

Fetichismo, voyeurismo e as ambiguidades do olhar em *O cheiro do ralo*¹

Genilda Azerêdo

Talvez o primeiro aspecto a chamar atenção em *O cheiro do ralo* (dir. Heitor Dhalia, 2006) esteja ligado ao personagem Lourenço (Selton Mello) e à sua caracterização psicológica. De fato, trata-se de um personagem cuja complexidade está diretamente atrelada à noção de *fetichê*, seja no que diz respeito à sua construção como sujeito (nível pessoal), e sua fascinação por uma bunda, seja no que diz respeito à atividade profissional que desempenha (nível social): comerciante que lida com a compra e venda de objetos usados os mais variados, tendo uma inclinação especial por próteses (a exemplo do olho e da perna mecânica). Veremos adiante a articulação entre estes dois níveis.

A primeira sequência do filme, alternada com a apresentação dos créditos, mostra, em *close* e em *travelling*, a bunda de uma mulher enquanto caminha, constituindo-se já eloquente na introdução da questão do fetiche e do efeito que promove em sua relação com o voyeurismo. Neste primeiro momento, cabe ao espectador a função de *voyeur*, já que o fragmento apresentado ainda não foi contextualizado nem mediado pelo olhar de nenhum personagem. O que temos na tela é a visão de uma bunda, captada a partir do requebrado que o caminhar da mulher produz. A escolha por mostrar não só o corpo da mulher, mas especificamente esta parte do corpo, e de modo recorrente, torna-se relevante para saturar a sequência de um sentido apelativo, demandando do espectador um olhar demorado e repetido.

No texto intitulado “Fetichismo”, Freud explica que “o fetiche é um substituto de pênis da mulher (da mãe) em que o menininho outrora acreditou e que – por razões que nos são familiares – não deseja abandonar” (1983: 155); deste modo, o fetiche constitui “um indício do triunfo sobre a ameaça da castração e uma proteção

contra ela” (1983: 157). Ou seja, como corrobora Christian Metz, na base do processo fetichista encontra-se “a angústia da castração” (1983: 419), conseqüentemente, da falta, da carência, da ausência. Esta premissa leva Metz a pensar no cinema, em sentido geral, como possuidor de uma relação com o fetichismo, já que a imagem (material constituinte do cinema) consiste em “uma mescla de ausência e presença; a imagem faz o jogo da castração: ser ou não ser; morte; angústia” (Metz, 1983: 420). No contexto da sexologia e da psiquiatria, a noção de fetichismo está ligada à “excitabilidade patológica em relação a partes do corpo ou a artefatos, bem como à tendência a torná-los os objetos principais de seu impulso sexual” (Pereira, 1981). Patrick Valas, discutindo a obra de Freud, insere o fetichismo dentro da categoria das perversões, algo que, segundo o autor, pode ser observado em todo sujeito. “Mas, se no sujeito normal, múltiplas excitações são possíveis, a patologia só começa no momento em que o amor por um detalhe qualquer se torna preponderante a ponto de apagar o resto” (Valas, 1990: 13).

No filme em questão, a noção de fetiche é duplicada devido à especificidade inicial da imagem da bunda como fragmento erótico. Além da bunda, que fascina Lourenço, há outros elementos que adensam o processo fetichista: primeiro, sua obsessão por objetos, de modo geral, e por alguns objetos específicos que representam partes do corpo (a exemplo da perna mecânica e do olho, aos quais voltaremos adiante); segundo, o modo como os objetos equivalem a mercadorias apenas, ou seja, a ele não interessam as histórias que encharcam os objetos de alma, de vida; terceiro, o fato de Lourenço destituir os sujeitos donos dos objetos de qualquer subjetividade ou humanidade, atribuindo-lhes a mesma função das coisas, fazendo sujeitos e objetos equivalerem no nível meramente venal, mercadológico.

A estranheza no que diz respeito ao personagem Lourenço também se justifica em seu modo recorrente de referir-se ao cheiro do ralo que exala do banheiro, ao lado de sua sala. É interessante ressaltar que em considerações iniciais sobre o assunto, Freud vinculou o fetichismo com o prazer de cheirar (Freud, 2006: 151). Quanto à categoria do estranho, Freud explica: “(...) esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão” (Freud, 1976: 258). É assim que Freud ratifica a perspectiva de Schelling (apud Freud, 1976: 282) sobre o *estranho*: “tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz”. No filme, antes mesmo de o cheiro ser percebido por seus clientes, Lourenço se antecipa em seu discurso sobre o ralo; é como se o cheiro estivesse sempre ao alcance, alimentando sua pulsão olfativa (sexual). Em passagens do livro: “Desculpe o cheiro. O cheiro de merda. Vem do ralo. Sinto um estranho prazer ao dizer isso. É quase como se me reencontrasse. (...) Talvez o cheiro seja meu. Esse cheiro tem história. Foi o cheiro que me trouxe a bunda. É um presente do inferno. É minha perdição” (Mutarelli, 1992: 65).

