

FILME O CHEIRO DO RALO: DISCURSO, MEMÓRIA, SUJEITO

Eliana de Almeida

Universidade do Estado do Mato Grosso

Resumo: *Tendo como base a Análise do Discurso, conforme Pêcheux (1988), Orlandi (1996; 2007) e Courtine (1999), e tomando como corpus o Filme O Cheiro do Ralo, de Heitor Dhalia (2006), este artigo buscará refletir sobre a relação cinema/sujeito/memória, articulada às definições de Badiou (1998) sobre o Cinema, fundamentalmente no que concerne ao que denomina “os falsos movimentos do cinema”. Ao supor a tela como lugar de apreensão e montagem do discurso, logo, como espaço de produção de sentidos, a autora pergunta pelos efeitos que constrói em relação à ideia que passa e, ao mesmo tempo, pelos modos como o discurso é montado em O Cheiro do Ralo.*

Abstract: *Based on Discourse Analysis as it is in Pêcheux (1988), Orlandi (1996, 2007) and Courtine (1999), and taking as a corpus the film O Cheiro do Ralo (The Smell of the Drain), by Heitor Dhalia (2006), this article searches to understand the movie-subject-memory relation, articulated with definitions of Badiou (1998) on the Cinema, mainly with regard to what he calls ‘the false movements of cinema’. By assuming the screen as place of seizure and building of discourse, and therefore as a place of production of senses, the author asks for the effects built in relation to the idea that it passes, and, at the same time, for the ways in which discourse is constructed in O Cheiro do Ralo.*

A reflexão *Discurso e Cinema*¹, conforme apresentamos no Enelin/2011, tomou do enunciado – *Corta!*, do filme *A Noite Americana*, de Trufaut (1929), como um recorte significativa a partir do qual buscamos, à época, compreender a relação arte/sujeito/memória, marcada na/como auto referência cinematográfica, à medida que se constitui marca do procedimento

mesmo de criação do *cinema*. Supomos o filme *A noite Americana* mobilizar da memória discursiva cinematográfica os sentidos que se atualizam como um *dever* para o *cinema* e sua história de constituição mesma, situando o espectador no espaço discursivo da *contemporaneidade*, ao dar visibilidade à *ficção* constitutiva do jogo entre a *repetição* e a *diferença*, estruturante da relação sujeito/linguagem/mundo. O *cinema* circunscreve-se, assim, como um espaço discursivamente dividido, contraditório, produzido sob a tensão entre o naturalizado e o diferente/novo em relação à produção dos sentidos, do sujeito, regendo como tal a ordem discursiva de seu tempo.

A proposição deste artigo, com o filme *O Cheiro do Ralo*, de Heitor Dhalia (2006), é a de compreender, pela Análise do Discurso, conforme Pêcheux (1988), Orlandi (1996; 2007) e Courtine (1999), a relação cinema/sujeito/memória, articulada às definições de Badiou (1998), fundamentalmente em relação ao que considera como sendo os *falsos movimentos do cinema*. Em seu livro *Pequeno Manual de Inestética: Meditações filosóficas* (1998), no capítulo que trata sobre *Os falsos movimentos do cinema*, o autor define a importância do *corte* para o *cinema* enquanto “efeito do enquadramento e da depuração controlada do visível” (BADIOU, 1998, p.111), como o que organiza as imagens, definindo o que se deve/pode passar, o visível.

Para o autor, a pintura funda em pensamento a ideia que se vê, enquanto que o *cinema* funda em pensamento a ideia por tê-la visto e define:

O cinema é uma arte do passado perpétuo, no sentido em que o passado é instituído pela passagem. O cinema é visitação: daquilo que vi ou ouvi, a ideia permanece enquanto passa. Organizar a abordagem interna no visível da passagem da ideia, eis a operação do cinema, de que as operações próprias dum artista inventam a possibilidade.

É enquanto passagem de um passado, que o *cinema* faz permanecer a ideia, enquanto passa, conferindo ao *cinema* os procedimentos de apreensão e montagem dessa ideia, afirma o autor. O movimento no *cinema* é apresentado por Badiou (1998, p.112) a partir de três modos

diferentes, o movimento global, o movimento local e o movimento impuro. O movimento global trata, para o autor, da ideia que o *cinema* transmite na eternidade paradoxal duma passagem, duma visitação, enquanto que o movimento local, por sua vez, se dá por meio de operações complexas, como aquilo que subtrai a imagem a si própria – pelo corte/enquadramento/depuração/controle/visibilidade – fazendo com que a imagem seja inapresentada, estando já inscrita, visto ser “no movimento que se encarnam os efeitos do corte” (*idem*).

