



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Igor Mateus Alves Rodrigues

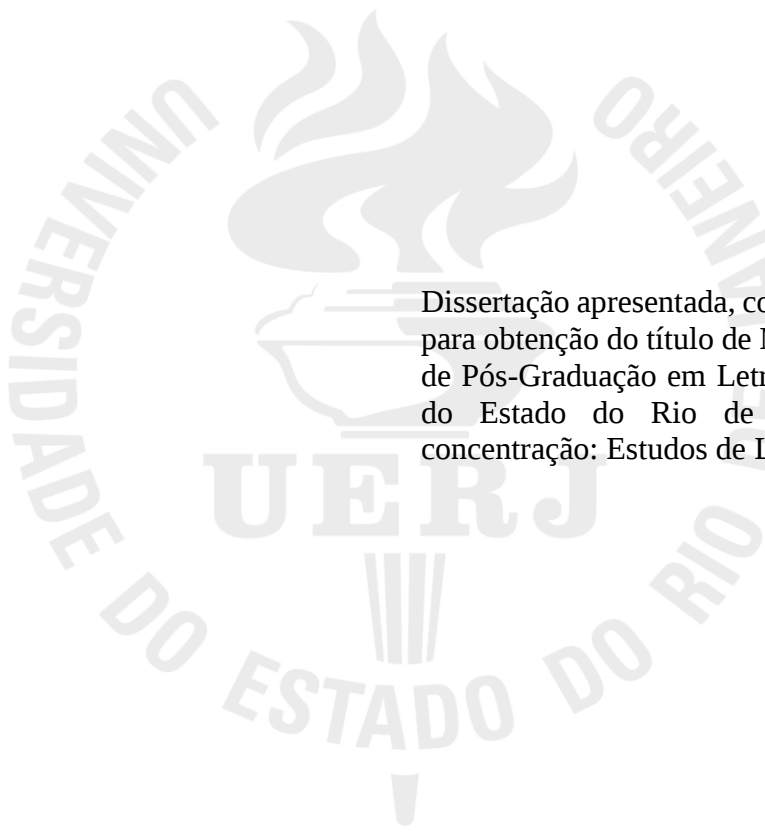
**Cigarros e fezes: o absurdo na ficção contemporânea de Lourenço
Mutarelli**

Rio de Janeiro

2024

Igor Mateus Alves Rodrigues

Cigarros e fezes: o absurdo na ficção contemporânea de Lourenço Mutarelli



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dra. Giovanna Ferreira Dealtry.

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

M992 Rodrigues, Igor Mateus Alves.
 Cigarros e fezes: o absurdo na ficção contemporânea de Lourenço
Mutarelli / Igor Mateus Alves Rodrigues. – 2024.
 97 f.

 Orientadora: Giovanna Ferreira Dealtry.
 Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

 1. Mutarelli, Lourenço, 1964- - Crítica e interpretação – Teses. 2. Absurdo
na literatura – Teses. 3. Literatura brasileira – História e crítica – Séc. XXI –
Teses. 4. Espaço na literatura – Teses. 5. Grotesco na literatura – Teses. I.
Dealtry, Giovanna, 1967-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Igor Mateus Alves Rodrigues

Cigarros e fezes: o absurdo na ficção contemporânea de Lourenço Mutarelli

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 30 de setembro de 2024.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Giovanna Ferreira Dealtry (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Pascoal Farinaccio
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2024

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho
a Sylvio Carneiro Rodrigues, meu pai;
a Angela Maria Alves Rodrigues, minha mãe;
a Luiza Alves Rodrigues, minha irmã;
e a Morena, Wolverine e Lucy, meus gatos.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Dra. Giovanna Dealtry, minha mais profunda gratidão pela orientação, paciência, confiança e apoio, assim como pela capacidade de acalmar meus nervos ao longo do mestrado.

Aos professores Dr. Flávio Carneiro, da UERJ, e Dr. Pascoal Farinaccio, da UFF, meus agradecimentos por integrarem as minhas bancas de qualificação e defesa e pelos comentários e indicações de leitura que enriqueceram esta dissertação.

A todos os meus colegas e professores da UERJ que, em diversos momentos do mestrado, contribuíram para o meu desenvolvimento como pesquisador, leitor e escritor.

Aos meus amigos, cujo apoio em situações difíceis foi imprescindível para que eu superasse não só o desafio do mestrado, como também inúmeros outros ao longo de todos esses anos de amizade.

À minha psicóloga e ao meu psiquiatra: sem terapia e medicação, nada disso teria sido concluído.

E, por fim, aos meus pais e à minha irmã. Eu excederia o número de páginas caso tentasse agradecer por tudo que lhes devo, então terei de me contentar em dizer que todas as minhas conquistas são, também, conquistas de vocês. Cada linha desta pesquisa foi escrita graças a esse suporte. Por tudo, muito obrigado!

Quando tudo parecia perdido, vejo uma luz no fim do cu.

Lourenço Mutarelli

RESUMO

RODRIGUES, Igor Mateus Alves. *Cigarros e fezes: o absurdo na ficção contemporânea de Lourenço Mutarelli*. 2024. 97 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Na leitura das obras de Lourenço Mutarelli, quadrinista e romancista já conceituado no cenário contemporâneo da literatura brasileira, é comum se deparar com a construção de universos grotescos, sujos, intensamente urbanos e apaticamente desoladores. Seus protagonistas são figuras patéticas, fracassadas, incompletas e perigosas de diferentes formas (normalmente tanto para os outros, quanto para eles mesmos). Além disso, os enredos que se desenvolvem a partir e ao redor de tais personagens parecem expor uma impotência, a eles inerente, diante da aparente falta de sentido em suas vidas. Tão eficaz é a narrativa mutarelliana em sua simplicidade, que a insensatez dos romances parece se estender para além do campo literário, tornando latente uma possível falta de sentido na realidade do próprio leitor. Com base nesse efeito e fundamentando-se no conceito de absurdo como proposto por Albert Camus em seu ensaio *O Mito de Sísifo* (2023), a presente pesquisa pretende expor como os romances de Lourenço Mutarelli, tendo o absurdo como fundamento existencial de seus universos fictícios, possibilitam/engatilham o acesso a uma contemporaneidade *absurda* através da representação de diferentes respostas ao fenômeno do absurdo. Com esse fim em mente, foram selecionados os romances *O Natimorto: um musical silencioso* (2018) e *O Cheiro do Ralo* (2009), de Lourenço Mutarelli, e, a partir de suas leituras, apoiadas nos escritos de Gaston Bachelard (1978), Carl G. Jung (2002; 2008; 2014), Félix Guattari (1992), entre outros, demonstrar-se-á como o espaço literário e o foco no universo interno dos protagonistas funcionam como meios de representação do (sentimento e noção do) absurdo e das diferentes saídas que o indivíduo pode escolher para a resolução dessa questão: suicídio e existência absurda.

Palavras-chave: Lourenço Mutarelli; absurdismo; literatura brasileira contemporânea; espaço literário; grotesco.

ABSTRACT

RODRIGUES, Igor Mateus Alves. *Cigarettes and feces: the absurd in the contemporary fiction of Lourenço Mutarelli*. 2024. 97 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

When reading the works of Lourenço Mutarelli, a comic artist and novelist already renowned in the contemporary scene of Brazilian literature, it is common to come across the construction of grotesque, dirty, intensely urban and apathetically desolate universes. Its protagonists are pathetic, failed, incomplete and dangerous figures in different ways (usually both to others and to themselves). The plots that develop from and around such characters seem to expose an inherent impotence in the face of the apparent lack of meaning in their lives. So effective is the Mutarellian narrative in its simplicity, that the senselessness of the novels seems to extend beyond the literary field, making apparent a possible lack of meaning in the reader's own reality. Based on this effect, and based on the concept of the Absurd as proposed by Albert Camus in his essay *The Myth of Sisyphus* (2023), this research aims to expose how Lourenço Mutarelli's novels, having the Absurd as the existential foundation of their universes fictional, enable/trigger access to an absurd contemporaneity through the representation of different responses to the phenomenon of the Absurd. With this purpose in mind, the novels *O Natimorto: um musical silencioso* (2018) and *O Cheiro do Ralo* (2009), by Lourenço Mutarelli, were selected and, based on their readings, supported by the writings of Gaston Bachelard (1978), Carl G. Jung (2002; 2008, 2021), Félix Guattari (1993), among others, it will be demonstrated how the literary space and the focus on the internal universe of the protagonists function as means of representing the (feeling and notion of) the Absurd and the different ways out that the individual can choose to resolve this issue: suicide and absurd existence.

Keywords: Lourenço Mutarelli; absurdism; contemporary brazilian literature; literary space; grotesque.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	O ABSURDO	12
1.1	O sentimento do absurdo	13
1.2	A noção do absurdo	15
1.3	Saídas e consequências do absurdo: suicídio, ignorância e revolta (o homem absurdo)	18
2	BACHELARD E JUNG - O CAMPO PSÍQUICO NA LITERATURA	21
2.1	O modelo psíquico de Jung	21
2.1.1	<u>Consciente, inconsciente e individuação</u>	22
2.2	A topanálise de Gaston Bachelard	27
3	O NATIMORTO E O SUICÍDIO	31
3.1	O quarto de hotel: espaço de isolamento e morte	35
3.2	Tarô e os arcanos contemporâneos.....	46
3.3	A queda no absurdo interno	54
4	O CHEIRO DO RALO E O HOMEM ABSURDO	67
4.1	A depreciação humana e a personificação dos objetos em <i>O cheiro do ralo</i>.	70
4.2	O ralo, o cu e o inferno dentro de nós	77
4.3	Pontos de perturbação: a mulher do outro e a viciada	86
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
	REFERÊNCIAS	96

INTRODUÇÃO

Ao terminar de ler um romance de Lourenço Mutarelli, não é rara a experiência de se sentir levemente confuso e estranhamente inquieto com seus finais não fechados (quando comparados com estruturas narrativas mais familiares). Caso um leitor esteja acostumado a uma literatura comercial e de entretenimento, o estranhamento será maior ainda. Obras desse tipo, afinal, costumam oferecer um senso de segurança ao leitor com enredos que, geralmente, terminam de forma clara e compreensível; um ordenamento que afasta o caos da realidade. No campo do real, como se sabe, não há uma grande narrativa, um sentido maior que conecte e ordene os fatos de maneira clara. Lourenço Mutarelli, então, ao replicar essa “indiferença” do mundo para com os sujeitos em sua literatura de vanguarda, remove o verniz de segurança do universo literário. Por mais estranhas e econômicas em detalhes descritivos que sejam suas narrativas, estas parecem alcançar um nível inesperado de contato com o real ao acessarem a insensatez dos eventos cotidianos, aquilo que se pode chamar de absurdo.

Entendemos o conceito de absurdo dentro dos parâmetros propostos por Albert Camus em seu ensaio *O mito de Sísifo* (2023), no qual o absurdo é o fenômeno proveniente da tensão entre indivíduo e mundo; da ciência desse indivíduo sobre a limitação da razão humana; e da impossibilidade de se achar, em qualquer momento, um sentido que contextualize sua existência e tudo que o rodeia. Nesse sentido, a presente dissertação propõe explorar a leitura de dois romances de Lourenço Mutarelli: *O natimorto: um musical silencioso* (2018) e *O cheiro do ralo* (2011), como obras cujas tramas se desenvolvem no contexto de realidades absurdas.

Tal leitura não nasce do vácuo ou de uma tentativa de se encaixar forçosamente um conceito em obras literárias e vice-versa. Como dito antes, não há uma grande narrativa linear e fechada, não há acalanto ou sentido oferecido pela vida ao sujeito. Diante desse problema, Camus apresenta a solução que considera ideal e reconhece outras que ele vê, na melhor das hipóteses, como precipitadas. Mutarelli parece seguir uma premissa similar, porém não lida com cenários ideais; sua negatividade sequer tem um traço “ideal”. Não há grandes tragédias em suas tramas, e até o elemento mais bizarro de um romance seu traz um certo ar de banalidade. Assim como o mundo absurdo, Mutarelli confere um subtom de indiferença que perpassa seus romances e protagonistas. Com isso, somos levados a observar atentamente cada decisão tomada por eles, cada ação e pensamento narrados; como leitores, os conhecemos de forma íntima. Contudo, ainda assim, nos importa o que lhes acontece? Sentimos por eles quando

algo ruim ocorre, ou quando eles são o algo ruim? O protagonista de *O cheiro do ralo* (2011), por exemplo, é um patife no melhor dos casos e, não obstante, há uma certa graça em vê-lo agir com completa imoralidade. O universo profundamente urbano e indiferente (quase um retrato espiritual de São Paulo, cidade do autor) em que se passam essas histórias sugere ao leitor a sensação de “tanto faz”, de que nada faz sentido e, por isso, tudo tem o mesmo valor.

Se o absurdo camusiano serve de pano de fundo para a construção dos enredos de Mutarelli, falta saber como se constrói esse cenário. Com o intuito de esclarecer tal questão, esta dissertação se apoiará em Gaston Bachelard (assim como Félix Guattari e Marc Augé, em menor grau) e seu conceito de topoanálise, proposto em *A poética do espaço* (1978), método criado pelo filósofo e utilizado para a exploração e o estudo do espaço literário como extensão da mente, do corpo e do espírito do sujeito. Para Bachelard, a imagem da casa não evoca apenas a ideia de uma série de cômodos, mas também sensações, lembranças, sonhos e aspectos do próprio sonhador e/ou de pessoas relacionadas à imagem da casa. O autor, neste livro, aliás, passa por vários espaços da casa, uns mais e outros menos luminosos e convidativos.

Lourenço Mutarelli, por sua vez, também faz uso do espaço literário como meio de trabalhar externamente aspectos e vontades de seus personagens. Na análise do espaço, mostraremos, por exemplo, a relação entre o quarto de hotel em *O Natimorto: um musical silencioso* (2018) e o impulso suicida que guia seu protagonista. Já em *O cheiro do ralo* (2011), o dito ralo serve como acesso físico e escatológico à “essência” do dono do antiquário (há de se discutir se o termo essência é válido para tal personagem que aparenta ser vazio de várias maneiras importantes).

Como a topoanálise de Bachelard é uma abordagem que usa espaços externos ao sujeito como forma de acessar questões de sua interioridade e como o absurdo camusiano é um fenômeno simultaneamente externo e interno para o indivíduo, faz sentido, metodologicamente, voltarmos nossa atenção para a vida interior, subjetiva, dos protagonistas criados por Lourenço Mutarelli. Dialogando com Carl G. Jung em suas obras *O arquétipo e o inconsciente coletivo* (2002), *Aion - estudos sobre o simbolismo do si-mesmo* (2008) e *O eu e o inconsciente* (2014), será evidenciado como, além dos efeitos do absurdo sobre o sujeito e suas consequentes respostas a essa tensão, o interior do indivíduo pode, de igual maneira, apresentar a ausência de sentido ou, pelo menos, o esvaziamento de sentidos previamente criados.

Por fim, esperamos que seja possível, também, argumentar que o acesso ao absurdo através destes romances é forte evidência da maestria de Lourenço Mutarelli em explorar aspectos do real (o vazio de sentido da contemporaneidade) por meio do insólito — possibilidade apontada por David Roas (2013) em seu livro *A ameaça do fantástico* — e da

criação de sujeitos incompletos, ensimesmados e perenemente fora de lugar, verdadeiros não heróis¹ da ficção contemporânea. Dessa forma, Lourenço Mutarelli consegue retratar um *Zeitgeist* cansado, cínico, urbano e um tanto grotesco.

Com esses fins em mente, a presente dissertação seguirá com a contextualização teórica do conceito de absurdo em Albert Camus, assim como a topoanálise de Gaston Bachelard e algumas noções relativas ao consciente e ao inconsciente humanos como proposto por Carl Jung. Posteriormente, focar-se-á na análise e leitura crítica dos dois romances de Lourenço Mutarelli selecionados como *corpus* da pesquisa: *O natimorto: um musical silencioso* (2018) e *O cheiro do ralo* (2011). Apresentar-se-ão, por fim, as conclusões que podem ser apreendidas após a leitura absurdista desses romances. Começemos estabelecendo o que deve se entender por “absurdo”.

¹ Termo cunhado por Flávio Carneiro em sua obra *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI* (2005): “temos agora uma espécie de **não herói**, cujo nome não consta de nenhuma galeria, seja a dos modelos de virtude, seja a dos transgressores. É a vez dos anônimos, dos que vagam pela cidade e com ela se confundem. Inadaptados, **estrangeiros no próprio país, não deixam rastros por onde passam, não têm memória (ou dela abriam mão), nem projetos futuros**” (Carneiro, 2005, p. 309 *apud* Carneiro, 2023, p. 480, grifo nosso)

1 O ABSURDO

Dado que esta dissertação utiliza o conceito de absurdo como chave de leitura para os romances de Lourenço Mutarelli, é essencial, antes de mais nada, esclarecer essa ideia conforme apresentada por Albert Camus. O absurdo, como proposto por Camus em seu ensaio *O mito de Sísifo*, pode ser definido, de forma breve e simplificada, como uma espécie de cisma que ocorre entre o indivíduo e o mundo quando aquele percebe que sua necessidade por unidade e clareza nunca será saciada; “esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo” (Camus, 2023, p. 20).

O absurdo está sempre presente, pois é natural ao espírito humano a ânsia por clareza e familiaridade, por um universo explicável e com sentido, posto que “compreender o mundo, para um homem, é reduzi-lo ao humano, marcá-lo com seu selo” (Camus, 2023, p. 32). Infelizmente, para o homem, isso é impossível, e, em sua busca por respostas, ele nada encontra. André Guerra, em seu artigo *O encontro da psicologia com o absurdo* (2022), utiliza uma análise etimológica para melhor esclarecer o conceito apresentado por Camus. Diz ele:

do latim, *absurdus* é composto da justaposição *ab* (elemento de intensificação) somado a *surdus* (surdo, silêncio). Isto é, o Absurdo seria a intensificação do silêncio, o que pode ser compreendido, metaforicamente, como a máxima expressão da indeterminação, da abertura, da incerteza (2022, p. 89-90).

Essa descrição de Guerra parece estar perfeitamente alinhada com a noção de absurdo de Albert Camus, corroborando sua afirmação de que “o absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o *silêncio* irracional do mundo” (Camus, 2023, p. 42, grifo nosso). O absurdo desafia a razão e a torna despropositada, mas só pode ser percebido graças a ela. No que tange a essa tensão entre absurdo e razão, Camus discorre sobre a visão do filósofo existencialista russo Lev Shestov, também conhecido como Léon Chestov, que, ao opor o absurdo “à moral comum e à razão”, “o chama de verdade e redenção”, transformando-o, assim, em “trampolim para a eternidade” (Camus, 2023, p. 49-50). Para Camus, essa entrega ao campo do divino/transcendental destrói o absurdo, pois este só existe na “oposição, dilaceramento e divórcio” (Camus, 2023, p. 50) entre o homem e o mundo.

Para Chestov, a razão é vã, mas existe alguma coisa além da razão. Para um espírito absurdo, a razão é vã e não existe nada além da razão. Este salto pode ao menos nos esclarecer um pouco mais sobre a verdadeira natureza do absurdo. Sabemos que só funciona dentro de um equilíbrio, que está mais na comparação que nos termos dessa

comparação. Mas Chestov, justamente, joga todo o peso sobre um dos termos e destrói o equilíbrio. Nosso apetite de compreender, nossa nostalgia do absoluto só são explicáveis na medida em que podemos compreender e explicar muitas coisas. É inútil negar absolutamente a razão. Ela tem sua ordem, na qual é eficaz. A ordem é, justamente, a da experiência humana. É por isso que queremos deixar tudo claro. Se não podemos fazê-lo, se o absurdo então surge, é precisamente no encontro dessa razão eficaz porém limitada com irracional sempre renascido. [...] Sendo escamoteada a exigência de clareza, o absurdo desaparece junto com um dos termos de sua comparação. O homem absurdo, pelo contrário, não realiza esse nivelamento. Ele reconhece a luta, não despreza em absoluto a razão e admite o irracional. Recobre assim com o olhar todos os dados da experiência e está pouco disposto a saltar antes de saber. Ele só sabe que, nessa consciência atenta, já não há lugar para a esperança (Camus, 2023, p. 50-51).

É exatamente por sua natureza contraditória e irracional que Camus sequer tem intenção de definir, analisar e explicar detalhadamente o que é o absurdo, “pois [...] está persuadido da inutilidade de todo princípio de explicação” (Pimenta, 2018, p. 55). Ainda assim, Camus esclarece o absurdo, não através de uma vivissecção do conceito, mas “de uma descrição do vivido” (Pimenta, 2018, p. 55), especialmente ao tratar da questão do *sentimento do absurdo*, um dos muitos aspectos/efeitos que, aliás, é o primeiro passo para se alcançar a *noção do absurdo*. Trataremos desses termos a seguir; por enquanto, basta compreender a noção do absurdo como algo que surge e existe na cisão entre o indivíduo e o mundo após a constatação da falta de sentido e de justificativa inerentes à existência. Em suma, “a constatação do absurdo se identifica com a constatação da ausência de sentido da vida” (Pimenta, 2018, p. 57).

1.1 O sentimento do absurdo

Trata-se, simultaneamente, de consequência e aspecto do próprio absurdo. O sentimento do absurdo é consequência porque provém do desconforto metafísico que o absurdo é em si, sendo o sentimento, de certa forma, uma percepção inconsciente da incongruência entre a necessidade humana de sentido e o mundo irracional (a percepção pode ser inconsciente, mas tem suas raízes na razão, elemento essencial para a existência do absurdo). Por sua vez, é aspecto porque o absurdo deixa de existir sem a presença desse incômodo, que é o sentimento do absurdo. Vejamos isso mais a fundo.

Thomas Pözlner, em seu artigo *Camus' Feeling of the Absurd*, analisa exatamente o que Camus queria dizer com a palavra sentimento: estaria ele se referindo a “sentimentos, emoções

ou humor”² (Pözlzer, 2018, p. 479, tradução nossa). Para Pözlzer, o uso da palavra *sentiment* por Albert Camus parece ser um tanto ambíguo, significando tanto “uma conjunção de um humor (no sentido estrito do sentimento do absurdo)” quanto as “emoções que esse humor tende a suscitar (aparições do sentimento do absurdo)”³ (Pözlzer, 2018, p. 479, tradução nossa), daí a necessidade de uma investigação mais cuidadosa.

Ele chega a essa conclusão ao se fundamentar na distinção semântica que alguns psicólogos e filósofos de língua inglesa fazem entre os vocábulos “sentimento”, “emoção” e “humor” (*feeling, emotion, mood*) e, por conseguinte, já descarta a hipótese de que o uso de *sentiment* por Camus realmente se refira a um sentimento (*feeling*), ou seja, a “experiências conscientes de nossos próprios estados corporais ou mentais ao prazer ou à dor, por exemplo, ou a como é amar ou odiar alguém”⁴ (Pözlzer, 2018, p. 479, tradução nossa). Pözlzer, então, considera a palavra “sentimento” (*feeling*) uma interpretação inadequada do sentimento do absurdo, dada a facilidade com que sentimentos podem ser definidos e determinados enquanto estados mentais/corporais. Sua afirmação é fortalecida pelo fato de o próprio Camus descrever o sentimento do absurdo como “inapreensível” e “irracional”, admitindo a dificuldade em defini-lo mais claramente (Camus, 2023, p. 26).

Já as emoções, como aponta Plötzler, apesar de serem mais definíveis do que o humor, são pontuais e passageiras, existindo como resposta a estímulos externos ou internos específicos, como o medo de um cachorro latindo. As emoções costumam ser de curta duração e alta intensidade, ocupando grande parte de nossa consciência, e têm alta disposição a induzir mudanças comportamentais, afetivas e cognitivas (Pözlzer, 2018). No escopo do absurdo, isso pode ser percebido nos momentos pontuais de náusea ou exaustão que dominam o indivíduo quando este se conscientiza, mesmo que brevemente, da falta de propósito da vida em um universo vazio de promessas, ou do horror que se sente quando, de supetão, a compreensão da passagem do tempo e da própria mortalidade atingem alguém de forma avassaladora (Camus, 2023).

O humor, por sua vez, é de natureza distinta, quase oposta à da emoção. Muito mais geral e menos determinável que as emoções, ele é classificado como sendo de baixa intensidade e longa duração, podendo durar dias ou semanas (Pözlzer, 2018). É a partir desse entendimento que Thomas Pözlzer interpreta as palavras de Camus como indício da configuração do

² No original em inglês: “feelings, emotions and moods”.

³ No original em inglês: “a conjunction of a mood (feeling of the absurd in the narrow sense) and of emotions that this mood tends to give rise to (appearances of the feeling of the absurd)”.

⁴ No original em inglês: “[...] conscious experiences of our own bodily or mental states, for example, to pleasure or pain, or to what it is like to love or to hate someone”.

sentimento do absurdo como um construto de duas faces: o humor absurdo, que pode ser compreendido como o mal-estar causado pelo ambiente absurdo (o sistema *homem e mundo*), ditando o tom da vida do homem absurdo; e as emoções absurdas que germinam do solo fértil que é o humor absurdo. Em outras palavras, uma relação de causa e consequência (Pözlner, 2018).

Entendendo o que Camus queria dizer com o conceito de sentimento do absurdo, interessa também compreender o seu papel nesse sistema desesperançado. Como Pözlner esclarece, para Camus, emoções e humores só podem ser considerados absurdos “se, e apenas se, eles promoverem a descoberta do absurdo, isto é, se e apenas se eles fizerem os humanos perceberem que buscam por sentido, mas nunca poderão alcançá-lo”⁵ (Pözlner, 2018, p. 486, tradução nossa). A interpretação epistemológica de Pözlner do sentimento do absurdo como uma fundação que precede a noção do absurdo é fortalecida pelas próprias palavras de Albert Camus, que diz:

O ambiente de absurdo está desde o começo. **O final é o universo absurdo e a atitude de espírito que ilumina o mundo com uma luz que lhe é própria**, para fazer resplandecer o rosto privilegiado e implacável que ela sabe reconhecer-lhe (Camus, 2023, p. 27, grifo nosso).

O sentimento do absurdo não é, portanto, a noção do absurdo. Ele a funda, simplesmente. Não se resume a ela, exceto no breve instante em que aponta seu juízo em direção ao universo. Depois só lhe resta ir mais longe (Camus, 2023, p. 43, grifo nosso).

Resta, agora, sabermos do que se trata a noção do absurdo.

1.2 A noção do absurdo

Como explicado, o sentimento do absurdo é uma experiência quase sensorial da situação irreconciliável entre o homem e o mundo, a qual guia o indivíduo à noção do absurdo. Isso já deve ter ficado claro após a leitura da seção anterior, mas do que se trata a noção do absurdo, afinal? Danilo Pimenta, em seu artigo *O absurdo camusiano em O Mito de Sísifo*, afirma que:

⁵ No original em inglês: “if and only if they promote the discovery of the absurd, i.e., if and only if they make humans realize that they strive for meaning, but can never achieve it”.

A noção do absurdo deve ser entendida como a relação que há entre o desejo humano de explicação e o mundo indecifrável. Essa evidência, já percebida pela sensibilidade e agora ratificada pela razão, Albert Camus denomina de “noção do absurdo” (Pimenta, 2018, p. 62).

