



# ENEPEX

ENCONTRO DE ENSINO,  
PESQUISA E EXTENSÃO

8° ENEPE UFGD • 5° EPEX UEMS

## O DESAGRADÁVEL SOFISTICADO NO CINEMA BRASILEIRO MODERNO

**Paulo Custódio de Oliveira<sup>1</sup>; Andrea Maria da Silva Dutra<sup>2</sup>**

UFGD-FACALE, C. Postal 533, 79804-970 Dourados-MS, E-mail:  
pensepaulo@hotmail.com.br

<sup>1</sup>Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. <sup>2</sup>PIVIC/UFGD/

**Resumo:** Este artigo aborda a relação entre a Literatura e o Cinema por meio da obra *O cheiro do ralo* de Lourenço Mutarelli e do filme homônimo de Heitor Dhalia. Ele parte da concepção de que essas duas mídias têm muita coisa em comum, razão pela qual se conclui que tenham também muitos distanciamentos. A partir da concepção de filmologia, desenvolvida por C. Metz, ele procura demonstrar como o desagradável pode ser ferramenta de expressão de um posicionamento ideológica.

**Palavras chave:** Literatura, Cinema, Intersemiotividade.

### Palavras iniciais

*O Cheiro do Ralo* (2002), publicado pela editora Devir, foi o primeiro romance do escritor e quadrinista Lourenço Mutarelli e em 2006 teve seu enredo adaptado para o cinema por Marçal Aquino e Heitor Dhalia, sendo produzido e distribuído em 2007. O relacionamento aparentemente óbvio entre as duas obras se recobre de uma série de acidentes, pois a literatura e o cinema não podem ser aproximados de maneira inconsequente. Alguns sentidos só podem ser construídos no livro e outros ficam melhor representados no filme. A análise, porém, não pode estacionar na descoberta dessas aproximações e distanciamentos. Para sair desse círculo, é imperioso que ela alcance dimensão epistemológica, isto é, que contribua para o crescimento da consciência crítica da arte, ajudando a delimitar as instâncias da realidade dentro da qual estão inseridas a crítica e a obra.

A própria recepção dos elementos sónicos já demanda uma configuração de espaços distintos, a imagem é vista como uma forma de presença, ao passo que a palavra é entendida como uma simbolização indireta, na medida em que faz trafegar o raciocínio pela estrada da arbitrariedade. Em outras palavras, a construção da palavra

enquanto repertório de conceitos implica um contrato social desmotivado. Já a imagem parece instalar-se como signo motivado no momento mesmo de sua atualização.

O que acontece na passagem de uma linguagem para outra é um deslocamento, uma tradução. Ocorre o que poderíamos chamar de cinematização (CUNHA, 2007) da obra literária, uma vez que se estabelecem no cinema as propriedades estéticas já bastante comuns e celebradas na Literatura. Como narrativas que são, em sua elaboração de discursos, há que se ter fluidez, contar a história permeada por plurissignificações e, no caso específico do encontro desses universos na história dessas duas obras, um istmo por meio do qual se possa perceber os vários tipos de Arte.

*O cheiro do ralo* (2006) é um filme de baixo orçamento. Foram gastos cerca de R\$ 330.00,00 em sua produção, como informa o *flyer* promocional do filme. Ali relatamos o diretor que, no momento em que fecharam as possíveis fontes de financiamento, ele e mais alguns produtores formaram uma cooperativa de cinema. Os cooperados abriram mão de seus cachês, inclusive o protagonista, o ator Selton Melo. Demonstrando recusa ao modelo existencial ironizado pelo filme, Selton Melo ofereceu-se para o papel, considerando-o um dos mais importantes de sua vida (segundo ele, um verdadeiro divisor de águas). Tornou-se coprodutor do filme agregando seu nome à obra e garantindo um interesse do público já que o título não ajudava muito. Um acontecimento paradoxal, se visto a distância, pois o filme trata de um personagem que tem sua existência matizada pela economia, pela presença forte do dinheiro, de apego ao acúmulo de riqueza, demarcando comportamento no mesmo padrão instaurado por ele como valor de troca. O conjunto da obra (filme e livro) vai demonstrando como, na sociedade capitalista, esse movimento vai mitigando as demais paisagens da vida.

