contudo, para o caçatentos, a apatia da Voz estende-se a ele também.

O Agente – Por quê?

A Voz – Eu cansei dessa brincadeira.

O Agente – Que brincadeira?

A Voz – Você sabe.

O Agente – Eu não sei.

A Voz – Isso estava me incomodando, essa coisa de desvendar o meu dia.

O Agente – As imagens visam te ajudar, preveni-la.

[...]

A Voz – É muito antinatural essa coisa de querer adivinhar o destino, ele é imprevisível.

O Agente – Se você não tentar interpretá-lo, eu garanto que ele vai te surpreender muito mais (MUTARELLI, 2004, p.106-107).

A recente indiferença demonstrada pela cantora perante as interpretações dos maços passa a preocupar O Agente, uma vez que a leitura das imagens possibilitaria se antever e evitar que qualquer tipo de mal os atingisse, todavia a recente admiração da Voz pelo Maestro – ele que retrata, justamente, tudo aquilo que é inalcançável para o caça-talento – o aflige ainda mais por representar um distanciamento entre os dois: “A Voz – Nossa, ele é incrível! [...] A Voz – Ele é tão inteligente, tão educado, tão... [...] A Voz – Ele é fantástico” (MUTARELLI, 2004, p.101-102).

Mesmo que os dois não possuam uma relação além da de colegas de quarto, O Agente teme vivenciar o sentimento – ou a agressão – de traição novamente, já que O Maestro seduziu sua esposa anteriormente, porém justifica esse receio com o pretexto de impedir o sofrimento da Voz, a qual se mostra uma pessoa mais resistente mentalmente do que o caça-talento: “A Voz – Acho engraçado uma pessoa que se diz assexuada se preocupar com uma coisa dessas. [...] O Agente – Eu só falei que ele é um garanhão para evitar que você se machuque / A Voz – Eu não sou tão delicada assim. Eu aguento o tranco” (MUTARELLI, 2004, p.112-113). Assim, a suposta proteção do quarto de hotel começa a tornar-se vã – “Quanto mais eu me protejo, mais eu me firo” (MUTARELLI, 2004, p.95) – e os primeiros indícios de uma nova face do Agente começam a transparecer: “Jurei que ninguém voltaria a me machucar. Quem? Com o ferro fere?” (MUTARELLI, 2004, p.110).

Depois de A Voz aceitar passar o fim de semana em um sítio com O Maestro, O Agente sente-se, definitivamente, trocado, repetindo a cena de traição da Esposa tal como a carta da lemniscata havia anunciado. Essa quebra de expectativas de um vínculo sólido com a cantora – tendo em vista que ele se sentia proprietário da Voz: “Mas se eu a descobri, a quem ela pertence?” (MUTARELLI, 2004, p.137) – desperta o desejo de retaliação no personagem central.

Mostrando-se um narrador não confiável, contradiz as histórias marcantes de sua trajetória quando declara que foi ele quem protagonizou as três situações: “A água fria no fundo gelou meu corpo. [...] Eu sou o monstro. Sou o monstro destruidor de castelos de areia. Assassino de cão. Eu me alimentei de ódio e rancor por dez anos” (MUTARELLI, 2004, p.134-135). Trazendo à tona uma personalidade agressiva que estava adormecida, O Agente planeja vingar-se daqueles que fazem mal a si, protegendo-se, desse momento em diante, com a anulação dos demais: A Voz, O Maestro, A Esposa e quem mais vier a cruzar seu caminho:

Reunirei todos no inferno em meu nome. Ninguém mais irá me ferir com olhares ou palavras. Ou com descaso. Ninguém mais me abandonará sozinho em um quarto de hotel às minhas próprias custas. Ninguém mais me internará, como se o que sou fosse loucura. É de humanidade que sou (MUTARELLI, 2004, p.138).