Consideramos essa caracterização como sendo correta e equivocada ao mesmo tempo, e o motivo ficará claro mais à frente. Porém, é exatamente por conta desse acerto dúbio que vemos essa passagem útil como exemplificação do quão emaranhado e confuso o absurdo camusiano pode ser. Em nossa interpretação do ensaio de Camus, a noção do absurdo não pode ser “a relação que há entre o desejo humano de explicação e o mundo indecifrável” (Pimenta, 2018, p. 62), pois essa relação é o próprio absurdo. Contudo, Pimenta tangencia a noção do absurdo na frase seguinte, na qual ele afirma, equivocadamente, que essa evidência (a relação homem/mundo) deve ser entendida como noção do absurdo quando “percebida pela sensibilidade” (sentimento do absurdo) e “ratificada pela razão” (Pimenta, 2018, p. 62). Aqui, ele parece quase acertar, visto que entendemos que a noção do absurdo é, na verdade, essa ratificação pela razão, ou seja, a compreensão lúcida e racional da situação em que o homem se encontra, marcada pela busca por unidade e sentido em um mundo fragmentado e incompreensível. Para obter uma visão mais clara da diferença entre o sentimento, a noção e o absurdo, pode-se imaginar uma pessoa em uma floresta escura à noite: o breu à sua volta (ignorância do absurdo, mecanicidade da vida) a impede de ver o que a cerca, mas, por algum motivo, os pelos de sua nuca ficam eriçados ao pressentir um perigo (sentimento do absurdo, sensibilidade semiconsciente) e, em resposta, seus olhos se acostumam com o escuro e, finalmente, conseguem discernir (noção do absurdo) a silhueta de uma fera à sua frente (absurdo).

O aparente equívoco de Pimenta ao fornecer uma definição do absurdo como sendo da noção do absurdo não é incompreensível, dado o raciocínio quase circular de Camus nos momentos de descrição e diferenciação entre o sentimento, a noção e o absurdo em si. O próprio Camus, em parte de seu texto, utiliza o termo “sentimento” para descrever o que acreditamos, na verdade, se tratar da noção, conforme a interpretação que fizemos desses termos até o momento.

Em toda parte, o absurdo nasce de uma comparação. Tenho fundamentos para dizer, então, que **o sentimento do absurdo não nasce do simples exame de um fato ou de uma sensação, mas sim da comparação entre um estado de fato e uma certa realidade, uma ação e o mundo que a supera.** O absurdo é essencialmente um divórcio. Não consiste em nenhum dos elementos comparados. Nasce de sua confrontação (Camus, 2023, p. 44-45, grifo nosso).

Ora, se seguirmos a compreensão do sentimento do absurdo como um sistema de emoções e humores, uma sensibilidade semiconsciente do ambiente que conduz à noção do absurdo (consciência plena e racional do divórcio entre espírito e mundo), como, então, o sentimento poderia nascer da comparação? Não seria a comparação da incongruência entre a nostalgia humana por sentido e a falta de um propósito inerente à vida um ato consciente e racional demais para ser berço do sentimento do absurdo? Não deveria ser o contrário? Bem, sim e não, e aqui jaz o problema central na descrição do absurdo camusiano.

Até o momento, apresentamos um esquema no qual o ambiente absurdo levaria o espírito humano a ser surpreendido com a aparição do sentimento do absurdo, o que, por sua vez, resultaria no entendimento clarividente do mundo absurdo – mundo que, como já vimos, leva ao retorno da aparição do sentimento do absurdo. Quando Camus se refere, então, ao absurdo, ele está aludindo simultaneamente ao rompimento entre o espírito humano e o mundo e a esse sistema circular de três componentes que se retroalimentam. O absurdo é uma trindade circular: o sentimento, a noção e o absurdo formam um sistema em que a existência de um requer e prediz a existência do outro e a remoção de um significa a remoção do absurdo por completo.

Tal natureza de entrelaçamento se estende, também, à relação entre o indivíduo e o mundo como fundamento inegociável para a aparição e a manutenção do absurdo:

O absurdo depende tanto do homem quanto do mundo. Por ora, é o único laço entre os dois. Ele os adere um ao outro como só o ódio pode juntar os seres (Camus, 2023, p. 36).

No plano da inteligência, posso então dizer que o absurdo não está no homem (se semelhante metáfora pudesse ter algum sentido) nem no mundo, mas na sua presença comum (Camus, 2023, p. 45).

Se o absurdo depende da relação entre homem e mundo para existir, pode o homem decidir o que fazer quanto a isso? A resposta é sim, e Camus discorre sobre algumas formas possíveis para lidar com o absurdo: duas que são apresentadas diretamente por ele e outras duas que podem ser inferidas ao longo da leitura de *O mito de Sísifo*.

1.3 Saídas e consequências do absurdo: suicídio, ignorância e revolta (o homem absurdo)

O suicídio é, para Camus, o único “problema filosófico realmente sério” (Camus, 2023, p. 17), pois, se durante o curso de sua vida maquinal, o indivíduo é arrebatado pela clareza da inutilidade da vida e percebe que as atividades que faz (acordar, pegar condução, trabalhar por oito horas, pagar as contas, etc.) são praticadas sem propósito (realizam-se coisas para se fazer outras coisas) e que nada disso tem um fim determinado, é natural que se pergunte: Vale a pena viver a vida? Para Camus, sim, há motivo para continuar vivendo. Contudo, ele admite a proximidade entre o suicídio e o absurdo e a necessidade de se entender “essa relação entre o absurdo e o suicídio, a medida exata em que **o suicídio é uma solução para o absurdo**” (Camus, 2023, p. 20, grifo nosso).

Sim, o suicídio é uma solução para o absurdo; um bem eficaz, aliás. Como já dito, o absurdo é um sistema de equilíbrio frágil, no qual a remoção de um elemento derruba todo o castelo de cartas. Um desses elementos é o espírito humano, pois, como mencionado na seção anterior, o absurdo não se encontra no homem, nem no mundo, mas na relação entre os dois. Consequentemente, “não pode haver absurdo fora de um espírito humano. Por isso, o absurdo acaba, como todas as coisas, com a morte” (Camus, 2023, p. 45).

Camus entende o suicídio de duas formas diferentes, mas não necessariamente opostas. A primeira é como sinal de um espírito desesperado que, ao perceber a inutilidade em manter a esperança num futuro que traria as respostas que deseja, sente-se vencido e esmagado pela realidade em que se encontra. Logo, “matar-se, em certo sentido, e como no melodrama, é confessar. Confessar que fomos superados pela vida ou que não a entendemos” (Camus, 2023, p. 19). Essa confissão, entretanto, não precisa ser compreendida de forma apenas negativa, como uma derrota ou rendição do indivíduo. Ela pode ser entendida, também, como um dos poucos atos de verdadeira agência e consequência para o ser humano, um ato que indica uma compreensão clara da condição humana.

Viver, naturalmente, nunca é fácil. Continuamos fazendo os gestos que a existência impõe por muitos motivos, o primeiro dos quais é o costume. Morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente, o caráter ridículo desse costume, a ausência de qualquer motivo profundo para viver, o caráter insensato da agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento (Camus, 2023, p. 20).

Uma saída efetiva para o absurdo, mas não a única que termina em obliteração. Ignorar a falta de sentido do mundo, não estar ciente da aleatoriedade da existência, acreditar em um

propósito maior: tudo isso destrói o absurdo, ou, mais comumente, impede que este crie raízes na consciência. A destruição do absurdo, nesse caso, não ocorre pelo fim da vida, mas pelo aniquilamento da noção que se tem dele. Derrubar uma das pernas desse tripé (sentimento, noção, ambiente absurdo) traz abaixo todo o resto. Trata-se de uma das saídas mais práticas e utilizadas, quase de forma instintiva. Nesse contexto, não ter noção da situação absurda em que o homem se encontra é o principal caminho para a construção de sentido; afinal “o absurdo só tem sentido na medida em que não seja admitido” (Camus, 2023, p. 46).

O exemplo mais comum disso é o pensamento religioso e seu hábito de atribuir ao divino quaisquer elementos além do alcance da razão humana. Camus, até mesmo, critica os existencialistas por esse caráter religioso e sua tendência à evasão como resposta ao absurdo: uma religiosidade ateia na qual “o absurdo torna-se deus (no sentido mais amplo da palavra) e essa impotência para compreender, o ser que ilumina tudo. Nada guia este raciocínio no campo da lógica. Posso chamá-lo de um salto” (Camus, 2023, p. 47). Para Camus, a abordagem existencialista pode ser considerada um suicídio filosófico, em que a negação da razão humana se torna uma comodidade, um salto à irracionalidade do mundo: “a negação é o Deus dos existencialistas” (Camus, 2023, p. 56). Essa atitude vai de encontro à abordagem camusiana, que, mesmo ciente dos limites da razão, não abre mão do pensamento racional.

Se eu fosse uma árvore entre as árvores, gato entre os animais, a vida teria um sentido ou, antes, o problema não teria sentido porque eu faria parte desse mundo. Eu seria esse mundo ao qual me oponho agora com toda a minha consciência e com toda a minha exigência de familiaridade. Esta razão, tão irrisória, é a que me opõe a toda a criação [...] E o que constitui o fundo do conflito, da fratura entre o mundo e o meu espírito, senão a consciência que tenho dela? Assim, então, se quero sustentá-lo, deve ser por meio de uma consciência perpétua, sempre renovada, sempre tensa (Camus, 2023, p. 66).

Tem-se, então, duas vias de saída dessa condição metafísica do homem: uma pelo desespero, o suicídio; outra pela esperança em um sentido manufaturado por meio da ignorância do absurdo. Nenhuma destas é a via considerada ideal por Albert Camus.

Para ele, como a passagem citada anteriormente talvez já dê a entender, a melhor maneira de lidar com o absurdo é manter-se sempre consciente dele, sem procurar uma saída. O ideal a ser seguido não é nem o do homem desesperado e vencido que se entrega ao suicídio, nem o que se cega voluntariamente com vãs esperanças, mas sim o homem absurdo, aquele que, ciente da complicada situação em que se encontra, não foge da verdade de que “não sei se este mundo tem um sentido que o ultrapassa. Mas sei que não conheço esse sentido e que por ora me é impossível conhecê-lo” (Camus, 2023, p. 65). A aceitação do absurdo e do limite da

razão, no entanto, não deve ser entendida como uma rendição passiva à absurdidade do mundo, mas como um convite à revolta, uma liberdade de viver a vida em sua máxima potência. Se não existe o eterno, se não há um sentido inerente a tudo, há, pelo menos, a liberdade de ter o maior número possível de experiências dentro do espaço de um destino limitado pela própria existência (Azevedo, 2017, p. 48-49). Para Camus, a percepção do absurdo da vida permite ao homem “mergulhar nela com todos os excessos” (Camus, 2023, p. 133). Ciente dos limites de sua existência, o homem absurdo foca em viver mais, em ter mais experiências.

O que é, de fato, o homem absurdo? Aquele que, sem negá-lo, nada faz pelo eterno. Não que a nostalgia lhe seja alheia. Mas prefere a ela sua coragem e seu raciocínio. A primeira lhe ensina a viver sem apelo e a satisfazer-se com o que tem, o segundo lhe ensina seus limites. Seguro de sua liberdade com prazo determinado, de sua revolta sem futuro e de sua consciência perecível, prossegue sua aventura no tempo de sua vida (Camus, 2023, p. 81).

Há, assim, uma felicidade metafísica em sustentar a absurdidade do mundo. A conquista ou a comédia, o amor inumerável, a revolta absurda são homenagens que o homem rende à sua dignidade numa campanha em que está vencido de antemão (Camus, 2023, p. 111).

Serão analisados, mais à frente, os dois romances de Lourenço Mutarelli selecionados para esta pesquisa, nos quais buscamos compreender como essas saídas/consequências do absurdo surgem nestas obras: o suicídio em *O natimorto: um musical silencioso* e o homem absurdo em *O Cheiro do Ralo*. Vemos a representação da vida sem esperança na possibilidade de sentido, como encoraja Camus, porém entregue ao desespero, assim como uma representação de um polo negativo do homem absurdo, que faz uso da busca alheia pelo sentido artificial contemporâneo (dinheiro) como forma de controle e prazer.

Porém, antes de partirmos para a leitura desses romances, é necessário que, assim como no caso do resumo dos principais elementos do absurdo camusiano feito anteriormente, sejam realizadas breves resenhas de outras lentes teóricas que servirão de apoio na análise dos romances de Lourenço Mutarelli, quais sejam: a topoanálise, de Gaston Bachelard, e certos conceitos forjados por Carl Jung, como o inconsciente, a sombra, o ego e a individuação.

2 BACHELARD E JUNG – O CAMPO PSÍQUICO NA LITERATURA

Como pudemos perceber no capítulo anterior, o absurdo, apesar de aparentemente necessitar de um fator externo a si — o mundo —, ainda é um fenômeno de natureza inegavelmente introspectiva, vide o sentimento e a noção do absurdo: sem sentir e pensar, não há como se experienciar esse descompasso entre indivíduo e mundo que é o absurdo. Assim, entendemos que o campo psíquico dos personagens e as diferentes formas pelas quais eles se fazem presentes em suas respectivas obras são pontos essenciais na análise dos romances de Lourenço Mutarelli como representação e meio de acesso ao absurdo. Com esse fim em mente, buscou-se o apoio teórico de Carl Jung e alguns de seus conceitos relacionados ao consciente e inconsciente do indivíduo, bem como de Gaston Bachelard, com sua leitura topoanalítica do espaço literário e sua conexão com o interior do sujeito. Embora não sejam os únicos autores aos quais se recorrerá nesta dissertação, esses dois são os principais representantes dos eixos psíquico e espacial que serão, aqui, trabalhados. Começamos pelo estabelecimento de alguns conceitos fundamentais da psicologia analítica de Carl Gustav Jung.

2.1 O modelo psíquico de Jung

Como já mencionado, um dos apoios teóricos a ser utilizado na investigação do absurdo nas obras mutarellianas é a psicologia analítica de Carl Jung e sua perspectiva dos conceitos de consciente, inconsciente e individuação. Esta seção serve como uma síntese desses conceitos e de sua relevância na presente dissertação. A psicologia junguiana se mostrará, como veremos, uma excelente ferramenta de apoio em nossas análises, assim como a topoanálise de Bachelard mais adiante, dada a natureza inegavelmente psíquica desse fenômeno que é o absurdo. A tensão se dá entre o indivíduo e o mundo, mas é vivenciada, primordialmente, no interior de uma pessoa.

Sua utilidade, no entanto, não implica exclusividade, de modo que outras linhas teóricas do campo da psicologia, ou tangentes a ele, talvez pudessem ser similarmente eficazes. Para a nossa leitura crítica dos romances de Lourenço Mutarelli, contudo, Jung se destaca tanto por sua ideia de um inconsciente coletivo que tem como conteúdo os arquétipos, “potenciais

herdados para a formação de imagem e significado” (Rowland, 1999, p. 10, tradução nossa), como pela importância que atribui ao papel do inconsciente (coletivo e pessoal) na experiência humana, um dos pontos em que diverge de, por exemplo, uma linha mais freudiana, na qual os conteúdos inconscientes se limitam a tendências infantis reprimidas por serem incompatíveis com o ego (Jung, 2021; Jung, 2002; Rowland, 1999). Os arquétipos e suas imagens serão conceitos relevantes na discussão sobre as cartas de tarô em *O natimorto: um musical silencioso* e sobre o ralo em *O cheiro do ralo*, enquanto o inconsciente coletivo, algo que exerce “grande força criativa sobre o ego” e é “espaço e origem de significado” (Rowland, 1999, p. 10), oferece interessante contexto tanto à clara degradação mental e perda de controle dos protagonistas dos romances de Mutarelli, quanto ao surgimento do (sentimento/noção do) absurdo, que parece emergir de algum lugar da mente além do alcance do eu consciente.

Sigamos, agora, a uma elaboração um pouco mais detalhada das conceituações junguianas de consciente, inconsciente (pessoal e coletivo) e individuação para que seu uso seja melhor compreendido nas análises dos romances *O natimorto: um musical silencioso* e *O cheiro do ralo*.

2.1.1 Consciente, inconsciente e individuação

Como mencionado anteriormente, Carl Jung, em sua formulação da mente humana, via, no inconsciente, um grande papel no desenvolvimento do indivíduo, influenciando decisões, ações e preferências de qualquer pessoa a todo momento. Essa ênfase, apontada *en passant* por Rowland em sua obra *C. G. Jung and Literary Theory* (1999), não significa, contudo, que Jung desprezasse o papel do consciente na construção do sujeito. Afinal, isso seria uma atitude contraproducente para qualquer pessoa, especialmente para um psicólogo. No entanto, a preferência de Jung pelo inconsciente é inegável, ainda mais quando comparada com a perspectiva freudiana, que atribui ao inconsciente um papel secundário em relação ao consciente, com aquele sendo constituído por conteúdos reprimidos deste. Na visão de Jung, o inconsciente goza de uma natureza mais autônoma e alcança uma vastidão que, com a adição de uma camada coletiva, ultrapassa bastante as dimensões do consciente. O estrato consciente, todavia, não deve ser visto como algo simples de entender. Além disso, o modelo segmentado da mente humana não sugere que suas camadas (consciente e inconsciente) não interfiram uma

na outra; pelo contrário, a interação é constante, embora raramente perceptível, já que ninguém vive sob uma análise constante de seu comportamento.

Uma característica do consciente assinalada por Carl Jung em sua obra *Aion* (2008) e que talvez sirva como definição (indireta) do que seria a consciência é a possibilidade de apontar o “eu” como seu núcleo ou algo próximo disso. Como explica brevemente Jung:

Entendemos por “eu” aquele fator complexo com o qual todos os conteúdos conscientes se relacionam. É este fator que constitui como que o centro do campo da consciência, e dado que este campo inclui também a personalidade empírica, o eu é o sujeito de todos os atos conscientes da pessoa (Jung, 2008, p. 15).

Esse esboço do “eu” (também chamado de ego) e de seu funcionamento/papel estabelece a relação de um teor psíquico no qual o eu é um critério necessário para a caracterização de algo como conteúdo consciente, dado que “não há conteúdo consciente que antes não se tenha apresentado ao sujeito” (Jung, 2008, p. 15). Mais importante para Jung, no entanto, é o estabelecimento dos limites do sujeito, uma vez que, “teoricamente, é impossível dizer até onde vão os limites do campo da consciência, porque este pode estender-se de modo indeterminado. Empiricamente, porém, ele alcança sempre o seu limite, todas as vezes que toca o âmbito do *desconhecido*” (Jung, 2008, p. 15). O desconhecido, por sua vez, é dividido por Jung em dois grupos: um concernente aos fatos externos ao sujeito, apreensíveis pelos sentidos; e o segundo grupo relativo ao “mundo interior que pode ser objeto de nossa experiência imediata” (Jung, 2008, p. 15-16), sendo este último o que será denominado inconsciente.⁶ O nível de clareza do panorama da consciência, contudo, não passa muito disso, pois, como Jung mesmo declara, “é da essência das coisas a impossibilidade de apresentar uma definição geral do eu que não seja de caráter formal” (Jung, 2008, p. 19). Dessa forma, qualquer coisa mais detalhada que isso exigiria a consideração da individualidade natural a todo eu, ultrapassando a análise de um esboço geral e passando a estudos de caso focados em questões singulares a cada indivíduo, o que não é muito útil na construção de modelos gerais da mente:

Embora os numerosos elementos que compõem este fator complexo sejam sempre os mesmos por toda parte, variam, contudo, ao infinito, fato este que afeta a sua clareza, a sua tonalidade emocional e a sua amplitude. Por isso o resultado desta composição, ou seja, o eu é, até onde podemos saber, algo de individual e único, que permanece de algum modo idêntico a si-mesmo (Jung, 2008, p. 19).

⁶ Considerando o absurdo dentro desses parâmetros, é possível identificar nele a marca do duplo desconhecido. Ele se manifesta tanto como um fator externo ao sujeito – o universo, cuja totalidade parece perpetuamente além do alcance da razão (consciência) humana –, quanto como um fator relativo ao mundo interno: o sentimento do absurdo, um mal-estar de origem indefinida e, provavelmente, inconsciente, que existe simultaneamente como pré-requisito e consequência do absurdo.

Além da complexidade inerente ao exercício de descrever algo abstrato e amplo como a consciência, talvez a (já mencionada) prioridade dada por Jung ao estudo do inconsciente tenha aumentado a dificuldade de tal descrição. Muitos elementos da construção de um indivíduo os quais, a princípio, um leigo apontaria como pertencentes unicamente ao campo da consciência, Jung afirma terem suas raízes no inconsciente, ocupando um espaço de mescla entre consciência e inconsciência; a própria consciência é, em sua origem, algo que emerge do inconsciente: “Não podemos porém deixar despercebido o fato de que tal como a consciência surge do inconsciente, o centro do eu também emerge de uma profundidade escura em que esteve contido de alguma forma, enquanto existia *in potentia*” (Jung, 2002, p. 274). Um desses elementos fronteiros é a *persona*, camada da personalidade com a qual, embora o quanto o ego de alguém possa (querer) se identificar, não tem relação com a verdadeira totalidade de uma pessoa (*Selbst*). De acordo com Jung, a *persona* é uma máscara que, apesar das aparências de individualidade, tem como origem a *psique* coletiva.

Como seu nome revela, ela [*persona*] é uma simples máscara da psique coletiva, máscara que aparenta uma individualidade, procurando convencer aos outros e a si mesma que é uma individualidade, quando, na realidade, não passa de um papel, no qual fala a psique coletiva [...] No fundo, nada tem de real; ela representa um compromisso entre o indivíduo e a sociedade, acerca daquilo que “alguém parece ser: nome, título, ocupação, isto ou aquilo” (Jung, 2021, p. 45).

Não seria correto supor, no entanto, que a *persona* nada tem a ver com o ego e que a individualidade de uma pessoa em nada a influencie. O enfoque no inconsciente dado por Jung, afinal, tem como objetivo apontar o poder que este exerce sobre o ego, mas sem ignorar que o contrário também é verdade, mesmo em menor escala. Como o psicoterapeuta suíço mesmo diz, “subjaz algo de individual na escolha e na definição da *persona*” (Jung, 2021, p. 45). O termo “*persona*”, nesse contexto, revela-se uma escolha acertada, se considerarmos que uma personagem pode ser interpretada por qualquer pessoa, já que não é uma posse individual. No entanto, cada versão será levemente alterada pela individualidade de quem a interpreta.

Vemos, então, que há, no modelo junguiano, um jogo de influência entre o consciente e o inconsciente do sujeito, entre suas partes individuais e coletivas. Não que essa via de mão dupla seja sinônimo de igualdade: os movimentos do inconsciente, devido à sua vastidão de conteúdos fora do alcance e controle do ego, impactam muito mais as camadas superiores da consciência do que o contrário. Jung, aliás, divide essa vastidão em dois campos distintos. O primeiro é o inconsciente pessoal, cujos conteúdos “são aquisições da existência individual”

(Jung, 2008, p. 20) reprimidos em dado momento da vida e passíveis de serem conscientizados em algum momento, ou seja, “os conteúdos inconscientes são de natureza pessoal quando podemos reconhecer em nosso passado seus efeitos, sua manifestação parcial, ou ainda sua origem específica” (Jung, 2021, p. 131). Já o inconsciente coletivo seria o “estrato filogenético herdado” (Rowland, 1999, p. 10) e independente da experiência individual, visto que seus conteúdos “nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade [...] o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos” (Jung, 2002, p. 53). Os arquétipos são, de maneira simplificada, formas na *psique* cuja pluralidade de significados potenciais nunca pode ser apreendida *in natura* pelo consciente (Jung, 2002), sendo necessário o uso de imagens (por exemplo: cartas de tarô, mandalas), mitologias, contos de fada etc. para sua expressão ao nível da consciência. Susan Rowland resume muito bem o funcionamento dos arquétipos ao afirmar que eles “podem ser atribuídos à tradição de Ideias Platônicas” (Rowland, 1999, p. 10). O uso de símbolos e de alegorias para sua conscientização, aliás, tem por consequência a modificação em certo nível do arquétipo “através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta” (Jung, 2002, p. 17). Importante frisar que tal modificação ocorre, no entanto, na escala de expressão individual, sem significar mudança do arquétipo como um todo e no nível coletivo, pois, mesmo através do uso da imagem, o arquétipo não pode ser apreendido pela consciência em sua totalidade de significados, apenas em uma pequena parcela.

Tal como as personalidades, estes arquétipos também são símbolos verdadeiros e genuínos que não podemos interpretar exhaustivamente, nem como *σημεία* (sinais), nem como alegorias. São símbolos genuínos na medida em que eles são ambíguos, cheios de pressentimentos e, em última análise, inesgotáveis (Jung, 2002, p. 47).

O sistema da mente montado por Jung é essencial no processo denominado individuação, cujo significado é “tornar-se um ser único, [...] significando também que *nos tornamos o nosso próprio si-mesmo*. Podemos, pois, traduzir “individuação” como “tornar-se si-mesmo” (*Verselbstung*) ou ‘o realizar-se do si-mesmo’ (*Selbstverwirklichung*)” (Jung, 2021, p. 61). Jung, para evitar confusões, faz questão de esclarecer a diferença entre os significados de individualismo e individuação:

Individualismo significa acentuar e dar ênfase deliberada a supostas peculiaridades, em oposição a considerações e obrigações coletivas. A individuação, no entanto, significa precisamente a realização melhor e mais completa das qualidades coletivas

do ser humano; é a consideração adequada e não o esquecimento das peculiaridades individuais, o fator determinante de um melhor rendimento social (Jung, 2021, p. 61).

Entendemos, dessa forma, que o processo (saudável) de individuação é quando o indivíduo se torna ciente do papel que as movimentações do inconsciente têm na construção do seu si-mesmo (a totalidade do seu ser, englobando a consciência e inconsciência) e se liberta de falsas noções sobre sua identidade, como a máscara da persona. Para que a individuação ocorra, então, o indivíduo deve reconhecer a existência de sua sombra, ou seja, os conteúdos do inconsciente pessoal que foram reprimidos por serem considerados incongruentes com a moral e/ou com a visão que o “eu” tem de si. A partir desse reconhecimento, deve-se alcançar uma aceitação desse eu indesejado ou correr o risco de, ao tentar ignorar/sufocar a sombra, inflacionar essa parte de si por meio de mecanismos de compensação do inconsciente que funcionam constantemente à revelia e em resposta ao ego (Jung, 2021; Rowland, 1999; Jung, 2002).

A individuação, porém, apesar de ser um fim desejado, não deve ser buscada como meio terapêutico por qualquer um. Dada a disparidade que há entre o eu e o inconsciente, uma visão demasiada irreal de si ou um desequilíbrio exacerbado entre ego e inconsciente podem acarretar comportamentos inconvenientes e/ou danosos:

O processo de assimilação do inconsciente produz fenômenos dignos de nota: alguns pacientes adquirem uma consciência de si mesmos ou uma autoconfiança exagerados e até mesmo desagradáveis; não há o que não saibam, é como se estivessem a par de tudo que se relaciona com o próprio inconsciente [...] Outros, pelo contrário, sentem-se deprimidos, e mesmo esmagados pelos conteúdos do inconsciente. Sua autoconfiança diminui e olham resignados as coisas extraordinárias que o inconsciente produz [...] os outros abandonam toda responsabilidade, numa verificação oprimente da impotência do ego contra o destino que o domina através do inconsciente [...] atrás da autoconfiança otimista dos primeiros se oculta um desamparo intenso, ou um muito mais intenso, em relação ao qual o otimismo consciente atua como uma compensação malograda [...] atrás da resignação pessimista dos outros há uma obstinada vontade de poder que ultrapassa, no que concerne à segurança, o otimismo consciente dos primeiros (Jung, 2021, p. 27).

Nesse sentido, os cenários desastrosos nos quais o “eu” acaba sendo engolido pelos conteúdos do inconsciente provocam uma psicose ou outros tipos de patologias, visto que o inconsciente, diferente da consciência, não possui um núcleo que organize seus conteúdos.

A forma de manifestação de fenômenos inconscientes é em sua maior parte caótica e assistemática. Os sonhos, por exemplo, não denotam nenhuma ordem aparente, nem qualquer tendência à sistematização, o que poderia ser o caso se uma consciência pessoal estivesse à sua base [...] De fato, não há domínio algum que conhecemos, do qual pudéssemos derivar certas idéias patológicas [...] O material de uma neurose é humanamente compreensível, o de uma psicose porém não o é. Este material psíquico

singular não pode por esse motivo derivar da consciência, porque nela não há pressupostos mediante os quais a estranheza das idéias possa ser explicada [...] Elas [ideias psicóticas] permanecem inacessíveis e a consciência do eu é sufocada por elas. Estas têm até mesmo uma tendência de sorver o eu em seu "sistema". Tais casos provam que em certas circunstâncias o inconsciente é capaz de assumir o papel do eu. As consequências dessa inversão acarretam insanidade e confusão, pois o inconsciente não é uma segunda personalidade com um funcionamento organizado e centralizado, mas provavelmente uma soma descentralizada de processos psíquicos (Jung, 2002, p. 270-272).