O terceiro movimento do *cinema* aponta para a sua impureza entre as artes, como “circulação impura no total das outras atividades artísticas, ele [o cinema] aloja a ideia na alusão contrastante, ela própria subtractiva, as artes arrancadas à sua destinação” (*ibidem*), de modo a ser impossível pensar o *cinema* fora da conexão entre as demais artes. Esses movimentos, para Badiou (1998, p.113), embora distintos, definem a poética do *cinema*, quando construída na sua injunção/articulação simultânea - dos três movimentos – de cuja injunção se depreende que a ideia visita o sensível, sem, porém, que nele se dilua. Com isso, o autor afirma, “o *cinema* desmente a tese clássica, segundo a qual a arte é a forma sensível da ideia”, visto que a passagem da ideia pelo sensível não lhe dá corpo. A ideia só existe na sua passagem no *cinema*, como uma visitação, presença, atualização de sentidos.

O *cinema*, nessa perspectiva, constitui-se suporte/montagem de sentidos que não se conteudizam, mas que se permitem revisitar a tela, estruturados sob o funcionamento de *repetição e diferença*, da memória do discurso. Ao considerar a poesia como uma paragem na língua, efeito do artifício próprio da elaboração linguística, Badiou (1998, p.115) afirma sê-lo também em relação aos movimentos que ligam a poética do *cinema*, como os falsos movimentos:

Assim, o cinema, tal como nos filmes, existe, faz a ligação de três falsos movimentos. Esta triplicidade é a razão pela qual ele oferece como pura passagem, o caráter misto e a impureza ideal que nos prendem (BADIOU, 1998, p.117).

A leitura do filme efetiva-se, nessa perspectiva, não para estabelecê-lo como arte, senão para retirar as suas consequências, para além do juízo normativo (é bom) ou diacrítico (é superior), numa

posição que questiona os efeitos do pensamento de um *tal* filme, axiomáticamente, afirma o autor, (BADIOU, 1998, p.20). Vale assim examinar as consequências do modo como uma ideia é tratada no filme, pelas considerações formais, de corte, de plano, de movimento global ou local, de cor, de atuantes corporais, de som, etc. A crítica cinematográfica deveria consistir-se assim em mostrar como o *filme* nos convoca para tal ideia, na força da sua perda, já que a expõe enquanto passagem, conforme os procedimentos de apreensão e montagem. Para Badiou (1998, p.123), por fim, o *cinema* organiza a passagem do imóvel do mesmo modo que a imobilidade da passagem, pelas ligações entre o impuro das artes, o movimento da estagnação e o esquecimento lembrado no/pelo visível, atualizado.

Neste trabalho, buscaremos compreender essas tensões, os paradoxos, trazidos por Badiou (1998), ligados à noção de memória discursiva e seu funcionamento e, sobretudo, numa relação com a *contradição*, conforme suposta em Pêcheux (1990). A princípio, uma questão que se configura é perguntar pela ideia e pelos modos como o filme *O Cheiro do Ralo* expõe a passagem da ideia, segundo um modo de apreensão e montagem, pergunta esta que tomaremos posteriormente, do ponto de vista discursivo.

Para uma leitura de Badiou (1998), que o aproxime ao dispositivo teórico da Análise do Discurso, retomaremos alguns pontos do que ele considera, começando pelos “falsos movimentos do *cinema*” como os organizadores da ideia e sua passagem na tela, como uma visitação. Esse funcionamento do *cinema* faz supor para a Análise do Discurso a noção mesma de *discurso*, enquanto *efeito de sentidos entre A e B*, conforme Pêcheux (1969, p.82), ao redefinir o esquema da comunicação não mais a partir da mensagem – supondo a comunicação entre *A* e *B* como tal – mas a partir do efeito de sentidos produzidos entre os interlocutores (*A e B*), em que os sentidos perdem o foco de originalidade e diretividade, tornando-se itinerantes e serem capturados sob a engrenagem das diferentes artes/formas de significar.

O ponto em que Badiou (1998) afirma que o *cinema* funda em pensamento a ideia por tê-la *visto* e não por *vê-la*, como na pintura, supõe discursivamente o funcionamento da memória discursiva, conforme noção desenvolvida por Orlandi (2007) e Courtine (1999), inicialmente trabalhada por Pêcheux (1988) como interdiscurso ou, ainda, pré-construídos, conforme proposto por P. Henry (1992).

Consideramos, assim, que esse espaço do *já-visto* da imagem que retorna enquanto passagem na tela, sob a forma de filme, pode ser definido pela Análise do Discurso, como:

Vamos desenvolver: propomos chamar interdiscurso a esse “todo complexo com dominante” das formações discursivas, esclarecendo que também ele é submetido à lei de desigualdade-contradição-subordinação que, como dissemos caracteriza o complexo das formações ideológicas (PÊCHEUX, 1988, p.162).

