

ENTRE ECOS DO GROTESCO E DA CARNAVALIZAÇÃO NO CINEMA NACIONAL: a tessitura verbo-visual em
“O Cheiro do Ralo”

BETWEEN ECHOES OF THE GROTESQUE AND CARNAVALIZATION IN NATIONAL CINEMA: the verbo-
visual fabric of the film “O Cheiro do Ralo”

ENTRE ECOS DE LO GROTESCO Y LA CARNAVALIZACIÓN EN EL CINE NACIONAL: la textura verbo-visual
de la película “O Cheiro do Ralo”

 Míriam Martinez Guerra¹

 Helaine de Souza Maciel²

1. Doutora em Linguística Aplicada pelo Instituto de Linguagens da Universidade Estadual de Campinas (IEL/Unicamp). Docente na Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT). E-mail: miriam.guerra@ufnt.edu.br.
2. Graduação. Doutorado. Instituição. E-mail:

RESUMO: Este artigo investiga a tessitura verbo-visual do filme “O cheiro do ralo” (2006), inspirado no romance homônimo de Lourenço Mutarelli (2002), à luz dos conceitos de grotesco e carnavalização elaborados pelo Círculo de Bakhtin. A análise propõe um diálogo entre a estética rabelaisiana e os signos do capitalismo, buscando compreender como o corpo degradado e a inversão hierárquica configuram uma crítica simbólica às contradições do mundo contemporâneo. Com base em uma abordagem qualitativa e interpretativista, exploramos a dimensão polifônica do filme por meio da transcrição de um trecho e da análise pontual de uma imagem da narrativa, como vias de reflexão sobre os gestos, os corpos e as vozes em cena. Observa-se que a corporalidade grotesca e os ritos de degradação operam como forças disruptivas, instaurando um espaço liminar de resistência simbólica. A produção cinematográfica brasileira reencena, em chave carnavalesca, o esgarçamento de um sujeito em ruínas, revelando os abismos de um cotidiano marcado pela alienação e pelo consumo. Assim, a obra se inscreve como um gesto ético-estético, em que o grotesco não apenas subverte, mas revela as camadas subterrâneas das normas sociais e de suas violências sutis.

Palavras-chave: Mikhail Bakhtin; Ciências Humanas; Círculo de Bakhtin; Filosofia da Linguagem; Teoria Literária.

ABSTRACT: This article investigates the verbo-visual fabric of the film *O cheiro do ralo* (2006), inspired by the eponymous novel by Lourenço Mutarelli (2002), in the light of the concepts of the grotesque and carnivalization developed by the Bakhtin Circle. The analysis establishes a dialogue between Rabelaisian aesthetics and the signs of capitalism, aiming to understand how the degraded body and hierarchical inversion configure a symbolic critique of the contradictions of contemporary society. Based on a qualitative and interpretative approach, we explore the film’s polyphonic dimension through the transcription of a selected excerpt and the analysis of a single image from the narrative, as paths for reflecting on the gestures, bodies, and voices on screen. It is observed that grotesque corporality and rites of degradation act as disruptive forces, establishing a liminal space of symbolic resistance. This Brazilian cinematic production reenacts, in a carnivalesque key, the unraveling of a subject in ruins, revealing the abysses of a daily life marked by alienation and consumption. Thus, the work is inscribed as an ethical-aesthetic gesture, in which the grotesque not only subverts, but reveals the subterranean layers of social norms and their subtle violence.

Keywords: Mikhail Bakhtin; Human Sciences; Bakhtin Circle; Language Philosophy; Literary Theory.

RESUMEN: Este artículo investiga la textura verbo-visual de la película *O cheiro do ralo* (2006), inspirada en la novela homónima de Lourenço Mutarelli (2002), a la luz de los conceptos de lo grotesco y la carnavalización elaborados por el Círculo de Bakhtin. El análisis propone un diálogo entre la estética rabelaisiana y los signos del capitalismo, buscando comprender cómo el cuerpo degradado y la inversión jerárquica configuran una crítica simbólica a las contradicciones del mundo contemporáneo. Con base en un enfoque cualitativo e interpretativo, exploramos la dimensión polifónica de la película a partir de la transcripción de un fragmento y del análisis puntual de una imagen de la narrativa, como vías para reflexionar sobre los gestos, los cuerpos y las voces en escena. Se observa que la corporalidad grotesca y los ritos de degradación actúan como fuerzas disruptivas, instaurando un espacio liminar de resistencia simbólica. La producción cinematográfica brasileña recrea, en clave carnavalesca, el desgarramiento de un sujeto en ruínas, revelando los abismos de una cotidianidad marcada por la alienación y el consumo. Así, la obra se inscribe como un gesto ético-estético, en el cual lo grotesco no solo subvierte, sino que revela las capas subterráneas de las normas sociales y de sus violencias sutiles.

Palabras-clave: Mikhail Bakhtin; Ciencias Humanas; Círculo de Bakhtin; Filosofía del lenguaje; Teoría literaria.

Recebido em: 09/05/2025

Aprovado em: 28/05/2025



Todo o conteúdo deste periódico está licenciado com uma licença Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional), exceto onde está indicado o contrário.

Palavras iniciais

Há um cheiro que escapa da tela e se entranha na carne do espectador. Um cheiro que não vem apenas do ralo entupido, mas da decomposição simbólica de um mundo em ruínas – um mundo onde os corpos, os objetos e as palavras perdem seus contornos e se fundem num grotesco cotidiano. A produção cinematográfica brasileira “O cheiro do ralo” (2006), dirigida pelo pernambucano Heitor Dhalia a partir do romance homônimo de Lourenço Mutarelli, opera como uma lente escura sobre a banalidade da existência humana, revelando seus excessos, silêncios e monstruosidades. Nesse universo de luz amarelada e relações apodrecidas, tudo parece girar em torno do acúmulo: de objetos, de desejos, de vozes caladas.

A travessia da literatura ao cinema tem sido um dos caminhos possíveis para que certas obras reverberem além das páginas. A partir da década de 1960, o cenário literário brasileiro diversifica-se, abrindo espaço para narrativas híbridas, fragmentárias, experimentais – muitas das quais permanecem ainda pouco exploradas frente à sua potencia expressiva. “O cheiro do ralo” é uma dessas obras que, ao migrar do papel para a tela, ativa um circuito de trocas intersemióticas e dialógicas. Nesse movimento, não se trata apenas de uma adaptação, mas de uma transcrição que tensiona fronteiras entre o literário e o cinematográfico, entre a ficção e o riso ácido do real. Desse modo, ao revisitar a literatura por meio das lentes da sétima arte, o romance de Mutarelli alcança público diversos e adquire outras camadas de sentido, intensificadas pelo gesto estético de Dhalia.

O autor do romance, Lourenço Mutarelli, nascido em São Paulo em 1964, artista gráfico de formação, transita entre os quadrinhos, a literatura e o teatro. Sua trajetória criativa é marcada por uma linguagem coloquial, visualmente saturada e visceral. Obras como “Transubstanciação” (1991), “O dobro de cinco” (1999), “O rei do ponto” (2000), “A soma de tudo: parte 1 e parte 2” (2001/2002) e “Quando meu pai se encontrou com um ET fazia um dia quente” (2011) revelam essa estética do excesso e da marginalidade, que também se faz presente no comédia-drama “O cheiro do ralo”. Muitos de seus romances ganharam versões para o cinema – “O natimorto Jesus Kid” – algumas das quais escritas diretamente para as telas, numa evidente vocação interartística.

Heitor Dhalia, por sua vez, nascido em Recife em 1970, iniciou sua carreira como redator publicitário, e logo ingressou no cinema nacional como assistente de direção e roteirista. Em 2004, realizou sua primeira adaptação literária com o longa “Nina” (2004), baseado em “Crime e castigo”, de Fiódor Dostoiévski – referência que se infiltra, ainda que de forma indireta, no próprio universo de “O cheiro do ralo”. Como diretor, roteirista e produtor, Dhalia imprime ao filme uma atmosfera opressiva, entre o onírico e o real, favorecendo uma estética do desconforto.