A individuação, como se vê, é algo que pode ter consequências extremamente desagradáveis e indesejadas. Embora o processo exija o contato com conteúdos reprimidos do inconsciente, esse mesmo contato pode acabar por ter o efeito oposto do almejado e, ao invés de equilibrar os conteúdos conscientes e inconscientes na constituição do si-mesmo (*Selbst*), dissolve o “eu” no oceano do inconsciente.

Estabelecido o modelo junguiano da mente, vejamos, agora, a conexão que Gaston Bachelard faz entre o mundo interior do sujeito e o espaço que ele habita.

2.2 A toponálise de Gaston Bachelard

“O poeta não me confia o passado de sua imagem e no entanto sua imagem se enraíza, de imediato, em mim” (Bachelard, 1978, p. 184). Em sua obra *A poética do espaço*, Gaston Bachelard propõe uma abordagem diferente para a leitura e a interpretação de espaços literários — figuras de casas, sótãos, cabanas, porões, cantos etc. — como representações de características e conteúdos do inconsciente humano. Essa abordagem é nomeada por ele de toponálise, que, em suma, se trata do “estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima” (Bachelard, 1978, p. 202). Segundo explica Bachelard na introdução de seu livro, “examinada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo” (Bachelard, 1978, p. 196). A casa, ou qualquer outro espaço habitado na literatura, carrega em si, então, uma semântica muito mais profunda que a de um simples cenário que se ocupa: “a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (Bachelard, 1978, p. 201).

Torna-se difícil imaginar a construção dessa “casa” tendo relação com algo pertencente ao plano real/material, tendo em vista o caráter poético e onírico da leitura topoanalítica dos espaços habitados feita por Bachelard. Tal conclusão soa, até mesmo, justa, quiçá correta. Sua intenção parece ser a de discutir a imagética dos espaços em sentidos mais abstratos, dada sua

ênfase no campo lírico/onírico, fazendo uso recorrente de poemas para sua argumentação de espaços como arquétipos; a topoanálise é, afinal, uma “auxiliar da psicanálise” (Bachelard, 1978, p. 202). Outros estudiosos, entretanto, apesar de também apontarem para uma ligação profundamente íntima entre o indivíduo e o espaço em que ele vive, adotam uma perspectiva muito mais próxima do ambiente concreto. Em última análise, contudo, essa é apenas uma divergência de foco, e os temas e as conexões que são encontradas aparentam ser as mesmas ou, ao menos, similares. Félix Guattari, por exemplo, em seu texto “Espaço e Corpo”, capítulo de seu livro *Caosmose*, diz que:

A abordagem fenomenológica do espaço e do corpo vivido mostra-nos seu caráter de inseparabilidade. Por exemplo, no sono e no sonho, o corpo fantasmado coincide com as diferentes modalidades de semiotização espacial que ponho em funcionamento. A dobra do corpo sobre si mesmo é acompanhada por um desdobramento de espaços imaginários (Guattari, 1993, p. 153).

Bachelard, por sua vez, vê uma relação bastante semelhante entre a casa e a representação do corpo humano. Em certa parte de seu livro, ele cita uma passagem da obra *Malicroix*, de Henri Bosco, na qual a casa, chamada de *La Redousse*, é descrita da seguinte forma:

Em vão atacaram suas janelas e suas portas, fizeram ameaças colossais, clarearam a chaminé, o ser ora humano, em que eu abrigava meu corpo, não cedeu nada à tempestade. A casa se apertou contra mim, como uma loba, e por momentos senti seu cheiro descer maternalmente até o coração. Ela foi realmente a minha mãe, naquela noite (Bosco, [1948], p. 115 *apud* Bachelard, 1978, p. 226).

Seguindo e reforçando esse paralelo entre casa e corpo, Bachelard adiciona que:

Em face da hostilidade, com as formas animais da tempestade e da borrasca, os **valores de proteção e de resistência da casa são transformados em valores humanos. A casa toma as energias físicas e morais de um corpo humano**. Ela se curva sob a chuvarada, mas se torna inflexível. Sob as rajadas, ela se encolhe quando é preciso encolher, segura de se estirar de novo e de negar sempre as derrotas passageiras (Bachelard, 1978, p. 227, grifo nosso).

Bachelard aprofunda esse espelhamento, relacionando certas partes de uma casa a formas de racionalização e processamento de emoções e experiências, colocando o sótão, por exemplo, como espaço do racional, dado que “todos os pensamentos que se ligam ao telhado são claros” (Bachelard, 1978, p. 209), enquanto o porão, entidade quase ctônica que é, serve de acesso ao subterrâneo da casa e da mente: “quando sonhamos nele, nos encontramos em

harmonia com a irracionalidade das profundezas” (Bachelard, 2014, p. 39, tradução nossa)⁷.

Em outras palavras:

No sótão, os medos se “racionalizam” facilmente. No porão, mesmo para um ser mais corajoso que o homem evocado por Jung, a “racionalização” é menos rápida e menos clara; não é nunca definitiva. No sótão, a experiência do dia pode sempre apagar os medos da noite. No porão há escuridão dia e noite. Mesmo com uma vela na mão, o homem vê as sombras dançarem na muralha negra do porão (Bachelard, 1978, p. 209).

Ao juntarem perspectivas subjetivas com representações de cunho concreto e objetivo, como a casa ou outros tipos de espaços habitados, Guattari e Bachelard reconhecem que a separação entre realidade objetiva e subjetiva é, em certo nível, uma falácia. Na prática, como uma mistura de cores, o que ocorre é mais uma gradação do que separação. Guattari, quanto a essa questão, esclarece que o deslocamento da subjetividade para conjuntos materiais (o espaço que se habita e tudo que isso engloba) pode parecer um paradoxo, mas que “por isso falaremos aqui de subjetividade parcial; a cidade, a rua, o prédio, a porta, o corredor... modelizam, cada um por sua parte e em composições globais, focos de subjetivação” (Guattari, 1993, p. 161). Já Bachelard identifica uma existência virtual concomitante à existência real da casa, ou seja, a casa (e qualquer outro espaço que, ao ser habitado, se torna algo semanticamente equivalente) se dá tanto como figura concreta e geométrica de um espaço, quanto como signo, arquétipo.

Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. Por consequência, todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores de onirismo consoante. Não é mais em sua positividade que a casa é verdadeiramente “vivida”, não é só na hora presente que se reconhecem os seus benefícios. O verdadeiro bem-estar tem um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova. A velha locução: “Carregamos na casa nossos deuses domésticos” tem mil variantes. E o devaneio se aprofunda a tal ponto que um domínio imemorial, para além da mais antiga memória, se abre para o sonhador do lar (Bachelard, 1978, p. 200);

Nessa comunhão dinâmica do homem e da casa, nessa rivalidade da casa e do universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico (Bachelard, 1978, p. 227).

Embora Bachelard empregue, em suas análises e exemplos, um modelo de casa mais comum na arquitetura de tradição europeia (com sótão e porão), pensada para um clima e realidade específicos, sua topoanálise não perde a utilidade em outros modelos de habitação. Afinal, o cerne da questão trabalhada por Bachelard é a conexão entre espaço e indivíduo, não

⁷ Tradução livre da edição de língua inglesa da obra *A Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard, por considerar a tradução em português da edição de 1978 inadequada nessa passagem.

importando o formato e a natureza do espaço, desde que este seja habitado — “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa” (Bachelard, 1978, p. 200). Essa troca dinâmica, na qual um toma as características do outro e em que o espaço vira uma espécie de reflexo ou projeção do corpo e da mente daquele que o habita, é, aliás, a parte mais relevante para esta dissertação.

Seguindo essa linha bachelardiana, então, veremos, por meio do estudo dos romances *O natimorto: um musical silencioso* e *O cheiro do ralo*, como os espaços habitados pelos protagonistas — o quarto de hotel e o ralo — são, para seus enredos, partes tão essenciais quanto os personagens exatamente por funcionarem como projeções da realidade interna de seus habitantes. De maneira perceptível, esses lugares tornam-se avatares dos protagonistas, materializando suas questões existenciais frente ao absurdo, assim como os aspectos inconscientes desses sujeitos que, não podendo mais serem ignorados, transbordam uma materialidade alegórica como meio de confrontação do desagradável inconsciente com o desejo de controle do consciente.

Estabelecidos, então, os conceitos da psicologia analítica de Carl Jung e a abordagem topoanalítica do espaço proposta por Gaston Bachelard, vejamos, agora, começando pela obra *O natimorto: um musical silencioso* e seguindo com *O cheiro do ralo*, como os protagonistas dos romances de Lourenço Mutarelli são retratos do contato do eu com o desconhecido (seja o desconhecido denominado inconsciente ou absurdo), além das diferentes maneiras pelas quais esse encontro é expresso nas duas narrativas.

3 O NATIMORTO E O SUICÍDIO

A categoria do absurdo, de Camus, serve como chave de leitura principal na condução desta dissertação, conforme discutido no capítulo anterior. Parte-se, agora, para a leitura de *O natimorto: um musical silencioso* (2018), que, como será demonstrado, se aproxima do que Camus considera ser “o único problema filosófico realmente sério” (Camus, 2023, p. 17): o suicídio.

Focado em um personagem obcecado com a morte, que sonha com a leveza da não-existência (o natimorto é a figura daquele que nunca veio a ser e, logo, nunca enfrentou o absurdo) e sua relação com uma cantora de voz inaudível, *O natimorto: um musical silencioso* é um romance que se constrói a partir da perspectiva do narrador autodiegético denominado “O Agente”, um homem que, como o nome já informa, trabalha como agente artístico. Além de seu trabalho formal, esse personagem tem como hábito diário utilizar as imagens contidas nas embalagens de maços de cigarro (que avisam o consumidor dos prováveis males causados pelo seu uso), como cartas de tarô. Assim o faz, pois acredita ser capaz de identificar, nessas imagens, a criação de oráculos para uma nova era. Na opinião do personagem, os arautos do porvir seriam, então, essas representações clinicamente grotescas e chocantes de morte e doenças. Trata-se, assim, de um dado que muito informa sobre sua visão de mundo e que será melhor discutido mais à frente no texto.

Continuando com a análise das personagens, em seguida temos “A Voz da Pureza”, uma cantora cuja voz é tão límpida e clara que chega ao ponto de se tornar inaudível para as pessoas desprovidas da sensibilidade estética necessária para apreciar esse canto angelical. Conforme revela o Agente, ele é o único que parece ser capaz de ouvir o suposto cântico; tal personagem, aliás, claramente se encaixa no que Maria Kehl denomina “estética do ressentido”: “O ressentido é, por um lado, um que vê a si mesmo como moralmente melhor do que os outros por outro lado, e por isto mesmo, é um vingativo justificado, coberto de razões” (Kehl, 2021). Os outros dois personagens que compõem a trama são A Esposa do Agente e O Maestro, este presente apenas de forma indireta, nas falas das personagens e nas consequências que suas ações têm sobre elas.

A escolha de nomear os personagens pela sua profissão/função na história é, de fato, uma ferramenta que sinaliza ao leitor aspectos importantes da narrativa. Nesse sentido, o agente é aquele capaz de, supostamente, ver o talento e potencial nas pessoas e estabelecer a ponte entre o artista e a chance de sucesso. Também pode ser aquele que manipula, controla e se

prende aos artistas, como um parasita que consome e adoece o hospedeiro aos poucos. Já a esposa é um título relacional, isto é, não existe por si só e, na história, aparece apenas uma vez, na cena que serve de ensejo para as personagens “O Agente” e “A Voz” irem para o quarto de hotel, no qual transcorre a maior parte da trama. Por sua vez, um maestro (o mestre) comanda o desenvolvimento da orquestra, confere ritmo e interpretação. No romance, O Maestro terá função similar: muitas coisas só ocorrem e várias decisões só são tomadas por causa do impacto que seus atos têm sobre todos à sua volta.

Tal relação entre nome e papel narrativo dos personagens requer que seja feita uma breve digressão, pois também pode ser vista como a representação de indivíduos que se sentem aprisionados à noção de que suas personas são equivalentes às suas individualidades. Persona, vale lembrar, é o conceito junguiano da “figura de compromisso que representamos diante da coletividade” (Jung, 2014, p. 45), ou seja, diz respeito à confusão que o ego (pré-individuação) faz ao identificar a forma pela qual é visto pelos outros (pelo papel, ou papéis, que representa socialmente: profissão, parentesco, nome, título etc.) como a totalidade de sua identidade, ignorando a existência do si-mesmo (*Selbst*). Essa redução do indivíduo à sua função na coletividade, mediante a persona, oferece forte subsídio ao estudo da natureza absurda desse romance, especialmente ao se levar em consideração a passagem em que Jung, discorrendo sobre uma paciente e seu processo de superação da persona e consequente individuação, diz o seguinte sobre a consequência de arraigar-se a esta e ignorar o si-mesmo:

Na medida em que se identificava completamente com o seu papel [persona], tornava-se inconsciente do si-mesmo (*Selbst*). Permanecia num mundo nebuloso e infantil, incapaz de descortinar o verdadeiro mundo. Entretanto, à medida que sua análise progredia foi-se tornando consciente da natureza de sua transferência, e os sonhos acerca dos quais falei no primeiro capítulo começaram a estruturar-se. Traziam fragmentos do inconsciente coletivo e isto representou o fim de seu mundo infantil e das fantasias heroicas. Ela encontrou-se a si mesma e às suas verdadeiras potencialidades (Jung, 2014, p. 47).

É claro que, nessa passagem, Jung se refere ao verdadeiro mundo no sentido de maturidade, de desenvolvimento pleno do indivíduo. No entanto, não seria a noção do absurdo o mesmo processo? No capítulo sobre Jung, já apontamos a possível ligação entre este e o inconsciente — o sentimento do absurdo aparentemente tendo origem em algum ponto além do alcance da consciência, por exemplo. Assim, pode-se traçar um paralelo entre o processo de tornar-se ciente de suas “verdadeiras potencialidades” e o de reconhecer a limitação da razão humana frente ao mundo, ou dos “muros do absurdo”, como coloca Camus no segundo capítulo de *O mito de Sísifo*. Para se atingir a individuação, é necessário, entre outras coisas,

desvencilhar-se da persona e tomar ciência do si-mesmo e de seus aspectos inconscientes. Segundo Jung, o confronto com a existência de conteúdos inconscientes, sejam eles pessoais (que podem ou não ser conscientizados) ou coletivos (além do controle do ego), é imprescindível para o desenvolvimento do indivíduo. Isso reflete a explicação de Camus sobre o funcionamento da manutenção (desejável) do absurdo: “E o que constitui o fundo do conflito, da fratura entre o mundo e o meu espírito, senão a consciência que tenho dela? Assim, então, se quero sustentá-lo, deve ser por meio de uma consciência perpétua, sempre renovada, sempre tensa” (Camus, 2023, p. 66).

Os personagens de *O natimorto: um musical silencioso*, ao serem nomeados de acordo com suas funções na narrativa, estabelecem um ensimesmamento que os cega para o absurdo, até onde possível. Como se verá ao longo deste capítulo, o Agente passará por um abandono da persona, fruto da confrontação do personagem com seus conteúdos inconscientes. Tal situação, como será vista mais à frente, é extremamente destrutiva para sua *psique*, pois, além do contato do consciente com o inconsciente ser naturalmente arriscado, o Agente apresenta, a princípio, o que Jung chama de “consciência *apenas* pessoal” (Jung, 2014, p. 44), um tipo que:

acentua com certa ansiedade seus direitos de autor e de propriedade no que concerne aos seus conteúdos, procurando deste modo criar um todo. Mas todos os conteúdos que não se ajustam a esse todo são negligenciados, esquecidos, ou então reprimidos e negados.[...] Em benefício de uma imagem ideal, à qual o indivíduo aspira moldar-se, sacrifica-se muito de sua humanidade (Jung, 2014, p. 44).

Como será mostrado na análise do romance *O natimorto*, a tomada de consciência do Agente sobre os conteúdos que ele mantinha reprimido não poderia oferecer uma alternativa além de sua completa desestruturação mental, pois “indivíduos desse tipo, extremamente *pessoais*, costumam ser muito sensitivos⁸ já que é tão fácil ocorrer-lhes algo que traz à consciência certos detalhes indesejáveis de seu verdadeiro caráter (‘individual’)” (Jung, 2014, p. 44-45).

A Voz da Pureza é o nome que mais parece divergir desse encaminhamento, por não se tratar de uma profissão ou de um termo relacional, como a esposa; porém, esse nome dado à personagem não se deve apenas ao fato de ela ser uma cantora e sua voz inaudível ser um dos pontos mais intrigantes da trama, mas também pelo fato de a personagem agir como uma segunda voz em relação ao Agente. A ela é confiado o papel de interagir com e se contrapor ao

⁸ No caso do Agente, o termo “instável” seria o mais correto.

narrador protagonista, desafiando e questionando suas ideias, em um jogo, a princípio, de confiança e aproximação e, posteriormente, de estratégias e convencimentos.

A Voz — Tem uma coisa que me ocorreu agora.
 O Agente — O quê?
 A Voz — Se minha voz é tão... maravilhosa como você diz... não seria egoísta demais você tê-la só para si?
 O Agente — Entendo...
 A Voz — Eu só estou dizendo isso porque achei divertido devanear nessa sua ideia.
 O Agente — O que você quer dizer, em outras palavras, é que eu não teria nada à altura para te oferecer em troca. Quer dizer, só as minhas histórias, mas elas não são boas o suficiente.
 A Voz — Não que elas não sejam interessantes, não é isso que eu estou sugerindo.
 A Voz — Eu só estou tentando ponderar sobre o direito de igualdade. Por exemplo, você se diz assexuado, não é isso?
 O Agente — É. Venho trabalhando para isso.
 A Voz — Pois bem, eu não sou assim. Como ficaríamos?
 O Agente — Talvez, não sei, talvez... eu mudasse de ideia... quem sabe?
 A Voz — Outra coisa: eu não me sinto tão agredida assim pela humanidade. Ao contrário, a vida tem sido generosa comigo.
 O Agente — Bom, nesse ponto realmente...
 A Voz — E também eu não sei se conseguiria viver trancada, por mais que a companhia me fosse agradável.
 O Agente — Entendo. Então o que você propõe?
 A Voz — Ha, ha, ha... Eu não proponho nada. Só estou brincando... devaneando...
 O Agente — Acho que eu sei aonde você quer chegar.
 A Voz — Eu não quero chegar a lugar algum! Eu só estou brincando, quer dizer, nós só estamos brincando, não é mesmo? Como num jogo, não é isso?
 O Agente — Eu não sei, estamos?
 A Voz — O que quero dizer é que ninguém aqui está levando essa proposta a sério, não é isso?
 O Agente — Isso é você quem deve dizer.
 A Voz — Ha, ha, ha, ha. Você é muito divertido
 (Mutarelli, 2018, 34-35).

As ideias que, no caso, requerem convencimento são as de que o mundo é um lugar cruel e insensato, argumento que, como se percebe na passagem acima, vai de encontro à opinião e à vivência da Voz e à proposta que o Agente faz a essa personagem de morarem os dois por anos dentro de um quarto de hotel (ou o quanto as economias dele permitirem), sem nunca saírem de lá para qualquer coisa. Dessa forma, conforme espera o Agente, eles evitariam a violência e a insensatez do mundo, protegidos para sempre ao se retirarem dele. A Voz, compreensivelmente, considera a ideia uma loucura. Nas palavras dela: “Meu Deus! Isso tudo é tão **absurdo**... e, ao mesmo tempo, tão tentador” (Mutarelli, 2018, p. 33, grifo nosso).

Nessa construção de mais um personagem que se vê e é visto como fracassado, apresentando um passado insuficiente para ser considerado um indivíduo completo, sem futuro no horizonte ou esperança, sem coragem de enfrentar o mundo, Lourenço Mutarelli entrega

uma obra passível de ser compreendida por uma perspectiva camusiana, tal qual a representação do suicida que, consumido pelo desespero, se rende ao absurdo.

Como será mostrado, a decisão do Agente de se isolar dentro de um quarto de hotel (não apenas se fechando para o mundo, mas se retirando dele) pode ser entendida como um suicídio do sujeito, uma autoaniquilação como resposta, aqui mais patética que desafiante, a um obstáculo intransponível: a vida em si. Nesta dissertação, a fim de comprovar a validade de tal leitura, *O natimorto: um musical silencioso* será analisado a partir de três aspectos, considerados, no presente texto, como os mais relevantes na construção do absurdo e/ou da alegoria do suicídio: o espaço literário entendido como extensão e representação de questões internas do personagem, com base na topoanálise de Gaston Bachelard; o tarô do Agente e os possíveis sentidos a serem apreendidos das figuras e leituras que o personagem realiza a partir delas, neste ponto trabalhando com os conceitos de arquétipos e inconsciente como propostos por Carl Jung; e, por fim, a gradual morte do eu consciente (ego) do Agente ao final da história, conclusão construída, novamente, com base nos escritos de Jung, dessa vez sobre os conceitos de ego, sombra e o processo de individuação.

3.1 O quarto de hotel: espaço de isolamento e morte

Os espaços habitados pelas personagens de uma história podem funcionar como exteriorizações ou prolongamentos de suas subjetividades — ou de seus vazios internos, no caso das figuras mutarellianas —, assim como de suas tribulações e de seus conflitos, tanto externos quanto internos. Dentre os conflitos e desafios por que pode passar uma personagem, focar-se-á aqui nos decorrentes do choque entre o indivíduo e sua percepção do absurdo do mundo. Afinal, se é aceita a premissa bachelardiana da relação tão próxima entre o espaço habitado pelo sujeito e sua realidade subjetiva dentro de um campo literário, como defendida neste texto, é um desenvolvimento lógico entender que o absurdo também tem reverberações nesse espaço, como já exposto na seção sobre o absurdo presente no início desta dissertação.

Nosso objetivo está claro agora: é necessário mostrar que a **casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem**. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida

do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. **Sem ela, o homem seria um ser disperso [...] Ela é corpo e alma.** É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “atirado ao mundo”, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa (Bachelard, 1978, p. 201, grifos nossos).

Com esse entendimento, a leitura do quarto de hotel onde o Agente se isola do mundo ganha novos contornos e significados. Qual interpretação pode ser extraída da figura do quarto de hotel, espaço fechado, sem luz natural e de ar abafado e viciado? Qual signo ele constrói no romance? Dadas as suas características e o propósito na trama e tendo a toponímia de Bachelard e o absurdo de Camus como principais lentes para interpretação, o espaço principal onde se desenvolve o enredo de *O natimorto* torna-se um signo do suicídio, da autoaniquilação, fruto da alma desesperada diante de um mundo absurdo. É necessário, agora, analisar as evidências que apontam para essa possibilidade de leitura.

Em sua exploração fenomenológica da figura da casa, Bachelard, no geral, a relaciona com conceitos e sensações de cunho positivo, tom que se mantém ao longo de boa parte de sua toponímia. Nessa visão, a imagem poética da casa, ou de qualquer espaço habitado de modo simbólico equivalente, é um sigilo que evoca a sensação de acolhimento, conforto e segurança. Ao tratar da casa natal, por exemplo, ele a conecta com conceitos como maternidade, calor, paraíso. Esse espaço é, de acordo com o autor, a habitação de seres protetores (Bachelard, 1978, p. 202), configurando-se como o “primeiro universo” do sujeito, sem o qual ele “seria um ser disperso” (Bachelard, 1978, p. 200; 201). Nesse sentido, trata-se de uma interpretação justa e uma ligação inegável: a casa é, comumente, um símbolo de segurança e estabilidade, denotando o lugar vivido pelo sujeito, aquele que ele escolhe para si e o qual se torna um refúgio das intempéries do mundo, tanto as literais quanto as figurativas. Isso, porém, não é o caso em qualquer obra. A casa-refúgio também pode se transformar em uma casa-prisão ou, até mesmo, em um mausoléu. Dessa forma, o valor simbólico da casa não é uno e muito menos imutável: seu valor é determinado pelo texto.

Bachelard deu sua atenção a textos com imagens poéticas muito mais gentis e positivas. Esta dissertação, contudo, trabalha com obras de Lourenço Mutarelli, um campo imagético muito estéril quando se trata de figuras solares e acolhedoras. As narrativas de Mutarelli não são calorosas, o que é particularmente verdade em *O natimorto: um musical silencioso*. O quarto de hotel em que o Agente se fecha não é apenas a figura de um espaço frio e impessoal, mas um espaço de morte. Também não pode ser equiparado à figura da casa, pois sequer é uma habitação de verdade; seu propósito é de uso temporário. Seu valor equivale ao de outro símbolo analisado por Bachelard: o canto.

O capítulo que Gaston Bachelard separa para a discussão sobre os cantos é o que mais diverge dos outros presentes no livro. Nele, a análise fenomenológica feita por Bachelard aponta para um polo de significações negativas, de negação da vida e do mundo. Habitar um canto é um retraimento, uma retirada voluntária do universo pelo sujeito, visto que, em sua toponímia, os cantos têm uma maior aproximação com a solidão. Enquanto a casa em si proporciona um senso de segurança e acolhimento como um “grande berço” (Bachelard, 1978, p. 201), os cantos oferecem um isolamento, uma possibilidade de fuga: são “o mais sórdido dos refúgios” (Bachelard, 1978, p. 286). Eles também são um espaço entre espaços, uma fronteira entre o externo e o interno. Como ele diz, uma “meia-caixa” (Bachelard, 1978, p. 287), um local interno aberto para o externo; nem um, nem outro de forma completa. Nesse ponto, podemos observar uma aproximação do quarto de hotel, como vemos em *O natimorto: um musical silencioso*, com o canto bachelardiano no que tange a essa natureza incompleta e sempre a meio caminho andado de ser algo, mas nunca o sendo.

É interessante notar também como a elaboração do quarto de hotel feita por Mutarelli reflete não só a imagem dúbia do “canto” bachelardiano, mas também o conceito de “não lugar”, como trabalhado por Marc Augé em sua obra *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade* (2012). Na concepção de Augé, “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar” (Augé, 2012, p. 73). Ora, qual o papel identitário, relacional ou histórico pode ter um quarto de hotel qualquer? A princípio, crê-se que nenhum. Um quarto de hotel, afinal, é comumente um espaço de passagem, de ocupação temporária — tão temporária que sequer cabe o uso do termo “habitação”. Em *O natimorto: um musical silencioso*, esse lugar, entretanto, se apresenta mais como uma quimera dos opostos “lugar antropológico” e “não lugar”, assim como dos opostos “interno” e “externo” na leitura bachelardiana. Essa sobreposição dos opostos é uma realidade que Marc Augé também aponta em sua obra, como pode ser visto no seguinte trecho:

Existe evidentemente o não lugar como o lugar: ele nunca existe sob uma forma pura; lugares se recompõem nele; relações se reconstituem nele; as “astúcias milenares” da “invenção do cotidiano” e das “artes de fazer”, das quais Michel de Certeau propôs análises tão sutis, podem abrir nele um caminho para si e aí desenvolver suas estratégias. O lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente — palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação (Augé, 2012, p. 74).

O Agente, fazendo jus a tal possibilidade, habita esse espaço transitório, esse não lugar que é o quarto de hotel, e, com isso, consegue conferir, pelo menos, um aspecto identitário ao mencionado ambiente. Dessa forma, o entrelaçamento entre esse personagem e o quarto muito se aprofunda ao longo do romance. Quanto ao aspecto histórico, um argumento similar também pode ser feito, considerando que, como veremos, o isolamento no espaço do quarto de hotel desencadeia, no Agente, um confronto com fatos desagradáveis de seu passado. Finda essa breve digressão sobre o “não lugar”, voltemos à topoanálise do quarto de hotel.