Como se disse, o filme é consequência da leitura do livro de mesmo nome. Tanto o livro quanto o filme contam a história de um personagem atormentado por seus pensamentos. Tornando caricatura de humano pelo contínuo esforço de expropriação da riqueza alheia, condicionado pela avareza, dono de uma loja de compra e venda de objetos usados dos mais variados tipos, ele estabelece uma relação doentia com o trabalho e o seu entorno, aproveitando-se de maneira sádica das situações de desespero, das dificuldades financeiras e, muitas vezes, da dependência química de seus “clientes”. É um ser duro, cru, sem bom senso, materialista, o que é bem revelado por suas atitudes. Ele “coisifica” tudo, trata a tudo e a todos como objetos e não demonstra nenhum afeto pelas pessoas.

O nome do filme/livro parece vir da relação esdrúxula que ele mantém com um problema no seu banheiro. Um cheiro que emana do ralo e impregna toda a sala onde Lourenço recebe as pessoas que desejam vender objetos para ele.

As poucas emoções que esse protagonista apresenta dizem respeito, também, a um desvio de personalidade, celebrado tanto pela narrativa literária quanto pela fílmica. Ele tem outra obsessão além do cheiro do ralo: é obcecado por bundas. Apaixona-se pela da atendente da lanchonete onde vai comer vez por outra. Mas só tem interesse pela protuberância da moça, não se lembra sequer do seu nome. O encontro com essa bunda desejada marca uma mudança psicológica no personagem. Se no primeiro momento ele é apresentado como dominador, controlador de todas as instâncias de sua atividade, depois do encontro com ela vemos que ele passa a agir estranhamente sem qualquer controle sobre os desejos, padecer algumas paixões que um dia foram suprimidas em nome do trabalho. Tecnicamente, a bunda o torna mais humano.

A ironia é que tanto o ralo quanto a bunda identificam-se com a excreção de dejetos, insolitamente relacionada aos desejos do comprador de bugigangas. Não deixa de ser muito engraçado o encontro de coisas tão trágicas como a indignância das pessoas que vendem os objetos para o capitalista com a indignância sensível deste. Ele é incapaz de sentir com qualidade. Aparentemente, o sistema que o educou fez dele um arquivo de aço, uma parede insensível e agora um degenerado.

Assim como ralo, o protagonista suga as pessoas, muito embora seja vazio solitário, sem valores e histórias próprias, se constrói a partir da identidade do outro, a partir das histórias de seus clientes. Por exemplo, cria um pai “Frankstein” a partir de um olho que é vendido a ele, no começo um amuleto da sorte que foi ganhando histórias inventadas e sendo construído como a identidade do pai que ele não conheceu, depois veio a prótese de uma perna, que emprestou materialidade à história mítica do herói paterno.

A vida de Lourenço gira em torno da tarefa de subjugar e lucrar sobre a necessidade dos desfavorecidos pela sorte.

### **Lourenço das várias mídias**

A obra de Mutarelli se alimenta do diálogo entre duas ou mais formas de expressão. Quadrinhos, literatura e cinema (nessa ordem). Essa hibridez, já bastante

comum no cenário das artes nacionais, constitui a força de sua produção. Entre outros motivos porque a estrutura das produções já computa as influências no momento mesmo da criação. Haja vista que nesse romance não existe um narrador muito bem demarcado (figura que vai praticamente desaparecer no próximo romance). As falas são representações dos personagens, como se o livro inteiro tivesse sido concebido aberto para se tornar roteiro de um filme.

Em entrevista concedida ao jornalista e escritor Fabrício Carpinejar, no programa *A Máquina* da TV Gazeta em 13 de agosto de 2013, Mutarelli quase confessa suas idiossincrasias. Podemos observá-las mimetizadas nas obras do autor. Ele se diz uma pessoa introspectiva, relata que sofreu de depressão profunda, síndrome do pânico e diz buscar na infância inspiração para o que escreve, pois dela tem impressões sombrias de “um tempo onde tudo era ameaçador”, uma infância insólita e áspera. Relata ainda que tem tendência ao isolamento social. Afirma que sua literatura é uma “literatura do pânico”, uma literatura estranha porque nossos contemporâneos são estranhos.