O enredo de “O cheiro do ralo” parte de uma simplicidade inquietante. O protagonista, dono de uma loja de objetos usados, apaixona-se por uma bunda – não por uma mulher, mas por uma parte dela –, e a partir disso, sua relação com o mundo degrada-se ainda mais. O personagem Lourenço (interpretado por Selton Mello) tenta conquistar esse objeto de desejo fragmentado, enfrentando o fedor insistente que brota do ralo do banheiro de sua loja. No curso da narrativa, compra objetos de forma compulsiva, humilha seus consumidores, termina seu noivado, rompe com qualquer laço empático, até ser assassinado por um de seus clientes que ele tanto despreza. O que à primeira vista poderia parecer absurdo, revela-se metáfora crua da decomposição ética e afetiva nas relações contemporâneas. Humor ácido, miséria simbólica e crítica social fundem-se num discurso alegórico sobre a lógica do consumo, da indiferença e da violência banalizada.

O filme, assim como o romance, desconstrói os limites entre sujeito e objeto, desejo e repulsa, humanidade e grotesco. A hibridez da linguagem literária – marcada por cortes, fluxos de consciência e uma oralidade herdada dos quadrinhos – encontra no cinema de Dhalia uma resposta estética que multiplica sentidos. A *mise-en-scène* claustrofóbica, os planos fechados, os ruídos repetitivos e o tom monocromático compõem uma poética do desconforto. Trata-se de uma obra aberta à interdisciplinaridade, que convoca saberes da psicologia, da sociologia, da filosofia e da história para ampliar sua potência discursiva e reflexiva na construção de valor dos personagens da trama, das memórias, bem como da relação entre o homem e o objeto.

Este artigo parte da premissa de que a vida – ainda que seca, amarga e áspera – pode ser uma poderosa via de crítica. Ancorado nos estudos do Círculo de Bakhtin, especialmente nas noções de grotesco e carnavalização (Bakhtin, 1987), propomos uma aproximação entre a obra de Mutarelli e a tradição rabelaisiana do corpo que ri, transborda e contesta. Mais do que uma análise linear, buscamos uma travessia: um percurso verbo-voco-visual pelo filme, em que as imagens e os silêncios dialogam com os conceitos e os contextos. Dessa forma, também convocamos Valentin Volóchinov (2019 [1926]), integrante do Círculo de Bakhtin, para pensarmos o entimema social que estrutura as relações discursivas entre os personagens – sobretudo aqueles que carregam o corpo as marcas da subalternidade.

Nesse sentido, esta investigação se inscreve em uma abordagem qualitativa, interpretativista e indisciplinar (Minayo, 2001; Silveira; Córdova, 2009), que compreende o cinema como linguagem e como campo de forças ideológicas. Seguimos como propõe Rezende (2024, p. 116-117), a concepção de que “o verbivocovisual é considerado, em sua potencialidade valorativa, como unidade complexa”. Para Leal (2023, p. 120), essa linguagem “tem a capacidade dialógica de congregar sentidos do cotidiano emoldurados por discursos artísticos que refletem e refratam a vida em sociedade”. Assim, todo signo, independentemente de sua materialidade, é atravessado por ideologia, como afirma Volóchinov (2017). A escuta das vozes que perturbam a imagem – mesmo que silenciadas pela *diegese* – é aqui um gesto metodológico, atento à pluralidade de sentidos em disputa.

Por meio da análise de cenas selecionadas – com atenção ao cronotopo carnavalizado, às dinâmicas do grotesco corporal e à violência simbólica contra os corpos subalternos – buscamos refletir sobre os modos como o filme constrói, tensiona e, por vezes, denuncia a lógica de uma sociedade monológica, regida pela acumulação e pela indiferença. Em suma, interessa-nos compreender como a narrativa fílmica “O cheiro do ralo” atualiza, em chave contemporânea, o riso rabelaisiano e sua potência de subversão. Entre o ralo e o grotesco, entre Mutarelli e Rabelais, entre o silêncio e a risada amarga, abrimos espaço para escutar aquilo que insiste em escapar.

Organizamos este trabalho em três momentos principais, além destas palavras iniciais e finais-provisoriamente inacabadas. Na primeira seção, intitulada “Entre Rabelais e Mutarelli: ecos grotescos e carnavalizados”, exploramos os conceitos de grotesco e carnavalização a partir de Bakhtin, articulando-os à tradição rabelaisiana e sua resignificação na obra de Lourenço Mutarelli. Em seguida, na segunda seção, “A dialética da alienação, exotopia e poder: o mundo utópico e a cosmogonia de Lourenço”, refletimos sobre os tensionamentos entre interioridade e exterioridade, indivíduo e estrutura, à luz de uma leitura dialógica dos espaços e corpos na obra. Por fim, na terceira seção, “Encenações do grotesco: o verbo e o corpo em O cheiro do ralo”, analisamos os efeitos verbo-voco-visual da adaptação cinematográfica, por meio da transcrição e da imagem de uma cena, tensionando os elementos estéticos e ideológicos que compõem o discurso grotesco da narrativa.

Entre Rabelais e Mutarelli: ecos grotescos e carnavalizados

A obra artística de Lourenço Mutarelli, frequentemente situada no campo da literatura marginal, reverbera uma comicidade ambígua e crítica que remonta à tradição da sátira menipeia, um tipo de gênero híbrido/sério-cômico, considerado pelo Círculo de Bakhtin como expressão de uma visão carnavalesca do mundo. Como aponta Fiorin (2011, p. 57), o carnaval é um espetáculo distinto, não tem palco, não tem atores, todos participam dele ativamente, “não é uma festa que se presencia, mas que se vive”. Nesse horizonte estético-discursivo, o carnaval aparece como um fenômeno que subverte hierarquias sociais, dissolvendo fronteiras entre o alto e o baixo, o sagrado e o profano, o oficial e o marginal.

Tal perspectiva carnavalesca pressupõe a força centrífuga da linguagem, ancorada na heteroglossia e no diálogo polifônico, em oposição ao discursivo centrípeto oficial promulgado por agências/instituições hegemônicas – como o Estado, a Igreja ou a família. Na obra de Mutarelli, tanto na literatura quanto em sua adaptação para o cinema, encontramos esse movimento de reversão e tensionamento de valores, cuja matriz dialoga diretamente com o universo rabelaisiano. Desse modo, o ouvinte e a personagem, no carnaval, são participantes constantes do acontecimento da criação (Volóchinov, 2019 [1926]).

Ao assistirmos à produção cinematográfica brasileira, observa-se um espetáculo no qual a vida se põe ao contrário, sem restrições, fronteiras ou normas sociais ou de etiqueta (Bakhtin, 1987). Parece haver aproximações entre a literatura marginal de Mutarelli e a obra de Rabelais – ambas são constituídas na perspectiva carnavalesca e apresentam traços do estilo grotesco. Isto é, opera-se como linguagem do rebaixamento, em que o corpo é lugar de passagem, transformação e ambivalência. Tais traços grotescos, marcados pela hipérbole e pelo riso degradante, reaparecem na narrativa de “O cheiro do ralo”, cuja estética, linguagem e imagética constroem um mundo à maneira rabelaisiana.

Bakhtin (1987), ao analisar a obra de François Rabelais “Pantagruel” e “Gargântua”, caracteriza o estilo (cômico) grotesco (marcado pelos exageros, hipérboles que envolvem a vida material, imagens do corpo, da vida corporal – a alimentação, a defecação, micção, a cópula, para citar alguns) como gênero constitutivo da cosmovisão carnavalesca. Nesse mundo está proposto a construção de uma arena discursiva na qual o que está em jogo são os valores sociais (avaliações) presentes no contexto da vida na Idade Média (entre a Igreja e o povo, o Estado e o povo etc. – cultura dominante e, ou *versus*, a cultura popular). Mutarelli produziu sua obra artística com características semelhantes ao universo rabelaisiano.

A carnavalização dá forma a um tipo específico de cronotopo: “o cronotopo do carnaval”, o que, segundo Bakhtin (1987), é um *anticronotopo*, uma estrutura espaço-temporal que rompe com a linearidade histórica e com os marcos convencionais do realismo. Na obra de Mutarelli e, particularmente, na versão cinematográfica de Heitor Dhalia, essa suspensão temporal é evidente, dado que não há datas, nem pistas cronológicas claras. Em Rabelais, o valor (avaliação social) não está ligado a uma estrutura temporal precisa, o que significa que a história real não está registrada, o espaço é um todo fantástico (Morson, 2008). O tempo, por sua vez, é inferido pela observação dos objetos utilizados no cotidiano das personagens, o que acentua o caráter atemporal das críticas sociais e culturais veiculadas – como a corrosão das relações humanas no capitalismo, os atravessamentos de classe, de gênero e de valor simbólico. Essa mesma perspectiva anticronotópica fica evidente no “O cheiro do ralo” – não é possível precisar marcas temporais nas cenas.