O canto ocupa esse espaço externo-interno, enquanto o quarto de hotel, mesmo não sendo um espaço público, também não tem a inscrição subjetiva de um espaço verdadeiramente particular, pois aquele que o ocupa o faz temporariamente, nunca sendo seu habitante de fato. Não é o mundo lá fora, mas também não é uma casa; não é um porto seguro acolhedor e afável que proporcione ao sujeito a sensação de estar em um local completamente confiável e sob seu controle. O quarto de hotel é, por natureza, um espaço frio, impessoal e indiferente.

Interessante, então, que o Agente escolha o referido espaço como refúgio do mundo, ainda mais quando se leva em conta que Bachelard caracteriza o canto como domínio do ser. Porém, não do ser ciente de si, cartesiano, e sim daquele que precede esse tipo de consciência, o ser *em si* (Bachelard, 1978, p. 288). Como exemplo dessa relação do canto com o ser, Bachelard utiliza a passagem de um romance de Richard Hughes, na qual uma menina, cansada de brincar em um canto do navio, sai andando em direção à popa e, em tal movimento de retirar-se dele, realiza sua condição de indivíduo. Quanto a esse jogo espacial do interno e do externo e sua relação com o *ser*, Bachelard explica:

Entretanto, tal como aqui está, o texto escolhido por Sartre é precioso porque indica topoanaliticamente, ou seja, em termos de espaço, em termos de experiência do exterior e do interior, as duas direções que os psicanalistas assinalam com as palavras introvertido e extrovertido: antes da vida, antes das paixões, no esquema mesmo da existência, o romancista encontra essa dualidade. *O pensamento fulgurante que a criança recebe no conto, de ser ela mesma, ela o encontra saindo de “si mesma”.* Trata-se de um cogito da saída sem que nos tenha sido dado o cogito do ser dobrado sobre si mesmo, do cogito mais ou menos tenebroso, de um ser que brinca antes de fazer uma “mortalha” cartesiana, uma morada quimérica no recanto de um barco. *A criança acaba de descobrir que ela era ela, explodindo em direção ao exterior, talvez numa reação às suas concentrações num canto do ser.* Pois o recanto do barco não é um canto do ser? Uma vez que a criança explorou o vasto universo que é o barco no meio do mar, retornará à sua pequena casa? Agora que sabe que ela é ela, irá retomar seu jogo domiciliar, retornar à sua casa, quer dizer, retornar a si mesma? Certamente, pode-se tomar a consciência de existir fugindo ao espaço, mas aqui a fábula do ser é solidária a um jogo da espacialidade (Bachelard, 1978, p. 289, grifo nosso).

Lembremos, agora, do que já foi dito sobre o absurdo e de sua necessidade dialética da noção do absurdo para sua existência. Essa noção, por sua vez, não seria possível sem aquela

do indivíduo sobre si, ou seja, requer a ciência da própria existência como algo à parte dos outros e da natureza. Isso possibilita a percepção de seu lugar em um mundo irracional, um mundo sem resposta, um mundo absurdo. Sem consciência, não há tensão entre indivíduo e mundo: “Se eu fosse uma árvore entre as árvores [...], a vida teria um sentido ou, antes, o problema não teria sentido porque eu faria parte desse mundo. Eu seria esse mundo ao qual me oponho agora com toda a minha consciência [...]” (Camus, 2023, p. 66). Ora, seria possível, portanto, fugir do absurdo ao se enfiar em um canto e tentar perder essa noção cartesiana de si? Dessa forma, seria viável perder a noção do absurdo do mundo e criar sentidos próprios? Parece ser a intenção do Agente, ainda que ele falhe.

Ao longo da trama, esse personagem conta uma série de pequenas histórias de sua infância para a Voz da Pureza, todas um tanto perturbadoras. Uma delas, sobre um poço habitado por um monstro, foi inventada pelo tio do Agente para manter as crianças afastadas dali. No entanto, o primo do narrador caiu no poço e, enquanto esperava ser resgatado, viu seu reflexo na superfície escura da água. Ao ser indagado pelo Agente se tinha visto o monstro e como ele era, respondeu que “ele é como nós. Todos somos monstros” (Mutarelli, 2018, p. 27). Em outra ocasião, ele narra a história de um amigo que, buscando vingança, matou brutalmente um cão velho; este, anos antes, o havia atacado (Mutarelli, 2018, p. 52-53). Em certo ponto da obra, é revelado, porém, que o Agente era o protagonista dessas histórias: os traumas, os atos de violência, a natureza macabra, tudo vinha dele.

Quando a tábua
cedeu,
pela primeira vez
mergulhei no abismo.
A água fria no fundo gelou meu corpo.
Meu pequeno corpo.
E tornou frio
também o que sou.
[...]
Procurei fugir
inutilmente
de mim.
Você sabe
o que acontece
quando fitamos o abismo.
O tapa-banguela
assim falou.
O que ele não disse
foi que, **quando olhamos o abismo,**
nos encontramos.
Eu
sou o monstro.
Sou o monstro
destruidor

de castelos
de areia.

**Assassino
do cão.**

(Mutarelli, 2018, p. 123-124, grifos nossos)

Ao mentir sobre esses detalhes, o Agente esconde a verdade não só da Voz, mas também de si. Entretanto, assim como o poço (talvez outra figuração do canto) revelou a natureza monstruosa de seu ser, enfiar-se no quarto de hotel também serviu como um espaço isolado do ruído do mundo, permitindo ao Agente encarar a si mesmo.

Pascoal Farinaccio, em seu artigo *Espaços claustrofóbicos na obra de Lourenço Mutarelli*, aponta o elo entre o “caráter fechado de suas personagens, à timidez, ao sentimento de fracasso, ao ensimesmamento doentio, ao remoer contínuo das pequenas tragédias cotidianas” (Farinaccio, 2013, p. 247) e a habitação delas em espaços oclusos, sem iluminação natural, abafados; esses cantos. Ainda de acordo com Farinaccio (2013), tal busca por um local isolado que lhes ofereça um senso de segurança sempre termina de forma frustrada, apesar de suas intenções. Isso ocorre porque, como podemos ver em *O natimorto: um musical silencioso*, quando isolados, os personagens de Mutarelli acabam tendo que encarar o verdadeiro problema que os aflige: eles mesmos. Trata-se, assim, de uma consequência direta do atributo do canto como espaço do ser, anteriormente mencionado. Em suma, como é possível inferir a partir da leitura de Bachelard e do romance de Mutarelli em discussão, o canto é o espaço do ser não limitado pela construção de um eu, livre de noções cartesianas sobre si. Somado a essa linha de raciocínio, pode-se entender o canto ao fundamentar-se em conceitos junguianos (como será feito nas próximas subseções deste capítulo), como espaço da pré-consciência.

Por mais relevantes que essas características sejam, aquela que mais se destaca na natureza do canto durante a leitura de uma obra como *O natimorto: um musical silencioso* é seu aspecto como espaço de desistência, como o âmbito do suicídio (neste caso, figurativo), pois “sob muitos aspectos, o canto ‘vivido’ recusa a vida, restringe a vida, esconde a vida. O canto é, então, uma negação do Universo” (Bachelard, 1978, p. 286). A negação do universo e da vida que nos rodeia é exatamente o que o personagem central de *O natimorto: um musical silencioso* procura. Ao propor à Voz da Pureza sua ideia de isolarem-se no quarto de hotel que ele arranhou para ela, o Agente justifica sua sugestão com o cansaço que sente do mundo, o qual ele considera tão bruto, violento e incompreensível.

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.**
(Mutarelli, 2018, p. 32, grifos nossos)

Incapaz de se encaixar nesse mundo e de encontrar razão nele, o Agente alcança um ponto de ruptura. A única saída que vê é a de se enfiar em um canto e nunca mais sair de lá. Assim como um suicida camusiano, esse personagem, ao se tornar consciente do absurdo, dessa impossibilidade de clareza no mundo e no universo, acaba se vendo destituído de qualquer traço de esperança. Até esse ponto, não há qualquer problema, pelo menos na visão de Albert Camus, pois, como anteriormente explicitado, a esperança é um engano, uma ilusão que busca negar o absurdo. Tudo isso faz parte da noção do absurdo: “um homem consciente do absurdo está ligado a ele para sempre. Um homem sem esperança e consciente de sê-lo não pertence mais ao futuro. Isto é normal” (Camus, 2023, p. 46). O problema ocorre quando essa falta de esperança se traduz, erroneamente, em desespero, sendo que, na proposta camusiana, essa desesperança deveria levar à revolta, a uma existência rebelde que, mesmo ciente das limitações da racionalidade e dos muros intransponíveis do absurdo, não se dá por vencida e vive intensamente como forma de desafio a essa realidade despropositada: “extraio então do absurdo três consequências que são minha revolta, minha liberdade e minha paixão. Com o puro jogo da consciência, transformo em regra de vida o que era convite à morte e rejeito o suicídio” (Camus, 2023, p. 77).

Essa não é a saída encontrada e desejada pelo Agente. Desesperado, sua solução para o problema do absurdo é se retirar do mundo, pois o absurdo só existe na tensão indivíduo x mundo. Sem um desses fatores, o sistema se desfaz por completo. Resumidamente, esse personagem decide pelo suicídio.

O Agente — Bom, com as economias que eu tenho, nós poderíamos viver aqui neste quarto de hotel por 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, aí então viveríamos aqui pelo resto de nossas vidas... protegidos...**
[...]
O Agente — Você não vê? Existem pessoas capazes de levar tomates a uma apresentação.
O Agente — **Que tipo de mundo é esse?** Que tipo de gente é essa, que leva tomates à ópera?
(Mutarelli, 2018, p. 32-33, grifos nossos)

Sua vontade de ser esquecido pelo mundo é também um desejo de se esquecer do mundo: ele ou o mundo, não importa qual dos dois. Para sua segurança, um deles tem que

acabar: “e talvez, por estarmos protegidos aqui dentro, o mundo acabasse e nós continuaríamos, porque nunca saberíamos disso” (Mutarelli, 2018, p. 34).

Essa leitura de *O natimorto: um musical silencioso* talvez possa parecer um certo exagero à primeira vista. Contudo, ao se atentar à obra e ao que Camus diz sobre o suicídio em *O mito de Sísifo*, a decisão do Agente por um autoisolamento perenemente cubicular toma contornos claros de um suicida, revelando a opção por sua própria aniquilação como resposta aos seus sentimentos de incongruência com o mundo.

Albert Camus, em dado momento, diz do suicídio: “matar-se, em certo sentido, e como no melodrama, é confessar [...] que fomos superados pela vida ou que não a entendemos” (Camus, 2023, p. 19). Ora, do que se trata a escolha do Agente em enfiar-se nesse canto obscuro senão uma rendição frente ao absurdo, uma confissão de sua incapacidade em lidar com o peso desse desencaixe entre o indivíduo e o mundo no qual está inserido?

Fechado em seu quarto de hotel, o Agente não se preocupa, nem se importa, com nada da vida que segue do lado de fora. Em certo momento, quando a Voz da Pureza está considerando a ideia de seu agente mais como um exagero engraçado do que como uma proposta séria, ela chega a dizer que poderiam assinar algumas revistas e jornais ou assistir à TV a cabo do hotel para que continuassem informados sobre o que “se passa no mundo lá fora”. O Agente, então, responde: “Eu acho que nem iria querer saber” (Mutarelli, 2018, p. 34). Em outras palavras, sequer uma fresta para o mundo é de seu interesse.

É noite
quando acordo,
suponho.
Nunca abro as cortinas.
Nada sei
sobre o mundo
lá fora.
Surpreendo-me
com meu obscuro
mundo
interior.
Desejo
de morte.
(Mutarelli, 2018, p. 99)

A saída do Agente do mundo é completa, e até mesmo a passagem do tempo se torna uma noção difusa e difícil de acompanhar, tendo a Voz e suas saídas diárias como única forma de marcação temporal. Bachelard, já em seu primeiro capítulo de *Poéticas do Espaço*, explicita a conexão do espaço como forma de localização no tempo em nossa memória.

No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. **Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser**, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o vôo do tempo. **Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido**. O espaço serve para isso (Bachelard, 1978, p. 202, grifos nossos).

O quarto de hotel, no entanto, se torna um ponto atemporal: um eterno presente, um tempo imóvel, em um espaço imutável.

Eu espero.
Espero
que ela perceba
que, mesmo quando saímos,
não vamos
a parte alguma.
**Estamos sempre
no mesmo lugar.**
Permaneço.
Presente.
O presente, tudo o que nos resta.
(Mutarelli, 2018, p. 82, grifos nossos)

Embora Camus afirme que “o presente e a sucessão de presentes diante de uma alma permanentemente consciente, eis o ideal do homem absurdo” (Camus, 2023, p. 77), o presente em *O natimorto: um musical silencioso* é apenas um, e não uma sucessão, pois não há movimento de vida, desejo por experiências. A existência do Agente é uma existência em suspenso, uma eterna espera pelo retorno da Voz e pela chegada da morte. Ele incorpora, por vontade própria, a figura do natimorto, o arcano que ele tanto admira, visto que representa uma existência pura, uma vida sem experiências, uma alma nunca exposta ao absurdo. Recolhido em seu canto, espaço dúbio e incompleto, ele anseia atingir esse meio-termo existencial. “Mas, mesmo nessa prisão, vem a paz. Nesses ângulos, nesses cantos, parece que o sonhador conhece o repouso intermediário entre o ser e o não-ser. É o ser de uma irreabilidade” (Bachelard, 1978, p. 292).

Recluso nesse quarto de hotel, o Agente nos remete à reflexão de Félix Guattari: “a abordagem fenomenológica do espaço e do corpo vivido mostra-nos seu caráter de inseparabilidade” (Guattari, 1992, p. 153). Inicia-se, então, um processo de definhecimento voluntário. “Alimentando-se” todos os dias apenas de café e cigarros — “acordo só, como de costume. Café e cigarro. Dor no estômago e pequenas luzes cintilam diante de meus olhos” (Mutarelli, 2018, p. 70) —, ele se enfraquece cada vez mais em um comportamento autodestrutivo que visa apenas ao seu fim, ao seu completo desaparecimento deste mundo. A

única coisa que parece o susto é sua presença nesse quarto; sua existência se apoia em seu desejo por morte, por esquecimento. A ligação entre corpo e espaço se fortalece progressivamente. O ar viciado do quarto parece sufocar a Voz, contudo é esse ar que ele prefere e absorve:

A Voz — É só um pequeno passeio, e assim você poderia respirar um pouco de um ar que não fosse condicionado.
 O Agente — Não. Não pretendo sair. Prefiro este ar. **Eu mesmo estou me condicionando.**
 (Mutarelli, 2018, p. 64, grifo nosso)

A relação entre sujeito e espaço se torna cada vez mais estreita, de modo que a fronteira entre um e outro vai se atenuando ao longo do enredo. Enquanto, como exposto até aqui, o quarto de hotel serve como espacialização de questões existenciais do Agente (ele habita e se isola em suas angústias e obsessões), este, em contrapartida, parece incorporar certos aspectos do quarto. Dessa forma, o que antes aparentava ser um “simples” elo entre sujeito e espaço habitado, torna-se uma mescla de impossível separação: a claustrofobia que A Voz, em determinado ponto, diz estar desenvolvendo nada tem a ver com o tamanho do quarto de hotel, mas, sim, com a rotina de ver o Agente “trancado aqui, sem sair para nada. Isso me dá uma agonia” (Mutarelli, 2018, p. 81). Tão condicionado ao ar do quarto fica O Agente que, por fim, sua mera existência parece causar falta de ar em sua companheira de quarto: “Ela solta uma arfada de ar. Parece sufocar-se em minha presença (Mutarelli, 2018, p. 82)”. Esse desenvolvimento da relação entre o Agente e o quarto de hotel, aliás, aparenta reforçar a leitura bachelardiana, discutida anteriormente, do canto como espaço do ser.

O aspecto mais insidioso, porém, desse isolamento suicida buscado pelo personagem é que, não contente em seguir por esse caminho por conta própria, esse personagem procura sempre convencer a Voz a se unir a ele. Desde o começo, a proposta é isolarem-se indefinidamente dentro do quarto de hotel. Curiosamente, ela acha a sugestão, apesar de estapafúrdia, um tanto quanto charmosa. Como a própria Voz diz: “Por mais absurdo que tudo isso possa parecer, essa foi a proposta mais maravilhosa que alguém já me fez” (Mutarelli, 2018, p. 33). Isso porque a argumentação do Agente é a de que os dois não se encaixam nesse mundo brutal, e ele deseja protegê-la e nada mais.

O Agente — **Elas não terão capacidade, sensibilidade para te ouvir.**
 O Agente — **Elas não merecem você.**
 [...]

 O Agente — Olhe para você...
 O Agente — **Olhe para a sua delicadeza.**

O Agente — Eu tenho tantas ideias. Eu tenho tantas histórias.
 O Agente — Eu poderia distraí-la contando-as a você.
 O Agente — E você cantaria para mim.
 O Agente — **E nós cuidaríamos um do outro.**
 O Agente — Pediríamos o cigarro pela manhã e saberíamos qual seria a nossa sorte do dia.
 O Agente — Se você quisesse, poderíamos dividir o mesmo maço e, assim, teríamos o mesmo destino.
 O Agente — Juntos.
 A Voz — Isso, teoricamente, é tão lindo.
 A Voz — Ninguém no mundo ousou ser tão doce e delicado comigo como você foi agora.
 O Agente — **Nós somos diferentes de todos.**
 (Mutarelli, 2018, p. 33, grifos nossos)

O verdadeiro desejo do Agente, entretanto, é o de ter alguém para controlar. Não podendo exercer domínio sobre o mundo como deseja o homem cartesiano e racional, modelo moderno de sujeito cada vez mais inadequado ao mundo contemporâneo (altamente absurdo), ele procura ter controle sobre alguém. A própria Voz aparenta ter uma certa noção disso, especialmente quando observa que:

A Voz — O que você me propôs exige que eu seja subserviente, exige a minha total ou parcial sujeição e me distancia do mundo no momento em que o meu talento está sendo reconhecido, e isso resultaria em ruína. Foi isso que eu pensei. Foi disso que eu ri (Mutarelli, 2018, p. 55).

Dessa noção vem sua resistência, a qual se mantém até perto do final do romance. O que fraqueja sua resolução e sua (antes crescente) repulsa ao Agente e ao seu quarto-suicídio é um episódio de humilhação pública que a Voz sofre na casa do Maestro.

O Agente — Venha, eu vou cuidar de você. Aqui, estamos protegidos.
 A Voz — Riram e atiraram tomates.
 O Agente — Esse era o meu medo. Tomates. Que tipo de mundo é esse?
 (Mutarelli, 2018, p. 132)

Tal acontecimento funciona como uma brutal confirmação dos receios e das advertências que o Agente apresentou ao sugerir que os dois se retirassem do mundo. Vendo-se exposta ao ridículo, A Voz aceita o convite de ser protegida e cuidada por ele dentro daquele quarto de hotel, mal sabendo que o Agente pretende, como vingança por ser humilhado, consumi-la. O futuro sem esperança, quando tornado desespero, consome tudo em seu caminho e, assim, o fará o Agente. Presos nesse quarto de hotel, canto de não existência, a Voz e o Agente firmam um pacto suicida por meio de sua permanência no referido espaço e de sua saída do mundo. Fim da equação do absurdo.

3.2 Tarô e os arcanos contemporâneos

Seria um erro, contudo, tomar a topoi-análise bachelardiana do quarto de hotel como a totalidade do caráter absurdo presente no romance, já que outros elementos da narrativa também carregam esse teor, sendo um dos principais o “tarô” de maços de cigarro. Obsessão do narrador, as imagens de advertência sobre os riscos de fumar presentes em maços de cigarro são, para ele, novas representações dos arcanos maiores do Tarô de Marselha, exceto em determinados casos que ele identifica como o surgimento de novos arcanos de um mundo contemporâneo. Tal afirmação e o tarô de maços em si trazem consigo camadas de absurdos — tanto o camusiano quanto o coloquial — que criam uma imagem cínica de um mundo grotesco no qual o futuro e, mais importante, as verdades internas de uma pessoa podem ser lidas em ilustrações de morte e doença. Essa “absurdez”, aliás, é construída em várias etapas que ocorrem de forma praticamente simultânea para o leitor: a mistificação do vulgar e do grotesco e a congruente desmistificação de símbolos há muito estabelecidos; a proposição de novos arquétipos para o mundo contemporâneo; e a ligação do inconsciente coletivo contemporâneo com a doença, o mal-estar e a morte.

Em seu artigo *Descanonização de símbolos católicos: o caso do “Tarô Católico” e os novos sentidos religiosos*, o professor de ciência da religião Emerson Silveira discorre sobre um fenômeno similar à desmistificação dos arcanos tradicionais que ocorre no romance *O natimorto: um musical silencioso*. Enquanto seu foco é dado ao aparente esvaziamento de sentido e/ou construção de novos sentidos atrelados às figuras santas da fé católica — ele aponta a criação do “Tarô Católico” como sintoma desse fenômeno —, podemos fazer um paralelo com a vulgarização do místico encontrada na obra mutarelliana. Embora um exemplo se trate do estudo de um caso real (a criação de um baralho de tarô com imagens de santos e santas no lugar) e o outro de uma obra de ficção, o fato é que ambos são produtos do mesmo contexto: a sociedade contemporânea. Silveira indica também a conexão direta entre a cultura de relações mediadas pelo consumo, que transforma em mercadoria até mesmo símbolos religiosos e suas religiões⁹ (Silveira, 2015, p. 5), e a reconfiguração de conteúdos simbólicos ao ponto da

⁹ O capitalismo, aliás, muito se vale do sentimento do absurdo. Enquanto o consumo e o acúmulo de capital são apresentados como a esperança de um sentido para a vida, o “sentido” criado é tão efêmero que, após sua passagem, a sensação de falta de propósito é aprofundada, reforçando, então, a necessidade pela descoberta de um sentido (através do jogo do capital) e, assim, se constrói o ciclo consumista.

personalização e da fragmentação de sistemas simbólico-religiosos que, por grande parte da história, gozaram de uma incrível estabilidade semântica.

As imagens e símbolos associados às instituições e tradições religiosas passam, então, a irromper da própria contemporaneidade, ou seja, a religião assume modos de ser a partir de dois elementos, em constante tensão: decisão e escolha individuais e ressurgências de comunidades, emocionais e morais (Silveira, 2015, p. 6).

Tal relação de consumo e de personalização estendida até o campo simbólico, conforme identificada por Silveira, também se faz presente em *O natimorto: um musical silencioso*, pois o Agente, para realizar a leitura do dia que o aguarda, deve comprar um maço de cigarro. Essa transação comercial, contudo, não se resume à troca de dinheiro por um objeto e vai além do aspecto do vício associado ao fumo. O que o Agente espera conseguir com essas compras — e isso é um dos aspectos que o tornam um personagem profundamente contemporâneo — é um sentido, um futuro com significado inerente. O referido personagem criado por Lourenço Mutarelli, em momento algum da narrativa, não compra apenas cigarros, mas sim um *telos* carregado de nicotina.

Há, assim, por parte do Agente, uma rejeição da proposta camusiana de que o ideal de uma alma absurda (aquela que encara o absurdo de frente e não cede ao desespero) é “o presente e a sucessão de presentes diante de uma alma permanentemente consciente” (Camus, 2023, p. 77), ou seja, uma vida sem a construção falsa de um sentido baseado no passado e em tradições, ou sem uma esperança vã que posterga o encontro entre homem e sentido para um futuro hipotético.

Essa busca incessante por um futuro significativo, ao se transformar também em objeto de consumo na contemporaneidade, já é, por si só, um dado interessante, talvez até preocupante. Mas o fato de que o futuro do sujeito contemporâneo possa ser vislumbrado através de ilustrações de fetos mortos, pulmões pretos, pessoas entubadas etc. é de um cinismo tão brutal que só poderia ser fruto de uma era extirpada de toda magia, espanto e esperança. Tal aspecto grotesco está também relacionado ao caráter personalizável dos símbolos que, atualmente, foram esvaziados e/ou flexibilizados em seus significados, como anteriormente apontado por Emerson Silveira. O Agente, dada sua visão negativa e desesperada da vida e do mundo, procura decifrar sentidos ocultos a partir dessas imagens repulsivas, e, nesse contexto, as figuras mais estabelecidas de um tarô (sacerdotisa, mago, diabo, louco, torre etc.) não servem mais, sendo preciso vulgarizar o fantástico e trazê-lo para um campo mais familiar. Se o mundo é cínico, sujo e cinza, assim serão os seus arcanos. Esse processo de personalização/vulgarização dos arcanos desenvolvido em *O natimorto: um musical silencioso* funciona a partir de dois

fenômenos, aqui simultâneos: a gradual ineficácia dos símbolos (religiosidade e misticismo) no processo de construção de sentido e organização do caos interno (inconsciente) devido à crescente familiaridade do sujeito com eles; e a consequente busca do sujeito por proteção do absurdo em simbologias não familiares e alheias à sua realidade e, logo, mais eficazes na construção de sentido.

Jung, primeiro, aborda tais assuntos ao discutir o porquê da psicologia só emergir como “a mais nova das ciências empíricas” (Jung, 2002, p. 19) em sua época. Segundo ele, o motivo para o inconsciente não ter sido desvendado antes foi a existência de uma fórmula religiosa para as questões internas do sujeito que, sendo muito eficaz, dispensava o contato direto com elas. A familiaridade, porém, é um veneno para a força desses sistemas simbólicos. Como explica o psicoterapeuta:

Além do mais, estas imagens — sejam elas cristãs, budistas ou o que for — são lindas, misteriosas e plenas de intuição. Na verdade, quanto mais nos aproximarmos delas e com elas nos habituarmos, mais se desgastarão, de tal modo que só restará a sua exterioridade banal, em seu paradoxo quase isento de sentido (Jung, 2002, p. 19).

Assim como Camus apontou o uso da religiosidade como uma saída utilizada por muitos dos que alcançaram a noção do absurdo, mas, não sabendo como agir a partir desse ponto, o entregaram às mãos do divino e racionalizaram o irracional por uma via mística (Camus, 2023), Jung parece indicar um emprego similar do simbolismo religioso. Dessa forma, enquanto em Camus o divino serve para atenuar o peso do absurdo, fruto dessa relação entre homem e mundo, Jung trata do uso do divino para atenuar questões da realidade interna do sujeito¹⁰.

Este exemplo demonstra a utilidade do símbolo dogmático: ele formula uma vivência anímica tão tremenda quanto perigosamente decisiva, que se chama “experiência de Deus”; devido à sua suprema intensidade reveste-se de uma forma suportável para a capacidade de compreensão humana, sem comprometer o alcance dessa experiência ou prejudicar a transcendência de seu significado (Jung, 2002, p. 22).

O dogma substitui o inconsciente coletivo, na medida em que o formula de modo abrangente. O estilo de vida católico neste sentido desconhece completamente tais problemas psicológicos (Jung, 2002, p. 23).

¹⁰Dada a natureza fenomenológica do absurdo, não há uma diferença aqui de fato, não uma relevante ou suficiente ao menos. A experiência do absurdo, mesmo que baseada em uma realidade externa ao indivíduo, ainda é vivenciada internamente. Provavelmente, não seria desarrazoado afirmar que o sentimento do absurdo nasça do inconsciente (se do pessoal ou do coletivo, difícil dizer).

O simbolismo religioso, no entanto, só é eficaz em ambas as funções quando há um distanciamento entre o sujeito e o símbolo, já que a familiaridade esgarça qualquer magnanimidade. Como exemplo, Jung aponta para os efeitos que o protestantismo teve, em sua opinião, na capacidade da fórmula religiosa cristã em atenuar as inquietações do sujeito ocidental. Ao seu ver, “a iconoclastia da Reforma abriu literalmente uma fenda na muralha protetora das imagens sagradas e desde então elas vêm desmoronando umas após as outras. Tornaram-se precárias por colidirem com a razão desperta” (Jung, 2002, p. 24). Dessa maneira, aproximar o divino do homem é colocar os mistérios sob escrutínio, o que acarreta o desencantamento do mundo e o esvaziamento do sentido conferido ao campo religioso.