O que remete a uma construção anterior, exterior, mas sempre independente, em oposição ao que é construído pelo enunciado (HENRY, 1992).

A memória, por sua vez, tem suas características, quando pensada em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra (ORLANDI, 2007, p.31).

Não nos enganemos: esse processo de anulação de Clémentis, de perda referencial, recalque, apagamento da memória histórica que deixa, como uma estreita lacuna, a marca de seu desaparecimento, mesmo que se coloque aqui em jogo a materialidade não linguística de um documento fotográfico, é, antes de tudo, na *ordem do discurso* que ele se é produzido. Ordem do discurso das “línguas de estado”, que dividem em pedaços a lembrança dos eventos históricos, preenchidos na memória coletiva de certos enunciados, enquanto consagram a outros a anulação e a queda (COURTINE, 1999, p.16).

O *cinema* projeta na tela o retorno de sentidos *esquecidos, já-dados*, de imagens *já-vistas*, que se atualizam na tela enquanto passagem, exibição. Seja o retorno de contradições, conforme supõe

Pêcheux (1988), pelo todo complexo com dominante das formações discursivas, seja o retorno de um *já-dado*, *já-dito*, *já visto* enquanto sentidos pré-construídos, como para Henry e Orlandi, ou como um *esquecimento*, como marca do desaparecimento, conforme Courtine.

As tensões do *cinema*, no modo como são tratadas por Badiou (1992), é outro ponto que buscaremos compreender, numa relação com o que Pêcheux (1990) considera sobre a *contradição*. As tensões constituem o funcionamento do *cinema*, para Badiou (1992), à medida que a tela projeta o retorno da ideia, que permanece ao passar, enquanto uma eternidade paradoxal; como a visitação de um passado que passa; enquanto o corte que não corta, fazendo manter o que está fora; enquanto passagem da ideia pelo sensível que não lhe dá corpo – não se conteudiza; como poesia/cinema são igualmente efeitos – *falsos movimentos*; como a força da ideia que se perde ao passar na tela; como o que organiza a passagem do imóvel do mesmo modo que a imobilidade da passagem; como o impuro das artes, o movimento da estagnação; o esquecimento que lembra, atualiza; etc.

O artigo *Delimitações, inversões e deslocamentos*, de Pêcheux (1990), incita o leitor ao questionamento da lógica dos efeitos de fronteira, à heterogeneização do campo das contradições para esquivar as simetrias, ao abalo da *religião* dos sentidos – aqueles naturalizados – e, por fim, incita a “*desvisualizar* os espectros do discurso revolucionário para começar a devolver o que se deve ao invisível. Isto é, ao “movimento real” (Marx), que trabalha neste mundo para a abolição da ordem existente”, cuja abolição consiste na mudança estrutural entre diferentes mundos, como o da Revolução Francesa que se instala, sob a forma das lutas ideológicas de dominação feudal-monárquica e da tomada do poder político pela burguesia, em que se sobre põe a ordem discursiva de correlação (não mais o choque) de dois mundos, separados pelas línguas, de um confronto estratégico em um só mundo, no terreno de uma só língua, como afirma Pêcheux, “tendencialmente Una e Indivisível como a República”. (PÊCHEUX, 1999, p.7-24).

O autor afirma:

É através destas quebras de rituais, destas transgressões de fronteiras: o frágil questionamento de uma ordem, a partir da qual o lapso pode tornar-se discurso de rebelião, o ato falho, de

motim e de insurreição: o momento imprevisível em que uma série heterogênea de efeitos individuais entra em ressonância e produz um acontecimento histórico, rompendo o círculo da repetição.

Pensar o *cinema* enquanto esse espaço de contradição e tensões entre ordens discursivas que regem diferentemente os *mundos* é, antes de tudo, supô-lo na teia da heterogeneidade, da incompletude, dos sentidos inauditos, da atualização de memórias, tensões, etc. Nessa direção, Lagazzi (2009) considera não haver materialidades que se complementam, mas que se relacionam pela contradição, incompletude.

O que se apreende e se propõe enquanto *corte* – montagem – do filme e, sobretudo, as consequências dessa tal apreensão e montagem constituem um procedimento também para se falar do filme, conforme Badiou (1992), o que, pelo viés discursivo, propomos compreender: como se dá a montagem do filme *O Cheiro do Ralo*, enquanto espaço de apreensão/atualização de sentidos, pelo funcionamento da memória discursiva? De que modo as tensões do filme instalam a contradição própria do cinema, também enquanto lugar de existência do/para o sujeito do mundo inventado?