A carnavalização transita da festa popular para o universo da arte – literatura, cinema, teatro – instaurando um mundo utópico, no qual a lógica dominante é invertida e o grotesco se torna forma de crítica. Nesse mundo há liberdade, igualdade, abundância. Nele, tudo está às avessas (Fiorin, 2011). Na obra artística em foco, os espaços de encontro e conflito são, primordialmente, a lanchonete e o escritório. O ambiente familiar não é espaço público (de encontro) e muito pouco é integrado às cenas nas quais o devaneio e a obsessão são centrais.

É no escritório (ambiente amplo, onde o que predomina são os tons sépia das paredes, dos móveis, dos inúmeros objetos amontoados nas prateleiras) o lugar onde os acontecimentos das cenas mais intensas, conflituosas e utópicas ocorrem. Esse cenário constitui parte do mundo grotesco de Lourenço, é ali, portanto, que o grotesco se manifesta com mais intensidade: o cheiro que emana do ralo é ao mesmo tempo repulsivo e atraente, culpabilizador e prazeroso. Essa ambivalência é constitutiva da lógica grotesca. O ralo – excreção, escoamento, ruína – uma cosmogonia íntima em que o prazer nasce daquilo que é socialmente repudiado.

Destarte, entendemos que o cheiro do ralo do banheiro, no escritório, é o elemento foco do mundo utópico de Lourenço. Em sua cosmovisão, Lourenço mistura o sagrado e o profano. O barulho das fezes líquidas, o tato do encanador dentro do ralo, o desconforto causado pela presença dos excrementos – tudo isso materializa o rebaixamento do corpo e, ao mesmo tempo, sua potência renovadora. Já a lanchonete é vista por ele como um possível “paraíso” (“Se a comida não fosse tão ruim, poderia se chamar paraíso”), em contraposição as imagens que ele constrói do espaço do escritório – lugar do odor desagradável (“desculpe o cheiro...”), onde ele acredita ter uma ligação com o inferno (“o inferno saiu do ralo [...]”). “Esses buracos são portais do inferno”).

No plano visual, o grotesco se inscreve com força na lente da câmera. É a bunda da garçonete (interpretada por Paula Braun), o elemento focalizado exageradamente do início ao fim do filme. A ênfase do tamanho da bunda da personagem é evidenciada pela linguagem visual (foco da câmera) e pela linguagem verbal, no título da terceira parte do filme: “A imensa bunda e nada mais”, confirmando a centralidade do corpo inferior, da erotização degradada, da objetificação levada ao extremo. A cosmovisão de Lourenço marcada por sua alienação e obsessão, traduz-se na equivalência entre desejo, poder e mercadoria. O corpo torna-se coisa – e, como tal, pode ser aprisionado, negociado e descartado.

Nesse relação, o objeto central é parte da metade de baixo do corpo hiperbolizado: “o cheiro me trouxe a bunda, um presente do inferno”. O “cheiro” remete ao fedor de suas próprias fezes no ralo entupido (o portal do inferno) e a “bunda” ao paraíso. O mundo utópico criado por Lourenço (autor) ridiculariza a vida material presente na mentalidade imbricada no modo de produção capitalista, no qual o que rege a vida em sociedade é o Mercado – precifica as coisas e coisifica o ser humano. Um exemplo claro dessa passagem pode ser visto na última parte do filme - “A imensa bunda e nada mais”, quando Lourenço afirma: “E assim mais uma coisa, a bunda se torna como tudo que eu tranco na sala ao lado.”).

A progressão de sua cosmovisão se dá na medida em que o cheiro, primeiramente desagradável, causador de vergonha (“eu não quero que eles pensem que o cheiro do ralo era meu”) e de culpabilização (“a culpa é do cheiro do ralo”), passa a ser considerado por ele como algo prazeroso (“o cheiro do ralo, sinto prazer”). Além do cheiro, o barulho do movimento das fezes no ralo entupido é algo recorrente em diversas cenas no escritório, em especial a cena que o encanador coloca as mãos e o antebraço dentro do ralo, tateia as fezes líquidas com suas mãos. O tato, o som e o cheiro (informado por Lourenço) mexem com os sentidos que o interlocutor do filme constrói para atribuir *valor* ao cômico-grotesco.

Na visão bakhtiniana, com base nas análises de obras de Rabelais, o corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal. O corpo próximo do nascimento ou da morte ou em plena satisfação de suas necessidades naturais (a defecação, o ato sexual etc.) gera ênfase das partes corporais que contêm orifícios, ou seja, abertura ao mundo exterior (Fiorin, 2011). Na palavra da arte, a imagem grotesca ignora a superfície corporal e focaliza as saídas – os orifícios, as excrecências – com fins em atravessar os limites do corpo (Bakhtin, 1987).

Outra imagem emblemática do grotesco rabelaisiano é a do corpo despedaçado – figura que representa um corpo inacabado, aberto ao mundo, em constante metamorfose. No filme, essa imagem adquire contornos singulares ao ser atualizada por meio de objetos inanimados aos quais o protagonista atribui sentido afetivo e identitário. Referente a esse aspecto, o olho de vidro, a perna mecânica e uma luva passam a representar, simbolicamente, fragmentos do corpo do pai que nunca conheceu, instaurando uma relação ambígua entre ausência e presença, memória e invenção.

A frase “Esse será o olho de meu pai”, proferida pelo narrador-personagem diante do objeto adquirido, revela a projeção de um afeto sobre um artefato inerte, bem como uma tentativa de reconstrução imaginária de uma figura paterna ausente. A esse olho soma-se, posteriormente, uma perna ortopédica – “A perna do meu pai” – e, por fim, uma luva – “Para quando eu conseguir a mão”. Esses elementos, coligidos ao longo da narrativa, configuram um corpo-pai simbólico, grotesco em sua incompletude e artificialidade, cujos membros são resgatados do universo do descartado, do resíduo, do inútil. Na perspectiva bakhtiniana, trata-se da atualização contemporânea de um corpo grotesco que se organiza a partir da fragmentação e da abertura, não um corpo unitário, idealizado, mas um organismo desmontado, precário e, paradoxalmente, investido de sentido.

As ações do protagonista corroboram para uma visão do corpo, não como memória afetiva, mas a uma ficcionalização compensatória. O personagem Lourenço projeta nesse pai “construído”, valores e conselhos que ouve de terceiros, incorporando essas vozes alheias como parte de um repertório paterno imaginado. Há portanto, um movimento de apropriação e ressignificação de discursos banais, que passam a ocupar o lugar da palavra do pai. Nesse gesto, evidencia-se o mecanismo de construção identitária do sujeito por meio de resíduos discursivos e materiais do cotidiano. Por outro lado, o grotesco, nesse caso, não se limita à imagem do corpo fragmentado, mas atravessa a constituição simbólica da subjetividade, que se edifica sobre os restos do mundo.

É importante destacar que, enquanto idealizar essa figura paterna inexistente, Lourenço manifesta desprezo por figuras femininas, como a mãe, praticamente silenciada na narrativa, e as mulheres com quem interage, objetivadas ou reduzidas à condição de mercadoria. Tal desequilíbrio revela uma dinâmica de gênero marcada por uma recusa do feminino e por uma busca nostálgica de autoridade no masculino. Assim, notamos que o grotesco emerge como princípio estruturante da narrativa, tensionando as fronteiras entre corpo e coisa, sujeito e objeto, vivo e morto, e revelando a precariedade da subjetividade contemporânea que se vê forçada a reinventar seus laços a partir dos restos.

A coisificação do ser humano está ligada à humilhação, à exposição, a dor e ao sofrimento humano, em especial, os humanos da classe popular. No sistema capitalista, tem-se a ideia de que o grupo de pessoas mais “apto” a sobreviver é o grupo privilegiado economicamente, culturalmente, educacionalmente etc. Isso é repetidamente mostrado na frase: “A vida é dura!”, primeiramente dita por um vendedor de objetos e, posteriormente, repetida por Lourenço, num *tom* de superioridade, em meio às relações comerciais com pessoas pobres - uma possível crítica ao *darwinismo social*.