O fato é que as imagens arquetípicas têm um sentido a priori tão profundo que nunca questionamos seu sentido real. Por isso os deuses morrem, porque de repente descobrimos que eles nada significam, que foram feitos pela mão do homem, de madeira ou pedra, puras inutilidades [...] Com isso, a Igreja também perdeu sua força; uma fortaleza, despojada de seus bastiões e casamatas [...] Um colapso deveras lamentável, que fere o senso histórico, pois a desintegração do Protestantismo em centenas de denominações diferentes é o sinal inconfundível de que a inquietação perdura (Jung, 2002, p. 24).

O maior apreço dado à razão humana em detrimento do poder e a influência da religião sobre a vida do indivíduo — em termos relativos à centralidade religiosa na sociedade medieval, parâmetro de comparação utilizado por Jung na construção de seu argumento — foram dois pontos de virada na história e cultura ocidentais, e seu impacto social positivo é inegável. Por outro lado, também ocasionou certas consequências imprevistas, como a volta da vulnerabilidade da alma humana diante das intempéries do inconsciente e da magnitude do mundo. Nesse sentido, os limites dogmáticos impedem (ou previnem) que o sujeito se dê conta dos muros do absurdo. Para Jung, a perda de sistemas simbólicos e dogmáticos robustos o bastante para serem capazes de elaborar sentido e ordenar o caos inconsciente deixou o sujeito moderno (e, atualmente, o contemporâneo) em uma situação de alta fragilidade, relegando-o “a uma falta de proteção de tal ordem que faria tremer o homem natural” (Jung, 2002, p. 24).

Assim se encontra O Agente: ciente do absurdo em que vive, do desamparo, mas incapaz de lidar com isso. Sem um sistema simbólico que dê conta, ele é forçado a encarar a falta de sentido inerente a tudo que o cerca, inclusive a ele mesmo. E, aqui, entra o tarô, pois o sujeito não aceita a inquietação sem procurar, antes, um remédio para isso. Busca-se, então, um sistema simbólico que não se encontre esvaziado ainda, exatamente por sua falta de familiaridade. Quanto a essa procura (às vezes, inconsciente), Jung utiliza o exemplo de seus contemporâneos

que, estando com a visão cristã esmaecida, voltam seus olhos para o “Oriente” e suas “câmaras dos tesouros simbólicos” (Jung, 2002, p. 19).

Ignorando a possível exotização das culturas orientais presente na fala de Jung, o fato é que sistemas de crença e símbolos estranhos à realidade de um sujeito não raramente são mais eficazes em arrebatam o espírito de alguém, conferindo sentido à sua vida, do que seria um conjunto dogmático conhecido e próximo de sua cultura. Nessa derradeira perseguição a um potencial sentido oculto no mundo, o Agente se volta ao tarô. Infelizmente, para ele e todo cidadão contemporâneo do século XXI, são poucos os signos completamente desconhecidos ou sequer pouco familiares. No caso desse personagem particularmente, a situação é pior, uma vez que, como ele informa à Voz, os arcanos já lhe eram conhecidos desde a sua infância, graças à sua tia (Mutarelli, 2018, p. 8). Em uma tentativa inconsciente de sanar essa proximidade, O Agente passa a reconhecer a presença dessas figuras simbólicas nas advertências dos maços de cigarro que compra, identificando não apenas uma equivalência de certas imagens com arcanos já existentes, como crendo ser testemunha do nascimento de novos símbolos. O problema dessa estratégia é que ela atinge o exato oposto de seu objetivo: as ilustrações de doenças, fetos mortos e homens brochas podem ser estranhos na terra do tarô, mas são imagens extremamente familiares para o Agente e qualquer outro fumante inveterado do Brasil atual. O protagonista, desse modo, além de se manter no campo do familiar, vulgariza ainda mais o sistema simbólico do tarô.

Assim como muitos dos contemporâneos orientalistas de Jung, na procura por uma fórmula que escondesse o absurdo e apaziguasse as inquietações da alma, tudo o que o Agente conseguiu foi o completo esvaziamento do sentido simbólico de uma iconoclastia não hegemônica. Os arcanos tornam-se, então, vitrine do absurdo que tanto o personagem desejava ignorar.

Tal desenvolvimento deve-se à natureza do tarô de funcionar como meio projeção de arquétipos, o conteúdo do inconsciente coletivo. Conforme exposto anteriormente, segundo Jung, eles são as partes constituintes do inconsciente coletivo, aquele que não é desenvolvido paralelo ao eu, como o pessoal, mas herdado (Jung, 2002, p. 53-54). Os arquétipos são formas primordiais presentes no “substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo” (Jung, 2002, p. 16), mas, como esse substrato é uma camada bastante profunda do inconsciente, o consciente não é capaz de ter ciência, tampouco compreender, um arquétipo *in natura*, sendo necessário “digeri-lo” e modificá-lo em um processo de projeção na forma de imagens simbólicas (cartas de tarô, divindades, mandalas etc.) para torná-lo interpretável em um nível mais superficial da consciência (Semetsky, 2006, p. 190). Graças a

esse mecanismo, os arquétipos acabam recebendo certa carga pessoal do eu consciente que os expressa, ou, nas palavras do próprio Jung (2002, p. 17): “O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica por meio de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta”. Aproveitando-se desse fenômeno de modificação do arquétipo pelo consciente (e, provavelmente, também pelo inconsciente pessoal) no momento de expressão, o tarô pode ser, até mesmo, utilizado como ferramenta de terapia projetiva, como afirma e propõe a pesquisadora e psicóloga Inna Semestsky em seu artigo *Tarot as a projective technique*. Nele, Semestsky defende que a leitura das cartas, como um teste de Rorschach, torna-se um meio de externalização e interpretação de questões internas, muitas vezes, desconhecidas pelos próprios indivíduos que as carregam em si.

Tarot goes in yet another direction: it is not only what the individual sees (in an ink blot, for example) and how the individual perceives it, but also why she sees what she sees. By putting her preconscious into a spread, a client finds the means to express herself, to reveal something that sometimes she is unable (subconsciously) or is unwilling (consciously) to put into words (Semestsky, 2006, p. 189).

Assim sendo, as novas configurações dos arcanos apresentadas pelo personagem O Agente podem ser interpretadas como uma imagética de seu anseio pela morte. Nesse contexto, ele declara que:

[...] embora muitos coincidam no aspecto iconográfico, eu não penso que os arcanos dos maços de cigarros sejam meras transposições. Eu acredito que as imagens das fotos dos cigarros sejam na verdade prenúncios de novos arcanos, de novos tempos... Me entende? (Mutarelli, 2018, p. 12).

Devemos ter o cuidado, porém, de não tomar suas palavras como a verdade daquele universo, afinal, ele é um narrador nem um pouco confiável, até mesmo consigo. A existência de novos arcanos — dada a relação arcanos/arquétipos previamente construída — talvez implicasse o nascimento de novos arquétipos. Porém, isso poderia contradizer os conceitos de arquétipo e inconsciente coletivo como primordiais e inatos, caracterização proposta por Jung (2002) e aqui utilizada, sendo muito mais provável uma explicação mais simples e menos relacionada a um campo suprapessoal e extremamente profundo da mente como o inconsciente coletivo.

Seria interessante ler esses novos arcanos como indicativo de uma tendência do coletivo humano contemporâneo a criar arquétipos de carga bastante negativa, pessimista e grotesca como os presentes em *O natimorto: um musical silencioso*, mas essa abordagem pode ser

considerada excessiva, pois a narrativa ainda se trata de um microcosmos focado em dois personagens cada vez mais isolados do mundo. Apesar de o narrador apresentar uma argumentação portentosa sobre símbolos que anunciam uma nova era, seu tarô, conforme o estudo de caso de Inna Semetsky, diz mais sobre o mundo interior de quem o lê do que sobre o mundo exterior. Assim sendo, parece-nos que esse baralho com adição de nicotina serve como projeção tanto da visão de mundo grotesca e negativa do Agente quanto de seu desejo não verbalizado (no início) pela aniquilação de sua existência.

Portanto, assim como o isolamento no quarto de hotel é uma alegoria para seu desejo suicida, o tarô de imagens em maços de cigarro configura uma forma indireta de declarar (mais para si do que para os outros) que, em seu futuro, só a morte o aguarda. Serve também como uma ferramenta para convidar e garantir tal desfecho. Esse é o desejo do Agente, pelo menos, e é do que tenta se convencer. Isso porque, se os arcanos funcionam como janela para o futuro, basta que ele se convença disso e eleja essas figuras simbólicas que representam o porvir de sua preferência. Tal autoconvencimento aparece de forma clara na primeira página do romance, quando encontramos o narrador aguardando a chegada da Voz da Pureza na rodoviária.

Corro ao guichê.
 Não ao que vende bilhetes,
 ao que vende cigarros.
 Um maço de Cowboys Light, por favor.
 Analiso a frente do maço.
 Com receio, viro.
 Estampado,
 o Natimorto.
 Voo até a plataforma de desembarque.
 Aguardo ansioso.
 Tiro um pequeno bloco de notas.
 Mentalizo:
 o Natimorto.
 Aguardo.
 Estudo os novos arcanos.
Creio em meus pensamentos.
 (Mutarelli, 2018, p. 5, grifo nosso)

O natimorto é a representação da sua vontade por inexistência, então, para que esse destino se concretize, ele precisa acreditar; ele se força a acreditar. Esse teatro de um homem só, cuja plateia é o próprio autor, não surpreende, pois, como dito anteriormente, o Agente é um narrador autodiegético que mente constantemente, especialmente para si mesmo.

A fim de desacreditar essa conclusão sobre o papel das cartas como projeção do desejo suicida, contudo, poderíamos argumentar que as ilustrações dos arcanos de um tarô não são representações literais. A carta do Diabo não representa o ser mitológico em si, nem algo

necessariamente negativo. Para Semetsky, por exemplo, essa carta retrata o arquétipo da Sombra, um amontoado de impulsos, desejos reprimidos ou desconhecidos, complexos etc. (Semetsky, 2016). O Agente mesmo explica isso para a Voz em diferentes pontos. Em um momento, por exemplo, ele informa sobre a carta (a imagem do maço de cigarro) que ele acredita ser a do Diabo:

O Agente — E, por falar nisso, o que veio em seu maço?
 A Voz — Eu tirei essa do infarto.
 O Agente — Diabo.
 A Voz — Que horror! O Diabo!
 O Agente — É, eu associo essa imagem à lâmina de número quinze, o Diabo.
 A Voz — Mas por quê?
 O Agente — Na lâmina de número quinze, nós vemos duas criaturas, uma de cada lado, e, no centro, num pedestal, está o Diabo.
 O Agente — Agora, repare nessa foto. O que vemos?
 A Voz — Vemos um médico e seu assistente, um de cada lado. No meio, um homem recebe do assistente uma máscara de oxigênio, enquanto o médico parece tentar ressuscitá-lo com uma massagem cardíaca.
 O Agente — Percebe a semelhança?
 A Voz — Acho que não.
 O Agente — Na carta do Diabo, vemos duas criaturas: a da esquerda olha para a da direita, enquanto a criatura da direita olha para o Diabo, que está no centro. Fui muito confuso?
 (Mutarelli, 2018, p. 46)

Mais à frente, o Agente diz ter se equivocado com a interpretação da imagem, relacionando-a com o arcano errado. Agora, ele afirma se tratar do arcano do Enamorado, ou Os Amantes. Ele explica: “Eu interpretei a imagem de forma muito superficial. Eu não refleti suficientemente, me deixei levar pela primeira impressão” (Mutarelli, 2018, p. 60). Porém, mesmo que ele diga tudo isso e tente construir relações entre imagens, arcanos e interpretações elaboradas, o que realmente o interessa é o significado superficial das imagens. A maior prova disso é a carta que ele mais admira e que dá nome ao livro: o natimorto.

Em certo ponto, ele até chega a expor para a Voz uma interpretação do natimorto como “[...] a vida vencendo qualquer obstáculo. Apesar de muito doente, ele nasceu” (Mutarelli, 2018, p. 80). Todavia, não é isso que chama tanto sua atenção, e seu motivo de louvor é a representação de um ser que “viveu sem macular-se com o mundo. Pulou uma passagem de sofrimento e desilusão. Foi da não existência para a não existência protegida no interior de sua mãe. Puro” (Mutarelli, 2018, p. 80). É esse escape incólume do mundo (e da existência absurda) que o atrai. Sozinho com seus pensamentos, sem ter que performar uma personalidade “agradável” na frente da Voz, o Agente é mais sincero em sua interpretação da imagem e na relação com seu desejo pela morte e pensa: “Quem me dera ter a sorte do Natimorto. Tudo teria

passado” (Mutarelli, 2018, p. 91). Um pouco depois, identificando-se ainda mais com a figura do natimorto, ele entoia:

Hoje,
para mim,
o Natimorto.
Eu represento
o que ele
de fato
representa.
Natimorro.

Natimorro.
(Mutarelli, 2018, p. 94, grifo nosso)

O argumento de interpretação não literal das cartas, logo, não se sustenta. É na superfície das imagens que o Agente se mantém. Esperamos, então, que tenha ficado claro que, enquanto o quarto de hotel serve como representação do suicídio, o tarô de maço de cigarro em *O natimorto: um musical silencioso* funciona como meio de expressão do desejo suicida que o narrador tenta não reconhecer e esconde (meio mal) da Voz da Pureza, sua companhia naquele espaço de autoaniquilação.

3.3 A queda no absurdo interno

Pensando no trajeto feito até este ponto do texto, torna-se perceptível uma tendência da narrativa em exteriorizar as perturbações internas do Agente. Primeiro, analisamos o quarto de hotel, e fez-se aparente seu papel de representação alegórica da decisão do protagonista de pôr fim à equação do absurdo ao acabar com sua vida. O personagem passa, dessa forma, a viver envolvido por uma vontade/decisão suicida. Já seu tarô de maços de cigarro serve, como exposto anteriormente, como objeto de projeção desse desejo pela inexistência. A conexão entre a leitura bachelardiana do espaço e a análise junguiana do tarô talvez não pareça clara a princípio. No entanto, mesmo ao discorrer sobre o espaço habitado, algo que soa exterior ao ser, sua análise sempre se relaciona com a vida interna — o interior da casa é o interior do indivíduo. Tudo volta ao interior do personagem, tudo o leva a encarar os conteúdos de seu ser.

Com o isolamento do quarto e a função projetiva de seus arcanos, o Agente acaba por fazer um mergulho no seu inconsciente. Aos poucos, ele é confrontado com todas as verdades

desconfortáveis que compõem sua construção como sujeito. Idealmente, isso seria parte de um processo que Jung chama de “individação”, um processo que, em poucas palavras, “gera um ‘individuum’ psicológico, ou seja, uma unidade indivisível, um todo” (Jung, 2002, p. 269) através do reconhecimento e aceitação do consciente da existência de conteúdos inconscientes que constituem a construção do si-mesmo (*Selbst*), o conjunto completo do ser. Para Jung, isso é um processo terapêutico, quiçá essencial, o qual permite ao indivíduo alcançar um equilíbrio interno e uma completude como sujeito (Jung, 2002). Assim como qualquer terapia, no entanto, há o risco de esse processo causar danos, ao invés de reparos, como o próprio Jung adverte. Isso ocorre porque o consciente precisa estar preparado para esse confronto, ou poderá ser engolido pelos conteúdos do inconsciente (Jung, 2008, p. 17).

Dessa forma, é necessário haver equilíbrio na relação entre consciente e inconsciente: um não pode sobrepujar o outro. Sobrepor-se ao inconsciente e reprimi-lo, aliás, é uma tarefa impossível para o consciente, pois seria como uma ilha tentando cobrir o oceano. Lidar com aspectos indesejados e/ou confusos do inconsciente (desejos, impulsos, pensamentos intrusivos, etc.) por meio da simples repressão é uma escolha não apenas ineficiente, mas prejudicial, “uma vez que tivemos a experiência de que o inconsciente é vida, a qual se volta contra nós se for reprimida, como ocorre nas neuroses” (Jung, 2002, p. 281). Para Jung, então, o caminho a se trilhar para a individuação é aquele em que se entende que:

Se eles têm de combater-se, que se trate pelo menos de um combate honesto, com o mesmo direito de ambos os lados. Ambos são aspectos da vida. A consciência deveria defender sua razão e suas possibilidades de autoproteção, e a vida caótica do inconsciente também deveria ter a possibilidade de seguir o seu caminho, na medida em que o suportarmos. Isto significa combate aberto e colaboração aberta ao mesmo tempo. Assim deveria ser evidentemente a vida humana. É o velho jogo do martelo e da bigorna. O ferro que padece entre ambos é forjado num todo indestrutível, isto é, num Individuum (Jung, 2002, p. 281).

O Agente, por sua vez, é uma figura patética, reprimida, com uma mente em estado de extrema fragilidade e que inicia seu confronto com conteúdos do inconsciente não por fins terapêuticos, ou sequer por vontade própria, mas como consequência de seu isolamento autoimposto. Essa situação o deixa sem opção a não ser ficar sozinho com seus pensamentos e, na maior parte do tempo, remoendo suas ideias obsessivas. Assim sendo, não é nenhuma surpresa que esse processo de mergulho ao inconsciente do Agente seja uma empreitada fadada ao fracasso e incapaz de alcançar a individuação.

No que tange à repressão de desejos e impulsos, o Agente é um ávido praticante. Na primeira noite que passa no quarto de hotel, após ver a transparência do baby-doll da Voz da

Pureza, repete para si: “Eu sou assexuado, eu sou assexuado, eu sou assexuado...” (Mutarelli, 2018, p. 37). No entanto, isso não é verdade. O Agente não é assexuado, mas escolhe ser, como explica para a Voz no seguinte trecho:

A Voz — Você é tão... diferente de todos....
 O Agente — É que eu sou assexuado.
 A Voz — Ha, ha, ha, ha!
 A Voz — Ai, meu Deus, como você é engraçado.
 O Agente — É sério.
 A Voz — Ai! Ha, ha, ha, ha! Para um pouco, eu estou sem fôlego... de tanto rir!
 O Agente — Mas é verdade. Era isso que eu tentava dizer há pouco.
 A Voz — Ha ha, ha...
 O Agente — Por isso minha mulher pensa que eu sou impotente.
 A Voz — Ha, ha, ha, ha...
 O Agente — Porque **há alguns meses eu venho procurando me tornar assexuado, me disciplinando para isso.**
 A Voz — Ai! Ha, ha, ha, ha... Ai!
 O Agente — Desde que eu descobri que minha mulher é infiel.
 A Voz — Ha, ha, ha, ha... Desculpe... Ai! Eu estou rindo... ha, ha, ha... eu não consigo parar... ha, ha, ha...
 O Agente — Sabe, minha mulher só atinge o orgasmo quando recebe sexo oral.
 A Voz — Ha, ha, ha...
 O Agente — Ela não goza com a penetração.
 A Voz — Ha, ha, ha, ha...
 O Agente — Então, quando eu descobri que ela estava, já há alguns anos, praticando sexo com o Maestro... eu passei a sentir nojo, você sabe...
 A Voz — Ha, ha, ha, ha...
 O Agente — Como é que eu ia colocar a minha boca ali?
 A Voz — Ha, ha, ha, ha...
 O Agente — Além do mais, não é só com o Maestro que ela sai...
 (Mutarelli, 2018, p. 30, grifo nosso)

O Agente, então, como reação (desproporcional) à confissão de sua esposa, resolve abdicar de toda e qualquer atividade sexual. Isso também faz parte de sua construção egoica de um eu superior às pessoas comuns, um eu sofisticado o suficiente para ouvir o canto da Voz da Pureza e ser capaz de se controlar (controle, aliás, parece ser uma das maiores obsessões e fontes de ressentimento do Agente. Incapaz de controlar o mundo, ele se retira dele e, quando se vê sem condições de controlar a Voz, ele deseja matá-la). Em sua concepção, abdicar de sexo é ser forte, mais forte que todo o resto das pessoas que não conseguem controlar seus desejos, como se fossem animais.

O Maestro
 gostava
 de fazer
 sua boca
 transbordar
 de esperma.
 Sexo,
 até os ratos

praticam.
 Moscas
 fornicam.
 Vermes
 fodem.
 Eu sei
 porque ela
 me contou.
 [...]

Ela disse também
 que não pôde
 evitar.
 Foi mais forte.
 [...]

Então
 decidi
 ser
 mais
 forte
 do que
 o sexo.
 Sexo,
 até as baratas
 fazem.
 (Mutarelli, 2018, p. 90-91)

Contudo, por mais que o Agente queira se livrar de seus impulsos sexuais, não consegue. O personagem briga com seus desejos em muitos momentos da história, como podemos ver no seguinte trecho, no qual a Voz toma banho e ele aguarda no quarto.

Ouço a água
 cair.
 Depois, o som se altera,
 quando ela entra
 sob a água.
 Então, sinto o perfume
 do sabonete
 enquanto uma névoa
 de vapor
 invade o quarto
 pela porta entreaberta.
Desejo
e me esforço
por não desejar.
 O chuveiro
 silencia,
 e em meu silêncio
 procuro
 vislumbrar
 o que se segue.
 (Mutarelli, 2018, p. 65, grifo nosso)

A Voz da Pureza, então, para aticá-lo, sai do banho nua, afirmando ter esquecido de separar uma roupa.

Procuro
em vão
desviar
o 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.
Bruscamente,
me levanto
e procuro
o cigarro.
[...]
Ela vem
nua
em minha direção,
mas age como
se estivesse
vestida.
Toma o cigarro
de minha boca
e fuma
sorrindo.
(Mutarelli, 2018, p. 66-67)

Enquanto a Voz da Pureza realiza sua melhor interpretação de *femme fatale* de filme do Cine Privê, o Agente engata em uma pequena história sobre um garoto construindo e destruindo castelos de areia na praia. A Voz já acha que se trata de “mais uma bronca em parábola” (Mutarelli, 2018, p. 67), mas o protagonista explica o real objetivo da história aleatória.

O Agente — Como?
A Voz — Essa história me lembrou a do cachorro.
O Agente — Não, eu só queria me distanciar.
A Voz — Se distanciar? De quê?
O Agente — De sua nudez.
A Voz — Pronto, já estou vestida.
O Agente — Eu recorri à primeira história que me veio à mente por causa da minha determinação... você sabe, quanto a minha opção... assexual.
A Voz — Minha nudez te desconcertou?
O Agente — É, eu não esperava essa naturalidade.
A Voz — Te excitei?

O Agente — 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, 2018. p. 67-68)

O Agente não consegue se desvencilhar de seus desejos. Mais tarde, lembrando dessa cena, ele repete para si:

Seu corpo,
 desejo
 e desejo
 não desejar.
 (Mutarelli, 2018, p. 69)

Tal repressão de seus desejos, mais tarde, vai fazer com que ele, homem ressentido que é, se volte contra a Voz. Como explica Maria Rita Kehl (2021), “o ressentimento é uma consequência bastante previsível da recusa do sujeito a implicar-se no próprio desejo”. Com base nessa relação problemática do Agente com suas vontades, podemos, aliás, realizar uma breve digressão e voltar a atenção para o nome da personagem Voz da Pureza. Como dito no início do capítulo, os nomes dos personagens são escolhidos a partir de suas profissões e/ou funções no enredo: a Esposa como termo e existência relacional; o Maestro, cuja presença dita os movimentos de todos que têm contato com ele; o Agente, parasita do talento alheio; e a Voz, aquela com quem o Agente deve dialogar em um jogo de convencimento. No entanto, ao analisarmos as passagens do romance anteriormente citadas, o nome Voz da Pureza ganha tons cômicos; inclusive, o nome chegaria a ser irônico, caso fosse escolha dela. Isso porque, em *O natimorto: um musical silencioso*, vemos um personagem que projeta nela essa imagem idealizada — uma persona nascida de seus próprios desejos e de seu desejo de não desejar. Trata-se, então, de uma armadilha que o Agente cria para si mesmo, apenas para se decepcionar com a realidade, mas que, ao final, afetará igualmente a Voz. Nesse ponto, o protagonista segue uma longa tradição de personagens masculinos que só conseguem lidar com a figura feminina nos parâmetros da prostituta ou da Madonna. Seu ressentimento com a Voz da Pureza, contudo, surge não só por ela não corresponder à sua expectativa de pureza, mas por ser uma “prostituta” com outro homem e não com ele (a ofensa é maior pelo outro homem ser o Maestro, o fantasma emasculador do Agente). A forma como esse personagem central nomeia sua agenciada é somente mais um sintoma de sua relação frustrada com os impulsos que ele tanto tenta controlar.

O arco do Agente e seu embate com suas vontades parece ecoar Arthur Schopenhauer, mas não em relação à sua obra *O Mundo como vontade e representação*, livro mencionado pelo personagem em uma conversa com A Voz (Mutarelli, 2018, p. 63), mas sim a seu ensaio *Sobre a liberdade da vontade* (*Über die Freiheit des menschlichen Willens*), no qual conclui que, embora o homem faça apenas o que quer, ele não pode decidir o que quer (Schopenhauer, 1999). Mesmo que esse seja um resumo extremamente conciso e simplificado do pensamento desse filósofo, sua conclusão apresenta um interessante paralelo com a formulação do inconsciente e sua influência no comportamento do indivíduo feita por Jung, especialmente ao apontar a “nascente” das vontades como um campo transcendental e, geralmente, além do alcance da cognição humana (Schopenhauer, 1999). Para Schopenhauer, a vontade do homem é sua essência (1999), o que, de certa forma, reforça a advertência de Jung quanto a tentar reprimir e/ou ignorar certos elementos do inconsciente. Assim sendo, a tentativa do Agente de suprimir os seus desejos acaba por resultar na oposição do inconsciente contra ele. Sua natureza sexual, ao longo desse sufocamento, é deturpada; a atração vira obsessão e possessividade; e o desejo de possuir o corpo da Voz da Pureza torna-se vontade de matá-lo e consumi-lo. Quanto mais violentos os impulsos, mais força ele faz para reprimi-los.

Irritada, ela fica ainda mais
irritante.
Se ela pudesse saber
o que sinto.
Se ousasse suspeitar
a fúria
que procuro abafar.
Se previsse
o destino
de meus pensamentos,
que procuro conter para
não transformá-los
em palavras
ou atos.
(Mutarelli, 2018. p. 102)

Quanto mais ele luta para não se transformar no monstro que sua tia viu nas cartas de tarô, mais o Agente se torna ele. No desfecho do romance, quando a relação entre o protagonista e a Voz se encontra em seu ponto mais baixo (assim como a saúde física e mental do Agente), ele acusa o Maestro de querer “comer” a Voz, no sentido sexual do verbo, mas, logo na página seguinte, ele narra seu plano de consumi-la.

Guardo forças.
Preciso de muita energia

para concretizar o meu plano.
 Preciso jejuar.
 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 num dia?
 Será preciso comer,
 senão a carne estraga
 e vai me dar dor de barriga.
 Vou fazer igual à menina:
 vou comer
 mesmo se não estiver com vontade.
 (Mutarelli, 2018, p. 122)

Mais do que nunca, sua natureza possessiva se configura aparente: “Ela não era nada antes que eu descobrisse o seu valor. O Mestre, o velho Maestro, a roubou de mim. Mas, se eu a descobri, a quem ela pertence? E eu espero que ela resista a todos os incontáveis golpes que merece” (Mutarelli, 2018, p. 125-126). Esse ressentimento se aprofunda e se torna ódio e rancor; e sua vontade de autoaniquilação cede lugar ao desejo pela aniquilação do próximo, pela aniquilação do mundo.