Passamos, assim, a reconhecer no filme *O Cheiro do Ralo* os procedimentos que induzem à presença de um *já-visto*, enquanto uma memória que se atualiza e a efetivação de *cortes*, como gesto de significar o que se deve esquecer/lembrar da memória, na tela que passa. *O Cheiro do Ralo* começa pela projeção de uma bunda, que toma quase a dimensão da tela, enquadrada em diferentes perspectivas e destacada das paredes, calçadas, portões, postes, cinza, bege, marrom, pela estampa tropical do tecido do *short*. Trata-se da bunda da funcionária da lanchonete, pela qual, Lourenço, o protagonista do filme, é seduzido, dados o encantamento e o desejo de adquiri-la. A lanchonete passa a ser cenário do filme, devido à bunda que o atrai.

Lourenço é dono de um barracão, onde compra objetos e velharias de pessoas – às quais subjugava – em situação de extrema necessidade financeira, seja para a sobrevivência, uso de drogas ou outros fins quaisquer. As tomadas da fachada do barracão se repetem, produzindo para o filme os sentidos da monotonia cotidiana, em cenas idênticas que tomam a chegada ou a saída de clientes. A parede externa do

barracão se marca no sugestivo círculo marrom da parede, supondo a relação como o *fedor* que continuamente exala do ralo, do banheiro interno.

Na loja de Lourenço se dão as negociações, o jogo perverso, sarcástico, que vão construindo o efeito de apagamento de memórias, de história, sentidos e tradições, etc., pela banalização e coisificação das relações pessoais, dos *valores morais e sociais*, a ponto de tudo tornar-se, para Lourenço, mercadoria de compra. Para Pizani (2012):

Chegam à loja em busca da troca de seus pertences – que, para eles, têm valor subjetivo, dotado de afeto, todos os objetos “têm história” – pelo dinheiro do comprador – que perverte as emoções dos que a ele recorrem e força a negociação até “ganhar o jogo”, ou seja, comprar o objeto pelo menor preço possível ou humilhar os clientes – desvalorizando, assim, não apenas a coisa em si, mas, principalmente, a subjetividades dessas pessoas (p.63).

Essas negociações organizam o roteiro do filme em cenas dialogadas entre Lourenço, os clientes-vendedores e uma *voz*, suposta como o pensamento de Lourenço, visto que seus lábios se mantem cerrados, embora fazendo parte da cena. O primeiro cliente entra à loja portando um relógio de bolso para vender, sobre o qual argumenta ser legado de um arqueólogo, cujo nome, *Soran*, era um anagrama. O cliente retira do bolso do paletó a pataca de ouro e pergunta: *Então quanto vai me dar por ele?* Ao dizer que o relógio era de um arqueólogo, a voz-pensamento, de Lourenço, retruca *não imaginar o relógio ser tão velho assim e saber que viria uma daquelas histórias que não estava a fim de ouvir*. Ainda, disse não haver interesse no relógio, *ao menos estivesse com a tampa*. O cliente sai da loja, batendo a porta com toda a força.

Entre a loja, o cheiro do ralo e a lanchonete, a bunda vai se definindo para Lourenço em obseção total, à medida que o nome da bela garçonete se torna impronunciável, fazendo corresponder à bunda a sua identidade, *pessoa-física*. O segundo cliente, homem negro, trajado de terno marrom, como um mordomo de família *quatrocentona* decadente, de tez pesada e grave, põe sobre a escrivanhinha de Lourenço um faqueiro e afirma *é de prata!* O

comprador paga-lhe R\$ 30,00, e o cliente vai logo dizendo *a vida é dura*, cujo enunciado é reiterado algumas vezes no filme pelo protagonista.

O casamento, considerado um marco tradicional da civilização ocidental, instituição social, religiosa e conservadora, esfacela-se friamente ante a atestação de *desamor* de Lourenço pela noiva, fazendo funcionar um modo outro de existência para o/do sujeito:

– Eu não gosto de você, nunca gostei, nunca gostei de ninguém.

[...]

– Você não vai se livrar de mim assim tão fácil, não. Vou contar pra tua mãe, vou contar pra ela que você quer desmarcar este casamento faltando menos de um mês.

– Eu não gosto da minha mãe, eu não gosto de você, eu não gosto de ninguém. *A vida é dura!* [...]

– Eu não tenho nada pra te oferecer e você também não tem nada pra me oferecer.

O terceiro, uma jovem-clente, oferece-lhe um porta joia, afirmando ser *herança* de família, pelo que recebe o valor de R\$ 50,00. Em seguida, o peruano traz um gramofone, aparentemente pesado e o comprador impede de colocá-lo sobre a mesa e hesita em aceitar que se assente. Logo pergunta *funciona?* confundindo *Peru, Bolívia e Chile*. O vendedor argumenta que se trata de um adorno, objeto imediatamente recusado por Lourenço. Os sentidos de que o objeto tem história retornam à cena, quando o peruano afirma *isso aqui tem história, é um gramofone*, ao que o comprador se justifica pelo cheiro forte que vem ralo.