Para o Mercado, o valor simbólico é irrelevante, daí o desprezo de Lourenço pelos relatos dos vendedores de objetos pessoais, envoltos por memórias, sentimentos ou outros elementos dificilmente “precificáveis”, tal como a “arte”. A arte, enquanto fator social, está sujeita à valoração monetária, mas é pouco provável que o valor estético da arte, em sua essência, torne-se uma mercadoria, conforme impõem as leis econômicas (Volóchinov, 2019 [1926]).

No entanto, a narrativa apresenta rachaduras nesse discurso dominante. A contrapalavra ao comportamento discursivo de Lourenço (à classe dominante) pode ser notada na fala da moça, em um momento de conflito: “só porque tem dinheiro pode tratar qualquer mulher como puta?”. Ou ainda, no desfecho, quando uma virada discursiva entre classes (dominante *versus* povo) se dá pela morte de Lourenço, causada por uma mulher socialmente e psicologicamente vulnerável, abusada por ele e representante do grupo “menos apto” a sobreviver no mundo do Mercado. O que vence, na palavra da arte, é a(s) moça(s), o proletariado.

A morte, nessa chave rabelaisiana, não representa um término absoluto, mas uma passagem, um rebaixamento que prepara o terreno para a renovação. E é ao lado do ralo – aquele mesmo que um dia lhe trouxe prazer – que Lourenço encontra seu destino. No mundo rabelaisiano, conforme analisado por Bakhtin (1987), o grotesco é marcado pela transferência do plano corporal para o abstrato e espiritual entre a degradação e a possibilidade de renascimento. Trata-se de uma lógica cíclica, em que a morte é inseparável da vida, e o corpo, longe de ser encerrado em sua finitude, torna-se espaço de transição e abertura para outros tempos e sentidos.

Sob essa perspectiva, a morte de Lourenço pode ser lida como metáfora de um rito de passagem grotesco: um mergulho nos porões do corpo e da existência que, paradoxalmente, insinua uma abertura para o além. Não se trata de uma redenção em chave espiritualizante, mas de um deslocamento cronotópico – da clausura do escritório para um espaço-tempo outro, onde o grotesco se consuma como travessia. No caso de Lourenço, sua morte junto ao ralo do banheiro adquire forte carga simbólica. O ralo, lugar por onde escorrem os resíduos corporais, metáfora do abjeto e do descartável, é também, para o personagem, um portal ambíguo, onde convivem repulsa e desejo. Portanto, morrer ao lado do ralo do banheiro, aquilo que outrora lhe despertava gozo, é inscrever-se definitivamente nesse ciclo grotesco de descenso e transformação.

A dialética da alienação, exotopia e poder: o mundo utópico e a cosmogonia de Lourenço

A construção subjetiva de Lourenço, marcada por tensões entre a interioridade e o mundo que o cerca, desenha-se como uma verdadeira cosmogonia: um universo simbólico particular onde elementos desconexos da realidade – objetos, frases, sensações – adquirem sentido em um sistema de valores alternativos. Esse mundo, embora profundamente pessoal, está atravessado por discursos sociais, vozes alheias e relações de poder que o personagem reorganiza de forma peculiar. Representa-se, assim, um espaço onde se revelam tanto os efeitos da alienação quanto os mecanismos de resistência simbólica ao mundo normativo.

O filme “O Cheiro do Ralo” (2006), mergulha em uma crítica mordaz à sociedade contemporânea, atravessando temáticas como a superficialidade, o consumismo e a crise identitária. Com uma narrativa repleta de ironia, simbolismos e silêncios, a obra propõe uma reflexão sobre as relações humanas mediadas pelo valor de troca e pelo esvaziamento dos vínculos afetivos. Nesse universo, o discurso de Lourenço –

protagonista vivido por Selton Mello – se apresenta como o ponto nodal de uma tessitura ideológica, cujas marcas são a alienação, a indiferença e a desconexão com o outro.

Como observa Volóchinov (2019 [1930]), na vida, todo discurso é inseparável do contexto social concreto em que se insere, sendo atravessado por disputas ideológicas que configuram seus sentidos. Nesse contexto, o discurso do protagonista Lourenço reflete expressão e denúncia de uma sociedade centrada na lógica mercantil, onde tudo se transforma em mercadoria, inclusive as pessoas. Sua impessoalidade diante dos objetos que compra, bem como diante das histórias que os acompanham, revela a fragmentação do sujeito moderno, incapaz de estabelecer laços simbólicos com o mundo ao redor. Como reflexo dessa postura, o filme apaga o nome de personagens secundários como a secretária, o segurança e a garçonete, reforçando a desumanização que atravessa o olhar do protagonista.

O conceito de exotopia é central para compreender a perspectiva de Lourenço sobre o mundo, uma vez que “a consciência do autor é consciência de uma consciência” (Bakhtin, 2003 [1979], p.11). O personagem trata tanto as pessoas quanto os objetos como meros meios para sua satisfação pessoal, ilustrando uma visão alienada e desinteressada que critica a superficialidade das relações sociais. A percepção de Lourenço do mundo como um espaço desprovido de profundidade e significado reflete uma crítica mais ampla ao materialismo e à falta de conexão genuína na sociedade moderna. O outro é, para ele, objeto de uso ou contemplação, jamais sujeito de relação. Em seu antiquário, acumula não apenas objetos usados, mas também fragmentos de vidas que são imediatamente descartados – não há escuta, nem diálogo. Desse modo, o apagamento da subjetividade alheia e a redução das relações à lógica da barganha denunciam a ruptura do princípio dialógico fundamental da linguagem e da existência.

No entanto, no universo de Lourenço, essa dialógica é rompida, pois ele desconsidera o valor das histórias e das vidas que se conectam aos objetos que adquire. Lourenço negocia objetos sem considerar os afetos que os acompanham, ignora o passado das pessoas, apaga nomes e histórias. Sua prática é monológica: impõe sentidos e recusa a escuta. Essa ruptura se evidencia de forma contundente na cena em que dialoga com o Homem do Violino. Ao ouvir que “o cheiro vem de você”, Lourenço responde com negação, revelando sua recusa em reconhecer a podridão que emana de si mesmo. Nesse sentido, a metáfora do ralo – elemento central e recorrente – condensa essa recusa, projetando para o exterior aquilo que é sintoma interno: a decomposição moral e afetiva do sujeito. Por outro lado, o anonimato dos personagens, por exemplo, reforça essa desconexão, sugerindo que, no mundo dele, as pessoas e seus relatos são irrelevantes, sendo reduzidas a meras transações comerciais.

O dialogismo de Bakhtin (2003 [1979]) sugere que todo enunciado é permeado por ecos e ressonâncias de outros discursos, de vozes alheias, ressonâncias de contextos sociais, atravessamentos históricos. Na produção cinematográfica “O cheiro do Ralo” (2006), isso é evidente na forma como o protagonista Lourenço interage com os outros personagens e com suas próprias palavras e atitudes são moldadas por essas interações. Dessa forma, a multiplicidade de vozes e perspectivas contribui para a construção de uma crítica social complexa e multifacetada, revelando as tensões e contradições nas relações humanas.

A frieza de Lourenço é ainda mais evidente em suas interações pessoais. Ele recusa a visita da própria mãe e termina abruptamente seu noivado com a personagem interpretada por Fabiana Gugli, no início do filme, afirmando que nunca gostou de ninguém. Sua rotina de negociações é ocasionalmente interrompida por visitas a uma lanchonete, onde desenvolve uma obsessão pela garçonete (Paula Braun), referindo-se a ela apenas por sua aparência física. Embora demonstre interesse, Lourenço evita qualquer

tipo de envolvimento pessoal, preferindo manter a relação em um nível superficial e transacional, o que revela sua preferência por relações mercantilizadas.