Estou fraco
 agora,
 mas sei que basta começar,
 basta o primeiro,
 para ganhar
 força.
 Então
 ela vem,
 a força.
 Uma força desmedida,
 plena de revigorante prazer.
 E depois dela
 será o Maestro.
 E depois
 o filho dele.
 E depois minha ex.
 E assim seguirei.
 E esse do vitiligo
 também,
 e quem mais
 cruzar meu caminho.
 (Mutarelli, 2018, p. 26)

Essa mudança ocorre no ápice da debilidade do Agente, com seus pensamentos se formando desordenadamente. Na verdade, sequer são pensamentos. Como esse personagem mesmo diz:

Não chega a ser um pensamento,
 é mais profundo do que isso.
 Mais obscuro,
 abstrato.
 Não chega a ser um pensamento,
 é como um *flash*,
 é como luz.
 Clarões rápidos,
 intensos.
 Não chega a ter forma
 ou imagem,
 é algo que esbarra na teia
 onde se fiam todas as nossas lembranças,
 todo o nosso conhecimento,
 todas as impressões,
 toda a memória
 ancestral.
 Essa luz espouca
 na teia,
 fazendo vibrar uma corda
 ou várias.
 Tudo se mistura,
 tudo se confunde.
 (Mutarelli, 2018, p. 117)

A passagem supracitada lembra bastante a história sobre o místico e eremita suíço Nicolau de Flüe (Niklaus von Flüe), que Jung (2002, p. 20-23) utiliza como exemplo de uma mente em contato direto com o inconsciente e seu conteúdo arquetípico, sem a filtragem e organização do consciente — “todos os que se aproximavam dele ficavam assustados. Sobre a causa deste terror, ele mesmo costumava dizer que havia visto uma luz penetrante, representando um semblante humano. Ao visualizá-lo temera que seu coração explodisse em estilhaços” (Blanke, 1948, p. 92, *apud* Jung, 2002, p. 20-21). Mas, como contextualiza Jung, a visão dogmática de Deus (com séculos de tradição e reforço) em que o eremita se fundamentava “ajudou-o a assimilar a irrupção fatal de uma imagem arquetípica, a fim de evitar seu próprio estraçalhamento” (Jung, 2002, p. 23). O Agente, no entanto, como é comum ao sujeito contemporâneo, não tem qualquer dogma forte o bastante para o apoiar, pois, como já informamos, na contemporaneidade do século XXI, até mesmo os sentidos artificiais, que podiam ser encontrados nas religiões, têm sido cada vez mais esvaziados. Assim sendo, o ego do Agente cede à magnitude do inconsciente e é engolido por ele de forma irreversível. Fortalecendo esse argumento do eu consciente soterrado pelo inconsciente, vale também apontar que a última citação de Mutarelli utilizada é o início do texto da quarta parte do romance, cuja ilustração (há um desenho feito por Mutarelli para cada uma das quatro partes) é o diabo, figura que, no tarô, muito se associa ao arquétipo da sombra (Semetsky, 2006, p.

193), representação do “negativo” do ego, ou seja, o conjunto de características, desejos, instintos etc. considerados inadequados e indesejáveis pelo consciente,

Esses traços [que constituem a sombra] possuem uma natureza emocional, uma certa autonomia e, conseqüentemente, são de tipo obsessivo, ou melhor, possessivo. [...] Nesta faixa mais profunda o indivíduo se comporia, relativamente às suas emoções quase ou inteiramente descontroladas, mais ou menos como o primitivo que não só é vítima abúlica de seus afetos, mas principalmente revela uma incapacidade considerável de julgamento moral (Jung, 2008, p. 21).

O que vemos na última parte do romance, então, é o ego do Agente “sequestrado” por sua sombra, processo que se desdobra ao longo da trama, mas que, narrativamente, tem início antes mesmo dele. Uma das histórias contadas por esse personagem central para a Voz e que está profundamente ligada às representações do inconsciente discutidas por Jung é a da queda no poço que havia na casa de sua avó. Por estar desativado e coberto por tapumes, o tio do Agente contava às crianças (o Agente e seus primos) que, no poço, havia um monstro, com o intuito de assustá-las e mantê-las longe dele. O Agente, porém, diz que um dia seu primo caiu no poço.

A Voz — Meu Deus! E se machucou muito?
 O Agente — Fisicamente, não.
 O Agente — Mas, como estava apavorado e levou algum tempo para que o resgassem, ele ficou muito desesperado.
 O Agente — Por sorte e por azar, ainda havia um pouco de água no fundo do poço.
 O Agente — Por sorte, isso amorteceu sua queda.
 O Agente — Mas, ao mesmo tempo, com a luz que entrava no buraco e incidia na água, ele acabou vendo o seu próprio reflexo.
 O Agente — Por fim, quando o içaram, eu corri e perguntei a ele: “E então, como é o monstro?”.
 O Agente — E a resposta foi: “Ele é como nós. Todos somos monstros”.
 [...]
 O Agente — E, agora, percebi que aquilo que, por equívoco, meu primo julgou ser a verdade, é realmente a mais absoluta das verdades.
 (Mutarelli, 2018, p. 26-27)

Assim como sua pequena crônica sobre o assassinato de um cachorro, esta última é mais uma história cujo protagonista, na realidade, fora o Agente. Não fosse a natureza necessariamente inconsciente das projeções (Jung, 2008), seria possível classificar como intencional tal atitude contínua do personagem central de transferir para outras pessoas a responsabilidade por suas ações passadas. Contudo, é impossível avaliar quão consciente estaria o narrador desse subterfúgio, fazê-lo extrapolaria os limites das possibilidades de leitura e entraria no âmbito da psicologização de um personagem, o que não é o objetivo desta pesquisa

(apesar de toda a leitura junguiana). O fato é que foi o próprio Agente quem caiu no poço quando criança e viu o “monstro” no reflexo.

Quando a tábua
cedeu,
pela primeira vez
mergulhei no abismo.
A água
fria no fundo
gelou meu corpo.
Meu pequeno corpo.
E tornou frio
também o que sou.
Quando avistei o monstro
e o reconheci,
de medo
projetei sua imagem
nos outros.
Na espera,
na fria e obscura
espera.
Luzes
acionaram
a teia.
Procurei fugir
inutilmente
de mim.
Você sabe
o que acontece
quando fitamos o abismo.
O tapa-banguela assim falou.
O que ele não disse
foi que, **quando olhamos o abismo,**
nos encontramos.
Eu
sou o monstro.
Sou o monstro
destruidor
de castelos
de areia.
Assassino
do cão.
(Mutarelli, 2018, p. 123-124, grifos nossos)

Carl Jung afirma, em certa parte de sua obra *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, que “a água é o símbolo mais comum do inconsciente. [...] Psicologicamente, a água significa o espírito que se tornou inconsciente” (Jung, 2002, p. 29). A queda no poço, então, parece representar o primeiro contato do Agente com os piores conteúdos de sua mente. Assim como a vida solitária de ermitão de von Flüe fez com que ele, “mergulhando seu olhar tão profundamente no espelho escuro” (Jung, 2002, p. 23), experienciasse o inconsciente de forma direta, a mesma situação parece ocorrer com o protagonista no poço. Na passagem, já citada,

“essa luz espouca na teia, fazendo vibrar uma corda ou várias” (Mutarelli, 2018, p. 117), apontamos como essa imagem de pensamentos que não são pensamentos, mas sim uma teia de luzes, podem representar o contato direto do sujeito com seus conteúdos inconscientes. Mutarelli adiciona uma informação sobre essa teia em um trecho posterior: “Cada um dos fios da teia está ligado a uma emoção, a uma sensação. Quando vibram muitas de uma vez, as emoções se misturam. Vários fios iluminados ao mesmo tempo enviam sinais trocados” (Mutarelli, 2018, p. 117-118). Um caos de informações sem um centro (como o ego/eu consciente) que as organize. No entanto, ao rememorar e admitir (para si e para o leitor) sua experiência no poço, o Agente usa a expressão “Luzes acionaram a teia” (Mutarelli, 2018, p. 123-124), o que simboliza esse contato com sua sombra (um dos conteúdos do inconsciente). Assim, ele teve ciência de seu pior lado desde jovem, reprimindo esse conhecimento desde então: “de medo projetei sua imagem nos outros” (Mutarelli, 2018, p. 123). Seu fim, porém, era inevitável — “Procurei fugir inutilmente de mim” (Mutarelli, 2018, p. 124).

Embora Jung (2002, p. 29) diga que “a descida às profundezas sempre parece preceder a subida”, em relação ao contato com/reconhecimento dos conteúdos do inconsciente feito de forma adequada, como passo necessário à iluminação ou individuação, a descida do Agente ao poço serviu apenas como prenúncio de seu fim. Ecoando o entendimento junguiano de que “mal o inconsciente nos toca e já o somos, na medida em que nos tornamos inconscientes de nós mesmos” (Jung, 2002, p. 32), o protagonista diz, nas passagens em destaque anteriormente, que “A água fria no fundo gelou meu corpo. [...] E tornou frio também o que sou” (Mutarelli, 2018, p. 123), assim como: “quando olhamos o abismo, nos encontramos” (Mutarelli, 2018, p. 124). Esta última é uma clara referência a Nietzsche; contudo, aqui a advertência não é sobre o perigo de ser transformado por esse vazio, mas o risco de se enxergar nele. Sua descida foi sem volta. Ver o monstro dentro de si foi uma sentença de se transformar nele em algum momento. “Se aquela tábua não tivesse partido, eu não saberia quem sou” (Mutarelli, 2018, p. 130).

Voltando, momentaneamente, a Bachelard, podemos incluir o poço na mesma categoria do quarto de hotel: a de um canto. O poço parece, assim como o quarto de hotel, evocar essa qualidade de um espaço ao mesmo tempo externo e interno, aberto e fechado, servindo de acesso aos recônditos do indivíduo e a todos os conteúdos que o formam, tanto os conhecidos, quanto os desconhecidos, desejáveis ou não. Duas vezes, então, o Agente se recolhe a um canto: a primeira no poço, acidentalmente levado a esse espaço por sua curiosidade de criança; a segunda no quarto de hotel, em uma tentativa desesperada de negar a vida e o mundo presentes em toda a exterioridade que há fora dos cantos.

Ao isolar-se no quarto de hotel, o Agente busca fugir desse mundo absurdo que não compreende, no qual não consegue se encaixar. Mas, com um grau cada vez maior de isolamento, ele se vê forçado a encarar as verdades sobre si que ignorara por toda sua vida. Fugindo do absurdo do mundo externo, ele é confrontado com o absurdo de seu mundo interno. Seu desejo por não existência e seu ímpeto suicida são projetados em seus supostos arcanos da nova era. O protagonista, já ao final do romance, chama o tarô de “o jogo do destino” (Mutarelli, 2018, p. 128). Que destino há em suas ilustrações grotescas? O que isso diz sobre ele? Talvez seu desejo por um novo tarô seja aquele por um destino diferente do que sua tia viu nas cartas. Porém não há escapatória, e ele sabe disso, mesmo que só saiba fugir. O Agente esquiva-se do mundo e foge de si mesmo e, no fim, só restam a raiva e o ressentimento. Sua vontade suicida não se concretiza de forma completa, e a morte que ele alcança é a de sua persona, de seu falso eu idealizado. Seu ego também “morre” parcialmente, soterrado pelos conteúdos outrora inconscientes do si-mesmo (*Selbst*), em um processo não de individuação, mas de perda de controle e psicose. O Agente se entrega ao absurdo que há em si. O romance, contudo, termina com outra possível morte no horizonte, a da Voz. Como já exposto, o protagonista, ao término da história, elabora um plano de matar e comer a Voz da Pureza como punição por ela o ter abandonado e escolhido o Maestro. Uma das últimas coisas que ele diz para ela é uma simples pergunta: “Quanto você pesa?” (Mutarelli, 2018, p. 133). Arrastado pelo redemoinho de seu absurdo interno, o Agente busca consumir e apagar da existência aquela sobre quem ele projetou uma possibilidade de sentido.

De certa forma, ele é uma representação bem “realista” do sujeito contemporâneo e sua relação com um mal estar de origem absurda. Assim como personagem central procura fugir da falta de sentido (externa e interna) que o aflige, transferindo essa produção de sentido à figura objetificada da Voz da Pureza, alguém que ele vê como sua posse, também a contemporaneidade vê a produção de sentidos pelas vias da posse e do consumo (como pode se ver no texto sobre a descanonização de símbolos católicos de Silveira, mencionado no segmento sobre tarô). E, assim como o desejo pela Voz torna-se um desejo por sua destruição e morte, também são destruídos (esvaziados) os “sentidos” tornados produtos consumíveis. Isso significa que, assim como a forma utilizada pelo Agente para evitar sua perda de controle sobre o monstro apenas acelerou esse processo, pois era inevitável, a abordagem contemporânea ao absurdo (a busca por sentido através de consumo) apenas o exacerba, sem lidar com ele de modo apropriado e salutar.

4 O CHEIRO DO RALO E O HOMEM ABSURDO

A inexorável falta de um perceptível sentido no universo e na existência é um tema que aparece não só em *O natimorto*. De fato, o absurdo serve de pano de fundo para as relações e os comportamentos dos personagens de Mutarelli já em seu primeiro romance, *O cheiro do ralo* (2011), que será analisado neste capítulo. Agora, apresentaremos a leitura dessa narrativa e mostraremos que ambas as obras contemporâneas acessam e representam diferentes facetas da existência humana diante do absurdo camusiano. Enquanto n' *O natimorto* a representação foi uma abordagem alegórica do suicídio como resposta à incognoscibilidade do mundo por parte do indivíduo, *O cheiro do ralo* constrói uma aproximação, por uma via negativa, da imagem do homem absurdo, ideal proposto por Camus, como uma das posturas preferíveis ao dilema do absurdo. Nas palavras de Albert Camus (2013, p. 81), o homem absurdo é:

aquele que, sem negá-lo, nada faz pelo eterno. Não que a nostalgia lhe seja alheia. Mas prefere a ela sua coragem e seu raciocínio. A primeira lhe ensina a viver sem apelo e a satisfazer-se com o que tem, o segundo lhe ensina seus limites. Seguro de sua liberdade com prazo determinado, de sua revolta sem futuro e de sua consciência perecível, prossegue sua aventura no tempo de sua vida.

Mutarelli estabelece seu modelo de homem absurdo a partir de um ângulo torpe e cínico, bem menos idealizado e otimista que *l'homme absurde* de Camus: coragem e raciocínio, afinal, não são as características mais presentes nos “não heróis” de Mutarelli. Como veremos ao longo deste capítulo, o protagonista de *O cheiro do ralo* se fundamenta (e extrapola) muito mais em uma outra faceta do homem absurdo camusiano, a de “não acreditar no sentido profundo das coisas. Ele percorre, armazena e queima os rostos calorosos ou maravilhados. O tempo caminha com ele. O homem absurdo é aquele que não se separa do tempo” (Camus, 2023, p. 88). A superficialidade das relações e a ausência de uma orientação temporal que ultrapasse os limites do presente são alguns dos principais marcadores do protagonista desse romance. Sua vida é levada de momento a momento, o passado não tem peso nem substância reais, e o futuro não existe, apenas o desejo por coisas que ainda não tem sob sua posse. Tal natureza superficial na existência do protagonista destaca, então, a perfidez de seus atos e o grotesco modo com que aborda a vida.

Grotesco, aliás, é a palavra de ordem em *O cheiro do ralo*, estreia de Lourenço Mutarelli como romancista. Mediante sua imagética escatológica, esse romance evoca, assim como n' *O natimorto*, a ideia de um decair do sujeito contemporâneo, porém uma decadência de natureza

diferente. Enquanto no primeiro romance trabalhado nesta dissertação, o sujeito representado era aquele que, tomado pelo desespero diante do absurdo, cede ao peso do mundo e resolve se retirar da equação [indivíduo x mundo] como solução para o seu dilema, o enredo de *O cheiro do ralo* expõe a figura de um sujeito que, ao invés de sucumbir à irracionalidade da vida, aceita a sua realidade e se adapta. Em outras palavras, trata-se do homem absurdo. Contudo, o homem absurdo não é um conceito negativo dentro dos moldes camusianos; na verdade, é um modelo ideal do viver absurdo, já que, ciente da falta de sentido, o homem absurdo encontra a liberdade. Como resume Brombert em seu texto *Camus and the novel of the absurd*: “se Deus não existe, se nada faz sentido, então tudo é permitido. Todas as escalas de valor desaparecem. Todas as experiências se tornam equivalentes e devem ser medidas quantitativamente”¹¹ (1948, p. 120, tradução nossa). Tal afirmação pode, entretanto, especialmente quando isolada de seu contexto, levar a uma interpretação errônea do absurdismo de Camus como uma filosofia geral da inconsequência e impunidade, quando, na verdade, ele argumenta exatamente o oposto. Na leitura de *Os irmãos Karamazov*, Camus discorre sobre essa equivalência entre as ações e suas implicações:

“Tudo é permitido”, exclama Ivan Karamazov. Também isto cheira a absurdo, desde que não seja entendido de maneira vulgar. Não sei se ficou claro: não se trata de um grito de libertação e de alegria, mas de uma constatação amarga. A certeza de um Deus que daria seu sentido à vida ultrapassa em muito a atração do poder de fazer o mal impunemente. **A escolha não seria difícil. Mas não há escolha e então começa a amargura. O absurdo não liberta, amarra. Não autoriza todos os atos. Tudo é permitido, não significa que nada é proibido** (Camus, 2023, p. 82, grifo nosso).

A correspondência entre os valores das experiências e ações implica, então, não uma desvalorização do outro, mas um nivelamento na valorização da vida. Explicado nesses termos, a conclusão de que “nada importa, então faça o que quiser, mesmo que seja algo vil” parece improvável como uma interpretação válida da vida absurda. Mas, surpreendentemente, não é incomum. Ao afirmarmos que tudo tem a mesma importância, pois nada tem um valor inerente, o primeiro instinto do sujeito médio parece ser o de nivelar qualquer existência por baixo, exceto pelo seu próprio valor. Este é mais difícil de renunciar, visto que, para isso, é necessário que o indivíduo renuncie a uma vida inteira de promessas de um sentido maior que é inerente à sua existência, estando sempre prestes a ser descoberto.

Isso esclarecido, fica mais fácil de entendermos como o protagonista do romance serve mais como “aproximação” do que como “representação” da figura do homem absurdo, ou seja,

¹¹ No original: If God does not exist, if nothing makes sense, then everything is permitted. All scales of value disappear. All experiences become equivalent and are to be measured quantitatively.

existem pontos de similaridade entre ela e o protagonista do romance, mas a equivalência não é integral. Mesmo que olhemos para o personagem como uma versão possível do modelo camusiano de *l'homme absurde*, essa ótica ainda é a mutarelliana, com todas as deturpações do modelo que isso acarreta. O protagonista de *O cheiro do ralo*, por exemplo, realmente aborda a existência alheia a partir de uma perspectiva de equivalência, mas no sentido negativo. Ele deprecia a vida de todos em relação à sua, tornando, assim, mais fácil sua atividade preferida: a exploração do corpo e da alma alheia.

Nesse romance, Lourenço Mutarelli desenvolve um enredo centrado no dono de um antiquário, narrador-personagem da história, e na presença fétida do ralo do banheiro nesse espaço. Diferentemente do Agente, o dono do antiquário não finge nem tenta ser livre de desejos; pelo contrário, ele vive abertamente por eles e, guiado por suas vontades, segue um trajeto ascendente de objetificação e, até mesmo, coisificação humana em todos os seus grotescos contornos. Sendo, então, incapaz de se conectar aos outros — como ele mesmo admite: “eu não gosto de ninguém. Vocês mostram o que têm, eu digo se interessa e o quanto vale” (Mutarelli, 2011, p. 19) —, o dono do antiquário lida com as pessoas que entram em sua vida e em sua loja de maneira puramente transacional. Além disso, os objetos que ele compra e as pessoas com quem interage recebem um tratamento similar (aliás, os objetos ele trata com mais respeito). Seu interesse é apenas pelo que, em sua opinião, os outros podem lhe proporcionar e, normalmente, o que eles podem oferecer é seu sofrimento. Essa objetificação do próximo, fruto de uma indiferença generalizada, reflete-se na ausência de nomes para as personagens (Mutarelli faz questão de não nomear seus personagens nesse romance). Enquanto em *O natimorto* os personagens pelo menos eram designados de acordo com suas ocupações/papéis na trama, em *O cheiro do ralo* tudo o que ele concede às suas criações e ao leitor é nada mais que o vazio. Afinal, coisas não precisam de nomes próprios, uma regra que se estende, inclusive, ao protagonista.

O enredo, por seu turno, é bem simples em sua superfície, mesmo que possibilite uma vasta apreensão de sentido durante a leitura. O protagonista apresenta-se enfurnado em um antiquário de odor desagradável vivendo sua “vidinha” sádica e superficial e atormentando todos os que entram em seu estabelecimento, os quais buscam vender algum objeto pessoal (ou roubado) por necessitarem de dinheiro. Certo dia, ele conhece uma garçonete em um boteco da cidade, a qual batiza de “a bunda”, tendo em vista o único detalhe que o interessa (ele sequer se lembra de seu rosto). A consequente obsessão em pagá-la para ver tais nádegas completamente expostas é um dos principais eixos do romance. Seguindo essa insistente fantasia, conseguimos, ao longo do romance, conhecer cada vez mais o personagem e sua visão

de mundo, e a figura que se constrói para o leitor é a de uma criatura talvez ainda mais vazia que o Agente de *O natimorto*, dado que este, como mostrado anteriormente, sofre de uma profunda atribulação interna, a qual sufoca e, inevitavelmente, confronta seu absurdo interno, aquele que seu ego tanto tenta sobrepujar ao longo da história. O protagonista de *O cheiro do ralo*, por sua vez, não tem necessidade de ser confrontado por verdades presas no fundo de seu inconsciente, pois ele não se reprime — ele é puro desejo e impulso —, é um ser que se concentra na superfície das coisas, incluindo sua própria existência. Esse personagem sequer tem um passado que contradiga sua máscara de homem racional e, quando lhe provém, empático (como tem o Agente nos detalhes de suas histórias de infância). Quaisquer traços de uma história anterior ao presente do romance não passam de frutos de um trabalho consciente de autoficção. Nesse quesito, o protagonista é um ótimo exemplo tanto do homem absurdo de Camus, quanto do não herói de Flávio Carneiro (2023), uma vez que é a casca de um indivíduo: não tem identidade, passado ou futuro.

Dado esse breve resumo, vejamos, agora, como esse primeiro romance de Lourenço Mutarelli acessa o absurdo e produz uma versão do *homme absurde* muito menos idealista e muito mais grotesca. Começemos com a análise da personificação dos objetos e seu papel como detentores da história; a relação do protagonista com os objetos, isto é, seu colecionismo, como forma de combate ao absurdo e ao vazio interno; e a coisificação da figura humana como consequência da abordagem “homem absurdo” na narrativa mutarelliana.

4.1 A depreciação humana e personificação dos objetos em *O cheiro do ralo*

Com a história desse romance sendo centrada no dono de um antiquário, não é surpresa que objetos sejam uma presença constante ao longo da narrativa. O interessante, porém, é a natureza dessa presença. Conforme mencionamos, os personagens de *O cheiro do ralo* são indivíduos sem história pregressa e sem futuro, especialmente quando se trata do protagonista. Com os objetos, entretanto, a dinâmica é diferente, pois a eles é transferido o direito a um passado, ainda que, em grande parte fictício. Essa é, aliás, uma de suas características reforçada constantemente pelo romance, mesmo que, muitas vezes, com um tom de escárnio do protagonista. A expressão “esse/a [objeto] tem história”, por exemplo, e suas variantes são repetidas pelo menos onze vezes no decorrer da história.

O fato de certos objetos estarem ligados às nossas crônicas pessoais, alguns sendo

verdadeiros símbolos de determinado momento em nossas vidas (como uma pelúcia que se guarda no armário como um *memento* da infância), não é novidade. O psicólogo italiano Giovanni Starace, em sua obra *Os objetos e a vida* (2015), discorre sobre a relação entre objetos e a história de um indivíduo: “Cada um de nós pode ser reconhecido nos muitos objetos que possui, nos quais podem ser rastreados os sedimentos psíquicos da própria história pessoal” (Starace, 2015, p. 9). O que chama a atenção no romance, assim, não é a conexão feita entre objetos e história, mas sim o fato de que o direito à história parece ser completamente transferido aos objetos. O passado de um indivíduo é condensado em um item de consumo e, conseqüentemente, torna-se comercializável. Sob essa perspectiva, a indignação sofrida pelos clientes do protagonista ao tentarem vender seus objetos só aumenta, especialmente quando têm seus itens rejeitados. Nesse processo, os clientes barganham por parte de sua identidade que nunca terão de volta, ou sofrem a humilhação extra de terem sua identidade e história serem consideradas insuficientes. Contudo, esse é o jogo do protagonista: a depreciação. Para ele, é necessário e prazeroso depreciar o valor da história e a identidade alheias, visto que, na diminuição do outro está seu valor como sujeito.

Ele tenta valorizar seu material.
Eu sei depreciar, muito bem.
[...]
Ele sai. Furioso. Se aceitasse a oferta,
perderia a crença em tudo o que o sustenta.
Eu deveria ter oferecido um pouquinho a mais.
Só para vê-lo desabar.
(Mutarelli, 2011, p. 100-101)

Esse valor, porém, é puro artifício e sem substância, vide o fato de o protagonista em si nunca vender um objeto sequer. Afinal, o que ele teria para oferecer? O personagem é um ser vazio, uma casca, um homem incompleto. Em suma, é a construção de um sujeito contemporâneo tão adaptado à vida no absurdo que ele mesmo se torna um corpo nulo de sentido. Em seu artigo *Andanças do não herói pelas Américas*, Flávio Carneiro, ao analisar o narrador de *O quieto animal da esquina* (1991), escrito por João Gilberto Noll, diz o seguinte:

Se o futuro só pode ser vislumbrado a poucos metros de distância, nunca longe, nunca mais adiante, o passado é algo de que o narrador tenta, sem muito esforço, se livrar. Vale então apenas o presente, um presente eterno, instável, em que o narrador se instala sem demarcar território (se não sabe quem ele mesmo é).
Ao abdicar de uma memória, de uma história pregressa, o narrador abdica também de uma identidade. Talvez por isso não nos revele seu nome, talvez o nome não interesse justamente por fazer parte do passado (Carneiro, 2023, p. 483, grifo nosso).

Reforçando o seu ponto sobre passado e identidade, Carneiro aponta como algo similar ocorre tanto com o protagonista de *Amerika* — Karl Rossman — no romance de Kafka, quanto com o outro objeto de estudo no artigo.

O jovem, como vimos, é privado da única foto que tinha de seus pais. [...] A perda da foto funciona, no romance, como mais um signo do paulatino desaparecimento de Rossmann. Ao ser obrigado a sair de casa, o rapaz (está para completar dezesseis anos) já se vê apartado de um passado que, aos poucos, como acontece com o narrador de Noll, vai se dissipando no tempo. A foto ainda o liga de algum modo à memória dos pais e sua perda é apenas mais trecho percorrido na viagem sem volta para longe de suas origens, o que equivale a dizer: de sua identidade (Carneiro, 2023, p. 483-484).

O protagonista de *O cheiro do ralo* passa também por algo semelhante. Praticamente no começo do romance, o personagem do antiquário se desfaz daquilo que poderíamos chamar de objeto representativo de seu passado: sua noiva. A presença dela é algo que implica uma existência anterior aos eventos da narrativa, algo além do eterno presente desse tipo de personagem mutarelliano. Assim como diversas ações tomadas pelo protagonista, a dissolução do noivado é feita de forma impulsiva, indiferente às consequências e, aparentemente, com o intuito de causar sofrimento ao próximo.

Ela falou que já estavam na gráfica. Os convites. Ela falou que me amava. Ela falou que ao meu lado seria feliz.
[...]
Falta só um mês.
Falei que eu não queria casar.
[...]
Você está louco?
Claro que não. E a prova disso é que eu vou acabar com essa merda toda.
Você falou que o nosso relacionamento é uma merda.
Ela bateu na minha cara de novo.
[...]
Eu não gosto de você. Nunca gostei. Nunca gostei de ninguém.
Ela de joelhos no chão chorava de uma forma engraçada.
Eu ri. Sai daqui! Você é louco! Agora sou eu quem não quer casar com um louco. Ter uns filhos tudo loucos, Sai! E não apareça nunca mais! Seu louco.
O que que os outros vão pensar, com os convites na gráfica? Foi o que ouvi ao fechar a porta (Mutarelli, 2011, p. 12-13, grifos nossos).

