

O CHEIRO DA AURA: MUTARELLI E A QUEDA DA EXPERIÊNCIA

Arthur Dal Ponte Santana

RESUMO

O presente artigo busca apresentar as relações possíveis entre duas obras importantes da literatura de Lourenço Mutarelli e a filosofia de Walter Benjamin, assim como de outros autores alinhados ao seu pensamento. Partindo da forma que Mutarelli apresenta objetos da vida cotidiana em seus livros *O cheiro do ralo* e *O natimorto*, retomam-se alguns dos conceitos benjaminianos para se pensar a maneira pela qual a relação humana com os objetos se apresenta no mundo contemporâneo. A partir dessa relação com os objetos, busca-se apresentar o modo pelo qual conceitos caros à Benjamin, como os de experiência, vivência e aura, podem ser identificados e desenvolvidos de maneira distinta dentro da obra de Lourenço Mutarelli.

Palavras-chave: Benjamin. Mutarelli. Aura. Experiência. Valor.

THE SMELL OF THE AURA: MUTARELLI AND THE FALL OF EXPERIENCE

ABSTRACT

*The following paper aims to show the possible relations between two important works from the literature of Lourenço Mutarelli with the philosophy of Walter Benjamin and other authors aligned with his thought. Parting from the way Mutarelli presents objects from daily life in his books *O cheiro do ralo* and *O natimorto*, some of Benjamin's concepts are recalled to think the manner by which the human relation to objects is thought of in the contemporary world. From this relationship with objects, this paper aims to present the way in which some concepts dear to Benjamin, such as the ones of experience, isolated experience and aura, can be identified and developed in different manners inside of Lourenço Mutarelli's work.*

Key-words: Benjamin. Mutarelli. Aura. Value. Experience.

Introdução

Ao pensar a pobreza da experiência, Benjamin usava de exemplo os combatentes a retornar das trincheiras, mudos e incapazes de transmitir qualquer imagem que compreendesse as experiências vividas em um momento trágico da história humana. São assim, incapazes de comunicar, os protagonistas de Lourenço Mutarelli, mesmo que distantes do aspecto arrebatador da guerra. Os protagonistas de seus romances, com ênfase nos de seus primeiros, demonstram a verdadeira natureza de um mundo que torna da experiência terra arrasada, incapaz de sustentar qualquer construção que não seja fadada à ruína.

O primeiro título que inicia sua carreira de romancista é *O Cheiro do Ralo*, lançado no ano de 2002. Nesse livro curto, escrito em poucos dias, acompanhamos a história de um dono de uma loja de penhores que, ao longo da trama, compra ou nega diversos produtos antigos que lhe são oferecidos pelas pessoas que frequentam sua loja, em uma atividade econômica nebulosa que parece mais uma forma de agiotagem do que qualquer outra coisa (MELO, 2018, 247). O livro observa como esse protagonista sem nome desenvolve suas atividades laborais, mostrando como elas afetam suas relações afetivas tanto com os outros quanto consigo mesmo. Um aspecto central do livro é a relação que o protagonista desenvolve com uma garçonete de uma lanchonete de beira de esquina, que o faz chegar ao ponto de abandonar um noivado simplesmente pela adoração doentia que ele possui pela sua “bunda”. Outro ponto que move a narrativa é o ralo do banheiro que fica na loja de penhores, objeto que fede constantemente e se apresenta como um problema que nunca se resolve, sendo frequentemente apontado pelos clientes que por lá circulam, incapazes de ignorar o cheiro pujante e repugnante do ralo.

Seguindo na esteira do relativo sucesso de *O Cheiro do Ralo*, Mutarelli publica em 2004 o livro *O Natimorto*. Diferentemente da miríade de personagens que povoam o primeiro romance, com suas vozes sobrepostas e em rápida sucessão, esse segundo livro sobrevive com as vozes de apenas três: um agente de talentos, sua esposa e uma cantora por ele agenciada. A prosa poética, que é intercalada com momentos de cunho quase teatral que se assemelham aos

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFSC. Brasileiro, residente em Florianópolis-SC. E-mail: arthur-dps@hotmail.com

autos e suas formas alegóricas, revela uma história de fuga do mundo externo, onde o agente, fugindo de sua vida conjugal e do mundo que o cerca, propõe à cantora que ambos passem a morar em um quarto de hotel, isolados de todo o convívio até o resto de suas vidas. Os diálogos entre ambos, onde se apresentam os limites e extremos dessa estranha e improvável relação, são movidos pelo costume peculiar do agente de tirar a sorte nas figuras dos maços de cigarro, como se fossem cartas do tarot.

Ambos os textos assinalam para aspectos que se fazem constantes ao longo do mundo de Mutarelli, distribuídos entre romances e álbuns de quadrinhos. Esse seu mundo é o mundo sujo das metrópoles, o mundo enclausurado dos quartos de hotel e das salas inundadas pelo fedor, espólio da inadequação humana a um modo de vida acelerado e que tende por isolar cada um para longe de seus semelhantes. Seus protagonistas seguem como aqueles de Dostoiévski, explicitados por Lukács (LUKÁCS, 1965, 150), homens solitários que seguem em uma espera pelo fim de um tormento que os perpassa desde o abrir da primeira página. Mas se em Dostoiévski ainda se vê o aspecto “publicista” que busca uma reconciliação impossível entre o solitário e a sociedade, em Mutarelli essa reconciliação quase nunca acontece. Seus protagonistas não encontram conforto, vivem sempre incomodados pelo mundo que os rodeia, quase nunca capazes de encontrar uma solução aos seus dilemas que não perpassa pela sua própria destruição.

Segundo Lukács, Dostoiévski antecipa o advento da metrópole contemporânea, escrevendo sobre o isolamento inerente a essa estrutura social, formadora de homens monomaniacos, delirantes e cada vez mais isolados do mundo coletivo. Mutarelli não teria como antecipar esse fenômeno, pois o vive no olho do furacão. Fruto de uma São Paulo cada vez mais veloz, seus textos têm ritmo rápido, herdado talvez de sua experiência como quadrinista premiado e prestigiado na comunidade *underground* de quadrinhos brasileira. Seus primeiros romances, escritos no início dos anos 2000, são permeados por frases curtas, mudanças abruptas e interrupções narrativas, com semelhança não só ao meio dos quadrinhos, mas também com a vida agitada da cidade em que reside. Seus quadrinhos com traço carregado, inundados com o nanquim e com

a sujeira característica da vida metropolitana, transbordam em seus protagonistas não ilustrados, que ocupam um semelhante espaço de sujeira e desconforto.

