

Resenhas

Liberdade e Perversão em *O Cheiro do Ralo*, de Heitor Dhália*

Freedom and Perversion in *O Cheiro do Ralo*, by Heitor Dhália

Renato Cury Tardivo

Psicanalista e escritor. Mestre e doutorando em Psicologia Social da Arte. Autor do livro de contos *Do avesso* (Com-Arte, 2010) e de *Porvir que vem antes de tudo* - literatura e cinema em Lavoura arcaica (Ateliê/ Fapesp, no prelo). End.: Universidade de São Paulo, Instituto de Psicologia, Departamento de Psicologia Social e do Trabalho. Av. Prof. Mello Moraes 1721, Cidade Universitária. CEP: 05508-900 - São Paulo – SP.
E-mail: rctardivo@uol.com.br

Apresentação

O filme *O Cheiro do Ralo* foi dirigido por Heitor Dhália (2007) a partir do livro de mesmo nome, escrito por Lourenço Mutarelli (2002), autor que, além da prosa, possui uma produção significativa de quadrinhos. Não por acaso, o filme de Dhália lembra, muitas vezes, a linguagem dos quadrinhos. São frequentes os planos aber-

* Aos meus alunos.

tos nos quais a câmera - estática - contempla os elementos que se desenham na (e desenham a) cena. Além disso, a fala reflexiva do narrador, que dispara comentários cáusticos, é emblemática das falas dos quadrinhos. Com efeito, a narrativa fragmentada do livro de Mutarelli - cujos parágrafos não são lineares, as frases soltas são como versos, além de haver várias menções a outros livros e escritores - parece à espera de imagens, curiosamente, já ali contidas. Nessa medida, o filme protagonizado por Selton Mello pode ser considerado uma extensão do texto de onde partiu.

Como nos lembra Avellar (2007), amparado em Eisenstein, “na relação entre cinema e literatura, não se trata de traduzir uma forma na outra, mas de trabalhar a imagem cinematográfica a partir da mesma fonte geradora da imagem não visual desenhada pelo escritor” (Avellar, 2007, p. 112).

Mais do que respeito, essa “fonte geradora da imagem não visual desenhada” por Mutarelli é a matéria-prima do filme de Dhália. A esse propósito, Selton Mello não se cansa de relatar a magnitude da entrega pessoal para a composição de sua personagem, com quem se encontrou, antes, ao ler o romance. É no mínimo curiosa, ainda nesse âmbito, a presença do próprio Mutarelli no *set* de filmagens, uma vez que ele interpreta uma importante personagem no filme - o segurança da loja onde se passa boa parte das cenas.

Mas não faz parte dos objetivos deste artigo analisar em que medida a adaptação de *O Cheiro do Ralo* é ou não fiel ao livro. Antes, cumpre assinalar que a sucessão de quadros de que é feito o filme parte da prosa de Mutarelli. E é por meio dessa sucessão que nos são apresentadas enigmáticas facetas do protagonista da história, chamado Lourenço.

Assim, no âmbito interdisciplinar da Psicologia da Arte, tal qual preconizada pelo Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte (IPUSP), por meio de referenciais da Estética, Fenomenologia e Psicanálise (Frayze-Pereira, 2006), este artigo procura analisar, a partir da leitura do filme *O Cheiro do Ralo*, possíveis conexões entre a concepção sartriana de liberdade originária (Sartre, 2003) e o conceito freudiano de perversão (Freud, 1905/2007a).

Liberdade Originária

A trama gira em torno da seguinte situação: Lourenço é dono de uma loja de objetos usados. Em uma sala de um prédio antigo, ele recebe, diariamente, pessoas que, precisadas de dinheiro, o procuram para vender suas coisas, desde uma prótese de perna a um faqueiro de prata - para citar apenas dois exemplos.

A sala, que cheira mal devido a um problema no encanamento do banheiro, é toda habitada por essas quinquilharias. Ocorre que as mercadorias têm história; são frutos de experiências humanas - às vezes, os objetos são tão investidos de significados que se confundem com as próprias experiências.