O autor começou trabalhando nos estúdios de Maurício de Souza, nos anos 80 tentou publicar seus quadrinhos em outras revistas, mas estes eram considerados “muito estranhos”. Aos poucos foi conquistando seu espaço no mundo dos quadrinhos ditos *undergrounds*. Ele informa na entrevista que no ano de 2001, conclui a escrita de *O Cheiro do Ralo* (2002) em cinco dias em um feriado de carnaval. Uma narrativa curta e intensa, com muitas incursões aos pensamentos caóticos e obsessivos do personagem.

O primeiro contato dos produtores e redatores do filme com o livro foi através de Marçal Aquino, segundo outra entrevista de Mutarelli, dessa vez à *Revista Rolling Stones* (2007). O autor de *O matador*, que na época trabalhava com o diretor Heitor Dhalia na pré-produção do filme *Nina* (2004), foi o responsável pelo encontro. Aquino gostou do livro e o apresentou a Dhalia que, segundo ele, mesmo estranhando o título do livro, ficou muito interessado e comprou todos os quadrinhos de Mutarelli além dos direitos do livro, convidando-o a participar da elaboração do filme e trabalhar como ator nele.

### **Da filmologia e de seu depois**

A imagem do ralo como detentora de traços da personalidade deturpada do personagem é um ponto nevrálgico das duas narrativas. Nesse sentido, elas se tornam

hospedeiras de um sentimento metafórico que precisam ser tratados como estéticos. Embora seja necessário tomar essa concomitância de procedimentos de forma didática, é preciso afirmar logo de início que a imagem demanda um tipo específico de abordagem que muitas vezes não tem como ser resolvida de forma literária.

Para Christian Metz, teórico francês que fez escola na discussão do cinema, todo filme é uma composição de várias formas de expressão. Nele se pode encontrar signos que evocam a pintura, a música, a arquitetura, o teatro e – como nos interessa de pronto – a literatura. Essa pluralidade é traiçoeira pois o cinema é considerado uma linguagem artística e possui muitas peculiaridades, ou em sábias palavras: “a presença de uma arte que quer se tornar linguagem que por sua vez quer se tornar arte” (METZ, 1972, p. 76). A condição intersticial da linguagem cinematográfica, a possibilidade dele abrigar conjuntos semióticos distintos com grande operacionalidade o torna anfitrião incontestado de uma série de assuntos que interessam às mais diferentes áreas do conhecimento.

Todo filme é um sistema aberto de composição, com significações que nos são entregues diretamente, não há uma dupla comunicação e sim apenas um sentido, não há uma rigidez de códigos e somos capazes de compreendê-los dentro da narrativa fílmica através da interpretação do discurso fílmico.

O discurso imagético e a sequência de imagens seriam o núcleo do discurso fílmico específico enquanto totalidade, enquanto narrativa, pois as imagens, os planos correspondem às frases e a imagem é primeiro fala: o espectador “lê” as cenas como se estivessem dispostas narrativamente.

Por prática geralmente comum, tanto o cinema e a literatura caem em análises e estudos praticados em uma leitura que privilegia os assuntos dispostos em cenas, em sentido denotativo, sem ligação com a arte. Não se pode incorrer no erro, respeitando o que disse Metz, de observar o cinema como veículo, um meio, afirmando suas influências na sociedade e relação com a realidade, sendo considerado apenas representação desta.

Qualquer arte que seja considerada apenas em sentido denotativo, da representação de mundo, nunca constitui a essência da intencionalidade do autor. No cinema há uma expressividade estética que se torna natural aos olhos do espectador.

Observamos a relação entre a linguística e o cinema e seus mecanismos internos, os recursos utilizados pelo diretor na tradução linguística e transcrição na formação do

discurso imagético, a narrativa fílmica, o sentido conotativo onde a significação é resultante dos planos e sequência de imagens. Segundo um aspecto não puramente “filmológico”, o ralo não apreende apenas seu sentido denotativo de significante e significado, mas assume sua significação através da simbiose com a personalidade deturpada de Lourenço.

A análise do filme em questão enfoca a expressividade da arte, do cinema como linguagem cinematográfica e seus níveis específicos de codificação que são construídos pelas significações que lhes são próprias, além sua abundância polissêmica.