A escrita dos romances de Mutarelli é uma denúncia desse mundo que se alastra partindo das grandes cidades, cada vez mais povoado por imagens, pessoas e, acima de tudo, coisas. Afinal, são as coisas que permanecem no centro de seus primeiros romances, sejam elas como o entulho dos ambientes, a se empilharem pelas paredes das salas da loja de penhores de *O Cheiro do Ralo*, como objetos a serem trocados e passados pelas mãos de compradores inescrupulosos e vendedores desesperados, ou até como ponto central da constatação da fortuna diária, da forma que são os maços de cigarro em *O Natimorto*. A construção desse regime de objetos e de seus valores para os personagens de suas obras serve como apontamento para um problema da realidade presente, sendo a escrita de Mutarelli uma forma estética de exposição das maneiras de relação do homem contemporâneo com os objetos e as pessoas que o cercam.

Para pensar como são apresentadas essas relações entre homem e objeto nas obras de Mutarelli, se retoma aqui a figura de Benjamin, não só como pensador preocupado com o empobrecimento gradativo da experiência no mundo contemporâneo, mas também como filósofo que se põe a desenvolver as novas formas de valoração dos objetos frente à expansão da técnica. Busca-se aqui não somente conjugar os problemas da experiência e da relação com os objetos como são apresentados em Benjamin, mas também observar como Mutarelli lhes dá nova roupagem, revestida de lirismo, crueza e agilidade. Nosso esforço aqui se baseia na atitude típica do pensamento de Benjamin, a saber, essa constante busca por abarcar novas formas de arte e as mudanças que operam naquelas já consagradas (VACCARI, 2017, 289).

1 “Eu nunca sonho”

O já citado problema da experiência foi inicialmente desenvolvido por Benjamin para explicar uma falta de capacidade de incorporação da memória em uma forma de construção coletiva, formada historicamente, que se dava desde

a modernidade (VAZ, PETRY, BASSANI, 2014, 111). A ideia de experiência é contrastada com aquela da vivência, ao passo que a experiência sempre se dá pela comunicação e, justamente por isso, em um aspecto coletivo, a vivência é uma forma isolada de incorporação dos acontecimentos passados, relacionada com uma capacidade da consciência de suportar choques (BENJAMIN, 1975, 40). Os choques são inicialmente aqueles causados pelas experiências traumáticas da Primeira Guerra (BENJAMIN, 2020, 86), observados no semblante dos combatentes que dela retornam, mas também acabam por aparecer nas multidões evidenciadas pela poesia de Baudelaire e no conto “O homem da multidão” de Poe (BENJAMIN, 1975, 41-62), frutos do aspecto mecanizado da sociedade recém industrializada. A cisão da experiência e sua substituição pela vivência se apresenta como uma consequência direta da vida na modernidade, caracterizada pelo ambiente acelerado das cidades e pelo isolamento gradativo daqueles que nelas residem. Os choques são respondidos de forma mecânica, automática, por um trabalho que, descrito com viés marxista, se assemelha àquele do autômato (BENJAMIN, 1975, 49).

A experiência também possui um aspecto narrativo, ligado à sua socialização, e inconsciente, que se furta à construção de uma cronologia. No primeiro, a narrativa é a forma de transmissão e reconstrução da experiência, já que é por ela fundada e moldada. A narração incorpora as experiências do próprio narrador e as que lhe foram relatadas de modo a permitir que sejam retransmitidas em uma forma que as torna coletivas, residindo para além da individualidade daquele que as transmite. Nesse ponto, a narrativa se contrapõe ao romance, forma compartimentalizada de expressão que, pela sua natureza atrelada à materialidade do papel em contraste com a volatidade da fala, além de sua autoria única e aprofundada nos aspectos psicológicos dos protagonistas, permanece ligada ao aspecto isolado da vivência. O romance é um todo fechado que não se conserva na coletividade e na história, mas dentro do indivíduo que o consome de um modo solitário, distanciado da tradição oral da narrativa e, conseqüentemente, da construção da experiência.

Já o aspecto involuntário da experiência, se dá baseado na construção de um processo inconsciente que se furta a uma construção mecânica do tempo. A

figura exemplar dessa experiência involuntária seria o texto de “Em busca do tempo perdido” de Proust, onde a memória de uma vida é invocada por um momento de divagação privada, um momento que vem ao acaso e que se incorpora em uma forma de apropriação do passado em uma imagem de si mesmo. Esse aspecto individual confunde-se, em alguns momentos, com o outro, interligando a construção da memória individual com aquela pertencente ao coletivo (BENJAMIN, 1975, 38).

Aqui se manifesta o já explicitado contraste entre a experiência e a vivência: se a experiência era o terreno do narrar, da incorporação da memória ao indivíduo por meio de seu reavivamento e da transmissão de uma forma de linguagem que não se esgota, a vivência se liga ao mundo da informação dispersa dos jornais, a uma incorporação por meio do alocar na temporalidade e a uma imediatez daquilo que é vivido. A manifestação da vivência se dá atrelada ao desenvolvimento técnico dos instrumentos como forma que facilita certos processos da atividade humana, mas de modo a eliminar a necessidade de outros, principalmente quando ligados ao aspecto comunitário. A técnica treina o homem a um tipo de existência marcado pelos contínuos choques da vivência, o que o afasta do aspecto da experiência por completo, criando a massa amorfa que percorre a rua das grandes capitais. Benjamin empresta as palavras de Engels, que percorre Londres chocado com a natureza das multidões que se aglomeram pela cidade, apontando sua “indiferença brutal, o fechamento insensível de cada um nos seus próprios interesses privados, manifesta-se tanto mais repugnante e ofensivo quanto mais alto é o número de indivíduos condensados em espaço apertado” (BENJAMIN, 1975, 42-43). A multidão aparece como figura amorfa e uniforme como um desdobramento do trabalho uniforme realizado dentro das fábricas.