Este é o contexto: vendedor e comprador estão engajados em uma variedade complexa representada pela história dos objetos. Trata-se do entorno: a facticidade (Sartre, 2003).

Antes de prosseguir, acompanhemos esta passagem de Jean-Paul Sartre:

O valor só prescreve à liberdade humana fazer o que ela faz. A consciência motiva-se a si mesma, é livre, salvo para adquirir a liberdade de não mais ser livre. Vimos que ela não renuncia aos seus possíveis, a não ser adquirindo outros. Pode fazer-se livremente igual às coisas, mas não pode ser coisa. Tudo o que ela é ela se faz ser. Tudo o que lhe acontece deve acontecer por ela mesma, é a lei da sua liberdade. Assim, a primeira assunção que pode e deve fazer a realidade-humana, ao se voltar para si mesma, é a assunção da sua liberdade. O que pode ser expresso por esta fórmula: nunca temos desculpa. Lembramo-nos, com efeito, de que a consciência oscilante era uma consciência que se desculpava com sua facticidade (Sartre, 2005a, p. 335).

Para Sartre, a responsabilidade por aquilo que somos, portanto, não recai sobre o contexto de possibilidades - facticidade -, mas à liberdade. Quem se desculpa com a facticidade é a “consciência oscilante”. Desse modo, o projeto existencial se define enquanto abertura às possibilidades de ser. Assim, o que há de

mais fundante, originário, em cada projeto é sua própria liberdade. Liberdade é aquilo que somos - daí a expressão “liberdade originária”. E o ajuste do projeto existencial a um contexto de possibilidades é o que o filósofo chama de situação (Sartre, 2003).

Pensemos, desse ponto de vista, as situações vividas na loja de Lourenço. Situados na sala, comprador (Lourenço) e vendedores trocam suas experiências, pródigas em emoções e afetos, por dinheiro. No mais das vezes, Lourenço age, ou melhor, reage à facticidade valendo-se do suposto poder que a situação lhe confere: ele pode ou não comprar os objetos. Por sua vez, os vendedores, via de regra, reagem ao contexto pautados pela escolha de vender suas coisas; diante da necessidade por dinheiro, escolhem vender os objetos.

Com efeito, é o exercício da liberdade que, em última instância, pauta suas ações. O próprio Lourenço cuida de convencer disso a personagem que mais se vende a ele: a despeito de que precisasse do dinheiro, tudo o que vende a Lourenço, ela o fez “porque quis”; ele nunca a obrigara a nada - no que, finalmente, ambos concordam.

O Cheiro

Os vínculos de Lourenço são frágeis. Ele é “amarelo”, sem cor, sem viço. Ao evitar, todo o tempo, situações que envolvam afetos, Lourenço toma a direção de um mundo estéril. A história contida nos objetos que chegam à sua mesa parece assustá-lo. Para se sentir confortável, então, ele transforma afetos em mercadoria.

Em suma, o ajuste de seu projeto existencial é predominantemente marcado pela recusa dos afetos. Mas, para manter essas situações, ele precisa de um aliado.

Estivesse a pessoa incomodada ou não com o cheiro que empestava a sala, Lourenço sempre fazia questão de se justificar no início da negociação: “esse cheiro é do ralo”. Ora, caso desejasse se livrar do mau cheiro, o problema poderia ser solucionado mediante pagamento do conserto; dinheiro parecia não faltar - ele gasta verdadeiras fortunas quando os objetos lhe apra-

zem. No entanto, fixado ao cheiro do ralo, chafurdado no fetiche da mercadoria, Lourenço se mantém protegido dos afetos. O jogo de compra e venda ele sabe jogar.

Lourenço e o cheiro do ralo se vinculam de modo a não ser aleatório que seu figurino seja predominantemente marrom, que a fotografia do filme seja amarelada, que a loja de Lourenço, o olhar de Lourenço, o desejo de Lourenço, a história de Lourenço, tudo gire em torno do cheiro do ralo.