A atenção desse artigo está direcionada para o conteúdo semiológico do filme de Dhalia. O sentido duplamente elaborado nas mídias colocadas em diálogo. Não apenas isso que se descreveu acima e que Metz chama de filmologia, mas o olhar crítico preocupado com o fato fílmico, intrínseco à instituição “cinema”, ainda que mantendo viva sua relação e influência na sociedade.

[...] visto sob determinado ângulo, o cinema tem todas as aparências daquilo que não é. É obviamente uma espécie de linguagem; foi visto como uma língua. Ele possibilita, exige decupagem e uma montagem: acreditou-se que sua organização sintagmática só podia se originar numa paradigmática prévia, embora apresentada como ainda pouco consciente de si mesma. É por demais óbvio que o filme é uma mensagem para que não se lhe tenha imaginado um código.” (METZ, 1972, p. 55)

Segundo afirma o crítico, muitos cineastas e teóricos discutiram o cinema como língua, a cine língua, que seria constituída por um sistema linguístico rigoroso, defendiam que só se entendia o filme por seus elementos e disposição enquanto que, na verdade entendem-se esses elementos quando se entende o filme.

Para Metz, o cinema é uma linguagem e não língua. Para explicar isso, Metz evoca Saussure, para quem esta é um código fortemente organizado, um conjunto de elementos que possibilitam a comunicação. Já aquela é muito mais complexa e ampla, constituindo-se uma soma de língua e fala, manifestando-se quando se diz algo, tendo a intenção de dizê-lo. Passar de uma imagem a outra seria passar da imagem para a linguagem como uma corrente de significação através da composição do filme (imagem, ruídos, música, etc.), pois através dessa composição espera-se que o expectador interprete o que o diretor quis dizer.

## Palavras finais

Como decorrência de uma linguagem que se constitui historicamente, no filme *O Cheiro do Ralo* podemos identificar características herdadas dos Cinemas Novo e do Cinema Marginal. Ambos movimentos surgidos em meio a ditadura militar em uma época de grande produção cultural e autoral, inspirados nos modelos europeus do Neorealismo Italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, procuravam, com um discurso inovador, contestar a cultura cinematográfica hollywoodiana e mostrar a realidade da sociedade brasileira. A escolha latino americana passa por um mecanismo de expressividade visual e temática afinado com a condição social e econômica do país que buscava representar.

O primeiro surgido em 1955 com o filme *Rio 40 graus*, com sua estética da fome teve como nome expoente o cineasta Glauber Rocha, que procurava mostrar a realidade primeiramente vivida no sertão nordestino e depois com o Golpe Militar de 1964 molda-se para críticas indiretas ao governo e ao “transe” em que vivia a sociedade da época. Em 1968, no auge da ditadura militar, surge o segundo movimento, o Cinema Marginal, que propunha um radicalismo extremo, a estética do grotesco, de enfrentamento mais direto ao governo e um desencantamento da realidade e expansão do seu público consumidor. O outro nome pelo qual é conhecido, “Cinema do lixo”, deve-se, aparentemente a dois motivos: os filmes eram comumente veiculados às figuras transgressoras da sociedade como prostitutas, marginais, ou por sua forma de abordagem ser considerada agressiva e serem frequentemente alvo da censura, marginalizados (XAVIER, 2001, p. 68).

Embora muito distintos e com relativa distância visual e temática, esses dois movimentos mantêm características comuns que podem ser encontradas na produção de Heitor Dhalia de 2006. Dadas as diferenças de época e contextos, *O Cheiro do Ralo* se mostra como uma obra pós-moderna que tenta demonstrar a realidade conflitante vivida pelo personagem principal apresentado por Selton Melo.

O filme, assim como as produções do Cinema Novo e Cinema Marginal, foi uma produção de baixo orçamento, teve um curto tempo de execução, o cenário é basicamente urbano, ou suburbano, não existem muitos recursos com relação ao figurino ou cenário, que se resume a um bar, o escritório de Lourenço, sua casa, um estacionamento e trechos na rua. Os tons pálidos, quase sépia não o tornam atrativo ao

espectador, incomodam por sua “simplicidade” estética e realista, uma “iconografia urbana do subdesenvolvimento” (XAVIER, 2001, p. 66).