Essa multidão é de onde surgem as figuras que se apresentam dentro da loja de antiguidades do protagonista de *O Cheiro do Ralo*. Relatando a história de um inescrupuloso vendedor de objetos antigos, Mutarelli exemplifica um desdobramento contemporâneo do mundo onde a experiência deu vez à forma da vivência e o povo se converte em massa amorfa. As pessoas que adentram a loja do protagonista sem nome, buscando lhe vender seus objetos, são

marcadas por uma uniformidade, que remete às suas origens na multidão, encontrada fora das portas da loja, de onde se descolam. O caráter amorfo que regula o mundo externo da multidão se denuncia através das frases que se assemelham e se repetem em cada uma dessas figuras, de suas necessidades que são sempre as mesmas. Ainda que sejam pessoas distintas, que aparecem na narrativa como singulares, todas agem do mesmo modo. Ao invés de evidenciar, como fizeram Baudelaire a Poe, a multidão em uma única visagem, Mutarelli a dispensa em conta-gotas, onde as pessoas sem rosto que a compõem adentram a loja uma de cada vez, mas ainda incapazes de cortar sua remissão ao tecido uniforme da vida moderna. A repetição que, como apontamos, é o aspecto que permite observar essa uniformidade dentro da intermitência dos encontros na loja é refletida nas atitudes também repetidas do protagonista, que apontam sua incapacidade de não se afetar pelo aspecto externo da multidão. De fato, o protagonista do texto de Mutarelli apresenta características dessa multidão, ainda que se defina contrário a muitos aspectos dos membros que se descolam dela e frequentam sua loja. Assim como a multidão, sua própria figura é aquela da ausência de rosto, nome, características e, acima de tudo, ausência de memória.

Suas ações seguem um processo de repetição, uma forma automatizada de responder aos choques causados pela vida como vendedor de antiguidades. Seu tempo é o tempo dos dias que se acumulam como essa sucessão de choques. Nada se sabe sobre seu passado, fora seu noivado recém terminado, de modo que parece nunca haver tempo para que surja alguma memória que o afete, que o coloque em uma necessidade de comunicação. Tudo se consome em uma atividade que se assemelha ao jogo, como é apontado por Benjamin (BENJAMIN, 1975, 50-53), onde cada nova venda na loja é uma nova partida, que reinicia o jogo sem prescindir do resultado das partidas anteriores. As interações da loja se dão nessa mesma forma que um jogo de apostas, a figura do “chute” que estipula o preço de um item a ser vendido funciona do mesmo modo que as apostas funcionariam em modalidades como o poker. O jogo funciona como que um reflexo do trabalho que se manifesta no desocupado, de modo que “a escravidão do assalariado a seu modo se equipara à do jogador. O trabalho de um e do outro é igualmente independente de todo conteúdo.” Essa

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFSC. Brasileiro, residente em Florianópolis-SC. E-mail: arthur-dps@hotmail.com

independência do conteúdo é o mesmo aspecto que figura como central na atividade operada pelo protagonista de *O cheiro do ralo*: não lhe importa qual o tipo de produto ou qual a história que a ele vem atrelada, o processo de jogo, de trabalho, é sempre uniformemente o mesmo.

Essa uniformidade das situações transborda para além do seu trabalho. “Eu nunca sonho” (MUTARELLI, 2011, 18), diz o protagonista. O sonho, ou ao menos o aspecto onírico do divagar, aparece como um dos aspectos constitutivos da experiência, que se faz aqui completamente negado. A possível construção de um divagar na memória, de um observar do instante que remonta a toda uma vida, é aqui impossível. O protagonista só é capaz de perceber-se por meio da vivência, das relações que escapam de qualquer memória involuntária, tendo somente para si uma organização de momentos de choque, sempre uniformes, que se repetem e organizam-se em uma linha de causalidade. Esse apagamento da memória involuntária evidenciado no texto de Mutarelli acaba por desaguar em outro aspecto da filosofia benjaminiana, quando a ausência da experiência na qual reside o narrador transborda para as relações que tem com os objetos que o rodeiam. Aí se faz ver, de maneira clara, o problema que trata da aura dos objetos e de sua crescente substituição pelo aspecto expositivo, muito explorado dentro do pensamento benjaminiano.

2 “Isso tem história”

Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin trata da aura da maneira seguinte:

Definindo-se as representações radicais na *mémoire involontaire* tendentes a reunir-se em torno de um objeto sensível, como a aura desse objeto, a aura ao redor de um objeto sensível corresponde exatamente à experiência que se deposita como exercício num objeto de uso. (BENJAMIN, 1975, 57)

Já em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, a aura aparece como “uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 2012, 184). Seu aspecto se liga com a permanência no tempo e com o aspecto de unicidade de um dado objeto, tornando a aura a forma pela qual a história nele se sedimenta.

As obras de arte, por si só, possuem aura, pois há nelas um aspecto único que nunca se esgota conforme se tem sua fruição. A perene distância do objeto artístico, advinda de sua aura, corrobora com sua relação com o culto, pois ao manter-se afastado mesmo na proximidade, o objeto de arte adquire essa mesma distância que Benjamin julga necessária para a construção da relação cultural. A distância aqui é uma distância temporal, um aspecto que remete à tradição na qual se insere a obra e como ela permanece ainda a mesma durante todo o curso da história, mesmo sendo interpretada e compreendida de maneiras diferentes (BENJAMIN, 2012, 185). No desenvolvimento histórico da arte, seu aspecto inicial surge dentro do culto, inicialmente por meio dos processos mágicos que depois se sedimentam em doutrina religiosa¹, não se desvencilhando até que ocorra na história humana um desenvolvimento de técnicas de reprodução das obras por meio das ferramentas da fotografia e do cinema.

O cinema e a fotografia são capazes de retratar o mundo imagético com verossimilhança e de modo muito mais veloz do que qualquer arte seria capaz. A foto e o filme são utilizados para registrar outras obras de arte em um processo que aparenta ser inofensivo, uma simples forma de retratar e reproduzir a existência de uma obra em outro meio, mas acaba tendo consequências nefastas quando colocado em relação com um aspecto mais amplo e universal da produção humana. Quando voltadas as lentes da câmera a um objeto artístico, o resultado por elas gravado é uma imagem despreendida de toda a tradição que se fazia presente no objeto original, pois o que é resultante desse processo não possui o aspecto aurático, existindo como uma produção imagética que retrata o objeto em suas minúcias, mas elimina sua distância e qualquer relação de memória involuntária própria da construção da aura. A possibilidade de uma reprodução acelerada da arte sem aura abre as portas para um mundo onde isso não é exceção, mas a lei de toda a produção artística, não mais relacionada com o aspecto original de culto, mas sendo veículo de uma nova

¹ Para uma discussão mais aprofundada, ver ADORNO, HORKHEIMER, 1985 e VÁZQUEZ, 2011.

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFSC. Brasileiro, residente em Florianópolis-SC. E-mail: arthur-dps@hotmail.com

forma de valor que está intimamente relacionado com sua nova forma de produção.