Podemos pensar, ainda nessa direção, a fixação de Lourenço pelas nádegas de uma moça. Ele é inteiramente tomado por essa parte do corpo da garçonete da padaria onde costuma almoçar. Quando ele pergunta à moça por seu nome, não consegue compreender a resposta - uma mistura do nome do pai, da mãe e de um astro da tevê: a parte subjuga o todo.

Tamanha a fixação de Lourenço que o plano-sequência de abertura do filme é inteiramente dedicado às chamativas curvas da moça. Contudo, a garçonete não é apenas uma coisa, um objeto, como queria Lourenço. É uma pessoa. Desse modo, a moça, que estava se enamorando dele, tem seus sentimentos feridos quando Lourenço deixar escapar que queria comprar aquela parte de seu corpo.

Próteses

À ânsia de sobrepujar o todo, contudo, as partes o revelam. Pelo avesso, é Lourenço que o cheiro do ralo e, por extensão, o próprio filme tratam de revelar. E sempre que esse “outro lado” aparece, o sarcasmo e a indiferença de Lourenço tomam a forma de vulnerabilidade. Acompanhemos uma sequência determinante a esse respeito.

Ainda no início do filme, um homem altivo adentra a sala com um violino. Lourenço se esconde atrás de uma caneca. Ouvimos a voz em *off* do homem: “Quanto?”. Lourenço descansa a caneca sobre a mesa, dá um suspiro e faz uma oferta irrisória, acrescentando: “Máximo”. O homem, ainda em *off*, retruca: “É um Stradivarius”. Lourenço reage com o sarcasmo contumaz, aumenta de forma ainda mais irrisória a oferta e emenda: “Esse violino deve

ter história, né?”. Vemos uma vez mais o homem que, com ar de superioridade, fecha o estojo onde guarda o instrumento e se dirige à porta. Aparentemente, tudo acabado. Mas há outro corte para o homem que, com o olhar de cima para baixo, diz ainda: “Isso aqui cheira a merda”. Lourenço finge não se importar e responde: “É do ralo ali”. O homem não se convence e, após um rápido diálogo, ele trata de convencer o protagonista que o cheiro só pode ser dele próprio. Ora, se o cheiro é do ralo e a única pessoa que usa aquele banheiro é ele, então, de onde vem o cheiro? Lourenço, que não se furta ao registro, sente o baque.

A ausência de vazão, isto é, a circularidade que envolve o cheiro do ralo é emblema do projeto - parco em história - de Lourenço. Daí ele repetir tanto os dizeres das pessoas que aparecem na loja. Daí ele acumular todos aqueles objetos (que “têm história”) em sua sala. Daí, inclusive, a linguagem fragmentada da narrativa - naquilo que a aproxima dos quadrinhos. Daí as referências, por parte de Lourenço, a outros livros. Daí os *flashes*, em cujas seqüências Lourenço procura conferir sentido à sua história. Daí sua busca por construir o “pai Frankenstein”.

É imbuído dessa busca que ele gasta uma fortuna pela réplica de um olho. Um homem lhe apresenta o objeto. A habilidade do vendedor ao negociar é registrada por Lourenço, o qual se percebe totalmente entregue diante do objeto. O olho, que passa a testemunhar as situações vividas pelo protagonista, passa a ser o olho de seu pai. Mais à frente, ele despende outra fortuna com a prótese de uma perna - a perna de seu pai.

Essa figura paterna esburacada parece apontar para a precariedade das origens de seu projeto existencial - perdido entre os objetos que acumula, sem referenciais internos consistentes, atolado nas fezes. Ora, seu pai teria morrido de estilhaço de granada, em batalha na II Guerra Mundial, antes mesmo de Lourenço nascer. Versão, a rigor, impossível - o que só evidencia a precariedade de seu lastro histórico: uma história negativa, oca, para dentro.