O cheiro do ralo, neste sentido, também constitui um elemento metonímico na cadeia de deslocamentos que o processo fetichista instaura. Este aspecto pode ser ilustrado através da fala de um dos personagens, especificamente, o homem que queria vender o violino. É ele quem associa o cheiro vindo da privada, do ralo, ao próprio Lourenço. Em momento posterior do filme, Lourenço rememora a sugestão de articulação entre ele e o cheiro, através do sanduíche gorduroso, pouco nutritivo, que ele precisa comer na lanchonete, apenas para poder olhar a bunda da moça que lá trabalha.

A relação fetichista que Lourenço mantém com a bunda produz uma série de sentidos vinculados à “pulsão escópica, [associada ao] desejo de visão prazerosa” (Metz, 1983: 429). Nas sequências em que ele aparece contemplando a bunda, o espectador é também impelido a imitar sua ação, dando origem ao seguinte questionamento: como posicionar-se frente a um espaço que manipula tão fortemente expressões de desejo, formas diferentes de prazer, poder e resistência? Lembrando a terminologia usada por Laura Mulvey (1983: 437), em seu texto antológico sobre “Prazer visual e cinema narrativo”, como devemos lidar, neste filme específico, com a questão do controle de imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo? Faz-se relevante frisar que a noção de espetáculo vincula-se ao caráter repetitivo de algumas sequências, tornando-as auto-referenciais: não só aquelas diretamente ligadas à bunda, mas aos outros elementos fetichistas que contribuem para uma definição psicológica de Lourenço, a exemplo das referências recorrentes ao cheiro do ralo e à relação entre cheiro e poder (em determinado momento do filme, ouvimos a declaração de que “o poder é afrodisíaco” e “o cheiro me dá poder”); também a “visita” frequente da moça drogada, presa mais que vulnerável para a posterior chantagem e masturbação de Lourenço.

Ora, exatamente por tratar-se de um filme que lida de modo tão ambíguo e complexo com a articulação entre erotismo, fetichismo, prazer, olhar, poder, resistência, é que precisamos analisar as situações em que há rupturas significativas com as formas mais convencionais e dominantes de codificar a questão. Tomemos como exemplo ilustrativo os modos diferentes de materialização do prazer de Lourenço ao longo do filme: em primeiro lugar, sua relação escopofílica com “a moça da bunda” (ou a bunda da moça): neste caso, Lourenço reduz a moça, metonimicamente, à bunda e, seguindo a definição do próprio sentido de escopofilia (Freud apud Mulvey, 1983: 440-441), submete-a a “um olhar fixo, curioso e controlador”. A redução daquele sujeito a uma mera bunda é corroborada pela ausência de nome (índice básico de identificação/identidade) da mulher, ou melhor, pela incapacidade de Lourenço de apreendê-lo: sempre que a moça diz seu nome, sua voz torna-se inaudível (para Lourenço e para o espectador) e não apenas a boca é ressaltada como objeto sexual, mas também é enfatizado o efeito hipnótico da boca sobre Lourenço. Aqui, a moça não se percebe como objeto escopofílico, o que dilui o controle de Lourenço sobre

ela, tornando o controle parcial. Na verdade, ela tem consciência de que é olhada, mas interpreta os olhares como elementos inerentes a um jogo saudável de sedução, ao contrário do espectador, que possui uma visão privilegiada de Lourenço, tendo acesso a suas patologias, perversões, estranhezas (e a tudo que isto tem de humano).