Seria pela influência do pensamento marxiano que Benjamin se coloca a pensar a alteração do papel da arte dentro da sociedade industrializada nesses termos, afinal, é Marx um dos grandes pensadores que se debruçam sobre a questão produtiva e suas relações intrínsecas com os processos humanos de valoração. Em seu pensamento marcado pela profícua relação entre filosofia e economia, Marx expõe uma dialética da produção e do consumo, unindo-os em uma relação de mútua determinação. Essa relação dentro da economia política tradicional é geralmente apresentada como tendo a produção de um objeto de consumo indo de uma ponta a outra em um processo linear, mas em Marx, ela assume outra figura, com o consumo estando presente desde o início da atividade produtiva em uma dialética que vai muito para além de ser simplesmente a parte final do processo. De fato, para produzir, consome-se material, energia e todo tipo de forças produtivas no assim chamado “consumo produtivo”. O consumo determina a produção também em outro aspecto ao oferecer à consciência uma imagem prefigurada do objeto que deve ser produzido, aspecto central da identificação marxiana do trabalho com o dito “pôr teleológico”. A relação continua também quando o desejo de consumo já é o desejo de consumir um objeto determinado por uma produção anterior que foi consumida. Nas palavras de Marx:

A fome é fome, mas a fome que se satisfaz com carne cozida, que se come por meio de uma faca ou de um garfo, é muito distinta da que devora carne crua com ajuda das mãos, unhas e dentes. A produção não produz, pois, unicamente o objeto do consumo, mas também o modo de consumo, ou seja, produz objetiva e subjetivamente. A produção cria, pois, os consumidores. (MARX, 2008, 248)

O sujeito capaz de fruir de um dado objeto é gerado pela própria produção deste, sendo o público capaz de apreciar uma dada forma de arte capaz de surgir somente mediante a produção dessa nova forma. Assim, mesmo sendo posterior à obra de Marx, pode-se explicar o surgimento das formas de arte centradas no aspecto reprodutivo como geradoras de uma nova forma de consumo, que é determinado dialeticamente por essa nova forma de produção artística. O cinema, como forma de arte que demanda custos geralmente elevados para ser

produzido, tem em seu centro não só essa nova forma de produção, mas também uma relação necessária com o aspecto do consumo, pois somente por meio dele pode sobreviver e bancar os custos decorrentes de seu “consumo produtivo”. Sua produção acabaria por se voltar para a construção de um produto capaz de angariar o máximo de público possível.

Essa relação determinante entre a produção e o conteúdo das obras de arte, moldadas pela necessidade de suprir os custos de produção por meio da formação de um público pagante, seria também apontada por Adolfo Sánchez Vásquez, que chegaria a dizer que o sistema econômico capitalista seria hostil à produção artística em si mesma (VÁZQUEZ, 2011, 91). Sua análise visa apontar como a teoria de valor marxiana pode ser apropriada dentro da arte, entendida aqui como uma forma específica de trabalho de expressão. Todo trabalho dentro do sistema capitalista engendra ao menos duas formas de valor, sendo uma o valor de uso e outra o valor de troca. O valor de uso surge do trabalho concreto, sendo expresso como uma forma qualitativa de valor que tange à utilidade de um objeto para um indivíduo específico que com ele se relacione. O valor de troca é quantitativo, surgindo da abstração do trabalho em horas e materiais consumidos, se cristalizando em um valor abstrato que serve para nivelar e precificar os produtos de modo a apagar a forma concreta do valor de uso (VÁZQUEZ, 2011, 177). A forma da mercadoria, enraizada no valor de troca, é uma desumanização da atividade humana, onde o valor de troca se torna um atributo da coisa mesma, se afastando do seu valor de uso enraizado nas relações sociais concretas das quais o objeto pertence.

Esse problema desemboca na ideia de estranhamento, já anunciada em Hegel, mas que toma mais forma em Marx. O pensamento marxiano identifica no trabalho dentro do sistema capitalista uma forma que acaba por afastar o trabalhador do resultado de seu próprio trabalho. O produto gerado pelo trabalho dito alienado acaba por, em sua existência externa, se distanciar do sujeito que o produz e se vê incapaz de se identificar dentro dele, de modo que o trabalho nesse aspecto acaba por servir mais ao objeto do que ao próprio sujeito que o produz. O estranhamento gera uma desumanização do sujeito que se vê empenhado em uma atividade cada vez mais pobre, onde não é capaz de se

desenvolver como membro do gênero humano, e se vê servindo ao próprio objeto que produziu (LUKÁCS, 2018, 702-704).

Benjamin se encontrava ciente pelo menos de uma parte desses problemas decorrentes da natureza do trabalho dentro da sociedade capitalista. Sua já apontada influência do pensamento de Marx se deu pelas vias de Lukács, sendo visível sua aproximação com o pensamento materialista em suas obras produzidas após o ano de 1924 (LÖWY, 2019, 34). Retornando à questão da aura, a exposição benjaminiana se apropria da teoria do valor de Marx, convertendo valor de uso e valor de troca em valor de culto e valor de exposição respectivamente (VACCARI, 2017, 298). O valor de culto é o valor que engendra o aspecto aurático, o valor original da arte como forma de afetar o mundo por meio da magia e dos aspectos miméticos. Essa forma de valor é o valor que a arte possui em uma dada comunidade cultural, onde é aplicada para apresentar um aspecto do culto, ensina-lo ou até mesmo como parte integrante dele. Aí seu valor reside em sua simples existência e na sua inserção dentro dessa comunidade, não necessitando que seja exposta, mas que satisfaça tecnicamente as necessidades de uma comunidade particular em uma relação indissociável com o culto (BENJAMIN, 2012, 188). Com o desenvolvimento técnico, há o surgimento do valor de exposição, medido em termos de mostrabilidade, forma da técnica emancipada que se desatreia do culto para atingir um patamar político. A mostrabilidade é a capacidade reprodutiva de inserção em uma estrutura de massas, se relacionando com o novo alcance possibilitado pelas técnicas de reprodução da arte.

A relação entre os dois valores apresentados em Marx e o par elucidado por Benjamin se torna mais clara quando pensamos ambas as duplas em conjunto. O valor de culto é o uso particular que uma obra de arte tem em uma comunidade dentro de seus aspectos rituais, o que se liga diretamente com a tradição, história e construção da aura. Já o valor de exposição se relaciona com um aspecto mercadológico, pois mede seu valor por um alcance generalizado, por um aspecto estético de apresentação que pouco se preocupa com o teor único do conteúdo transmitido. Esse apagamento do valor de culto pelo valor de exposição se expressa em termos semelhantes aos termos econômicos da

passagem do valor de uso pelo valor de troca. A construção de ferramentas reprodutivas muda a forma de relação e consumo com a arte e apaga sua unicidade e particularidade. Se em um caso a ferramenta era propriamente o capital em surgimento, aqui, no caso da arte, ele se alia com as novas formas de reprodução dos objetos em uma relação indissociável.