Circularidade e Perversão

Antes de prosseguir, uma observação: a respeito da psicaná-

lise, Sartre afirmou diversas vezes que, no caso de ela ser utilizada enquanto algo que desculparia o homem de suas escolhas, tratar-se-ia de má-fé, isto é, do mascaramento da liberdade originária. No entanto, não é esse o uso de que o presente artigo pretende se valer. A exemplo daquilo que Frayze-Pereira (2006) vem denominando Psicanálise implicada, o intuito, aqui, é utilizara Psicanálise, atravessada pela Filosofia, de modo a, não simplesmente aplicá-la à obra de arte, mas, em outra direção, utilizá-la por meio de um olhar interpretativo, que parte da legalidade interna da obra e, implicado - engastado - à arte, vale-se da psicanálise em sua potência disruptiva, libertadora e fenomenológica. A psicanálise, dessa perspectiva, não se presta a classificações, senão à ressignificação da experiência. Avancemos.

A recusa dos afetos, levada a cabo por Lourenço, apoiado em próteses, aponta para o que, em Psicanálise de raiz freudiana, entende-se por perversão (Freud, 1905/2007a).

Diante da terrível ameaça de castração, o perverso busca, a todo custo, recusá-la. O recurso ao objeto-fetichismo serve a isto: substituir a falta do pênis da mãe. Portanto, ao se valer desse mecanismo, constatamos que o perverso: (1) reconhece a falta - uma vez que busca um substituto; e (2) recusa a falta - justamente uma vez que busca um substituto (Freud, 1927/2007c).

Freud (1905/2007a) propõe que toda sexualidade infantil é perversa e polimorfa. Ele se refere ao período pré-genital do desenvolvimento da libido, no qual a sexualidade não possui ainda um centro integrador. Nessa medida, a criança experimenta prazer sexual em várias partes do seu corpo, de forma isolada, sem integração. Ocorre que, na perversão, essas características não se submetem ao recalque; elas se mantêm ao longo da vida adulta. Em vez de assumir o estatuto de fantasia - como ocorre na neurose -, elas permanecem enquanto realidade, enquanto ato.

Assim, na perversão, a realidade é marcada por aquilo que, no funcionamento neurótico, pertence predominantemente ao campo da fantasia. É que, na neurose, há o registro e a aceitação da lei (mais ou menos acompanhada de sintomas). Daí, nesse caso, os traços da sexualidade perverso-polimorfa poderem se manter enquanto fantasia - um algo a mais, mas um algo que não se

consuma. Diferentemente do que ocorre com Lourenço. Situação emblemática é quando a garçonete lhe pergunta se comprar a parte de seu corpo seria a fantasia dele. Lourenço responde negativamente e acrescenta: “é a minha realidade”. O perverso faz aquilo que o neurótico recalca (Freud, 1905/2007a).

No entanto, ao não aceitar a lei, o perverso tampouco vive a experiência de ressignificá-la. O gozo perverso, imediato e sem culpa, é um gozo doído, porque escancara a prisão que se forja para si mesmo. A oscilação sem limites, tal qual a volubilidade de um Brás Cubas (Schwarz, 2000), é emblema de um projeto fragmentado, sem vazão.

Lourenço não logra, por exemplo, casar-se e, assim, fundar o seu próprio projeto, porque está preso ainda às origens. Ou melhor, porque está em busca de encontrá-la para, minimamente, encontrar-se. E é nessa busca circular, do ralo ao ralo, que Lourenço paradoxalmente (não) se encontra: fugindo da própria sombra.

Onde Tudo Começa

“O inferno é meu pai”, diz Lourenço. Impossível não lembrar da peça *Entre quatro paredes*, de J.P. Sartre, na qual uma das personagens profere a célebre frase: “o inferno são os outros”. (Sartre, 2005b, p. 125),

Vimos no início que, para o filósofo, nossa existência se pauta, em última instância, pelo exercício da liberdade originária. Exercício marcado, por sua vez, pelas escolhas que fazemos em um contexto de possibilidades (facticidade). Muito bem. Ocorre que o mesmo vale para o projeto existencial dos outros. Nesse caso, enquanto parte do contexto de possibilidade desse outro, e do ponto de vista desse outro, eu sou reduzido a mais uma coisa, a mais uma das possibilidades que o contexto oferece ao projeto existencial desse outro. Assim, uma vez que me relega à condição de coisa, o outro é um inferno para mim. Mas também somos um outro do outro. E, nessa mesma medida, empreendemos nossas escolhas de modo a fundar o nosso projeto.