Em segundo lugar, temos a relação de Lourenço com a moça drogada, exemplo que talvez ofereça o maior incômodo ao espectador, sobretudo pela vulnerabilidade dela e necessidade extrema da droga – aspectos expressos em seu corpo esquelético, trêmulo, destituído do vigor, da beleza e sensualidade do corpo da mulher da lanchonete. A diferença quanto à aparência física (a descrição oferecida no livro de que “ela é seca, osso e pele caída”; e que “nem na Etiópia poderia ser miss” (Mutarelli, 1992: 66) também é ampliada em termos da visibilidade do corpo: antes, temos (juntamente com Lourenço) a visão da bunda vestida; agora, Lourenço exige que a moça tire a calcinha e que se mostre a ele, enquanto ele se masturba. É evidente que a moça não se despe sem resistência, porém, a necessidade da droga fala mais alto. Como o espectador tem acesso à visão que Lourenço tem do corpo da moça – e, como dissemos, trata-se de uma visão que mais inspira compaixão que admiração ou fascinação – a questão de *voyeur* fetichista, que define psicologicamente Lourenço, é acentuada em sua dimensão patológica, sobretudo porque a questão do poder e do controle é, neste caso, explicitada. O ato de olhar, agora, é atrelado a uma ação permeada de violência.

Em terceiro lugar, observemos a relação de Lourenço com a terceira mulher, que estamos denominando a “dona do corpo”. Neste caso, trata-se de uma mulher poderosa, que tem consciência do poder que seu corpo possui e do efeito que tal poder pode exercer sobre Lourenço. A relação agora acontece entre (quase) iguais; ambos sabem das expectativas de um em relação ao outro: a mulher quer dinheiro e Lourenço quer o prazer que seu corpo pode proporcioná-lo. É a mulher, nesta situação, quem dita as regras; é Lourenço quem as obedece e as alimenta; mas é tudo feito de comum acordo. A igualdade se dá na materialização do prazer para ambos. Em certo sentido, a “dona do corpo” apresenta afinidades com a personagem Hermila-Suely, de *O céu de Suely*, ao menos quando consideramos a liberdade consciente que ambas têm de disponibilizar seu corpo, de fazer uso dele como objeto de sedução e poder. Este último exemplo caracteriza uma diferença significativa quando pensamos na mulher como imagem, objeto passivo a ser contemplado, e o homem como ativo, dono do olhar: já que ambos se encontram em pé de igualdade quanto à prática fetichista (ela age por dinheiro, ele pelo prazer sexual), a hierarquia entre objeto e sujeito do olhar é anulada.

Na verdade, a complexidade e ambiguidade quanto aos sentidos do olhar, em *O cheiro do ralo*, são também condicionados pelo modo de estruturação da sua narrativa, quase toda moldada a partir dos fragmentos que dão conta da compra e venda dos objetos usados. É durante os diálogos lacônicos de Lourenço com seus

clientes que podemos conhecer um pouco mais sobre a sua caracterização. Há um contraste bem marcado entre a densidade humana de determinados clientes, visivelmente emocionados, afetados, com a iminência da venda de objetos queridos, amados (um relógio, um faqueiro de prata, um violino, um gramofone, uma caneta de ouro, uma caixinha de música, um autógrafo de Steve McQueen) e a frieza e indiferença com que Lourenço responde à negociação: a ele não interessa sequer ouvir as histórias, quanto mais ser persuadido a valorizar os objetos por conta de suas histórias específicas e pessoais. Aliás, o prazer perverso advindo da humilhação que ele inflige àquelas pobres criaturas parece ser maior à proporção que subestima seus objetos, pagando por eles um valor irrisório. A frase “A vida é dura”, dita de modo pungente por um dos clientes, passa a ser mencionada por Lourenço, de modo sarcástico e irônico, sempre que alguém inicia a expressão de algum lamento. O seu lado monstruoso e bestial também se dá a ver nos chutes e golpes que dispara contra algum cliente, sem nenhuma razão aparente:

Ele sai da cadeira e se esquiva para trás. Eu o empurro com força. Ele vai de encontro à parede. Ele colide com força. Eu bato minha mão em sua cara. Faz um barulho engraçado. Bato outra vez. O olho está seguro em sua carapaça. Minha mão. Bato com mais força. O sangue espirra. Salpicando a parede. Ele cai. Chuto sua cara. Ele faz um “Aiaiaiai” engraçado (Mutarelli, 1992: 58).