Apesar dos evidentes pontos negativos dessa nova forma de relação que surge em decorrência dos avanços dos meios reprodutivos, há em Benjamin um possível aspecto positivo dentro desse desenvolvimento técnico, evidenciado pelo surgimento de novas formas de arte como o já citado cinema e a caricatura (BENJAMIN, 2020, 163), formas que só são possíveis por meio da difusão de massas. Há também, por meio de um trabalho de reconhecimento das formas de produção e reprodução da arte, uma maneira de mitigar os efeitos negativos da nova era de construção da arte com viés reprodutivo, sendo esse o trabalho do estudioso materialista. O ponto central do qual versa Benjamin não é uma demonização da técnica, mas sim uma exposição da forma pela qual ela vinha sendo usada durante a expansão nazifascista e pelas frentes ideológicas do capital. Essa “não demonização” se evidencia na busca por uma solução que se afasta de um “ludismo” para com a arte reprodutiva. Ao invés de urgir pela destruição dos cinemas, pela regressão a um estado onde a fotografia perde sua importância ou onde a caricatura dos jornais não tem espaço como uma verdadeira forma de arte, Benjamin busca trazer ânimo aos artistas simpáticos à causa proletária, os questionando a “promover a socialização dos meios de produção intelectual” (BENJAMIN, 2012, 146) e a combater o fascismo segundo o mote da politização da arte contra a estetização da política (BENJAMIN, 2012, 212).

Mas é ainda no mundo reificado em que reside a história de *O cheiro do ralo*, que se escreve em meio a dias repetidos que se espalham pela narrativa do protagonista. Desde a primeira página, somos apresentados às “figuras da multidão” que adentram a loja de penhores onde trabalha o personagem central da trama e escutamos suas tentativas muitas vezes ditas e reditas de lhe vender seus objetos. As figuras desesperadas, estranhas e até trágicas que se fazem presentes nesses encontros rápidos buscam se livrar do que lá trazem em troca

de dinheiro, muitas vezes usando de artifícios e formas descritivas que tentam engrandecer os objetos por elas oferecidos, a fins de ultrapassarem a fachada cínica do comprador que figura no centro do romance e do outro lado da mesa, mostrando-se como ponto oposto dessas transações. A descrição mais comum, que se torna até motivo de piada para o protagonista, é que os objetos que estão sendo apresentados ali são objetos que “têm história”.

A atitude do protagonista é quase sempre clara: uma negação dessa história como valor sem importância para sua atividade, centrada no aspecto do consumo. Sua operação é a própria transformação do valor de culto em valor de exposição e troca, onde a aura, como aspecto histórico único do objeto, não se faz valer no regime de compra e venda dos objetos. Tudo o que vale para o protagonista é sua possibilidade de compra, geralmente pelo menor preço possível. Ainda que em *O cheiro do ralo* acabemos não vendo os objetos em seu uso expositivo, não sendo revelado se são vendidos, penhorados ou qualquer coisa do tipo, fica claro que ali no empreendimento do protagonista eles são inseridos no mundo econômico das trocas já no momento em que são vendidos a ele. A arbitrariedade dos preços e dos objetos comprados funciona como o fator de estranhamento, onde os objetos parecem servir por si mesmos, não mais existindo para suprir uma necessidade humana concreta, mas somente cumprindo um papel dentro de um jogo que o protagonista joga a todo o tempo. Esse regime dos objetos, onde o que sobrevive é sua possibilidade de inserção dentro do jogo, demonstra a forma arbitrária e corriqueira pela qual a aura é apagada no mundo das grandes metrópoles do capitalismo contemporâneo.

Aura e experiência, ambas em crise, aqui se vinculam muito bem no protagonista, cuja figura se aproxima do Odisseu que passa pela provação das sereias do qual discorrem Adorno e Horkheimer (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, 43-45). Sua forma dentro de seu estabelecimento é a do comandante mitológico do navio, pois se encontra atado ouvindo o canto, incapaz de reagir e observando de frente as pessoas que visitam sua loja, como figuras surdas para aquilo que Adorno e Horkheimer identificariam como os “ecos do passado”, ali presentes na forma dos objetos dotados de história. O protagonista, mesmo reconhecendo os ecos do passado, está atado sem poder deles se aproximar

pela função de sua própria atividade, pois o ato de negá-los é vantajoso para si. Observa-se isso em uma passagem onde, por coincidência, um homem busca vender-lhe uma edição de um livro de Baudelaire:

Ele entra. Um raro livro. Jura ser a primeira edição. Chuto baixo, bem baixo. Quero que pense que não sei o que tenho ali. Ele me chama de ignorante. Reforço sua ideia dizendo: Baudelaire? Nunca ouvi falar. Heresia. Blasfema. *Les fleurs du mal*.

Não falo francês.

Nem inglês.

Nunca aprendi sequer a língua do pê.

É a primeira edição francesa. Isso vale uma fortuna.

Isso quem diz é você.

O pior é que eu preciso da merda dessa grana. (MUTARELLI, 2011, 26)

A comparação de Odisseu com a figura do burguês cai bem aqui, já que o protagonista do texto de Mutarelli é apresentado como possuidor de um certo capital, ainda que não seja propriamente detentor dos meios de produção, além de ser dotado de um certo arcabouço cultural, lendo frequentemente e citando nomes como Orson Welles, Baudelaire e Jorge Luis Borges. Sua posição é crítica à situação deplorável que se apresenta frequentemente em sua loja, reconhecendo a falência existencial e a pobreza decorrente da vida de muitos de seus clientes, chegando até ao ponto de reconhecer sua própria pobreza de experiência, a falta de qualidade de sua própria vida nesses mesmos termos. E novamente, assim como Odisseu, não há como se desatar o nó que o prende à sua atividade. A natureza do trabalho desenvolvido na loja é mais uma vez apresentada nesses termos, como uma condição que o prende a uma atitude de imobilismo frente aos “ecos do passado”, no seguinte trecho:

Olha, você falou tudo. No meu trabalho, quando eu comecei eu tinha que ser forte. Eu tinha que ser frio. Porque eu compro as coisas dos outros, e tinha que oferecer o mínimo possível, para ter o meu lucro.

E, no começo, eu ficava com pena das pessoas, mas eu não podia ter pena, senão eu nunca ia chegar onde eu cheguei. Então eu fui ficando mais frio.

E onde foi que o senhor chegou? Assim, sendo frio.

No inferno. De Dante, associa. Pior que fui da pena ao prazer.

E agora o senhor sente remorso?