Numa das transações comerciais entre clientes e o segurança, em que um jogo de baralho erótico está em questão, o segurança assegura ao cliente que tal objeto não será de interesse de Lourenço, então o cliente pergunta-lhe *é veado?* – *Desde criança*, responde o segurança. O cliente insiste, *mas ser veado é melhor pra mim, veado tem bom gosto, sabe admirar, isso aqui é arte, rapaz!* e acaba fechando negócio por ali mesmo. Entra o cliente do violino que, após expô-lo, pergunta – *quanto?* – *Cem, máximo!* – *É um Stradivarius!* – *Cento e doze?* Ainda, sarcasticamente – *Esse violino deve ter história, né?* O cliente fecha o estojo, sai, mas ao aproximar-se à porta, vira-se para o

comprador e diz – *Isso aqui cheira a merda! – É, do ralo ali. – Não é não! O cheiro vem de você! – Não amigo, o cheiro é do banheiro aqui! – Quem usa esse banheiro? – Eu. – Quem mais? – Só eu. – Então, de onde vem o cheiro?* E sai a passos firmes, deixando Lourenço perturbado.

Após o colecionador de notas raras, entra também o portador do revólver, que inculca o comprador – *Você tá amarelo!* E ri sofregamente sem parar. Lourenço fica incomodado com os enunciados de seus clientes, de *que o cheiro do banheiro é seu e de que está amarelo*, a ponto de perguntar à moça da bunda e ter insônia. A voz-pensamento de Lourenço ensaia (de lábios cerrados, sentado à beira da cama):

De tanto inalar merda, o meu cérebro se confundiu. Eu preciso quebrar o banheiro. É a porra do cheiro, é isso que tá me deixando cansado. A culpa toda é do cheiro do ralo. Amanhã vou cimentar.

A relação de Lourenço com o cheiro do ralo passa a ser cada vez mais visceral. E entra o cliente do olho de vidro, cujo objeto produz extremo fascínio ao comprador, que o integra à ficção que inventa sobre o pai, juntando-o a outros objetos adquiridos: - *Cinquenta? – É pouco, esse olho vale mais, esse olho já viu de tudo. Fica pra próxima. – Cem? – Ainda é pouco. – Quanto? – Quatrocentos. – Você sabe negociar.* O olho de vidro dá entrada à fantasia que Lourenço cria, resolvendo a sua relação com o pai, projetando o passado de sua infância com um grande herói, o pai. A jovem cliente retorna portando um *áudio*, enquanto a ficção do comprador vai se estendendo, desvairadamente, entre os seus clientes que se alternam.

Entra o cliente do ancinho, o entregador de pizza e o cliente da caneta de ouro. Este último, um senhor idoso, de semblante muito sofrido, diz ao comprador:

- *É de ouro. – Vinte, no máximo. – Mas é de ouro!?* – Não me interessa. – *Por quê?* – *Porque eu não gostei da tua cara. – O senhor desculpe a minha cara, mas não é ela que estou oferecendo, é a caneta. – Não-que-ro! – Estou precisando muito deste dinheiro. – Faria qualquer coisa para adquirir este*

dinheiro? – Ah, isso também não, eu sou um homem de princípios. – Até aonde vão os teus princípios? – O que que o senhor quer que eu faça? – Nada não, pode embora. – O senhor nem faz uma oferta pela caneta? – Eu fiz, mas eu retiro. – Não vou te ajudar. Vai embora logo, vai.

[...] – Você de novo? – Por favor, compra a caneta!?! – Já disse que não. – Então me diga o que que o senhor quer que eu faça pra conseguir dinheiro? – E os teus princípios? Eu faço o que o senhor quiser, por Deus, me ajude. [E Lourenço chama o segurança].

Ao mesmo tempo em que é seduzido pela bunda, Lourenço cada vez mais se esquiva do compromisso do relacionamento *se começar desse jeito, aí começam vir as cobranças e eu prefiro pagar para ver. Eu não quero casar com esta bunda, eu quero comprar ela pra mim.* E a perturbação com o cheiro do ralo vai se intensificando para Lourenço, que afirma a fala do portador do violino tê-lo atingido:

- É como se fosse um círculo vicioso, eu vejo a bunda que me alimenta, o preço pra comer a bunda é comer o lixo daquela lanchonete, a comida sempre cai mal, sendo assim, o ralo fede, ou seja, a bunda faz o ralo feder. Hum não, não é isso. Isso não funciona assim, porque antes de eu perceber a bunda, o ralo já fedia. É, a bunda tá fora disso. Bem que eu queria estar com a bunda aqui do meu lado, mas mulher é tudo igual, se bobear, os convites vão para a gráfica.