Retomando o pensamento romântico, a ação do Agente reconhecer-se como um monstro – devido ao seu comportamento, não à sua aparência física – é inevitável, pois, embora esse lado ameaçador estivesse inconsciente, cedo ou tarde seria despertado. O isolamento voluntário é o caminho encontrado para o cerne de si próprio, já que exterioriza o seu verdadeiro eu, de acordo com O Agente: “Procurei fugir inutilmente de mim” (MUTARELLI, 2004, p.135). Pode-se considerar, portanto, que o ato romântico de individualizar-se do corpo social levado ao limite capacita a produção de monstros morais, como ocorre com protagonista d’O *natimorto*.

E esse monstro só foi motivado a aparecer – ou reaparecer – por conta das relações sociais da Voz, que é quem representa a sua única forma de ligação com o “mundo exterior”, sendo, por conseguinte, a fonte de seu sofrimento: “Se eu tivesse conseguido concretizar o meu plano, se A Voz da Ternura tivesse feito sua parte do acordo, e me permitido dela cuidar, o monstro permaneceria dormente, e o mundo estaria protegido de mim” (MUTARELLI, 2004, p.142). Nesse momento, Lourenço Mutarelli retoma n’O Agente o tópico existencialista que se sucede com o protagonista d’O *cheiro do ralo*, o de se comportar de modo a isentar-se de qualquer responsabilidade por seus atos, ou seja, a

responsabilidade pela ação não é acatada pelo responsável, mas sim transferida para outrem.

Em referência à expressão de saciedade da menina retratada mastigando um pássaro no quadro *A garota comendo um pássaro (O prazer)*, de René Magritte, O Agente elabora uma estratégia para eliminar A Voz:

Está tudo planejado. Cuidadosamente planejado. Ela pesa em torno de sessenta quilos no máximo. Se eu conseguir comer cinco quilos de carne por dia, seis vezes cinco trinta, em menos de dez dias não sobrá mais nada. Será que eu como cinco quilos em um dia? Será preciso comer, se não a carne estraga e vai me dar dor de barriga. Vou fazer igual a menina: vou comer mesmo se não estiver com vontade. Vai ver que é por isso que a menina tem aquela expressão (MUTARELLI, 2004, p.133).

Sob a perspectiva de O Agente se tornar um canibal, sugere-se como possível motivação para esse comportamento a ação de deglutir como sinônimo de incorporar, isto é, em um ato antropofágico, A Voz será parte permanente do caça-talento após ser engolida e, conseqüentemente, além de não ser capaz de feri-lo de novo devido ao contato externo, seu desejo de protegê-la continuamente será realizado.

Quando retorna do fim de semana com O Maestro, a cantora revela que foi humilhada por ele e por várias outras pessoas: “A Voz – Eu cantei uma ária inteira [...] A Voz – Eles riram de mim. [...] A Voz – Riram e atiraram tomates. [...] A Voz – Ele me levou para o sítio como se eu fosse uma piada” (MUTARELLI, 2004, p.143). Abatida pela humilhação sofrida, a cantora também se mostra arrependida por ter abandonado O Agente, porém, após vivenciar males que as pessoas são capazes de realizar, passa a compreendê-lo melhor, pede perdão e busca refazer o acordo de proteção mútua entre os dois; o caça-talento, encontrado nessa cena em estado deplorável após ter feito suas necessidades fisiológicas na cama, aceita de imediato e, aparentemente, desiste de seu plano canibal, contudo, pergunta: “O Agente – Quanto você pesa? / A Voz – Cinquenta e seis quilos, por quê? / O Agente - Por nada” (MUTARELLI, 2004, p.145).

. Ao contrário d’*O cheiro do ralo*, porém, em que o final do romance é fechado, definido e irrevogável, o d’*O natimorto* permanece em aberto. Não se

sabe se o protagonista vai executar seu plano ou não, porém, por mais que os diálogos finais sejam direcionados para uma segunda chance de convivência no quarto do hotel após o encontro em estado miserável entre os dois, permanece a ambiguidade do desfecho, dando margem à possibilidade de interpretar como plausível a ação de homicídio seguido de canibalismo: “A Voz – Você vai cuidar de mim? / O Agente – Com imenso prazer” (MUTARELLI, 2004, p.144).