Não. Acho que não. (MUTARELLI, 2011, 65)

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFSC. Brasileiro, residente em Florianópolis-SC. E-mail: arthur-dps@hotmail.com

A passagem em questão surge em uma conversa que o protagonista tem com a empregada que cuida de seu apartamento. Nesse momento da história, ele se encontra com seu noivado recém terminado, aprofundando-se na espiral de desfortuna que caracteriza o enredo do livro. Nota-se algo importante: sua negação do aspecto humano, da empatia para as figuras desesperadas da loja, é fruto da natureza de seu trabalho, não existia sempre em sua personalidade. A realidade de sua atividade lhe obriga a tornar-se alguém que não era, a negar os apelos daqueles que se apresentam em sua loja e, desse modo, negar seus apelos para a história de seus objetos. A natureza quase maquínica, beirando o lúdico, de seu trabalho forma suas relações com o exterior e com os objetos que para ele se apresentam. De forma figurada, a história se mostra não tendo lugar dentro da atividade econômica do mundo capitalista. O valor de troca suplanta o de uso, assim como a aura é substituída pela exposição e pelo preço arbitrário.

Do mesmo modo que a condição de Odisseu no mastro do navio se apresenta, o protagonista de *O cheiro do ralo* é aquele que se autocondena e, nesse mesmo movimento, tem de condenar os clientes que o rodeiam a um aspecto meramente reprodutivo. Para que Odisseu goze do canto das sereias, seus companheiros são condenados à repetição dos trabalhos braçais e à surdez frente à beleza do canto (GAGNEBIN, 2009, 33), assim como, para ter acesso ao capital que possui, o protagonista do livro de Mutarelli teve que se autocondenar a um distanciamento das histórias e dos aspectos humanos de seu trabalho, o que acaba por, simultaneamente, negar também essa mesma humanidade àqueles que visitam sua loja. Para sua incorporação no sistema da racionalidade mercantil, o protagonista deixa de fora qualquer plasticidade ou vivacidade (GAGNEBIN, 2009, 34), existindo apenas em um meio de conservação de sua própria existência.

Mas seria redutivismo apontar que em Mutarelli só há uma simples representação dessa perda da história e da experiência em seu âmbito negativo. O escritor vai para além disso, apresentando as tentativas do narrador de ultrapassar essa sua relação com os objetos que o rodeiam, de reinstaurar um valor de culto há tempos perdido. Dispersos em alguns objetos específicos dentro de *O cheiro do ralo* e também nos maços de cigarro que fazem o plano

de fundo de *O natimorto* que podemos ver vislumbres dessa solitária tentativa de retorno ao valor cultural, aspecto já antecipado pela filosofia de Benjamin, principalmente em sua identificação do capitalismo como uma religião.

3 “as coisas que guardo na sala ao lado”

A observação de que o capitalismo funciona aos moldes de uma religião surge dentro de um fragmento datado do ano de 1921, onde Benjamin é categórico ao afirmar que “o capitalismo funciona como uma religião, isto é, serve essencialmente para satisfazer as preocupações, os tormentos, os desassossegos a que antes as chamadas religiões davam resposta.” (BENJAMIN, 2020, 35) Para além dessa afirmação, despontam as caracterizações peculiares dessa nova forma religiosa, que Benjamin aponta ser uma religião sem dogma e de puro culto, que nunca cessa, e que tem a tarefa de inculcar a culpa naqueles que nele tomam parte.

Ainda que o fragmento date para antes de sua adoção do pensamento marxista em 1924, muito dessa ideia persiste em sua obra tardia, o que pode ser evidenciado no projeto inacabado das *Passagens* (LÖWY, 2019, 17). Benjamin já observava a forma pela qual o capital possui, para além do aspecto econômico, uma forma de valor teológico que pode ser identificada na relação que o indivíduo possui com algumas de suas materializações. Seria possível observar que “o dinheiro – ouro ou o papel -, a riqueza, a mercadoria seriam algumas das divindades ou ídolos da religião capitalista e sua manipulação ‘prática’ na vida capitalista corrente constitui um conjunto de manifestações culturais, fora das quais ‘nada tem significação’.” (LÖWY, 2019, 17). Essa ideia abre as portas para a análise da relação que o indivíduo que participa desse culto tem com os objetos que o rodeiam, a forma pela qual a cristalização material do valor de troca preserva, de modo corrompido, o valor teológico do objeto em uma nova forma de culto. Essa nova forma é, ao mesmo tempo, universal em sua extensão, que é a extensão do capitalismo como sistema econômico, mas particular em sua prática por baseá-la no aspecto individual do sentimento de culpa.

A forma de um culto que se baseia no capital e, acima de tudo, na pobreza de experiência que ele lega aos indivíduos que nele vivem é também presente no ressurgir de uma miríade de formas culturais que se ligam ao aspecto técnico, que acabam por arrebatá-lo pelo excesso (BENJAMIN, 2020, 86). Seja no “no ioga ou na *Christian Science*”, há um ressurgimento de uma cultura que jorra dos canos dos aparelhos técnicos, mas que não se torna capaz de ligar-se a um processo de construção genuína de experiência, mantendo-se sempre em um uso “hipócrita e simulado” da mesma.

Esse novo modo de culto fica evidente em diversos momentos dos dois romances de Mutarelli. No já apresentado *O cheiro do ralo*, vemos esse aspecto surgindo, entre as crescentes repetições dos objetos destituídos de sua história, por meio de quatro objetos que recebem um tratamento diferente dos outros. São eles: o olho de vidro, a perna protética, o ralo da loja e a “bunda” da garçonete. Cada um, ao seu modo, representa a construção de um culto *ad hoc*, que exprime a pobreza vital do protagonista do romance e sua incessante tentativa de instituir novamente alguma forma de culto como maneira de combater sua própria miséria de experiência. No olho e na perna, há a busca pela ligação com um passado histórico que é falso, com uma família que não existe, por meio da montagem da figura do “pai Frankenstein”. Esse par é o mais próximo de uma relação mercadológica, pois ambas as peças que o compõem foram adquiridas dentro da loja de antiguidades, sendo ressignificadas após sua compra. Há aqui um movimento duplo, onde primeiro se apaga a história, e com isso a relação cultural original dos objetos, para que se crie uma nova relação, que no caso seria a narrativa falsa criada pelo protagonista sobre o pai que participou da guerra, perdeu seu olho e sua perna e acabou deixando os substitutos como herança para o filho.