Após propor-se à compra da bunda na lanchonete e ser mandado embora como um cachorro, Lourenço, em sua fantasia, passa a culpar o olho de vidro, enquanto a câmera vai focando a dimensão toda dos objetos e velharias estocados no barracão:

Estranho, foi tudo muito rápido, é tão difícil acontecer alguma coisa que eu não tenha previsto, deve ser o olho, é, é ele, isso, é o olho. Esse olho dá azar, esse olho é do mal, já sei o que aconteceu. É que eu andava estressado, por isso eu revolvi ver o sentimento das coisas, porque tudo que eu compro tem história

e sentimento. E eu acabava absorvendo isso tudo pra mim. Mas agora isso mudou, o cheiro do ralo se foi pra sempre, meus pensamentos voltaram a fluir e hoje eu me sinto muito bem.

Entra o cliente da caixa de soldadinhos, o veterano da guerra, com quem a ficção de Lourenço se realiza, tomando-o como a figura do pai, herói de guerra. A narrativa de Lourenço ganha estatuto de *verdade* ao integrar-se às fantasias do soldado, em momento de grande emoção. Lourenço promove uma festa, coincidentemente, no mesmo horário em que se daria o casamento. Entra o cliente com o autógrafo de Steve Macquen na carteira de cigarros, quem é ridicularizado pelo comprador.

Em casa, Lourenço acorda sonhando com a bunda, sua diarista chega para o trabalho:

- O senhor desmanchou o noivado, não foi? – Senta aí, Luzinete, senta aí. É uma história comprida, eu vou tentar resumir pra você. Lá onde eu trabalho tem um banheirinho e eu tive um problema lá com o ralo, começou vir um cheiro ruim, um cheiro muito ruim, eu comecei a ficar nervoso, irritado. Aí acho que eu comecei a descontar nas pessoas... [...] – Porque que não mandou consertar? – Ah, fui deixando passar. – A vida é assim mesmo, seu Lourenço, a gente deixa as coisas passar, elas vão crescendo, no começo a gente não quer brigar por coisa pouca, né, mas aí vai crescendo, crescendo, que nem panela de pressão, uma hora explode. Seu Lourenço, vamos aproveitar que a gente tá aqui conversando, tem 8 anos que eu trabalho pro senhor, o meu nome não é Luzinete não, é Josina.

Do mesmo modo que não sabia o nome de sua funcionária, trocando Josina por Luzinete, Lourenço chega à lanchonete se desculpando com a atendente pelo que tinha acontecido ali, outro dia, no entanto, só depois percebe que é outra pessoa, outra bunda que está no lugar, bem menos sedutora. Retorna o cliente do relógio de ouro, que é terrivelmente esbofeteado por Lourenço e, posteriormente, morto pelo segurança. Chega o rapaz dos livros, que é logo mandado embora, seguido dos pedreiros que vão consertar o entupimento do ralo, para quem Lourenço explica:

Esses ralos, esses canos todos, parecem ser apenas um lugar para aonde a água e os dejetos vão, mas não são não. Esses buracos são outra coisa, são portais, são portais do inferno. É por aí que eles ficam observando a gente.

A voz *in off*:

O cheiro do ralo, eu sinto um prazer estranho quando eu digo isso, é como se eu me reencontrasse, talvez o cheiro seja meu. Foi o cheiro que me trouxe a bunda, é um presente do inferno.

Lourenço usurpa da sua posição para explorar a dignidade das pessoas, e muitas delas vendem os seus *princípios*, o corpo, por ninharia. Afirma Lourenço, *o poder é afrodisíaco, o cheiro me dá poder*, enquanto o pacote do Correio trazia para Lourenço um sapo, com a mensagem *Estive no inferno e lembrei de você*. A partir desse bilhete, Lourenço abre novamente o ralo para re-conectar-se com o seu *eu*, passando a aspirar o cheiro, com o nariz diretamente sobre o ralo. Entra o cliente da caixinha de música, pelo que recebe a proposta de R\$ 15,00 e mais uma vez o vendedor argumenta em torno do fato de que *a caixinha tem história, por isso vale mais*. Lourenço o ridiculariza e pede ao cliente para escrever todas as histórias da caixa, para dar de brinde, quando for revendê-la, para que as pessoas saibam das histórias.

A relação amorosa de Lourenço esboça-se na barganha do dinheiro pelo corpo que possui, exaurindo toda a sua riqueza. Acusado de abuso sexual pela jovem-cliente, é preso, afirmando que o inferno saiu do ralo para vê-lo. Já no retorno às suas atividades, Lourenço, por fim, recebe na lanchonete o recado da moça da bunda e, posteriormente, em seu barracão, a moça da bunda, a quem pede desculpas e reata a relação, comprando, adquirindo o objeto mais desejado: *E assim, em mais uma coisa a bunda se torna, como tudo, como as coisas que tranco na sala ao lado*.