Pode-se considerar, por conseguinte, que O Agente encontrar-se fechado em um quarto de hotel, não justifica um aprisionamento, mas sim uma libertação. Sem referências ou valores a seguir, essa libertação, de caráter romântico, está diretamente ligada à ruptura com o meio social, a qual, ao mesmo tempo em que o privou de estabelecer contato com tudo o que fazia mal a ele, transformou a personalidade do caça-talento, tornando-o um “monstro moral”. Distante da sociedade e dos problemas e das angústias vinculados ao “mundo exterior”, o protagonista preza por seu “mundo interior” espelhado no quarto em que está hospedado, ou seja, a partir do “nada” e de sua experiência de ausência, surge uma nova realidade e, conseqüentemente, uma aceitação de seu destino.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, buscou-se constatar nos dois primeiros romances publicados por Lourenço Mutarelli, *O cheiro do ralo* e *O natimorto*, de que maneira núcleos temáticos concebidos no Romantismo continuam vigentes – reformulados ou não – na obra do autor mesmo duzentos anos após serem alçados.

No primeiro capítulo, realizou-se a apresentação de Lourenço Mutarelli e de sua obra sob o olhar romântico-existencial; pode-se detectar no apanhado geral de sua produção literária em quais publicações o autor aproxima-se de temáticas românticas e em quais ele se afasta dessa perspectiva. Observou-se que predominam nos personagens de Mutarelli um conflito interno e melancólico, um sentimento de vazio, que necessita ser sanado de alguma forma, e uma visão crítica da sociedade contemporânea: são personagens posicionados no limiar do rompimento da ordem habitual das coisas. Juntou-se a esse capítulo uma breve explanação a respeito do Romantismo e das principais questões abordadas pelos românticos, seguindo o raciocínio dos teóricos Isaiah Berlin e Rudiger Safranski.

No segundo capítulo, analisou-se o primeiro romance de Mutarelli, *O cheiro do ralo*. Nessa análise, verificou-se que esse romance é o que mais se aproxima da perspectiva romântica; destacaram-se dois pontos pertinentes à proposta desta pesquisa: a simbologia do ralo e a reificação. Enfatizou-se que a simbologia é um aspecto importante para o Romantismo. Desse modo, buscou-se demonstrar que o cheiro exalado pelo ralo do banheiro da loja de usados não sugeria apenas a necessidade de consertar o sifão, mas sim um reflexo do próprio protagonista: o cheiro, motivado por comportamentos e ações depravadas, indicava um reencontro do personagem com a parte pútrida de si mesmo.

Em relação à reificação, argumentou-se que as relações do personagem são voltadas à mercantilização, que há um valor comercial a tudo. Na contramão da crítica do Romantismo à desumanização do humano, o protagonista d'*O cheiro do ralo*, por acreditar que tudo pode ser comprado, objetifica as nádegas

de uma garçonete e adquire partes de um corpo humano e as designa como se fossem de seu pai: o poder aquisitivo do personagem permite que ele preencha lacunas sexuais e afetivas.

No terceiro capítulo, *O natimorto* foi analisado. Constatou-se que o segundo romance de Mutarelli não abrange tanto temas do Romantismo quanto *O cheiro do ralo*, porém o ponto central da obra é estritamente romântico: a cisão entre sujeito e sociedade refletido no isolamento voluntário do protagonista. Ressaltou-se que O Agente é um sujeito que se sente agredido pela sociedade; ele percebe sua incapacidade de se adaptar ao meio social e, por conta disso, isola-se em um quarto de hotel, em seu “mundo interior”, afastando-se do “mundo exterior” e, conseqüentemente, de suas insatisfações. Destacou-se que o período de isolamento do personagem o transformou em um “monstro” moral, demonstrando que esse aspecto romântico levado às últimas conseqüências pode estimular novos comportamentos em um indivíduo, assim como ocorreu com O Agente.