Cancelando o casamento, ele se desliga de uma história que o conecta a um passado. A fim disso, o objeto do qual o personagem se desfaz é sua noiva, apenas a primeira das pessoas no romance a serem coisificadas pelo protagonista. Ela, por sua vez, condensa a história entre eles nos convites que estavam na gráfica, agora prontos e inúteis.

O protagonista não é imune à exigência de uma identidade e passado próprios. A redução dos outros a criaturas sem nomes e sem percurso não é um problema em seus olhos,

mas sua clara falta de identidade definida e própria o incomoda. Como mencionamos, o protagonista não tem nome, assim como todas as outras personagens do romance; o mais perto que ele chega de ter algo que o identifique é sua semelhança com o ator de um comercial de Bombril, o que lhe causa um desconforto crescente ao longo do enredo, considerando que as pessoas com quem interage insistem em repetir isso para ele:

Ela me disse que eu parecia com o cara do comercial da TV (Mutarelli, 2011, p. 11);
Falam que estou amarelo e que eu pareço com o rapaz do comercial. Isso é mesmo.
Eu até falei isso para a minha comadre. Esse do comercial é a cara do meu patrão (Mutarelli, 2011, p. 65);
Ela olha para a minha cara. Parece que nunca me viu. O senhor se parece com aquele cara do comercial do Bombril (Mutarelli, 2011, p. 68).

Mais à frente, quando uma personagem recorrente, a mulher viciada, volta à loja para conseguir dinheiro, acusa o protagonista de usar o rosto de outra pessoa:

Ela entra.
Ela treme.
Balanga.
Traz um bracelete de ouro.
Acho que deu pra roubar.
Hoje eu não preciso tirar a roupa.
Hoje você tem algo mais para dar.
Você é mentiroso.
Tudo depende do que você crê.
Isso é mentira.
[...]
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.
Tó. Pegue o dinheiro, e vá embora.
O senhor tem a cara da mentira.
E você tem a cara da verdade.
O senhor é a mentira.
E você, a verdade
(Mutarelli, 2011, p. 158-159, grifos nossos)

Sendo um vazio ambulante, inconscientemente ele procura se preencher com as identidades alheias, de forma que seu trabalho como antiquário se assemelha mais a um colecionismo. Comprando os objetos daqueles que vêm à sua loja, o protagonista adquire uma série de passados para si na busca de construir uma identidade própria. Um indivíduo, entretanto, não pode ser formado apenas por conteúdos externos; sem um mundo interno próprio que vá além do vazio que tudo consome, não há fundamentação para uma identidade.

Em certo nível, o protagonista, aliás, parece estar ciente desse papel dos objetos como preenchimento de seu interior.

Eu já sei o que foi que aconteceu. Não foi culpa do olho. Coitado. É que eu andava estressado. Por isso **eu absorvia o sentimento das coisas**. Porque **tudo o que eu compro tem história. Tem sentimento. E eu, cansado, acabava os absorvendo para mim**. É como no caso do olho. Coitado. Não era ele quem me trazia má sorte. Eram os sentimentos nele contidos. É isso (Mutarelli, 2011, p. 55, grifo nosso).

Um dia, um cliente traz para ele um item extremamente interessante, um olho de vidro. A perfeição do olho o fascina, e ele precisa comprá-lo: “Pego o olho. Analiso. É incrível. É perfeito. Injetado. Quero o olho para mim. A bunda e o olho. Lembro daquela capa de disco. Acho que era do Tom Zé. A bunda e o olho. O olho do cu” (Mutarelli, 2011, p. 36). Obcecado pelo olho de vidro, ele, então, decide que aquele será o seu amuleto e, logo depois, inventa que era o olho de seu pai, aquele que morrerá na “Segunda Grande Guerra” (Mutarelli, 2011, p. 37) antes de ele nascer. Só que o olho não era de seu pai, seu pai não morreu na Segunda Guerra mundial, e ele sequer tem ideia de quem seja seu pai realmente, nunca o conheceu. O olho é eleito como o sigilo de um passado que nunca foi, de uma infância na qual ele sabia quem seu pai tinha sido.

Através do olho, ele cria uma autoficção de sua própria história. Assim como um olho de vidro comum serve para preencher um espaço vazio, este se torna a prótese de um passado em branco. O fato de seu pai ser mencionado duas páginas antes de o olho ser introduzido à narrativa — “Nunca confie nos seus pensamentos depois das três da manhã. Meu pai costumava dizer” (Mutarelli, 2011, p. 34) — aponta, aliás, para uma necessidade profunda e quase instintiva de ele preencher essa lacuna em sua história e obter um porto seguro em meio à aridez do absurdo. É especialmente relevante considerar que essa passagem acontece enquanto ele está falando sozinho, contando essa mentira apenas para si mesmo em uma tentativa de se acalmar após seu primeiro contato com o vulto que aparece em seu apartamento (mais uma faceta do desconhecido e inexplicável nessa obra de Mutarelli). Seu ímpeto de ficcionalizar seu próprio passado é compreensível quando verificamos que os pais são, muitas vezes, vistos como aspecto essencial para entendermos um indivíduo, oferecendo um importante contexto na compreensão de uma pessoa. O protagonista de *O cheiro do ralo* conhece a sua mãe, mas nunca soube nada de seu pai; mais um vazio de sentido e explicação em sua existência e no mundo, mais um absurdo.

Esse personagem, portanto, desenvolve um relacionamento com esse olho de vidro de uma forma que ele não faz com mais ninguém no curso da narrativa. Há uma profunda relação

de afeto e cumplicidade com esse objeto — “Vou para o quarto deitar. Com o olhar do olho em mim. Durmo. Sei que o olho do cu vai me guardar” (Mutarelli, 2011, p. 40). Sua dedicação ao passado do olho de vidro também aumenta gradativamente, sendo muito mais real e completo que todas as pessoas com quem o protagonista interage. Em dado momento, uma das pessoas que entra em sua loja se junta à farsa e afirma ter lutado na guerra com o pai do protagonista.

Traz num 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. [...] Ele em plena emoção me abraça. Ele lutou com meu pai. Ele até se recorda da granada e de seus estilhaços. Foi ele quem quase salvou sua vida. Foi por pouco. Afirma. Arriscando a própria. Puta que pariu! Grito eu. Salve, salve, aleluia! Grita ele [...] Brincamos por horas seguidas. **Ele atesta o passado que inventei. Penso em recriar minha vida toda. De trás para a frente. De hoje até o dia em que nasci.** Como no horóscopo. Como na Revista dos Astros. Só que ao contrário. **Eu prevejo o passado** (Mutarelli, 2011, pp. 55-56, grifo nosso).

Mais tarde, ele compra uma prótese de perna com o intuito de ser a perna de seu pai. Aos poucos, como um Dr. Frankenstein, ele vai montando uma imagem de um passado que nunca aconteceu.

Vai ser a perna do meu pai.
Eu já tenho o olho. Agora que paguei, tenho a perna. Sei que, com o tempo, vou montá-lo. Vou montar o meu pai. Meu pai Frankenstein. O pai que se foi. Se foi, antes que eu o tivesse. Foi, antes de eu nascer. Nem me viu. Nunca voltou. Foi. Ele só saiu com 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 nunca soube o que eu sinto. Não soube o quanto o amei. Ele não sabe que rezo todas as noites. Ele não sabe. Ele não sabe como é minha cara. Nem sabe como ela foi. Não sabe que eu fui criança. Não sabe que a cicatriz do joelho foi da vez que eu caí. Ele não sabe que existo. E que tenho a cara do Bombril. 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, 2011, p. 140-141).

Os objetos dão sentido à vida, são a substância desse sujeito que só sabe se relacionar através da lógica de consumo e, nesse ponto, o personagem diverge do ideal de um homem absurdo porque, apesar de ter consciência da falta de sentido na existência dos outros, ele não consegue aceitar isso completamente para si. Essa dificuldade o impele a essa busca por um sentido nos objetos que se contraponha ao vazio deixado pelo sentimento e noção do absurdo. Por isso, ele mais parece colecionar objetos do que comprá-los como parte de um modelo de negócios real. Quanto ao conceito de colecionador, Starace declara:

Na vida do colecionador, representa-se a apoteose da relação com os objetos, nenhuma outra experiência se compara a ela. Instaura-se com o objeto uma relação simbiótica, que parte de uma profunda identificação com ele para chegar à dependência em relação a um objeto único e raro. Parece testemunhar uma existência que se enrosca em outra, em que um possui o outro e também é possuído.

[...]

A coleta frenética de objetos pode ter fortes colorações obsessivas, e é assim que uma devoção excessivamente áspera e sem trégua ao ato de colecionar desloca toda a energia sobre a atividade da acumulação, transferindo para os objetos uma vitalidade perdida, correndo o risco de subtraí-la à própria vida. Os detratores do colecionismo fazem referência a esses aspectos, colocando em evidência uma simples exigência de posse e de controle e uma projeção narcisista sobre os objetos, que, na sua necessária e espantosa abundância, procuram preencher um vazio, deixando entrever também alguma coisa de morto. É razoável pensar que, nesses casos, não seja a nostalgia do objeto ou a dificuldade de se separar de uma presença o que constitui a base de tal atividade, mas somente a repetição de uma experiência de falta, de ausência: está-se em uma penosa busca por aquilo que falta, pelo vazio deixado por um objeto ainda não adquirido, por uma mãe ausente, e é por esse motivo que é tão impossível libertar-se da busca por um objeto (Starace, 2015, p. 54; 62).

Mas o absurdo não dá trégua, e todos os sentidos artificiais estão fadados ao desgaste. Até mesmo o protagonista está ciente disto: “um processo mistificador em que a tensão direcionada ao consumo não se esgota, antes alimenta a frustração, a qual novamente impele ao consumo. [...] Objetos específicos [...] entram em um processo contínuo de dessemantização e de ressemantização” (Starace, 2015, p. 162). Em algum momento, seus amados objetos, inclusive a bunda e o olho, suas maiores obsessões e amores e, hão de perder seu valor como objetos e se tornarão meras coisas, ou seja, vazios de sentido, eles se tornam parte do todo, parte do absurdo. Por conseguinte, deixarão de ter a capacidade de preencher o vazio do protagonista.

O olho vai perdendo o encanto. Como tudo o que adquirimos. Tudo se incorpora ao todo, e é então que o encanto se desfaz (Mutarelli, 2011, p. 66).

Tiro o olho do bolso.

[...]

Preciso devolver sua vida. Olho. Olho, se lembra de mim?

Olho, deixe de ser parte do todo.

Volte para mim.

Recupere seu encanto. Lembre de mim. Faça com que eu deixe de ser parte de seu todo. Olho! Olha eu aqui.

(Mutarelli, 2011, p. 70-71)

Chego ao fim.

Nem me importo com ela.

Eu nunca gostei de ninguém.

E aí ela me beija.

Foi gostoso? Pergunta. Foi.

E, assim, mais uma coisa a bunda se torna.

Como tudo, como as coisas que tranco na sala ao lado.

(Mutarelli, 2011, p. 173)

Os objetos em *O cheiro do ralo* são, dessa forma, outro esforço fútil em subverter o

absurdo e negar sua presença. Seus sentidos artificiais se desgastam, assim como os dogmas religiosos perderam a capacidade de organizar os conteúdos do inconsciente na visão de Jung. Desse modo, tudo o que o personagem consegue nesse colecionismo é se perder nos objetos e terminar tão ou mais vazio do que como começou em sua história.

Tudo passa por meus pensamentos.
Penso em tudo o que um dia comprei.
Penso em todas as coisas que me colecionaram.
[...]
Penso no olho de meu pai.
Penso em dar um último beijo.
Beijaria cada uma das coisas que eu julguei ter tido.
Sinto que perco tudo.
Tudo o que nunca foi meu.
E então eu me perco em mim.
Nesse mim que nunca foi eu.
(Mutarelli, 2011, p. 179)

4.2 O ralo, o cu e o inferno dentro de nós

“Bosch pintava um monte de coisas entrando ou saindo do cu [...] 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, 2011, p. 34). A ideia do ralo e, tangentemente, do cu sendo portais para o inferno é explorada de forma paranoica pelo protagonista no decorrer da história. Tal obsessão com o inferno, aliás, surge após encontros aleatórios com um vulto em seu apartamento. Como um elemento fantástico, a natureza desse vulto nunca é explicada, adicionando mistério à atmosfera de infamiliaridade comum nos romances de Mutarelli. Basta dizer que o caráter possivelmente sobrenatural dessa elusiva presença é o suficiente para levar o protagonista a sentir verdadeiro pavor (patético como o Agente, qualquer coisa fora de seu controle o amedronta) e, conseqüentemente, a tirar uma série de conclusões sobre sua origem demoníaca, assim como sua ligação com o cheiro do ralo.

O vulto é o cheiro também.
Porra, eu estou assustado.
Noto minhas mãos tremer.
Que merda que é isso agora? Pego o uísque. Tomo no gargalo.
É preciso acalmar. Vão se foder. Eu sou mais eu. Eu lembro do que Strindberg falou no Inferno. Eu sei o que Freud falou sobre o medo. Sei o que falou dos fantasmas. **Os fantasmas são a culpa. Mas eu desconheço esse sentimento. Eu não gosto de ninguém, nunca gostei.**
Isso não é a porra do "conto de Natal".
Ninguém vai me atormentar.

E tudo culpa do cheiro do ralo. Amanhã mesmo vou mandar cimentar.
(Mutarelli, 2011, p. 34, grifos nossos)

Se o ralo é um portal para o inferno que afeta os sentidos e causa adoecimento, então o inferno é um produto humano. Afinal o ralo é, de certa forma, uma extensão do ânus, especialmente o ralo entupido do protagonista. Como um cliente lhe aponta no começo do romance, o fato é que esse personagem principal é o único a usar o banheiro de sua loja, logo todo o cheiro e todas as fezes vêm dele e de mais ninguém. O ralo, o olho, então, são metonímias do indivíduo.

Ele me olha. Seu olhar me incomoda. Ele pega o violino e sai.
Mas, antes de fechar a porta, solta:
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 banheirinho.
Olha lá, o cheiro vem do ralinho.
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, 2011, p. 18)

Desde o começo, o protagonista parece ter certa noção do ralo como extensão do seu ser. Por isso, a afirmação do cliente de que o cheiro se origina nele o incomoda tanto, visto que ele não quer que o associem ao cheiro, tem vergonha e medo dessa possibilidade — “Ele se contentou em dizer: Que cheiro! **É do ralo**. O cheiro vem do ralo do banheirinho. Ele sai. Me sinto cansado. Cansado como nunca me senti. **Esse cheiro não é meu**” (Mutarelli, 2011, p. 23, grifos nossos). Ao mesmo tempo, no entanto, o protagonista demonstra inegável fascínio com o ralo e seus conteúdos, com determinadas passagens beirando à coprofilia, isto é, o prazer em seus próprios dejetos. De certo modo, o romance é também sobre isto: a atração desse personagem pela podridão dentro de si e cuja existência parece tentar negar um esforço débil. Mas logo fica claro ser apenas interesse em mascarar a natureza das pessoas que deseja manipular.

Em vários momentos da história, o protagonista se deleita em inalar o cheiro do ralo como uma droga, mas, antes mesmo de iniciar essa prática, já oferece indícios claros de sua fascinação pelo conteúdo do ralo e, paralelamente, da conexão entre seus dejetos e passatempos

degradantes. Um bom exemplo disso é a primeira vez em que ele chama alguém para consertar o problema com o encanamento de seu banheiro.

Me levanto e caminho até a porta do banheirinho. É aí. É daí que o cheiro vem. Ele fica de quatro. Mete o nariz e cheira, cheira, cheira. Depois dá seu parecer. É, fede mesmo.

Fede, não fede? Pergunto.

Ô! Ele se limita a dizer.

Depois ele tira o ralinho, e mete a mão.

Sinto um prazer quase incontido.

Ele continua.

Sua mão mergulhada vai pra lá e pra cá.

Tá tudo embostado. Afirma. Tira a mão e a esfrega nas calças.

[...]

Fica de quatro de novo e mete a mão.

Vai pra 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.

Passo a mão em meu rosto. A lama foi até os meus lábios. Abro a torneira da pia e enfio a cabeça. Agora nem dá para aguentar. **Ele foi mexer nessa merda, e o cheiro alastrou. Encorpou. Está tão forte que quase se tornou visível.**

(Mutarelli, 2011, p. 30-31, grifo itálico no original e negrito nosso)

Encorpado e visível são as palavras corretas para se referir ao cheiro nesse momento. Ao jogar a lama nele, é como se o encanador marcasse o protagonista e declarasse ao mundo: “vejam sua verdadeira face, vejam de onde realmente vem esse odor!”. Em uma leitura junguiana dessa passagem, podemos dizer que o revolver das mãos dentro do ralo é praticamente o mesmo que perturbar as águas da mente, levantando os conteúdos do inconsciente para a superfície. O prazer, como diz o próprio protagonista, é quase incontido, forte demais para controlar. Difícil não interpretar o referido trecho com um certo tom erótico dado o entrelaçamento entre a figura do ralo e a do ânus. Sem saber, o trabalhador entra em contato com o íntimo do protagonista, despertando completamente seu desejo em degradar os outros. Tão envolvido o dono da loja fica com a cena de avaliação do ralo que ele não consegue se conter e propõe ao encanador que coma seus dejetos. Sua tara é fazer com que o outro seja poluído com a sua essência. Entendemos, então, que, se o ralo é o portão do submundo, a origem do inferno é a realidade interior do protagonista.

No contexto do tema do inferno, é útil relembrar a figura do diabo no tarô e sua relação arquetípica com a sombra junguiana, como exposto na seção sobre *O natimorto*, semiótica presente nesse romance no formato do ralo. Jung caracteriza a sombra como a parte profunda

do indivíduo composta por “suas emoções quase ou inteiramente descontroladas, mais ou menos como o primitivo que não só é vítima abúlica de seus afetos, mas principalmente revela uma incapacidade considerável de julgamento moral” (Jung, 2008, p. 21). Assim como o consciente não pode tentar simplesmente sufocar os conteúdos/impulsos do inconsciente, ou correrá o risco de sofrer um efeito rebote e perder todo o controle (Jung, 2002), o protagonista também é avisado de que seu plano de cimentar o ralo, ao invés de meramente lidar com o problema real (o sifão), causará ainda mais dor de cabeça, podendo, até mesmo, afetar os outros (detalhe mais irrelevante para o protagonista).

Então eu vou dizer o que é que você vai fazer.
 Arranca a privada e cimenta o buraco.
 Eu tô falando, leigo é foda
 Se eu cimentar essa merda, vai entupir os canos todos.
 E aí vai ser merda pra tudo que é lado.
 Pelo prédio inteiro. Tá entendendo?
 Eu não quero saber o que vai acontecer depois.
 Eu estou falando o que você vai fazer.
 [...]
 O senhor não resolve seu problema assim.
 Se fizer assim, depois vai ter que pagar o prejuízo dos outros. Porque, assim como o senhor quer, a merda vai voltar.
 Aqui ela não volta.
 Aqui não! Mas vai vazar em tudo que é andar.
 Mas aí o problema é deles.
 Eu tô falando pro senhor que não é.
 E eu estou falando que é.
 (Mutarelli, 2011, p. 78)

Apesar dos avisos, ele próprio acaba cimentando tudo, e o resultado é previsível. Não devemos ignorar, no entanto, que o inconsciente costuma ser reprimido não só quando seus impulsos são considerados indesejados, mas também, e de maneira significativa, quando são particularmente sedutores para o indivíduo, mesmo que estejam em oposição à razão e/ou aos seus valores morais. Consequentemente, quanto mais tem que lidar com o cheiro do ralo, mais atraído por ele o protagonista se torna. Além disso, esse desenvolvimento pode ser compreendido como o ego que gradualmente cede à sombra ou como o consciente que se deixa levar pelos piores impulsos presentes em seu inconsciente. Cada retorno àquele espaço da alma que é o canto/ralo é um momento de inegável identificação, ainda que seja no contato direto com suas piores partes: “o canto é a casa do ser” (Bachelard, 1978, p. 287).

Desculpe o cheiro.
 O cheiro de merda.
 Vem do ralo.
 O cheiro do ralo.
 Sinto um estranho prazer ao dizer isso.

É quase como se me reencontrasse.
 Comigo.
 [...] 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.
 Quero a bunda de volta.
 O cheiro até que cai bem.
 Somos o que somos.
 Quando tinha o cheiro, eu era feliz.
 (Mutarelli, 2011, p. 80-81)

Assim como o Agente, no processo de habitar e ser habitado pelo quarto de hotel, definha em seu ensimesmamento, alimentando-se apenas de cigarros e ressentimento, o protagonista de *O cheiro do ralo* desenvolve uma aparência adoecida cada vez pior ao longo do enredo, o que leva uma série de personagens a comentarem repetidamente que ele está muito amarelo. Enquanto o ralo e seu cheiro são a exteriorização dos conteúdos internos e, majoritariamente, inconscientes do protagonista por meio do espaço habitado, o aspecto amarelado do dono do antiquário pode ser visto como o mesmo processo em sentido inverso, no qual o ralo habita a identidade do personagem, da mesma forma que os conteúdos do inconsciente podem afogar o eu. Isso explicaria por que o médico, visitado pelo personagem principal por recomendação de sua mãe, não percebe a presença de um amarelo doentio em sua figura (Mutarelli, 2011, p. 89-90). Afinal, essa coloração notada por alguns tem mais a ver com o verdadeiro si-mesmo do personagem do que com seu corpo. Para que seja percebida, é necessário que o protagonista não dissimule sua natureza. Esse seu semblante doentio evolui concomitantemente com crescente identificação que o personagem sente com o ralo.

Eu nem sei há quanto tempo não almoço.
Fico aqui sentado.
Só inalando.
 Eu não vou tampar o vaso.
 Eu vou é abrir o ralo.
 A mocinha entra.
 [...] Traz um bruta facão.
 Você gosta de viajar?
 Ela finge que não escutou.
 Ela tem medo de mim.
 Gosta?
 Quê?
 Você gosta?
 De quê?
 De perfume de bosta?
 Ai, que horror!
 Ela se caga de medo de mim.
Eu não gosto de perceber que alguém tem medo de mim.
Não se deve alimentar o monstro.

Senão ele cresce. Penso que penso.

[...]

Amanhã eu termino de desobstruir o ralo. **Vou me reconectar com o meu eu verdadeiro.**

(Mutarelli, 2011, p. 87; 90, grifos nossos)

Contudo, ao invés dessa situação levar ao desejável processo de individuação, de equilíbrio entre os conteúdos do consciente com o inconsciente, o protagonista segue o mesmo caminho trilhado pelo Agente em *O natimorto*, isto é, com o ego sendo sobrepujado pela sombra, e o absurdo inerente esmagando quaisquer pretensões de racionalidade.

E, depois de forçar mais um pouco, o cimento cedeu.

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.

De tão profundo,
até o pensamento rimou.

Somos o que somos.

Isso alguém me falou.

(Mutarelli, 2011, p. 99)

Temos, dessa forma, em *O cheiro do ralo*, mais um exemplo de uso do espaço como meio de exteriorização ou extensão de aspectos internos do indivíduo, o que justifica uma toponálise do ralo. Aqui, aliás, a fenomenologia espacial bachelardiana ganha um especial reforço do grotesco, essa arte do exagero e da materialidade (muitas vezes escatológica) que ressalta aspectos muito mais sutis da realidade. Como David Roas explica em sua obra *A ameaça do fantástico* (2013):

O grotesco, por sua vez, é uma categoria estética baseada na combinação do humorístico com o terrível [...] E seu objetivo essencial é proporcionar ao receptor uma imagem distorcida da realidade: do festivo mundo invertido do carnaval medieval, à revelação do caos no grotesco moderno - como a imagem mais fiel do mundo e do ser humano (Roas, 2013, p. 190-191).

Talvez cause estranheza o paralelo entre um quarto e um ralo, porém, nesses romances, ambos funcionam como espaços habitados, como pontos focais da existência dos protagonistas. Afinal, o canto é a categoria do espaço “incompleto”, simultaneamente externo e interno, o qual mesmo não parecendo ser o modelo de um espaço que possa ser habitado, tem uma relação profunda com o sujeito. Sobre isso, Bachelard diz: “todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, o germe de uma casa” (Bachelard, 1978, p. 286), ou seja, um espaço habitado. O quarto de hotel e o ralo,

contudo, não são apenas habitados, eles também habitam. A relação entre os personagens e esses espaços se torna tão estreita que estes passam a habitar os indivíduos. O Agente e o quarto de hotel, por exemplo, parecem praticamente se transformar em um único organismo. Como afirma Bachelard: “A casa toma as energias físicas e morais de um corpo humano” (1978, p. 227). Ora, haveria de ser o ralo um caso à parte? Um canto é tudo o que um personagem mutarelliano precisa e busca como espaço a habitar, e, como defende Bachelard, “todos os cantos são ao menos frequentados, se não habitados” (1978, p. 289).

Focamos, até agora, a figura do ralo como ponto de acesso aos desagradáveis conteúdos interiores do indivíduo, mas há outro portal simbólico que realiza essa ligação entre o externo e o interno do ser, tanto literal quanto figurativamente, o qual tem forte presença no romance. Referimo-nos, é claro, ao ânus, ou, em termos mais sinceros e harmônicos com o tom da obra, o cu.

Enquanto o ralo é lembrete confrontacional do que há de detestável e inadequado no indivíduo, ou, como bem diz o protagonista, um “portal para o inferno” (Mutarelli, 2011, p. 79), o cu é a nascente da inadequação, o inferno em si. Mutarelli, em *O cheiro do ralo*, mostra como, mais que tudo, o inferno é uma fabricação autoral. Se há outro responsável por nossos infernos pessoais, esse outro é aquele que todo indivíduo carrega dentro de si, o lado desconhecido (ou ativamente ignorado) do ser. Logo, não é surpresa que sua obsessão, além do ralo e do olho de vidro, seja a bunda da garçonete que o protagonista conhece já no início da história. Sobre o corpo dessa mulher há a convergência de uma série de impulsos do protagonista. O primeiro é o de tratar as pessoas como objetos de consumo (ou coisas, quando são consideradas sem utilidade aparente). O protagonista não deseja conquistar o coração da garçonete para tê-la em seus braços; o que ele quer é pagar por sua exposição. O cinismo contemporâneo não dá espaço para floreios românticos, e o mais perto que se chega disso é quando ele expressa sua frustração pela garçonete não ser uma pessoa mais acanhada e submissa, mas nem mesmo isso se deve aos ideais romantizados sobre uma mulher, e sim aos desejos predatórios e oportunistas do personagem.

Ela ri. Se revela cada vez mais. Ela deveria ser diferente. Isso tudo atrapalha os meus planos. Não era para acontecer dessa forma. Ela devia ser mais acanhada, mais coitadinha. Aí eu pagava. Aí ela me mostrava a bunda meio contrariada. Porque precisava da grana. Eu tinha o poder e estava no comando. Ela está quebrando as regras.
Eu pagaria para ver sua bunda.
(Mutarelli, 2011, p. 51)

Ainda assim, sua obstinação pela bunda é tão intensa que se aproxima da construção

romântica de um personagem enamorado cujos pensamentos são constantemente engolidos pela imagem de sua donzela. Infelizmente, para esse (não) herói mutarelliano, não é costume que donzelas românticas sejam descritas de forma tão grotesca; talvez, se assim o fosse, ele reconhecesse a garçonne e percebesse quando está falando com ela ou não. Esse é o nível que atinge sua obsessão pela bunda: ao tentar se desculpar com a garçonne por ter deixado escapar que ele gostaria de pagá-la para poder ver suas nádegas, o protagonista, depois de um breve desentendimento, nota que está falando com outra pessoa e fica estarelecido por se dar conta de que ele sequer consegue se lembrar do rosto de sua musa, apenas de seus glúteos.

Eu não sei se você não se lembra de mim, ou se você não quer lembrar, ou ainda se quer fingir não lembrar.

[...]

O senhor é um bocado esquisito.

Olha, sem saber como explicar, neste instante falo o seu nome.

De uma só vez.

Flui, numa dicção precisa.

Ela começa a rir.