Agora, como pessoa, funcionária e não apenas como bunda, a ex-garçonete assiste a morte de Lourenço, na sala ao lado, pela jovem-cliente, explorada por Lourenço, reiteradas vezes na sua dignidade. Após os dois tiros certos, Lourenço se arrasta até o ralo, onde se

esgueira, como que num interminável re-encontro entre o sujeito e si mesmo, ouvindo o nome Lourenço, chamado pela moça da bunda. A tomada da fachada da loja fecha o filme, com o enunciado inscrito *então ninguém entra e ninguém sai*, seguida pelo foco da bunda nua na dimensão total da tela.

O roteiro do filme produz os efeitos de sentidos possíveis conforme os cortes, a partir dos quais retornamos à questão da memória e da contradição e à pergunta que visamos compreender *como se dá a montagem do filme O Cheiro do Ralo, enquanto espaço de apreensão/atualização de sentidos, pelo funcionamento da memória discursiva? De que modo as tensões do filme instalam a contradição própria do cinema, também enquanto lugar de existência do/para o sujeito do mundo inventado?* O filme *O Cheiro do Ralo* mobiliza da memória discursiva uma nova ordem para o sujeito no mundo, em que, pela denegação a apegos sentimentais, tradição, regras e convenções sociais, produz-se o efeito de de-historicização dos sentidos, como na *voz-pensamento* que retruca *não imaginar o relógio ser tão velho assim e saber que viria uma daquelas histórias que não estava a fim de ouvir*. Do mesmo modo quando Lourenço ouve do peruano *isso aqui tem história, é um gramofone* e recusa comprar o objeto e, posteriormente, do jovem da caixinha de músicas, a quem sarcasticamente pede para *escrever as histórias*.

O segundo cliente faz passar na tela os sentidos de uma riqueza e luxúrias consumidas na/pela decadência, crise, sendo forçosamente necessário dispor de peças, como o faqueiro de prata. A riqueza e a miséria humana convivem na definição do sujeito, mobilizando da história uma memória de abundância e desgraça. A ordem discursiva instituída em *O Cheiro do Ralo* torna possível tomar a bunda como identidade pessoal, cancelar o casamento com os convites na gráfica, atestar que ser *veado* é melhor, porque tem bom gosto *conhece de arte*. É com o cliente do violino que Lourenço perturba-se fortemente, pelas afirmações como */– Isso aqui cheira a merda!/, /– O cheiro vem de você!/, /– Quem usa esse banheiro?/, /– Quem mais?/, /– Então, de onde vem o cheiro?/* de tal modo que *o cheiro do ralo* vai sendo tomado enquanto a metáfora do Outro, a partir de sentidos já existentes, que determinam, capturam o sujeito na sua relação com a linguagem.

Essa correlação entre o *cheiro do ralo* e Lourenço põe em funcionamento os sentidos da memória discursiva, constitutiva do sujeito e da linguagem, se materializando na formulação de Lourenço, quando em insônia afirma *De tanto inalar merda, o meu cérebro se confundiu*. Todo o investimento de Lourenço em negar o funcionamento da história, da memória discursiva, é fracassado no filme, à medida que dá visibilidade a essa relação intrínseca entre Lourenço/cheiro. Desses sentidos *dados/vistos*, de antemão, se trata o olho de vidro, cujo argumento para a venda é – *É pouco, esse olho vale mais, esse olho já viu de tudo*. A ordem discursiva projetada pelo cliente da caneta de ouro expõe a contradição suposta no filme, à medida que Lourenço o subjuga indignamente, até abrir mão de seus *princípios*. No entanto, ao fazê-lo, pelas exigências e sarcasmo do comprador, o cliente é, ao mesmo tempo, ridicularizado, enxotado, assassinado.

O fedor do ralo, cada vez mais, assume um lugar de memória, de constituição dos sentidos para Lourenço, como vemos nas formulações, - *É como se fosse um círculo vicioso, eu vejo a bunda que me alimenta, o preço pra comer a bunda é comer o lixo daquela lanchonete, a comida sempre cai mal, sendo assim, o ralo fede, ou seja, a bunda faz o ralo feder*, num funcionamento que aponta para o movimento discursivo entre língua/sujeito/memória, na medida que é estruturante do sujeito. A tela atualiza no filme a memória de uma figura paterna, além do que, pelo esquecimento, na perda, faz significar o desprestígio pela memória mesma, como, por exemplo, no esforço para saber o nome da garçonete – impronunciável – ou na certeza de saber o nome de sua diarista e trocar Josina por Luzinete. Supomos a memória funcionar em *O Cheiro do Ralo* nesses cortes que a excluem enquanto possibilidade de constituição do sujeito e dos sentidos.