A polifonia presente na obra é manifestada nos diálogos entre Lourenço e os personagens secundários, como a secretária e o segurança. Essas vozes adicionais enriquecem a narrativa, ao mesmo tempo que amplificam a alienação e a crise existencial do protagonista. É válido ressaltar que, a multiplicidade de perspectivas revela as relações sociais e as dificuldades emocionais enfrentadas pelo personagem, oferecendo uma visão crítica da sociedade. A prática de Lourenço em desumanizar os objetos e as pessoas ao seu redor pode ser vista como um reflexo de uma postura monológica, onde não há espaço para a verdadeira alteridade ou diálogo. Ao se recusar a engajar-se em interações significativas, exemplifica uma sociedade onde as relações humanas são esvaziadas de sentido, sendo dominadas pela lógica de mercado e pelo distanciamento emocional.

Partindo da perspectiva de Volóchinov (2019 [1930]), o discurso não pode ser entendido isoladamente de seu contexto social, sendo sempre moldado por interações concretas que ocorrem em situações específicas. No filme, as falas e ações de Lourenço são profundamente enraizadas no ambiente sociocultural em que ele está inserido. Sua interação com os vendedores, por exemplo, não é apenas um simples ato de negociação comercial; trata-se de uma manifestação de uma crise mais ampla de valores e de uma alienação que caracteriza a sociedade contemporânea. Para o filósofo russo (Volóchinov, 2019 [1930]) todo enunciado é um ponto de intersecção de forças sociais em conflito, onde diferentes ideologias se encontram e se confrontam.

No filme, o discurso do protagonista reflete e desafia a superficialidade e o materialismo que permeiam sua realidade. Quando o personagem desumaniza os objetos e as pessoas ao seu redor, ele não apenas reitera um discurso dominante, mas também o distorce, revelando suas contradições internas. A repetida referência ao “cheiro do ralo” é um símbolo dessa distorção, onde aquilo que é percebido como um problema externo e material (o cheiro) é, na verdade, uma metáfora para a decomposição interna e moral do próprio personagem.

Nesse sentido, compreendemos que o discurso é sempre dirigido a um “outro”, um interlocutor que participa ativamente na construção do sentido. No enredo, a comunicação entre Lourenço e os personagens secundários, como o vendedor do violino e a viciada, é impregnada de uma polifonia onde vozes sociais distintas se fazem ouvir, mas não encontram eco na consciência isolada de Lourenço. A incapacidade do protagonista de se conectar verdadeiramente com o “outro” revela uma ruptura entre o eu e o mundo, onde o diálogo se torna monólogo, um reflexo da sua alienação e da falta de autêntica interação humana.

No filme, essa ruptura é ainda mais evidente na sequência envolvendo a viciada. A interação entre Lourenço e a jovem não se dá em termos de uma comunicação genuína, mas sim de uma transação, onde o corpo da mulher é mercantilizado e reduzido a um objeto de satisfação pessoal. Esse momento encapsula a crítica volóchinoviana à redução da linguagem e da interação social à pura funcionalidade, onde os significados são esvaziados de sua dimensão humana e se tornam meras ferramentas de poder e controle.

Por outro lado, a troca verbal com a garçonete, inicialmente é marcada pelo poder e pela objetificação, culmina em uma inversão dos papéis tradicionais. Antes subjugada pelo olhar e desejo do protagonista, a garçonete subverte essa dinâmica ao aceitar o pagamento para mostrar suas nádegas, mas o faz em seus próprios termos. Essa ação inverte a lógica de dominação estabelecida, podendo ser interpretada como uma manifestação do dialogismo bakhtiniano, onde as relações de poder são constantemente negociadas e transformadas pela interação das vozes em jogo.

A crise identitária, evidenciada pelo seu apego a objetos inanimados que ele associa a uma figura paterna idealizada e inexistente, reflete sua alienação e desconexão não apenas com os outros, mas consigo mesmo. Na cena em que finalmente abraça e beija a bunda da garçonete, chorando e reconhecendo sua própria incapacidade de se conectar emocionalmente, é um momento de clímax na narrativa. Tal ato, desesperado de carinho por um objeto parcial do corpo humano, simboliza a completa desumanização e fragmentação do protagonista em que encontra apego a uma parte do corpo, incapaz de ver a garçonete como uma pessoa completa, evidenciando sua alienação extrema.

A cena final, onde Lourenço, em um acesso de fúria e desespero, descobre que o ralo realmente estava entupido por um objeto pequeno, pode ser interpretada como a culminação da crítica social do filme. O ralo, que metaforicamente representava a decomposição interna e moral de Lourenço, revela-se um problema mecânico trivial. Essa revelação final ironiza a obsessão do protagonista, sugerindo que sua crise existencial, embora profundamente sentida, é, em última análise, autoimposta e alimentada por uma desconexão fundamental com o mundo ao seu redor.

A análise bakhtiniana nos permite ver “O cheiro do Ralo” (2006) como uma exploração das tensões entre o eu e o outro, entre a superfície e a profundidade. Nesse contexto, a ideia de Volóchinov (2019 [1926]) sobre o encontro entre o mundo da arte e da vida é essencial para compreender como as práticas sociais de linguagem no filme estão carregadas de tons valorativos e axiológicas, ou seja,

[...] o meio social extra-artístico afetando de fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um elemento estranho afetando o outro, mas de uma formação social, o estético, tal como o jurídico ou o cognitivo, é apenas uma variedade do social [...]. (Volóchinov, 2019 [1926], p.113).

Lourenço, na sua incapacidade de engajar-se com os outros de maneira significativa, representa um sujeito pós-moderno, alienado e fragmentado, cuja vida é dominada por transações comerciais e desconexão emocional. Essa alienação é intensificada pela prática da exotopia, que permite a Lourenço ver os outros apenas de uma perspectiva externa, desprovida de empatia ou compreensão genuína. O filme funciona como um espelho côncavo que devolve ao espectador uma imagem distorcida e grotesca, mas verossímil da realidade social.

A carnavalização, outro conceito-chave em Bakhtin, também se manifesta na narrativa, especialmente na subversão das normas sociais e morais. A obsessão de Lourenço pela bunda da garçonete e sua recusa em reconhecer a humanidade das pessoas ao seu redor subvertem as normas tradicionais de interação social. No entanto, essa subversão não leva à renovação ou ao riso liberador, como na carnavalização clássica, mas sim à degradação e à perda de sentido, refletindo a crise moral e espiritual do protagonista. Aqui, ao contrário do riso regenerador das festas medievais, o grotesco não liberta – degrada.

Na passagem da trama em que ele é alvejado pela viciada, a narrativa não promove uma utopia igualitária, mas apenas evidencia a falência dos vínculos. Sua morte, próxima ao ralo, encerra a trajetória de um sujeito que escolheu se desumanizar, interpretada como um momento carnavalesco, em que o poder é temporariamente revertido e a morte, de maneira grotesca e irônica, reconfigura as relações de poder. A menipeia, com sua mescla de elementos cômicos e trágicos, se faz presente na narrativa, especialmente na maneira como a obsessão de Lourenço com o ralo e os objetos aparentemente banais que adquire acabam selando seu destino de forma grotesca. O ralo, outrora símbolo do mal-estar difuso, revela-se entupido por

um pequeno objeto: ironia final que desmascara a crise como sendo menos existencial e mais autoimposta, alimentada por uma cegueira afetiva.

A linguagem utilizada no filme é permeada por um estilo que entrelaça ironia, sarcasmo e crueza, o que reflete as tensões e as contradições da sociedade contemporânea. Nesse sentido, as falas de Lourenço, ao mesmo tempo em que expressam sua alienação, também expõem uma crítica à superficialidade e ao materialismo exacerbado que caracteriza seu mundo. Sua crença de que “tudo o que eu compro tem sentimento, tem história” ilustra uma tentativa desesperada de atribuir valor humano a objetos inanimados, refletindo uma sociedade que valoriza mais o consumo e a posse do que as relações humanas autênticas.

A alienação de Lourenço é perceptível não apenas em sua relação instrumental e desumanizada com os outros – como nos atendimentos no escritório –, mas sobretudo na forma como recusa ou deturpa as convenções afetivas e sociais, instaurando um universo onde a afetividade se direciona a objetos inanimados, e a linguagem, esvaziada de diálogo real, torna-se solilóquio. Nesse processo, o personagem se coloca fora do tempo social, criando uma “exotopia” no sentido bakhtiniano: um ponto de vista externo, deslocado da ordem instituída, a partir do qual observa (e reinventa) o mundo. Essa exotopia não se configura, entretanto, como transcendência iluminada, mas como uma forma grotesca de percepção do real, onde a materialidade do corpo, o riso, a decomposição e a degradação se tornam categorias de compreensão.