O ralo e a “bunda” constituem um par negativo de objetos de culto, pois são definidos pela negação da capacidade de construção de um valor individual de culto que tenha algum sustento. A negatividade do ralo já é presente nas suas primeiras aparições, onde seu cheiro traz um desprazer que é, já no início do livro, ligado à natureza mesquinha e indiferente do protagonista (MUTARELLI, 2011, 18). Essa ligação pode ser vista como uma manifestação do sempre

presente sentimento de culpa que é fruto da natureza religiosa do mundo capitalista, onde o fedor que se desprende do ralo seria algo de natureza física que manifesta os frutos diretos das ações que o protagonista empreende para sobreviver na realidade do capital. Sua teimosia, que insiste em não consertar o ralo propriamente, devido ao tempo e ao dinheiro que haveriam de ser gastos para tal, assim como sua monomania em relação à garçonete, que o leva a se alimentar mal toda vez que vai à lanchonete em que ela trabalha, produzem o cheiro inescapável que se torna onipresente na vida do protagonista. O cheiro acaba por cristalizar diversos aspectos de sua vida em um objeto que faz as vezes de um objeto amaldiçoado, quase profano, que constrói um valor de culto próprio da culpa que ainda reside, mesmo que fragmentária, dentro do protagonista frente às suas ações frias, tidas como necessárias para manter seu alto padrão de vida.

Se o ralo é *prima facie* uma figura que apresenta os limites desse novo culto individual e de culpa, a “bunda” da garçonete só revela essa sua natureza nos momentos que se aproximam do final da obra. Aparecendo de forma intermitente como a representação do desejo último do protagonista, a “bunda” da garçonete só aparece em sua totalidade ao fim do texto quando, movida por uma necessidade monetária, sua dona acaba a mostrando ao dono da loja de penhores sem que haja nenhuma barreira têxtil e visual. No que seria uns dos pontos altos da história, após satisfazer seu desejo, pagando para ver “bunda” com toda sua aura, o protagonista é arremetido por uma tristeza profunda que o põe a refletir sobre a natureza própria do desejo. Reconhece-o, ao retomar Borges, como algo que tem natureza infinita, algo que vale mais quando não é realizado e existe somente como promessa. Seu desejo é o desejo por algo que, ainda que próximo, permaneça distante, sempre incapaz de ser de todo consumido. Mas ali, unido à bunda dentro de sua sala pessoal, o protagonista observa que ela é totalmente consumida. Já no momento que se segue ao acontecido, vemos seu desinteresse e a forma pela qual a “bunda” se iguala aos objetos corriqueiros de sua rotina de trabalho: “E assim, mais uma coisa a bunda se torna. Como tudo, como as coisas que tranco na sala ao lado” (MUTARELLI, 2011, 173).

Tornando-se como os outros objetos, o desejo objetivado pela “bunda” sua manifestação que surgia como objeto de culto converte-se em mais um hábito com a mesma natureza repetitiva que caracteriza o aspecto da vivência. Poder-se-ia dizer que esse aspecto já era presente antes do penúltimo capítulo, quando a “bunda” ainda permanecia na distância de um culto incessante que se desenvolvia nas frequentes visitas ao local de trabalho da garçonete, sendo esse momento assinalado apenas uma constatação verdadeira daquilo que já estava presente desde o início dessa relação cultual. Como relação de culto, essa é uma relação muito específica e com um novo aspecto que, por desligar-se da forma da experiência, se evidencia como um culto próprio do capitalismo. O aspecto incessante e culpabilizante definem a forma pela qual o protagonista busca pela “bunda” e definem a maneira pela qual as emoções lhe afloram quando ele finalmente atinge aquilo que deseja, desabando em um sentimento de esgotamento e tristeza quase fúnebre. Apontando ainda nessa direção, sua relação com a espécie de culto apresentada na ideia de observar o capitalismo como uma religião se dá presente na especificidade do desejo que o protagonista possui pela “bunda”. Não deseja somente vê-la ou tocá-la, mas sim pagar para isso, simulando o mesmo tipo de situação que decorre diariamente em sua loja.

Ainda que denote um aprofundamento dessas novas formas de culto, particularizadas e decorrentes de uma busca por algo que há muito se perdeu, os objetos de *O cheiro do ralo* ainda não apresentam a forma mais desenvolvida desse tipo de relação dentro das obras de Mutarelli. Sua escrita só atingiria a última exposição desse fenômeno ao encenar os dias enclausurados envoltos na fumaça dos cigarros que se transitam nas mãos das duas personagens principais de *O natimorto*.

4 “...um maço de cigarros por dia”

Diferentemente da miríade de figuras que se apresentam em *O cheiro do ralo*, *O natimorto* é uma história de poucas personagens. Focado na relação de um agente de talentos e uma cantora lírica que decidem se isolar em um hotel, motivados por um desejo do agente de fugir permanentemente do mundo que existe fora do pequeno cômodo onde transcorre a trama, o texto desenvolve uma narrativa pautada no constante confronto e nas inúmeras tentativas de

reconciliação entre duas as personagens, que se mostram incapazes de encontrar um consenso. Um dos aspectos importantes na história é o costume que ambos os personagens têm de fumar um maço de cigarro por dia. Por meio desse hábito, Mutarelli introduz um aspecto místico à trama, onde O Agente, como assim é chamado, usa das advertências contra o consumo de cigarro que estampam os maços para ler sua sorte e a da cantora, identificada como “A Voz”, como se fossem cartas de tarot.

Suas leituras trazem aspectos novos que se misturam às leituras tradicionais dos arcanos, fazendo com que figuras tradicionais como “O Diabo” ou “Os Amantes” se misturem a novas figuras, como “O Natimorto”. Nessa união entre o novo e o antigo é que se situa a construção de seu místico particular, uma forma de culto sincrético entre o tradicional e milenar tarot e as novas figuras de uma sociedade de consumo. Aqui, o aspecto do capitalismo como religião se torna mais evidente ao capturar e transfigurar para si uma mística propriamente dita e anunciada, sem entremeios ou mediações. A tarefa que O Agente executa todos os dias, ao ler sua sorte e a da Voz nos maços, é anunciadamente mística, e assim pretende o ser sem qualquer verniz de uma racionalidade no sentido tradicional do termo.

Mas é somente por meio dos produtos de uma longa cadeia produtiva, com toda sua racionalidade instrumental, que surge essa relação que acaba representando um novo aprofundamento da dialética de Adorno e Horkheimer entre mito e esclarecimento². Se o mito já era uma forma de esclarecimento, ainda que seja seu aparecimento em uma forma anterior e limitada a certos aspectos miméticos do mundo natural, aqui se faz evidente essa relação quando o aspecto mítico retorna por meio de objetos que apresentam a profundidade do alcance das cadeias produtivas e da sua racionalidade mecanizada. Os maços, como objetos finais de uma longa e mediatizada processo de produção, surgem como objetos quase naturais do ecossistema no qual habitam as personagens. Poderia ser dito que sua naturalidade é aquela que é própria da segunda natureza que se faz com o desenvolvimento da sociabilidade humana, e sua

² Aspecto que é apresentado no prefácio e ao longo dos primeiros excertos de ADORNO & HORKHEIMER, 1985.