Verificou-se que a manifestação de elementos simbólicos é outro aspecto romântico retomado pelo autor, também presente no primeiro romance. N’*O natimorto*, o protagonista interpreta as imagens dos maços de cigarro como cartas de tarô com o intuito de prever seu destino do dia e poder se precaver dos males que a sociedade lhe fará, contudo o personagem demonstra que a interpretação das imagens é feita conforme a sua motivação no momento.

Apreendeu-se ainda similaridades e contrastes entre os dois romances. Ambos os protagonistas são integrados à modernidade, no entanto é apresentado um personagem inserido nela de maneira voluntária, como acontece n’*O cheiro do ralo*, e outro que é resignado a ela, como n’*O natimorto*. Além disso, há tanto ideias de salvação quanto de perdição nos dois primeiros romances de Mutarelli – demonstrando a presença do aspecto cristão nos textos. Em meio a sintomas de paranoia, os personagens mutarellianos acreditam que recebem mensagens codificadas – as quais só eles são capazes de assimilar – do universo: o protagonista d’*O cheiro do ralo* as recebe através do ralo do banheiro de sua loja; já O Agente, através das imagens dos maços de cigarros que preveem seu destino. Destaca-se, por fim, a presença da morte como desfecho nos dois romances. Concretizada n’*O cheiro do ralo* e sugerida n’*O*

natimorto, Mutarelli evidencia a falta de redenção, demarcando a ideia de término como fim único a todos.

Evidenciou-se também que a partir da identificação de núcleos temáticos presentes nos textos de Lourenço Mutarelli, é possível apreender, conseqüentemente, núcleos que não surgem na obra do autor, como índices de romance de formação, marxismo ou socialismo.

Em suma, a possibilidade de reconhecimento de conceitos que foram iniciados no Romantismo e renovados na contemporaneidade viabilizou um conjunto de sugestões de discussão da complexidade formal da obra de um autor em ascensão na literatura brasileira contemporânea.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2012.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- BERLIN, Isaiah. **As raízes do romantismo**. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- _____. **Ideias políticas na era moderna: ascensão e influência no pensamento moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- _____. **A inteligência e o cadafalso**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. **O avesso e o direito**. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- CIORAN, Emile M. **Silogismos da amargura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.
- DREYFULS, Hubert L. & WRATHALL, Mark A (org.). **Fenomenologia e existencialismo**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- FARINACCIO, Pascoal. **Espaços claustrofóbicos na obra de Lourenço Mutarelli**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea: Brasília, n. 42, p. 241-253, jul./dez. 2013
- FERNANDES, José. **O existencialismo na ficção brasileira**. Goiânia: UFG, 1986.
- FREUD, Sigmund. **O inquietante**. In Obras completas, vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. **O mal-estar na civilização**. In Obras completas, vol. 18. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GUINSBURG, Jacó (org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- KAYSER, Wolfgang J. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Barueri: Manole, 2005.

LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.

MUTARELLI, Lourenço. **Transubstanciação**. São Paulo: Devir, 2007.

_____. **Desgraçados**. São Paulo: Vidente, 1993.

_____. **O cheiro do ralo**. São Paulo: Devir, 2006.

_____. **O natimorto**. São Paulo: DBA, 2004.

_____. **Jesus Kid**. São Paulo: Devir, 2004.

_____. **A caixa de areia**. São Paulo: Devir, 2005.

_____. **O teatro das sombras**. São Paulo: Devir, 2007.

_____. **A arte de produzir efeito sem causa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Miguel e os demônios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Nada me faltará**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **O grifo de Abdera**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MUTARELLI [b], Lucimar R.. **Lourenço Mutarelli e a representação do herói**. 2001. http://www.eca.usp.br/nucleos/nphqeca/agaque/ano3/numero1/agaquev3n1_2.htm

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAZ, Líber E.. **Considerações sobre sociedade e tecnologia a partir da poética e linguagem dos quadrinhos de Lourenço Mutarelli no período de 1988 a 2006**. 2008. 273 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

PERROT, Michelle. **História dos quartos**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: vol.2. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo**: uma questão alemã. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

SANTOS, Luis Alberto B. & OLIVEIRA, Silvana P. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.