Aos poucos, o *ralo* se historiciza para Lourenço, situando-o como sujeito no mundo, de algum modo. Uma anterioridade de sentidos se diz sobre/a partir do ralo que fede, *esses buracos são outra coisa, são portais, são portais do inferno. É por aí que eles ficam observando a gente* como que um discurso que ecoa para Lourenço, uma memória, o Outro, marcando nesse espaço a contradição constitutiva do sujeito contemporâneo, sua dispersão. O filme *O Cheiro do Ralo*, dirigido por Heitor Dhalia, é uma versão cinematográfica da obra literária de

Lourenço Mutarelli, cujo trabalho é marcado pela aproximação entre a vida pessoal e personagens, tomados como reflexos seus, conforme Pisani (2012). Sem pretender a apreensão desses *eus* que se dizem pela/na dispersão do filme, retomamos aqui o que Foucault (2006, p.222) formula sobre o *ser da linguagem*, que aparece para si mesmo no desaparecimento do sujeito.

Heitor Dhalia, o produtor do filme, num suposto estatuto de *locutor*, como para a língua, literatura, é o responsável pela montagem cinematográfica, numa relação com a obra de Mutarelli. No entanto, na medida mesma que a montagem produz a distância (o desaparecimento) desse *eu* (diretor) – responsável pela montagem/apreensão do filme – mediante cortes, focos, roteiro, etc., a memória discursiva entra em jogo, como o lugar do Outro, fazendo significar a forma-sujeito *cinematográfico* inscrita enquanto lugar de dispersão para o sujeito.

Notas

¹ Reflexão apresentada em Mesa Redonda no IV Encontro de Estudos da Linguagem e III Encontro Internacional de Estudos da Linguagem – ENELIN – e publicado em Anais do Evento, 2011, POUSO ALEGRE. Disponível em: <http://www.letas.etc.br/enelin2011/>

Referências bibliográficas:

- BADIOU, A. (1998). *Pequeno Manual de Inestética: Meditações filosóficas*. Vol II. Lisboa: Instituto Piaget.
- FOUCAULT, M. (2006). “O Pensamento do Exterior”. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Coleção *Ditos e Escritos III*. Org. por Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2ª Ed.
- HENRY, P. (1992). *A ferramenta imperfeita: Língua, sujeito e discurso*. Campinas: Ed. da Unicamp.
- LAGAZZI, S. (2009). “O recorte significativo na memória”. In: *O Discurso na Contemporaneidade: materialidades e fronteiras*. São Carlos: Editora Claraluz.
- MARIANI, B. (2007). “Silêncios e Metáforas: algo para se pensar”. In: INDURSKY, F. & FERREIRA, M. C. L. (Orgs.) *Análise do*

Discurso no Brasil: Mapeando conceitos, confrontado limites. São Carlos: Editora Claraluz.

_____. (2004). *Colonização Linguística: Línguas, política e religião no Brasil (séculos XVI a XVIII) e nos Estados Unidos da América (século XVIII).* Campinas: Editora Pontes.

MILNER, J. C. (1987). *O amor da língua.* Porto Alegre: Artes Médicas.

ORLANDI, E. P. (1999). *Análise de Discurso: princípios e procedimentos.* Campinas: Pontes.

_____. (1999). “Do Sujeito na História e no Simbólico”. In: *Revista Escritos. Contextos Epistemológicos da Análise de Discurso.* Nº 4. Campinas: Labeurb.

_____. (1996). *Interpretação: Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico.* Petrópolis: Vozes.

_____. (2012). *Discurso em análise: Sujeito, sentido, ideologia.* Campinas: Pontes Editora.

PAYER, M. O. (2006). *Memória da língua: Imigração e Nacionalidade.* São Paulo: Ed. Escuta.

PÊCHEUX, M.; GADET, F. (2004). *A língua inatingível: O discurso na história da Linguística.* Campinas: Pontes.

PÊCHEUX, M. (1990). “Delimitações, inversões, deslocamentos”. In: *Cadernos de Estudos Linguísticos, nº19,* Campinas: IEL/Unicamp.

_____. (1975). *Semântica e discurso.* Campinas: Ed. da Unicamp.

_____. (1997). “Ler o Arquivo hoje”. In: ORLANDI, E. P. (Org.) *Gestos de Leitura: Da História no Discurso.* Campinas: Editora da Unicamp.

_____. (1997). “Análise Automática do Discurso (AAD-69)”. In: *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux.* Campinas: SP: Editora da Unicamp, 3ª ed.

PISANI, H. (2012). *O Cheiro do Ralo: a poética de Lourenço Mutarelli e o processo de transposição para o cinema por Heitor Dhalia.* Dissertação de Mestrado. Campinas: Instituto de Arte/Unicamp.

Palavras-chave: discurso, cinema, memória

Keywords: discourse, cinema, memory