A caracterização de Lourenço como um sujeito frio, egocêntrico, indiferente ao sofrimento do outro, é ampliada por sua contextualização no ambiente doméstico, quer seja, inicialmente, através da relação com a noiva – destituída de qualquer afetividade –, quer seja com a empregada. Na verdade, não há diferença entre os dois tipos de relação, na medida em que ambos ilustram sua incapacidade de criar vínculos: após oito anos de trabalho, Lourenço não sabe sequer o nome de sua empregada. A propósito, a primeira sequência em que ele e a noiva aparecem, quando ele lhe diz que não quer mais casar, é marcada por uma diferença significativa em termos de movimentação de câmera – antes, quase sempre fixa –, de modo a agora produzir um efeito e sensação de rodopio. É como se tivéssemos um contraste visível entre a frieza de Lourenço, refletida quase sempre na fixidez dos enquadramentos e planos, algo também percebido no tom distanciado e monótono de sua fala, e o transbordamento emocional, descontrolado, caótico, da noiva (referenciado pelo movimento de câmera). No livro e no filme, ele confessa: “Eu acho que eu nunca consegui, realmente, gostar de ninguém” (Mutarelli, 1992: 53).

Considerando-se a articulação relevante entre as micro-narrativas dos objetos e a caracterização de Lourenço, há três momentos que acrescentam, de modo substancial, à compreensão que possamos ter do personagem e de sua natureza fetichista. Trata-se, primeiro, da compra do olho; depois, dos soldadinhos de chumbo; e, por

fim, da perna mecânica. O encantamento que Lourenço tem pelo olho pode ser inicialmente associado ao seu próprio lado *voyeur*, o que acaba por dotar o objeto de um sentido metonímico alegórico, dada a frequência com que o olho passa a perambular por entre os espaços em que Lourenço circula, ora com o intuito de assombrar os outros, ora com o propósito de criar a ilusão de que o olho também pode ver, contemplar. Se, antes, era o olhar de Lourenço que mediava o recorte e a visibilidade das imagens, agora, seu olhar é “enriquecido” com a duplicidade do tal olho. Os soldadinhos de chumbo, associados à guerra, trazem a Lourenço a lembrança do suposto pai, ausente, e informam sobre uma carência relevante. A ironia (já que é o filho que comemora o re-aparecimento simbólico do pai), nesta sequência, fica por conta da celebração com charuto e distribuição de dinheiro, corroborada pela fala transmitida em voz-off: “Hoje, todo mundo me abraça; hoje, eu gosto de todo mundo”. A compra da perna mecânica, tempo depois na narrativa, vem somar-se a esta cadeia de objetos do corpo: bunda, olho, perna. E é o próprio Lourenço quem explica que a perna será do seu “pai Frankenstein”, a que ele tem acesso apenas através de recortes, pedaços e fragmentos.

A discussão do filme até o presente momento mostra uma relação intrínseca entre o comércio dos objetos e o modo também comercial que caracteriza a relação de Lourenço com o mundo a sua volta. É por isto que ele fica tão aturdido quando “a moça da bunda” o convida para sair, porque isto caracterizaria uma normalidade que ele recusa, e sobre a qual não teria controle; para conseguir a bunda, ele precisa também comprá-la, colocando-a no mesmo nível dos outros objetos. Tal fato explicita ainda mais a duplicidade dos sentidos de fetiche no filme: primeiro, no nível erótico, sexual; segundo, no nível mercadológico, comercial, em que sujeitos equivalem a objetos, e em que não se correm os riscos e as ambiguidades associados à vivência dos afetos. Neste sentido, é preciso ressaltar a busca incessante de Lourenço por possibilidades de experiências que alimentem sua necessidade fetichista, cada vez mais intensa. Ele próprio explica o movimento cíclico, de preenchimento e esvaziamento, atrelado à experiência fetichista: “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, 1992: 54).

O cheiro do ralo também é um filme que chama a atenção pelo estranhamento que provoca quanto aos significados ligados ao escatológico e ao grotesco. As referências recorrentes ao odor fedorento vindo da privada, do ralo, contribuem para potencializar ainda mais os “desvios” psicológicos do personagem e sua vinculação com o animalesco, o cru, o baixo (Kayser, 2003: 14). As sequências que mostram a retirada dos dejetos da privada podem provocar nojo e ânsia de vômito no espectador. Kayser, ao discutir os efeitos do grotesco, menciona as sensações contraditórias, que incluem “um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e monstruoso em si” (2003: 31). O efeito de assombro e terror pode decorrer da

conjunção de traços animalescos e humanos nas representações grotescas, algo que condiciona a ação desses corpos, mostrados ora esgueirando-se, ora rastejando ou voando (Kayser, 2003: 34). No filme em questão, embora o ator Selton Mello – que interpreta Lourenço – não tenha sofrido nenhuma transformação física em seu corpo (por exemplo, não há asas de morcego em vez de orelhas, ou garras nas extremidades dos dedos, como em algumas representações pictóricas do gênero), o traço do grotesco é mantido em sua caracterização, sobretudo nas referências à sua palidez e ao ato de deitar-se no chão, para cheirar o ralo de perto; também quando rasteja, à beira da morte, na sequência quase ao final do filme, para ter acesso, pela última vez, ao cheiro do ralo do banheiro.