[...]

Eu tenho cara de palhaço, ou o quê?

O senhor está se confundindo.

O senhor está me confundindo com a outra que trabalhava aqui.

Como assim? Não é possível.

Será que não lembro como era o seu rosto? Conjecturo.

[...]

Vira. Ordeno.

Como?

Por favor, você poderia se virar? Virar de costas.

E por quê?

Só para eu ter certeza.

Ela vira, dá uma volta rápida de trezentos e sessenta graus.

Imitando uma modelo de passarela.

Corro ao caixa. A moça de fato não é ela

[...]

Saio correndo pelas ruas. E então já estou em minha sala outra vez. Entro no banheiro e me agacho ao lado do ralo que eu mesmo tapei. Estou chocado. Raciocino, eu estava ofendido por ela não se lembrar do meu rosto, e no fundo era eu quem a confundia com um rosto qualquer. Se eu tivesse que fazer um retrato falado, só poderia descrever o seu cu?!

(Mutarelli, 2011, pp. 69-70)

Interessantemente, essa total entrega às suas paixões evoca, de certa forma, a figura de Don Juan, que se entrega completa e profundamente aos seus amores, por mais frequentes que sejam. Para Camus, por sua vez, essa dedicação serve como exemplo de uma existência absurda plena, decidida a experimentar a vida em total entrega às possibilidades que acompanham cada encontro. O protagonista, porém, afasta-se do ideal camusiano de homem absurdo e, nesse caso, de Don Juan, pois, assim como costuma ser com os protagonistas de Mutarelli, ele é um personagem triste. Nesse sentido, como declara Camus: “os tristes têm duas razões para estar

tristes, eles ignoram ou eles têm esperança” (Camus, 2023, p. 86). Aqui há mais uma incompletude do protagonista na construção de homem absurdo: no fundo, ele ainda tem esperança.; nesse contexto, a esperança de que o vazio dentro dele possa ser, de alguma maneira, preenchido pela bunda da garçonete: “Quando tudo parecia perdido, vejo uma luz no fim do cu” (Mutarelli, 2011, p. 136).

Camus reforça, diversas vezes ao longo de sua obra, que qualquer esperança é desperdício de tempo, simples venda que cega o indivíduo à realidade do mundo. Quando se remove uma venda, porém, não dá mais para se enganar e fingir que não somos rodeados pelos muros do absurdo, independentemente do quanto o indivíduo tente fazê-lo. O clímax dessa obsessão anal do protagonista reforça esse argumento. O personagem central de *O cheiro do ralo*, como se argumentou até este ponto, tem aspectos que apontam para uma aproximação à figura do homem absurdo. Contudo, essa conexão não é voluntária; ele, conscientemente ou não, ressentido sua noção do absurdo e busca, ao longo do romance, encontrar algo que dê sentido à sua vida. A bunda da garçonete é sua esperança de um propósito a ser encontrado, enquanto o olho de seu pai é um sentido que ele busca construir. Quando ele finalmente se vê frente a frente com a bunda da garçonete, age com veneração, ajoelhando-se perante ela como um santo que se prostra diante de uma milagrosa aparição de Cristo. E ele abraça a bunda e chora. Mas não chora de emoção e de alegria, mas sim de decepção, pois, agora que ele tem o que tanto desejava obter, toda possibilidade de sentido desapareceu. Essa experiência é semelhante à perda de poder dos símbolos religiosos, que Jung afirma perderem a capacidade de organizar os arquétipos devido à familiaridade do sujeito com eles. A centímetros de distância do ânus da garçonete, o protagonista é confrontado mais uma vez com o inescapável fato de que não há sentido a ser achado: um cu é apenas um cu.

Eu levanto e caminho em sua direção. Quanto mais me aproximo, menor fica o que tenho nas mãos. Me ajoelho e a abraço. Com força. Beijo. E fico assim, abraçado, feito um filhote a sua mãe. E, mesmo que o vórtex me puxe, sei que, por uns minutos, ainda terei minha tábua de salvação. A bunda era o contraponto do ralo.

Esse ralo a 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. 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.

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

Era só o buscar.

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

Só a certeza do incerto.

Enquanto o olho de vidro e a prótese de perna tornam-se parte da criação de um passado, a bunda parecia apontar para um futuro em potencial. Trata-se de uma inversão metonímica. Se a metonímia é a parte pelo todo, aqui o “todo” é esquartejado em partes. Daí a impossibilidade de amar alguém. Através dos objetos, ele procura suprir suas lacunas como sujeito, tentando ignorar que o vazio lhe é parte intrínseca enquanto representação de um personagem contemporâneo aparentemente ciente do absurdo e ainda preso à necessidade de um sentido que o estabilize, porém sem um sistema simbólico robusto o suficiente para afastar completamente a noção do absurdo.

4.3 Pontos de perturbação: a mulher do outro e a viciada

Na narrativa de *O cheiro do ralo*, há dois elementos que funcionam como disruptores do foco do enredo na obsessão diária do protagonista pela bunda e pelo ralo: a personagem da mulher casada com quem o dono do antiquário tem um breve caso e uma usuária de drogas que é continuamente degradada ao longo da história.

A mulher casada é uma cliente que chega um dia à loja interessada em vender um relógio para tentar aliviar os problemas financeiros da família causados por seu marido viciado em jogo. Achando-a atraente, o protagonista imediatamente começa um ato dissimulado e exageradamente simpático e gentil.

Vamos, me mostra o que a senhora trouxe para que eu possa reparar o meu erro.

Eu trouxe esse relóginho aqui.

Que mimo, forço.

É bonitinho, não é mesmo?

Um encanto.

Quanto você acha que esse relógio vale?

[...]

Então tá, eu te pago o dobro do que acabei de ofertar.

Ai, o senhor não imagina como vai me ajudar fazendo uma coisa dessas. A senhora está mesmo atravessando um período difícil, não está?

Ai, nem me fala. Suspira.

Então, para reparar o meu erro, vou pagar ainda mais. O queixinho dela treme, e ela volta a chorar. Toco de leve em seu ombro, bem de leve... Ainda não é a hora de atacar. Dou a volta na escrivaninha e abro a gaveta. A senhora é uma moça fina, isso eu notei logo que a senhora entrou. Ela pega o dinheiro sem jeito, mas com vontade. Estende sua mãozinha delicada. Trocamos um aperto de mão. Claro que, ao sentir a maciez de sua palma, imagino-a segurando em outro lugar. Quando ela se dirige à porta, EURECA!

Que rabo!

Quase deixo escapar.
 Espera.
 Que foi?
 Você ia esquecendo o relógio aqui na mesa.
 [...]
 Ele é seu. Deve ter tanta história.
 Pego o relógio e me dirijo até ela. Por favor, aceite. Seu queixinho treme de novo. O senhor é tão bom. Como um pai... Deságua, outra vez. Senta no colinho do papai, senta. Juro que isso eu só penso.
 Quando precisar, estarei aqui.
 A semente está plantada.
 (Mutarelli, 2011, p. 61-62)

Seu interesse é puramente carnal, até aí nada de novo. O que diferencia essa relação das outras no romance é o tom que ela vai ganhar após o retorno da personagem. Com a mulher casada, o protagonista desenvolve um caso de “amor” que beira o piegas. Posteriormente, com o desenrolar da narrativa, quando retorna à loja para vender seu relógio novamente, a personagem surpreende o protagonista profundamente ao lhe revelar que tinha chegado, até mesmo, a sonhar com ele. Esse acontecimento o impacta de maneira tão profunda, que começa a mudar seu comportamento quase que imediatamente, para seu próprio espanto e confusão.

Penso. Será que ela realmente sonhou comigo?
 Eu sou tão grata a você.
 Você disse que sonhou comigo, isso é verdade?
 É. Juro.
 Ela sonhou comigo.
 Desculpe o cheiro, por favor. Eu estou com problemas no encanamento. Sem querer, me levanto e ando até o banheiro. Por instinto arranco a toalha de rosto e me abaixo para com ela tampar a boca, o olho, do ralo. Quase automaticamente o cheiro desaparece.
 Ai, obrigada. Eu tinha reparado no cheiro, mas não quis ser indelicada.
 Não. Você não foi indelicada, nem por um segundo sequer.
 Me assusto ao perceber que digo tudo isso de plena vontade.
 Mas ela sonhou comigo.
 De quanto você precisa? Digo isso já com um bolo nas mãos
 (Mutarelli, 2011, p. 105).

Tal choque pelo fato de ela ter sonhado com o personagem central não decorre somente por ninguém ter sonhado com ele antes, mas porque ele próprio nunca sonhou. Isso só torna ainda mais confusa e inexplicável a descoberta de que o protagonista consegue lembrar dos sonhos dela, pois ambos sonharam a mesma coisa. A cena em que os dois lembram o final do sonho é bem melosa, o que só intensifica o tom cínico do romance como um todo.

Todo labirinto tem uma saída.
 Todo labirinto tem uma saída.

Isso falamos em uníssono.

Depois permanecemos em silêncio. Nossas mãos continuam apertadas.
 Eu beijei novamente seus lábios.
 E, por um longo momento, nos olhamos enlevados.
 Acho que essa foi a experiência mais incrível que provei em toda a minha vida. A
 sensação de amor que eu sentia irradiava muito além de meu corpo.
 (Mutarelli, 2011, p. 109)

O labirinto, na verdade, não tem uma saída. Os sonhos compartilhados por esses dois e sua atração quase magnética é mais um dos elementos fantásticos da obra que não são explicados, assim como o vulto no apartamento do protagonista. O que em outras obras seria considerado mágico e maravilhoso, aqui é banalizado. Os sonhos sequer são realmente do personagem principal; são apenas mais uma aquisição, mais uma de suas invasões à história alheia. Jung, em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, aponta repetidas vezes para os sonhos como meio de apreensão de sentidos inconscientes. Para ele, o porquê de o protagonista nunca ter sonhado seria o seguinte: primeiro, porque não há um verdadeiro sentido a ser apreendido; e segundo, pois os conteúdos do seu inconsciente se expressam na narrativa pela via do escatológico, e não do onírico. Na contemporaneidade absurda e consumista desse personagem, não há tempo para se tentar compreender tudo no mundo; certas coisas são ininteligíveis e por aí vai, o que coaduna com a seguinte passagem de Roas sobre o papel do fantástico na literatura contemporânea:

A meu ver, o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos, exatamente como propunha o conto fantástico tradicional (Roas, 2013, p. 67).

Estabelecido o romance entre as personagens, o protagonista e a mulher casada passam a uma paulatina vulgarização de sua relação, culminando em um jogo sexual no qual o antiquário oferece todo o dinheiro que tem no caixa para que a mulher se exponha completamente para ele.

Quanto você pagaria para me ver? Quanto você pagaria para ver eu me rasgar para você? De quatro, com a bunda empinada?
 Toma, toma. Abro a gaveta e começo a jogar dinheiro em cima dela.
 O jogo começa a tomar forma.
 Só isso? Ela aperta as tetas por sobre o vestido. Ela vira e vai puxando o vestido para cima. Suas coxas são morenas, roliças. Ela solta o vestido. Finge se recompor. Aperta forte as nádegas. Dá tapas com a mão. Não tirou nem uma peça e mesmo assim já volto à gaveta. Pego uma das caixas de charuto onde guardo a grana. Jogo dinheiro em sua cara.
 Acho que eu valho mais do que isso, seu porco.
 O jogo já vai por si mesmo.

Esvazio a caixa inteira.
Ela pega.
(Mutarelli, 2011, pp. 119-120)

Esse jogo descortina qualquer pretensão de romance. Como dissemos anteriormente: o cinismo contemporâneo não dá espaço para floreios românticos, e a natureza transacional entre os dois torna-se extremamente clara.

Ela apanha nota por nota. Desamassa, endireita e guarda. De vez em quando ela olha para mim. Mas é rápido. Logo volta a desamassar e guardar. Nem vestiu suas roupas. Desamassa e guarda. Eu assisto em câmera lenta. Eu me largo no chão. Deito. Sou parte vazio. Ela continua juntando. Quando me olha, sorri. (...)

Rastejo até o banheiro. Tiro a toalha do ralo. Cheiro, cheiro, cheiro.
(Mutarelli, 2011, p. 122)

Ele vive com ela a fantasia de pagar pela exposição, pelo consumo do outro como objeto. Mas a mulher casada é uma mera substituta de seu objeto de desejo real: a garçonete, a bunda. Quando o protagonista consegue o número de telefone da garçonete com um recado de que ela está disposta a realizar a fantasia dele, o romance com a mulher casada deteriora-se rapidamente. Na última vez em que esta aparece na loja, tentando iniciar o jogo deles mais uma vez, o personagem principal é indiferente e distante, até o momento em que ela toma dele o papel com o número da garçonete. A partir daí, ele se torna completamente agressivo. Com seu desejo prestes a ser realizado, não há mais motivo para o protagonista fingir ser alguém melhor; é hora de a mulher casada conhecer seu verdadeiro eu.

Cato sua nuca com força. Faço sua cabeça baixar. Vou arrastando ela até o banheiro. Com as duas mãos agora, a deixo de quatro.
Ai! Você está me machucando!
Enfio sua cara no ralo.
Ai!!!
Cheira, cheira, você vai gostar.
Ela luta para se soltar.
Então eu solto.
Você é louco!
Ela veste o vestido.
Você é um psicopata, um desgraçado.
Ela sai.
(Mutarelli, 2011, p. 149)

A figura da cliente viciada, por sua vez, é uma que aparece já nas primeiras cenas do romance e está presente no último. Suas aparições são pontuais e cada vez mais degradantes. Normalmente, ela aparece com um objeto roubado para vender, porém, quando não tem nada que o antiquário considere de interesse, essa cliente se torna o objeto de troca. Como dissemos,

mas cabe, aqui, repetir: o trabalho (e talento) do protagonista é a depreciação, e uma das coisas que mais lhe dá prazer é a depreciação humana. O antiquário, então, não perde a chance de tirar proveito da vulnerabilidade dessa personagem, tendo real prazer em testemunhar o grotesco espetáculo de um corpo e mente destruídos.

Quer dinheiro, não quer?
 Eu preciso.
 Ela toda balanga.
 Me mostra a bunda.
 Me mostra a bunda, que eu te dou.
 Se eu mostrar, você dá?
 Dou tanto.
 Jura?
 Tiro o olho.
 Ponho sobre a escrivadinha.
 Juro pelo olho do meu pai. Ela não desconfia que faço isso para ele também poder ver.
 Ela abre a calça.
 Ela vira e então abaixa até os joelhos.
 Baixa mais. E baixa a calcinha.
 (...)
 Vira, quero ver a xoxota
 Ela vira.
 Levanta a blusa.
 Ela levanta.
 Nem ovo frito é.
 Fica assim.
 Quero gozar olhando você.
 Triste figura.
 Ela treme.
 "Para bailar la bamba." Canto.
 Pega um pouco de papel no banheiro.
 E vem me limpar.
O poder é afrodisíaco.
 Ela vai
O cheiro me dá poder.
O cheiro e o olho. O olho ficou vidrado. Associo.
 (Mutarelli, 2011, p. 81-82, grifos nossos)

Seus encontros com o antiquário vão se tornando cada vez mais humilhantes, e ela é exposta ao pior dele, à sua mais pura essência. Não é de se admirar que a mulher viciada perceba suas mentiras, como a mania de ele de falar que seu pai morrera na guerra.

O senhor é um mentiroso
 Por que você fala assim?
 Em que ano o senhor nasceu?
 Ela continua pelada. Ela continua a tremer. Ela é toda peluda.
 Ela é toda hematomas. Ela toda balanga.
 Eu nasci em 58. Por quê?
 Então como foi que seu pai morreu na guerra. Foi estilhaço de granada. E uma mina também. Meu namorado falou que a guerra acabou em 1945.
 É que meu pai morreu antes de eu nascer.

Isso é tudo mentira. Você é mentiroso. Esse olho não é do teu pai.
(Mutarelli, 2011, p. 123)

Ela vê através da falsidade e da mentira. Consequentemente, acaba por se convencer de que ele é o diabo usando o rosto de outro. Certamente, tal paranoia não poderia ter outro fim: ela o mata no fim do romance. Contudo, é matando-o que ela estabelece sua importância na trama, pois é na morte do protagonista que vemos seu ápice como homem absurdo, isto é, seu apego à vida apesar de estar ciente do absurdo inescapável da existência.

Fala, criatura, o que trazes pra mim?
Eu trouxe uma coisa que é do senhor.
Ah, é?
É. Trouxe a única verdade.
Não brinca?
Ela aponta o saco para mim.
O saco treme.
A cabeça balança.
A mão trêmula está dentro do saco.
Eu trago a sua verdade.
Adivinho o que o saco guarda.
Eu trouxe uma coisa que só serve em você.
Abaixe isso!
Não posso.
Então o saco faz BUM.
E o BUM é tão alto que dói.
O BUM rasga o fundo do saco.
O BUM me rasga também.
O BUM sempre diz a verdade.
[...]
Tudo passa por meus pensamentos.
Penso em tudo o que um dia comprei.
Penso em todas as coisas que me colecionaram.
A morte é dura.
A Morte cura.
A Morte cura e machuca.
A morte dói.
Eu sou dor.
Dói.
Dói muito.
Tudo é dor.
Tudo é dor no nada.
[...]
Penso no olho de meu pai.
Penso em dar um último beijo.
Beijaria cada uma das coisas que eu julguei ter tido.
Sinto que perco tudo.
Tudo o que nunca foi meu.
E então eu me perco em mim.
Nesse mim que nunca foi eu.
Beijaria a bunda, como se fosse a única.
[...]
Não há luz.
Era tudo mentira.
Deste lado ninguém espera por mim.
Ninguém me guia.

Pois o caminho não dá para errar.
Caio.
O caminho é a queda.
A queda me traga.
Como um ralo.
O silêncio é a língua que eu falo.
E então tudo o que não existe surge.
Enquanto o que existe se apaga.
Eu não quero ir.
Mas o abismo me engole.
Eu não quero ir.
Eu queria ficar.
(Mutarelli, 2011, p. 178-180, grifos nossos)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A inquietação que permanecia após a leitura de um romance de Lourenço Mutarelli foi o principal impulso para esta pesquisa. Ao procurar entender o porquê desse estranhamento e sua natureza, deparamo-nos com a questão do absurdo camusiano. Como demonstrado ao longo desta dissertação, foi possível perceber um entrelaçamento entre a literatura de Mutarelli, a contemporaneidade e a ausência de sentido. Por meio dessa conexão, o romancista constrói uma literatura própria, caracterizada pelo desinteresse na explicação de detalhes e pelo uso de elementos aparentemente incongruentes, como o real e o sobrenatural. Além disso, mediante a construção de personagens que carregam em si “a incompletude como condição do sujeito” (Dealtry, 2022, p. 189), ele alcança um realismo singular que se mostra capaz de acessar uma faceta da realidade (contemporânea) quase inacessível através de representações do real que prezem uma maior objetividade. Assim, a literatura de Lourenço Mutarelli consegue acessar o absurdo camusiano.

Conforme exposto, por meio do estabelecimento de complexas relações entre sujeito, espaço e inconsciente, o autor cria, a partir do particular, um retrato de um espaço contemporâneo esmagado pelo peso do absurdo. Em outras palavras, o estranhamento mencionado anteriormente é o acesso ao absurdo possibilitado pelo romance mutarelliano. Com uma narrativa econômica em detalhes e ainda mais frugal em explicações, Mutarelli confronta o leitor com o vazio de sentido do mundo. Sua escrita é opaca. Embora seja possível apreender significados em seus romances, algo sempre escapa à compreensão do leitor, de modo que a atmosfera mutarelliana denuncia a existência de algo ainda não explicado e que talvez nunca o será.

Nos romances aqui estudados, a narrativa de Lourenço Mutarelli se fundamenta no vazio de sentido e no não entendido. A natureza do vulto no apartamento do protagonista de *O cheiro do ralo*, por exemplo, nunca é explicada. Já em *O natimorto*, não encontramos elementos claramente sobrenaturais, mas toda a ambientação da história dentro do quarto de hotel confere um tom *infamiliar* que percorre todo o enredo. O isolamento do Agente é tão drástico e comprometido que o quarto de hotel realmente ganha contornos de um microcosmo independente, à parte da realidade.

Além disso, o uso do insólito é uma das ferramentas narrativas dos romances mutarellianos que possibilita para o leitor, ao relacionar os elementos intratextuais com sua realidade, estender o estranhamento de sua leitura para o real, confrontando-se com a falta de

sentido do mundo não fictício. Sobre essa relação entre o fantástico e a realidade do leitor, Roas diz:

A integração do leitor no texto implica uma correspondência entre sua ideia de realidade e a ideia de realidade criada intratextualmente. Isso o leva a avaliar a irrupção do impossível a partir de seus próprios códigos de realidade. Sem esquecer que os fenômenos que encarnam essa transgressão tocam pontos inconscientes no leitor ligados também ao conflito com o impossível e que intensificam seu efeito inquietante: [...] a literatura fantástica traz à luz da consciência realidades, fatos e desejos que não podem ser manifestos diretamente porque representam algo proibido que a mente reprimiu ou porque não se encaixam nos esquemas mentais em uso e, portanto, não são passíveis de racionalização (Roas, 2013, p. 91-92).

Giovanna Dealtry, em seu artigo *A contemporaneidade monstruosa na obra de Lourenço Mutarelli* (2022), relaciona o conceito freudiano de infamiliaridade (*Unheimlichkeit*) com a experiência de leitura das obras de Mutarelli: “Podemos ensaiar que infamiliar situa-se, nesse sentido, no campo do ‘como se’, ‘à semelhança de’, provocando reconhecimento de algo como familiar, reconhecível, e horror, justamente por não *ser*, mas evocar a semelhança como estatuto do real” (Dealtry, 2022, p. 193). A sensação de algo fora do lugar — familiar, mas estranho —, discutida por Freud, pode ser facilmente associada ao sentimento do absurdo: o incômodo existencial que aponta para um dilema sem saída na relação entre homem e mundo, impasse que se constitui na ausência de um sentido inerente à existência, apreensível pela razão.

Sem sentido, sem simbologia forte e com a fuga do absurdo convertida em objeto de consumo, temos a contemporaneidade em que se inserem os pequenos universos criados por Mutarelli. O grotesco, do qual o autor faz extenso uso, permite-lhe trabalhar essa carga potencialmente negativa (o absurdo como pano de fundo do contemporâneo) com certa leveza e, simultaneamente, um inegável cinismo.

Por esses e muitos outros motivos, a literatura de Mutarelli pode ser vista como profundamente contemporânea e relevante, servindo também como um exemplo da riqueza latente no emprego de correntes filosóficas como lentes críticas para pensarmos toda a produção de sentidos a ser encontrada na literatura brasileira contemporânea. É possível perceber, ainda, a atual importância do conceito de absurdo, proposto por Albert Camus, para compreender o *Zeitgeist* que assombra o sujeito contemporâneo e urbano.

Contudo, esta pesquisa não esgotou, nem pretendeu esgotar, as possibilidades de leitura das obras de Mutarelli como ponto de acesso ao absurdo e à cultura doentia gerada pela contemporaneidade em contato com ele. Ainda há muito a ser apreendido de suas obras, tanto das aqui analisadas quanto de outras que não foram incluídas neste *corpus*, justamente por conta do vasto material que podem oferecer a leituras absurdistas, junguianas, bachelardianas, ou também por vias que não foram utilizadas na presente dissertação, como as leituras freudiana

ou marxista do material, por exemplo. Dessa forma, as interpretações oferecidas pelos romances de Lourenço Mutarelli, assim como o absurdo, são vastas.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9. ed. Campinas: Papirus Editora, 2012. 111 p.

AZEVEDO, P. I. S. **Do Absurdo à Revolta em Albert Camus**. 2017. 114 f. Dissertação (Mestrado em Ética e Filosofia Política) - Faculdade de Filosofia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/36348/3/2017_dis_pisazevedo.pdf. Acesso em: 21 set. 2023.

BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. In: BACHELARD, Gaston. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 182-354. Disponível em: <https://www.cidadefutura.com.br/wp-content/uploads/BACHELARD-Gaston.-Cole%C3%A7%C3%A3o-Os-Pensadores.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2023.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de: Ari Roitman e Paulina Watch. 27. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2023. 160 p. ISBN 978-85-01-11164-7.

CARNEIRO, Flávio. Andanças do não herói pelas Américas: Kafka e João Gilberto Noll. **Matraga** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, [S. l.], v. 30, n. 60, p. 477–489, 2023. DOI: 10.12957/matraga.2023.74555. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/74555>. Acesso em: 23 abr. 2024.

DEALTRY, Giovanna. A contemporaneidade do monstruoso na obra de Lourenço Mutarelli. In: CHIARA, Ana Cristina de Rezende; ROCHA, Fátima Cristina Dias; OLIVEIRA, Leonardo Davino de (org.). **Literatura Brasileira em Foco IX**: representação e autorrepresentação. Rio de Janeiro: Alameda Editorial, 2022. p. 189-198

FARINACCIO, Pascoal. Espaços claustrofóbicos na obra de Lourenço Mutarelli. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 42, p. 241–253, 2013. DOI: 10.1590/S2316-40182013000200015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9938>. Acesso em: 27 out. 2023.

GUATTARI, Félix. Espaço e corporeidade. In: GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 151-165.

GUERRA, A. O encontro da psicologia com o Absurdo. **Phenomenology, Humanities and Sciences**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 84-95, 21 set. 2023.

JUNG, Carl Gustav. **Aion**: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. 439 p. v. 9/2. ISBN 978-85-326-0373-9.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. 214 p.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. 408 p. ISBN 85.326.2354-9. Disponível em: <https://www.unijales.edu.br/library/downebook/id:707>. Acesso em: 4 jan. 2024.

KEHL, Maria Rita. **A estética do ressentimento**. 2021. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/a-estetica-do-ressentimento/>. Acesso em: 23 abr. 2024.

MUTARELLI, Lourenço. **O cheiro do ralo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 180 p. ISBN 978-85-359-1918-9.

MUTARELLI, Lourenço. **O natimorto**: um musical silencioso. 1. ed. São Paulo: Editora Schwarcz, 2018. 133 p. ISBN 978-85-359-1519-8

PIMENTA, D. R. O absurdo camusiano em "O mito de Sísifo". **Jangada crítica**, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 52–67, 2018. DOI: 10.35921/jangada.v1i12.159. Disponível em: <https://www.revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/159>. Acesso em: 21 set. 2023.

PÖLZLER, Thomas. Camus' feeling of the absurd. **J Value Inquiry**, [S. l.], v. 52, n. 4, p. 477-490, 10 maio 2018. DOI <https://doi.org/10.1007/s10790-018-9633-1>. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10790-018-9633-1#citeas>. Acesso em: 12 set. 2023.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2014. 215 p.

ROWLAND, Susan. Jung for literature and literary theory. In: ROWLAND, Susan. **C. G. Jung and literary theory**: the challenge from fiction. New York: Palgrave Macmillan, 1999. Cap. 1. p. 9-38.

SCHOPENHAUER, Arthur. Conclusion and higher view. In: SCHOPENHAUER, Arthur. **Prize essay on the freedom of the will**. 1. ed. New York: Cambridge University Press, 1999. cap. V, p. 81-89. ISBN 0-521-57141-3. Disponível em: <https://archive.org/details/prizeessayonfree0000scho/page/n5/mode/1up?q=cognition>. Acesso em: 8 fev. 2024.

SEMETSKY, Inna. Tarot as a projective technique. **Spirituality and Health International**, [S. l.], v. 7, n. 4, p. 187-197, 29 nov. 2006. DOI <https://doi.org/10.1002/shi.252>. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/shi.252>. Acesso em: 6 dez. 2023.

SILVEIRA, E. S. da. Descanonização de símbolos católicos: O caso do “Tarô Católico” e os novos sentidos religiosos. **Religare**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da UFPB, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 4–39, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/religare/article/view/27475>. Acesso em: 22 dez. 2023.

STARACE, Giovanni. **Os objetos e a vida**: reflexões sobre as posses, as emoções e a memória. São Paulo: Martins Fontes, 2015. 196 p.