O projeto existencial de Lourenço, como acompanhamos, não flui: é circular. Preso às origens, na busca por construir a figura

do pai, paralisado diante da lei e da intensa ameaça da castração, ele pauta suas escolhas de modo a dar voltas em torno de si mesmo. Seu “pai Frankenstein” é extremamente ameaçador: “o inferno”. O olho do pai, a prótese que é testemunha de tudo o que Lourenço vive, comparece também como uma entidade que o vigia todo o tempo. Paralisado diante dessa ameaça (sem rosto, sem nome), Lourenço parece atribuir ao contexto, quer dizer, ao poder infernal desse outro, a responsabilidade pelo próprio fracasso. Ora, o protagonista se desculpa com a facticidade e, quem o faz, vimos com Sartre (2005a), é a consciência oscilante.

Os outros e suas histórias são tão ameaçadores que Lourenço os transforma em coisas contaminadas pelo dinheiro, pelas fezes: objetos-fetice. Dessa forma, os vínculos que ele trava oscilam, ora assumindo o polo sádico, ora o masoquista: duas faces de uma mesma moeda. Ao se desculpar com a facticidade, Lourenço não ressignifica a lei; ele a burla. Seu gozo perverso, sem culpa, aponta para um descompromisso com a alteridade. É que, levando ao limite a premissa sartriana de que o inferno são os outros, ele não estabelece relações integradas com o mundo que o cerca: reconhece o outro (extremamente ameaçador), mas (e por isso mesmo) o recusa. Preso a essa parcialidade ameaçadora, Lourenço acaba, ao recusar o outro, por recusar o próprio eu.

Sua existência, enquanto abertura às possibilidades de ser, ramifica-se às avessas. Ao invés de a experiência ser ressignificada no registro do *après-coup*, temporalidade freudiana do “só depois”, ou, traduzido de modo literal, “depois do golpe, depois do trauma” - temporalidade em que as inscrições do vivido são ressignificadas (Freud, 1915/2007b) -, a temporalidade que rege o seu projeto é circular: ao não se submeter à lei, Lourenço tampouco a ressignifica.

Há, contudo, uma situação em que Lourenço mais se aproxima de viver uma experiência integrada. Ele recebe um recado da garçonete, no qual, desempregada e precisada de dinheiro, ela se diz disposta a vender a parte de seu corpo. Depois de alguma hesitação, Lourenço faz o contato e a moça vai até sua loja. O plano-sequência que a acompanha até a loja alude à sequência inicial do filme: as nádegas exorbitam na tela.

E, diante da mesa de trabalho de Lourenço, ela, enfim, se torna mais uma coisa que ele pode comprar. Com efeito, a moça entra no jogo perverso - ela faz essa escolha. Mas, dessa vez, Lourenço toma contato com os sentimentos. Quando a garçone-te pergunta se ele gostava da parte do seu corpo ou dela toda, ele responde com sinceridade tocante: "Isso é que é difícil de explicar". Ao abraçar as nádegas da moça, concretizando a compra, Lourenço chora. Choro que pode ser alusivo do gozo (doído) perverso, indicativo da impossibilidade trágica que marca as suas escolhas, é verdade; mas, de qualquer maneira, a troca afetiva que ele trava com a moça é bastante diferente de todas as relações que ele estabeleceu até então.

No dia seguinte, a garçone-te assume o posto de secretária da loja. Uma vez mais, a aproximação entre ambos é perpassada pela troca de dinheiro - no caso, mediada pela relação patrão-empregada. No entanto, a diferença com que o patrão a trata, comparada com a secretária anterior, é notória. O próprio espectador passa a nutrir alguma empatia, e até mesmo esperança, por Lourenço, ao relaxar diante da possibilidade - ou pelo menos algum vislumbre - de guinada em seu projeto existencial.

Onde Tudo Termina

Mas é tarde demais.