Ao deslocar os valores tradicionais e instaurar seu próprio sistema – como ao atribuir ao olho de vidro, à perna mecânica e à luva um significado paternal, ou ao transformar o ralo em objeto de prazer e portal simbólico – Lourenço constrói uma espécie de mundo utópico às avessas, onde a lógica da carnavalização subverte hierarquias, desestabiliza o poder instituído e evidencia o absurdo da normalidade. Notamos que essa cosmogonia grotesca constitui uma crítica silenciosa, ainda que inconsciente, à racionalidade moderna e à normatividade burguesa.

No mundo de Lourenço, o poder se dissolve em vozes anônimas, em conselhos reciclados, em objetos que falam em nome do pai ausente. E, nesse universo rebaixado, é possível vislumbrar um tipo de utopia negativa, em que a decadência do sujeito espelha a decadência de um mundo que já não oferece espaço para o humano pleno. A dialética entre alienação e exotopia, portanto, produz uma nova forma de habitar o mundo: instável, grotesca, cindida – e, por isso mesmo, radicalmente crítica.

Sob as lentes do Círculo de Bakhtin, “O cheiro do ralo” (2006), revela-se uma poderosa alegoria da sociedade contemporânea, onde o outro é objeto, o discurso é mercadoria e o ralo – lugar de resíduos – torna-se símbolo de uma subjetividade que escorre, lentamente, para a ausência de sentido. Entre o ralo e o espelho, o que resta é um grito silencioso de uma existência exaurida de alteridade.

Encenações do grotesco: o verbo e o corpo em “O cheiro do ralo”

O filme “O cheiro do ralo”, lançado em 2006, com duração de 112 minutos, traz uma complexa trama de eventos centrados na vida ordinária do personagem Lourenço, interpretado pelo ator Selton Mello. Trata-se de um filme nacional, dirigido por Heitor Dhalia e com roteiro de Marçal Aquino e Heitor Dhalia, baseado em um romance, escrito durante o carnaval, publicado pela primeira vez em 2002, de autoria de Lourenço Mutarelli, desenhista/cartunista e escritor, que também toma parte dentre os personagens do filme, interpretando o segurança de Lourenço (personagem principal). Por meio de sua estética verbo-vocovisual, o comédia-drama, propõe uma narrativa em que o grotesco não se limita à deformidade corporal ou ao absoluto moral, mas se expressa no ordinário, no trivial, no banal que se repete.

É curioso notar que o nome do autor do romance é o mesmo do personagem central – Lourenço, o que denota possível aproximação entre autor e personagem, entre a “palavra da arte e a palavra da vida” cotidiana, tal qual mostra Volóchinov (2019 [1926]). No filme, o modo de produção capitalista é refletido nas situações comunicativas das vidas das personagens, permeadas por comportamentos e mentalidades que podem ser analisados a partir de distintas dimensões. O longametrage constrói uma ambiência densa, cínica e silenciosamente cruel, onde o mundo das relações se dá sob o signo do comércio, da indiferença e do poder. Não se trata, portanto, de uma obra a ser compreendida a partir da psicologia do personagem ou da subjetividade do autor, mas sim do fenômeno ideológico enraizado em um contexto dialógico amplo.

Lourenço Mutarelli constrói o “todo arquitetônico” de sua obra aparentemente inserido no contexto social, econômico e político brasileiro da década de 1970, porém, não é possível precisar a época histórica, a inferência se dá pelo tipo de mobília e utensílios presentes nos domínios centrais da vida da personagem, onde a maioria das cenas ocorrem - na casa e no escritório de Lourenço. Se a inferência procede, deve-se, então, considerar que, naquele momento histórico, o país passava por asseverada crise econômica, influenciada pela crise do petróleo e aumento da dívida externa do país. A população atravessava um período de regime ditatorial, a escolaridade da população era também algo em crise e, como um dos efeitos dessa(s) crise(s), tinha-se acentuada taxa de desemprego, o que culminava em dificuldades nas condições de vida da população, tal qual é retratado nas vidas das personagens que interagem verbalmente com Lourenço (personagem principal), majoritariamente, durante relações comerciais de compra e venda de objetos.

Mutarelli busca, em sua obra artística, evidenciar acontecimentos cotidianos relacionados à vida comum de um homem adulto, solteiro, escolarizado, solitário, com hábitos de leitura de livro literário, com lazer pouco diversificado (assiste programa na TV nos momentos de folga), com hábito alimentar pouco exigente (sua alimentação diária, embora demonstre não apreciar muito, é baseada em hambúrgueres de uma lanchonete popular) e tem o trabalho (é dono de uma loja que comercializa antiguidades) como parte central de sua vida. Aparentemente o protagonista é um homem com uma vida ordinária (comum) - vai de casa para o trabalho e do trabalho para casa cotidianamente, religiosamente, envolvido numa atmosfera de monotonia. É na interação discursiva com os outros personagens – restrita aos empregados por ele e vendedores que dependem de seu dinheiro – que são criadas situações comunicativas que dão o *tom* da obra artística acabada, entre tensionamentos possíveis de serem observados no processo dialógico entre o “eu” e o “nós”.

A tentativa de compreensão desse processo dialógico pode passar pelo entendimento do que torna os enunciados (aparentemente corriqueiros da vida comum) em um “todo” artístico. Para Volóchinov (2019 [1926]) a comunicação artística é a mesma das outras formas sociais, no entanto, o “artístico”, em sua totalidade, “é uma forma específica de inter-relação entre o criador e os contempladores fixada na obra artística.”. (Volóchinov, 2019 [1926], p. 115)¹. Nessa perspectiva, os enunciados do filme podem ser tomados como fenômeno sociológico, visto que a palavra (o discurso) na arte, na perspectiva de Volóchinov e o Círculo de Bakhtin, envolve a compreensão de diversos aspectos (social, político e historicamente marcados), para além da obra em si ou do psiquismo da personagem. Somado a isso, para melhor compreensão das palavras, pode-se considerar que todo enunciado envolve um contexto extraverbal, que será “lido” pelo contemplador da obra a partir de um conjunto de valor.

¹ Utilizamos a versão da obra traduzida por Sheila Grillo e Ekaterina Américo, publicada em 2019, intitulada “A palavra na vida e a palavra na poesia”, com o intuito de observar algumas das atualizações e reformulações em relação à tradução anterior, intitulada “Discurso na vida e discurso na arte”, traduzida por Carlos Faraco.

No filme, as cenas aparecem organizadas em partes com diferentes focos de atenção sugeridos aos interlocutores: parte I – “Tudo o que a vida tem a lhe oferecer”, parte II – “Ausência” e parte III – “A imensa bunda e mais nada”. Cada parte traz um conjunto de situações que remete aos títulos das seções. Ao buscarmos compreender o enunciado, a obra como um “todo” acabado, temos de levar em consideração que ela é constituída por uma parte verbalmente realizada e outra parte que fica subentendida – o entimema (Volóchinov, 2019 [1926]). Na perspectiva sociológica do Círculo de Bakhtin, o entimema (“o subentendido”) está além do psicológico (do pensamento, do sentimento, das representações subjetivas), ele envolve o que Valentin Volóchinov denomina *entimema objetivo-social* – “É como se fosse uma ‘senha’, conhecida por aqueles que pertencem ao mesmo horizonte social” (Volóchinov, 2019 [1926], p. 121) – assim, o enunciado está ligado ao contexto extraverbal e somente pode ser entendido dentro da situação comunicativa que lhe engendra sentido(s).

“Todo enunciado cotidiano é um entimema social” (Volóchinov, 2019 [1926], p. 121), o que significa que a avaliação social, partilhada por um grupo, envolve a compreensão da *unidade material do mundo* – o horizonte dos falantes (na cena A – o espaço físico da lanchonete) e a *unidade das condições reais da vida* (o fato de pertencer a mesma família, classe social, profissão etc.). Na parte intitulada “Tudo o que a vida tem a lhe oferecer”, na primeira interação entre Lourenço e a atendente da lanchonete, na Cena A, a seguir, observa-se que ela (a moça) está em condição (social, econômica, educacional etc.) aquém de Lourenço. A interação verbal oral entre eles aparenta ser trivial, mas o extraverbal (possível de ser notado pelo interlocutor, ao assistir ao filme) mostra o contrário – a relação entre eles não é de igualdade (nem envolve equidade), desde o primeiro contato:

Cena A – Lourenço conhece a moça da lanchonete.