De fato, ao ressaltarmos os traços grotescos deste filme, consideramos relevante sublinhar a sua proximidade com o mundo geralmente tido como normal, ou bem construído, quase sem defeitos, das supostas pessoas saudáveis. A este propósito, o argumento de Kayser nos ajuda a continuar refletindo:

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações (Kayser, 2003: 40).

Neste sentido, há uma possibilidade de significado mais amplo quando pensamos na articulação entre fetiche, voyeurismo, grotesco. O estranhamento inicial quanto à caracterização psicológica do personagem Lourenço acaba por diluir-se, quando pensamos no filme como uma eloquente alegoria da sociedade de consumo, seja através do nivelamento entre seres e coisas, seja através da metáfora da bunda como comentário acerca da espetacularização do corpo. Talvez o uso excessivo de voz-off, que procura explicar as relações entre ralo, cheiro, sanduíche e bunda (ou entre fetiche, voyeurismo e grotesco), constituindo-se um discurso didático, se justifique exatamente por um temor, por parte dos realizadores do filme, de que tais significados pudessem se perder, sobretudo em meio ao espectador mais desatento ou ingênuo, ou que tende a acreditar na quase-perfeição humana, tomando aquelas patologias como fantásticas e distantes demais. Na verdade, um temor dispensável (caso acreditemos em tal premissa), não apenas pela impossibilidade do controle de significados e reações, mas porque o filme em questão também tem seus sentidos ampliados pela desmesura e coragem de suas insinuações e conotações.

Genilda Azerêdo

Professora da Universidade Federal da Paraíba

Nota

1. Este texto constitui uma versão ampliada de trabalho apresentado no XIII Encontro Internacional da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), em São Paulo, outubro de 2009.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. Introdução. Apresentação do problema. In: _____. *A cultura popular na idade média e no renascimento. O contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Editora Hucitec, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FREUD, Sigmund. O Estranho. In: *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- _____. Fetichismo. In: *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- METZ, Christian. História/discurso (nota sobre dois voyeurismos). In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.
- MUTARELLI, Lourenço. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Devir, 1992.
- NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PEREIRA, Aldo. *Dicionário da vida sexual*. Vol. I. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- VALAS, Patrick. *Freud e a perversão*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

Filme: *O cheiro do ralo*. Adaptação do romance *O cheiro do ralo*, de Lourenço Mutarelli. Direção de Heitor Dhalia. Com Selton Mello, Paula Braun, Lourenço Mutarelli. Distribuído por Filmes da Estação, Brasil, 2006.

Resumo

A proposta do texto é discutir o personagem Lourenço e sua densidade psicológica no filme *O cheiro do ralo* (Heitor Dhalia, 2006), a partir das noções de fetichismo e voyeurismo. A discussão também incluirá as diferentes construções e funções da problemática do olhar, em sentido mais amplo, considerando também seus efeitos sobre o espectador. Para tal propósito, procuraremos observar não só os elementos visuais, mas também pedaços de fala – fragmentos discursivos – que sofrem deslocamentos espaciais, tornando-se recorrentes ao longo do filme, produzindo quase sempre ironia. Assim, pretendemos articular a textualidade verbal com os sentidos da visualidade expressos na materialização variada dos atos de olhar.

Palavras-chave

Olhar; Voyeurismo; Fetichismo; Poder; *O cheiro do ralo*.

Abstract

The objective of this text is to discuss Lourenço, the protagonist in *O cheiro do ralo* (Heitor Dhalia, 2006), and his psychological depth, considering the notions of fetishism and voyeurism. The discussion also encompasses the different constructions and functions of the problematic of looking, in a general sense, as well as its effects on the spectator. For that purpose, we observe not only the visual elements but also parts of speech – discursive fragments – that go through spatial displacements, being recurrent throughout the narrative and producing almost always irony. In this way, we intend to articulate verbal material with the visual meanings expressed in the varied rendering of the acts of looking.

Keywords

Looking; Voyeurism; Fetishism; Power; *O cheiro do ralo*.