No primeiro dia de trabalho da nova secretária, chega à loja uma personagem que o espectador já conhece bem. Trata-se da pessoa que, como disse no começo, mais se vende a Lourenço. Ela é bastante magra e, sempre que procura a loja, parece estar em abstinência: tudo leva a crer que seja adicta. Inicialmente, ela traz objetos roubados. Depois, sem ter mais o que oferecer, vende - porque quer - o próprio corpo, para o prazer *vouyerístico* do protagonista. Assim, ainda que não a tocasse, ou por isso mesmo, tocando-a a distância (Merleau-Ponty, 2004), a invasão que Lourenço empreende na moça é significativa. Enfim, a despeito - ou por causa - do incômodo que um provoca no outro, é estabelecido um conluio perverso importante entre eles. Não por acaso, a moça volta tantas vezes à loja.

A moça leva ao limite - tal qual Lourenço teria levado ao explorar-la? - o conluio perverso. Ela entra na sala e diz ter trazido uma encomenda. Carrega um pacote. Está nervosa. Hesita por um instante. Dispara um tiro. Depois outro. Sai de cena. A circularidade da qual Lourenço não se liberta se imprime em seu corpo. Jorra sangue.

Com efeito, é a moça quem escolhe livremente assassiná-lo. No entanto, ele também a explorou porque quis e, nesse sentido, está implicado ao contexto de possibilidades da moça, que escolheu matá-lo. Esse desfecho parece emblema da recusa do eu empreendida por Lourenço. Seu projeto existencial se estreita a tal ponto que se perfaz, circular. Então, como não poderia deixar de ser, ele rasteja agonizando até o ralo - primeira e última morada.

O cheiro do ralo, matéria-prima da história de Lourenço, é uma espécie de unidade dos sentidos às avessas - na verdade, uniformidade -, na qual a alteridade é recusada. E, à medida que os conflitos não podem ser vividos, eles se acumulam. Fatalmente, a unidade fechada em si mesma é destruída: “ninguém mais entra, ninguém mais sai”.

O Cheiro do Ralo, filme dirigido por Heitor Dhália, recupera esses fragmentos, apresentados primeiro no livro de Mutarelli, e os monta em um filme de elevado impacto estético. Como o negativo do olho do “pai Frankstein”, o olho da câmera inspira esses elementos e os encadeia em uma história. “A imagem”, afirma Ismail Xavier, “é uma ‘unidade complexa’ constituída por uma unidade de planos montados de modo a ultrapassar o nível denotativo e propor uma significação” (Xavier, 2005, p. 131). No plano da narrativa, pode-se ir para além ou para aquém do que foi visto. A circularidade do ralo, do olho, do tiro, é, enfim, ressignificada. Desvela-se, ao cheiro do ralo, uma multiplicidade de significados (já ali contidos).

Referências

- Avellar, J. C. (2007). *O chão da palavra: Cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Dhália, H. (Diretor). (2007). *O cheiro do ralo* [filme]. Rio de Janeiro: Universal Pictures.

- Frayze-Pereira, J. A. (2006). *Arte, dor: Inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê.
- Freud, S. (2007a). *Três ensayos de teoria sexual* (Obras completas, Vol. 7). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. (Originalmente publicado em 1905).
- Freud, S. (2007b). *La transitoriedad* (Obras completas, Vol. 14). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. (Originalmente publicado em 1915).
- Freud, S. (2007c). *Fetichismo* (Obras completas, Vol. 21). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. (Originalmente publicado em 1927).
- Merleau-Ponty, M. (2004). *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify.
- Mutarelli, L. (2002). *O cheiro do ralo*. São Paulo: Devir.
- Sartre, J.-P. (2003). *O ser e o nada*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Sartre, J.-P. (2005a). *Diário de uma guerra estranha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Sartre, J.-P. (2005b). *Entre quatro paredes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Schwarz, R. (2000). *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34.
- Xavier, I. (2005). *O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.

Recebido em 12 de agosto de 2010

Aceito em 05 de dezembro de 2010

Revisado em 15 de dezembro de 2010