(Lourenço caminha sozinho, cabisbaixo, do trabalho para a lanchonete, numa rua onde tudo está acinzentado, o céu, os muros pichados com tipos de letras pretas produzidas por gangues urbanas, a indústria tem tons entre branco sujo e cinza, não há natureza. Entra na lanchonete, lugar colorido, com variedade de frutas expostas, planta viva, frequentado pela classe popular, não sofisticado, funcionários subempregados, sem garantias legais).

Lourenço: Como você chama?

Moça: [Incompreensível]. (Sem som, nem ruído ao fundo. A **boca** mexe e os **braços** continuam a limpar o balcão da lanchonete).

Lourenço (pensamento): Eu jamais seria capaz de pronunciar aquele nome.

Lourenço: Você trabalha muito tempo aqui?

Moça: Uma semana.

Moça: Que livro é esse que você está lendo? Jaamis... Jamis o quê?

Lourenço: É James [...].

[...]

Lourenço: Eu queria tomar um refrigerante.

Moça: Qual refri?

Lourenço: Qualquer um.

(a moça se abaixa para pegar o refrigerante, a câmera focaliza parte de seu **corpo**).

Lourenço (pensamento): Eu poderia passar a semana inteira só olhando para essa **bunda**.

(Ela se levanta e entrega o refrigerante. Ele finge focalizar o olhar para a página do **livro**).

Lourenço: Obrigado. (Levanta-se e entrega uma bala para a moça).

Lourenço: Pra você.

Moça: Hum, uma bala de framboesa. Massa.

Lourenço: Como você chama mesmo?

Moça: [Incompreensível]. (Sem som, nem ruído ao fundo, somente a **boca** se mexe, dizendo seu nome).

Lourenço inclina a cabeça à direita (pensamento): Eu jamais seria capaz de pronunciar aquele nome. Eu queria pedir para ela virar mais uma vez.

(A câmera fixa o foco na **boca** da moça, ressaltando o tamanho).

Lourenço: Tchau.

(A moça retira o papel da bala e coloca na boca com gestos faciais de prazer e agradecimento).

Fonte: Trecho do filme “O cheiro do ralo” (04min:26s – 05min:37s), disponível no *Youtube*.

As marcas da desigualdade estão presentes em diferentes dimensões. Notamos que, na cena A acima, há uma acentuada diferença quanto ao letramento escolarizado das personagens. Ele é portador de um livro literário e ela está interessada em saber o nome do autor do livro, e não pronuncia o nome que lê na capa do livro de forma satisfatória para Lourenço, que imediatamente corrige a pronúncia do nome em inglês. Ela utiliza palavras ligadas à variação coloquial da língua, por meio de gírias (“refri”, “massa”). Ele busca desenvolver um diálogo casual, com entonação que demonstra algum respeito, embora seus pensamentos (oralizados) não informem isso.

As palavras oralizadas de seus pensamentos deixam claro um dos distanciamentos sociais entre eles, ela tem nome incompreensível e impronunciável para ele (“deve ter sido gerado da junção de dois ou três outros nomes”, ele infere numa outra cena), denotando um *tom* preconceituoso em relação ao nome próprio dela e, ao mesmo tempo, resalta o fato de ela pertencer a uma classe social não privilegiada, popular, mais próxima ao subemprego e com maiores percentuais de pessoas com pouca ou nenhuma escolarização. Esse gesto enunciativo, aparentemente banal, traz embutido um juízo de valor que opera simbolicamente como exclusão. O nome que não se ouve é também o sujeito que não se reconhece. A ausência da sonoridade revela, para além de uma lacuna fonética, uma operação social de silenciamento e inviabilização.

A personagem representa parte majoritária do povo brasileiro naquele dado cronotopo. Na década de 70, dentre as inúmeras crises, o país passava por um período no qual um percentual significativo da população com 15 anos ou mais de idade não conhecia o sistema alfabético da língua, ou seja, não havia adentrado os espaços escolares (em 1970, 35% do total da população de mulheres e 29,8 dos homens, no país, eram analfabetos, segundo o Censo Demográfico 1970-2000, veiculado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE). Esse fato, sem dúvida, dificultou o acesso de parte da população a tipos de trabalho que ofereciam melhor remuneração. Por vezes, a função social da pessoa está relacionada aos espaços sociais que ela ocupa e às oportunidades de participação nos distintos mundos letrados. Naquele momento, a classe trabalhadora lutava por diferentes tipos de garantias e de direitos sociais, frente ao cenário de crises no país e no mundo.

O cenário da lanchonete, por sua vez, com suas frutas coloridas, a planta viva e o ambiente popular, funciona como uma espécie de contraponto visual à aridez simbólica do percurso anterior de Lourenço: ruas acinzentadas, muros pichados e ausência de natureza. No entanto, essa vitalidade cromática não é suficiente para quebrar o ciclo de desigualdade, pois permanece inscrita nas relações hierarquizadas entre os corpos ali presentes. A ausência do nome da “garçonete” (assim como os nomes dos demais personagens secundários: o encanador, a secretária, o segurança, os vendedores de objetos etc.) nas cenas do filme parece indicar um possível apagamento das identidades da classe trabalhadora (subempregada ou desempregada), em um momento político ditatorial.

Na cena A, é visível o silenciamento da voz da moça todas as vezes que ela buscou dizer o seu nome próprio - a palavra tida como incompreensível por Lourenço. Somente é possível notar a gesticulação de sua boca. Logo, observa-se que esse apagamento se dá de forma dupla: pela ausência de nome e pela ausência de som. O nome dito sem som não é apenas inaudível – é ilegível socialmente por aquele que detém o poder da escuta e da nomeação. Lourenço, por outro lado, desfruta de “tudo o que a vida pode lhe oferecer” – detentor de algum poder monetário, de conhecimentos socialmente reconhecidos e culturalmente hegemônicos (presente no uso da variante culta da língua e no hábito de ler livro, por exemplo), representante de uma classe econômica, social e política privilegiada. Ele é, na palavra da arte,

a classe detentora dos meios de produção material, mantenedora de uma sociedade patriarcal, hierarquizada e monologizadora das vozes de grupos minoritários. Inferimos que, se a garçõete é silenciada na enunciação de seu nome, Lourenço é amplificado em seus pensamentos. A técnica cinematográfica que vocaliza suas reflexões íntimas opera uma assimetria de vozes: a voz do dominante se torna onipresente, enquanto a do subalterno permanece como ruído mudo.

Num mundo de crises, ditatorial e monologizante, as cores acinzentadas (tons escurecidos de cor sépia) são as que melhor representam esse cenário (da vida real de crises) e a personagem (na arte), tal qual pode-se notar na Figura 1, por exemplo, a seguir:

Figura 1 – O mundo cotidiano exterior de Lourenço.



Fonte: Trecho do filme “O cheiro do ralo” (4min:06s), disponível no *Youtube* (2016).

A imagem destacada na Figura acima sintetiza visualmente a atmosfera em que o protagonista transita: um espaço urbano degradado, sem natureza visível, atravessado por tons acinzentados e pichados, marcado pela ausência de vida e pela rigidez das estruturas materiais e simbólicas. Esse cenário, onde predominam o concreto, o silêncio e a ausência de alteridade, constrói um cronotopo da clausura, que antecipa a própria rigidez ética e estética de Lourenço. Nesse cenário, a monotonia da paisagem urbana parece refletir não apenas um espaço físico decadente, mas um modo de vida enclausurado, solitário e incapaz de estabelecer relações dialógicas autênticas

A escolha (do diretor e/ou roteiristas) por retirar por completo qualquer ruído, no momento em que a personagem pronuncia seu nome, causa um efeito jocoso, remetendo às características do gênero sério-cômico, que traz uma visão carnalizada do mundo. Tal escolha estilística – a ausência deliberada de som – intensifica o gesto grotesco do apagamento simbólico: ela fala, mas sua voz não reverbera. A palavra, aqui, é substituída por um silêncio escancarado que, ao invés de esvaziar o sentido, o intensifica. O riso que pode emergir desse momento (e que talvez o espectador sinta, ainda que com certo desconforto) não é leve nem gratuito: carrega as marcas da desigualdade e da violência simbólica que se naturalizam no cotidiano.