O comportamento controverso e neurótico de Lourenço, personagem vivido por Selton Melo, e suas relações com as pessoas e as coisas que pertencem a elas, possuem uma crítica à sociedade e suas relações de poder. Lourenço primeiro é dominador, depois perde o controle e domínio da situação e passa a ser controlado pela obsessão pelo cheiro do ralo e o objeto de seu desejo, a bunda.

Se o sentimento do artista é a impotência, a resposta é a ironia absoluta, o humor negro do lema “quando a gente não pode nada a gente se avacalha e se esculhamba”, lema repetido pela voz do criminoso boçal, anti-herói marginal engolido pela cidade, [...] (XAVIER, 2001, p. 66)

Neste trecho do livro *O Cinema Brasileiro Moderno*, de Ismail Xavier, trata-se da fala do personagem do filme *O Bandido da Luz Vermelha*, representante do Cinema Marginal. Observamos as características e percebemos a presença delas em Lourenço: ele é um anti-herói, politicamente incorreto, grotesco como a estética do Cinema Marginal, mas que de alguma forma desperta a empatia de quem assiste ao filme mesmo que não haja a identificação prevista entre personagem e plateia. Como indivíduo sentimentalmente coxo, Lourenço corporifica uma denúncia ao capitalismo instrumentalizador que hipnotiza os humanos prometendo-lhes domínio sobre muitos e termina por escraviza-los. Sua feiura opera uma alteração no modo como vemos a relação dos homens com o dinheiro que poucos possuem.

### **Referência bibliográfica**

CANDIDO, A. et all, *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARPINEJAR, F. *A máquina*. TV Gazeta. Lourenço Mutarelli fala de sua vida e de sua obra a Fabrício Carpinejar.

CUNHA, R. *Cinematizações: Ideias sobre Literatura e cinema*. Brasília: Círculo de Brasília, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 1997.

MATOS, O. C. F. *A escola de Frankfurt – Luzes e sombras do Iluminismo*. São Paulo: Moderna, 1993.

METZ, C. Cinema, língua ou linguagem? In.: \_\_\_\_ *A significação do cinema*. Traduzido e posfaciado por Jean-Claude Bernardet. São Paulo, Perspectiva, 1972

MUTARELLI, L. *O cheiro do ralo*. São Paulo, Companhia das letras, 2011.

### **Referência Filmográfica**

O CHEIRO DO RALO: Direção: Heitor DHALIA. Produção: Rodrigo Abreu, Marcelo Araujo, Matias Mariani. Roteiro: Marçal Aquino e Heitor Dhalia. Fotografia: José Roberto Eliezer. Intérpretes: Selton Mello (Lourenço), Paula Braun (Garçonete), Martha Meola (Secretária), Sílvia Lourenço (Viciada), Suzana Alves (Apresentadora de vídeo de ginástica), Paulo Alves (PM), Negro Rico (PM), Gustavo Trestini (Tenente), Roberto Audio (Homem da flauta), Boi (Mendigo), Alice Braga (Garçonete), Tobias da Vai-Vai (Caixa da lanchonete), Mário Shoemberger (Homem do relógio), Calico (Homem da perna), Lourenço Mutarelli (Segurança), Jorge Cerruti (Homem do olho de vidro), Milhem Cortaz (Encanador), Hossein Minussi (Encanador), Álvaro Muniz (Encanador), Wolney de Assis (Homem da caneta), Pedro Vicente (Homem dos livros), Hugo Villavicenzio (Homem do gramofone), Estevan (Homem do autógrafo), Abrahão Farc (Homem dos soldadinhos), André Frateschi (Homem do vodu), Luciano Gatti (Homem do livro), Waldir Grillo (Homem do ancinho), Xico Sá (Homem do gênio da garrafa), Morelli (Homem do violino), Dionísio Neto (Homem dos discos), Nivaldo (Homem da gaiola), Zé Pineiro (Homem do revólver), Augusto Pompeo (Homem do faqueiro), Ariel Moshe (Homem das cédulas), Morgani (Homem abertura), Lorena Lobato (Mulher casada), Fernando Macario (Entregador de pizza), Leonardo Medeiros (Jesus Kid), Paulo César Pereio (Pai da noiva - voz), Flávio Bauraqui (Homem da caixa de música), Fabiana Guglielmetti (Noiva). 2007 (Brasil), 1 filme (112 min).