Nesse ponto, a cena encena uma carnavalização invertida: ao mesmo tempo em que há traços do riso (pelo nome impronunciável, pela comicidade do silêncio, pela reação desajeitada de Lourenço), esse riso não liberta nem subverte, denuncia. Ele evidencia a hierarquia social de vozes e corpos, expondo a

assimetria entre quem tem o direito de nomear e quem permanece inominada. No universo grotesco descrito por Bakhtin (1987), o corpo popular é exagerado, exposto, cômico – mas também resistente. A boca da moça, ampliada no enquadramento da câmera, torna-se o centro do grotesco nessa cena, mas não como deformação a ser ridicularizada, e sim como potência simbólica: a personagem é o lugar da fala silenciada, do desejo interdito, da alteridade negada.

Essa cena ilustra um momento de tensão entre o mundo oficial, hierarquizado e masculino (representado por Lourenço), e o mundo popular, feminino e subalternizado (representado pela moça), que se torna o avesso do primeiro. A cena, portanto, aproxima-se do gênero sério-cômico não por diluir o conflito, mas por apresentá-lo em sua forma mais crua, emoldurada pelo riso desconfortável que marca o grotesco social. Há, ali, uma *mise-en-scène* do poder, do desejo e da exclusão, na qual o nome – esse marcador identitário tão potente – se converte em vazio sonoro, gesto truncado, ausência ensurdecadora.

Portanto, ao escolher retratar esse momento com um olhar ácido e por vezes satírico, o filme desestabiliza a seriedade do mundo oficial e abre espaço para que vozes outrora silenciadas reverberem, ainda que na fissura do sistema enunciativo dominante. A carnavalização, nesse contexto, não apenas revela as contradições do mundo representado, como também permite que o grotesco – enquanto linguagem de resistência – subverta, mesmo que momentaneamente, o pacto de silenciamento imposto aos sujeitos marginalizados.

Palavras finais

A palavra da vida e a palavra da arte têm pontos de convergência, mas também de divergência – uma arena discursiva na qual os jogos valorativos se movimentam. A palavra da arte presta-se a um importante papel mobilizador de questões sociais, políticas, educacionais e outras advindas de distintos campos das atividades humanas. Ainda que enredada nas estruturas da linguagem e da cultura, dispõe-se como espaço de resistência simbólica, onde é possível desautomatizar os sentidos e instaurar zonas de inquietação. Assim, o gesto artístico torna-se também um gesto ético, pois problematiza, desloca e reconfigura as formas como percebemos o mundo e a nós mesmos.

No filme “O cheiro do ralo” (2006), essa potência da linguagem artística manifesta-se justamente pela via do grotesco e da carnavalização – não como paródia fácil ou riso escapista, mas como forma estética de desestabilização das certezas e dos pactos de sentido. O protagonista, figura que transita entre o cômico e o patético, entre o humano e o desumanizado, encarna o sujeito contemporâneo em ruínas: enclausurado, desprovido de vínculos autênticos, envolto em relações utilitárias e mediadas pelo consumo. Seu corpo, seus gestos e sua fala se esvaziam na medida em que ele se fecha à alteridade, tornando-se símbolo de uma existência corroída desde dentro.

Nesse gesto estético e ético, o filme enuncia, ainda que às avessas, a potência subversiva do grotesco, que não se manifesta aqui pelo escárnio vulgar, mas pelo desconcerto diante da cena truncada – tão absurdamente real que provoca riso e, tão tragicamente silenciosa, que denuncia. A carnavalização que atravessa essa sequência, embora silenciosa, reverbera na desestabilização do mundo oficial e na ruptura dos pactos de sentido. A imagem urbana, quase distópica, funciona como materialização simbólica de um sujeito enclausurado em sua própria unilateralidade, insulado de qualquer relação com a exterioridade, enquanto a personagem feminina, embora momentaneamente silenciada, inaugura uma rachadura nesse mundo autocentrado, desferindo um golpe mínimo – e por isso mesmo potente – no cronotopo de clausura.

Em diálogo com os conceitos bakhtinianos e com os ecos rabelaisianos que atravessam a obra de Mutarelli, é possível compreender o filme como uma sátira amarga da vida urbana contemporânea, onde os espaços e os corpos parecem ter perdido seu potencial dialógico. Observamos que, nesse contexto, o grotesco não apenas deforma, mas revela; a carnavalização não apenas subverte, mas anuncia a possibilidade de outros mundos possíveis, ainda que entre ruínas. Por meio de uma linguagem polifônica, o filme nos oferece uma crítica mordaz ao materialismo e à superficialidade das interações sociais, sugerindo que a verdadeira crise está na decomposição interna e moral do indivíduo.

Na tensão entre corpo, palavra e imagem que constitui a narrativa polifônica, essa sátira cinematográfica da contemporaneidade não apenas reinscreve nossa percepção (de ver, ouvir e sentir o real), mas desvela o caráter desumanizante do consumismo e da alienação social. Nesse processo, emerge a dimensão estética como força criadora e contestadora, capaz de dar forma sensível às contradições do presente. Através das lentes do Círculo de Bakhtin, o grotesco deixa de ser um simples efeito visual ou estilístico para tornar-se um modo de conhecimento – uma via crítica que nos obriga a olhar para as camadas subterrâneas da existência e para os mecanismos de exclusão, silenciamento e fetichização que operam no cotidiano.

A produção cinematográfica brasileira, “O cheiro do ralo” (2006), não se fecha sobre si mesmo, nem tampouco oferece saídas redentoras. Lourenço, ao final da trama, é confrontado não apenas com o cheiro do ralo, mas com o vazio de sua própria existência. Mas é justamente nesse inacabamento, nessa incompletude constitutiva, que a arte encontra seu lugar: não como espelho do mundo, mas como arena de embates onde os sentidos estão sempre em disputa. E é nesse embate que se forjam as possibilidades de transformação.

Referências

- BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BAKHTIN, M. O autor e a personagem na atividade estética. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1979].
- FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2011.
- GUILTY SING ASSOCIATION MOVIE. *Filme Nacional Completo O Cheiro do Ralo* [vídeo]. YouTube, 9 dez. 2016. 1 vídeo (93 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tzyepsKbmQc>. Acesso em: 03 maio 2025.
- LEAL, J. L. M. **Discurso na vida e na arte**: leitura dialógicas do discurso religioso cristão no filme Ressurreição. 257 f. Tese (Doutorado – Programa de Pós-graduação em Linguística) Universidade Federal da Paraíba – João Pessoa, 2023.
- MINAYO, M. C. S. (org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MORSON, G. S. **Mikhail Bakhtin**: criação de uma prosaística. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- MUTARELLI, L. **O cheiro do ralo**. São Paulo: Devir, 2002.
- O CHEIRO DO RALO**. Direção: Heitor Dhália Produção: Flávio R. Tambellini e Fabiano Gullane. Roteiro: Marçal Aquino e Heitor Dhália. Elenco: Selton Mello, Paulo José, Dira Paes, Silvia Lourenço, entre outros. Brasil: Gullane Filmes e Tambellini Filmes, 2006. 1 DVD (93 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tzyepsKbmQc&rco=1>. Acessado em 03 maio 2025.

REZENDE, B. A. Entre luto e ativismo: um (des) encontro de cronotopos no filme *Orações para Bobby* (2009). In: **Revista Diálogos**, v. 11, n. 3, p. 115–133, 2024. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/16007>. Acesso em: 06 mar. 2025.

SILVEIRA, D. T.; CÓRDOVA, F. P. A pesquisa científica. In: **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. p. 31-42.

VOLÓCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. A palavra na vida e a palavra na poesia: para uma poética sociológica. In: **A palavra na vida e a palavra na poesia**: ensaios, artigos, resenhas e poemas. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019 [1926].

_____. Estilística do discurso literário II: a construção do enunciado. In: **A palavra na vida e a palavra na poesia**: ensaios, artigos, resenhas e poemas. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019 [1930].