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFSC. Brasileiro, residente em Florianópolis-SC. E-mail: arthur-dps@hotmail.com

tarefa mística e mimética é agora aquela de imitar essa mesma segunda natureza de modo a afeta-la e aprisiona-la. Nas imitações das situações reais que se apresentam nos avisos dos maços de cigarro, O Agente busca alçar um patamar geral que lhe sirva de explicação para as atitudes do dia, lendo o modo como elas imitam e se alçam a aspectos universais que seriam do âmbito do tarot. A mimesis aqui seria uma imitação de um culto já estabelecido, mas que, ao ser imitado por meio dos maços de cigarro, adquire uma nova roupagem mais própria ao mundo do esclarecimento. O aspecto mimético da mística se faz evidente na necessidade de mudar a roupagem do tarot tradicional para uma que trabalhe com figuras mais próximas do mundo em que residem as personagens de *O natimorto*³.

Mas em Mutarelli, todas as tentativas se alçam para a falha. Mesmo com a construção de uma nova mística que vem para suprir as necessidades antes cumpridas pelo processo de aura, não há qualquer possibilidade de retorno ao mundo da experiência construída coletivamente. Isso se apresenta justamente na relação do Agente com A Voz, marcada por descompassos e desencontros resultantes de uma incapacidade de entendimento mútuo. Além do tarot, o Agente conta histórias para A Voz, histórias que possuem uma interpretação aberta que parecem se aproximar do aspecto narrativo que Benjamin anunciaria em *O Narrador*. Diferentemente do narrador do qual fala Benjamin, as construções narrativas do Agente não são incorporadas pela Voz que as escuta, pois a mesma se encontra imersa em um mundo de compromissos laborais que tomam seu tempo e sua vontade de maneira constante. Assim, as tentativas de isolar-se do mundo e construir algo novo, como um retorno a um mundo antigo perdido, que o Agente procura levar a um fracasso sem volta, um caminho sem reconciliação. E essa impossibilidade de reconciliação, assim como em *O cheiro do ralo*, é o que faz com que a narrativa termine apresentando o aspecto da morte.

³ Isso pode ser observado na passagem “Eu acredito que as imagens das fotos dos cigarros sejam prenúncios de novos arcanos, de novos tempos” (MUTARELLI, 2009, 12). Anterior a essa passagem, o Agente afirma que sua tarefa não se faz por meio de uma mera transposição, o que exemplificaria não a falência de uma hipótese mimética, mas sim um reforço dessa possibilidade por meio de um enriquecimento do processo mimético para além de uma simples imitação, sendo esse um processo também de descoberta e criação mais do que mera transposição.

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFSC. Brasileiro, residente em Florianópolis-SC. E-mail: arthur-dps@hotmail.com

5 “Eu queria ficar”

Benjamin veria ainda uma possibilidade de redenção ao analisar a cadeia de catástrofes que correspondia à história da humanidade quando vista por meio do pensamento dialético. Sua solução se assemelha a uma parada desse nexos causal incessante, parada essa que se daria por meio de um processo revolucionário que deveria ser feito antes que fosse tarde⁴. Em Mutarelli, o mundo é um mundo em que já é tarde. Fora as tentativas já natimortas de reconciliação, não há nada que se apresente como efetivamente capaz de retirar suas personagens da cadeia de acontecimentos trágicos que se inicia já na primeira página de suas histórias.

As figuras que Benjamin teria como figuras capazes de redimir o processo histórico e seu culminar catastrófico, ainda que de forma local e paliativa, reaparecem corrompidas em Mutarelli. O narrador, capaz de acender uma centelha da experiência e retirar momentos do nexos causal por meio da construção de uma narração aberta e compartilhada, retorna por meio do Agente, cujas narrações só servem para assinalar a infertilidade do tempo que passa dentro do quarto de hotel, assim como são incapazes de lutar contra o tempo do trabalho e dos compromissos sociais representados pela Voz. O colecionador, que faria a retirada dos objetos do nexos causal e os rerepresentaria revividos em uma forma astuciosa de se aproveitar da cadeia de reprodução em massa, aparece dentro do protagonista de *O cheiro do ralo*, mas agora como uma figura que retira dos objetos o que eles têm de mais próprio e único somente para inseri-los na mesma cadeia produtiva da qual haviam sido poupados por tanto tempo.

Mas ainda que haja esse pessimismo, o que pode ser retirado de Mutarelli é a própria figura do Natimorto. “Ele representa a vida vencendo qualquer obstáculo. Apesar de muito doente, ele nasceu” (MUTARELLI, 2009, 80) é o que o Agente diria da “carta” do Natimorto. Essa vida que vive apesar de todas as impossibilidades é também presente no final de *O cheiro do ralo*, quando, ao morrer, o protagonista pronuncia um desejo genuíno de não ir embora. Apesar

⁴ Esse aspecto de seu pensamento é bem evidenciado em suas *Teses sobre o conceito de história* (BENJAMIN, 2020, 9-20)

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFSC. Brasileiro, residente em Florianópolis-SC. E-mail: arthur-dps@hotmail.com

da incapacidade de construir experiências, apesar de toda a miséria que perpassa sua vida, pulsa ainda uma vontade de não partir, de viver ainda que sempre na espera de algo melhor. Em Mutarelli, não há a esperança revolucionária, muito menos a busca ativa para algum fim desse tormento representado pelo marasmo e desejo de fuga. Seria esse pessimismo uma caracterização possível de um já precoce “realismo capitalista”, termo difundido por Mark Fisher no final da primeira década do século XXI⁵, que caracterizaria a impossibilidade de pensar uma realidade social que fugisse aos moldes do capitalismo. Afinal, os protagonistas são capazes de pensar em mirabolantes esquemas para se manterem isolados ou em uma forma de momentaneamente apaziguarem seus sofrimentos, mas não são capazes de pensar em uma mudança social ampla, que ponha um fim no círculo de desfortunas em que eles se encontram.

Mas, como já foi dito, mesmo incapazes e imersos nessa realidade sem mudanças aparentes, ainda há na morte uma centelha de clamor por outra forma de vida que antes parecia impensável e somente interiorizada em um desejo sem forma. No que seria um instante de perigo, um passado possível, anterior às formas de opressão que os rodeiam, é o que brilha como um fósforo, que logo se apaga, mas não se pode negar que, ainda que em um breve momento, brilha. E em Mutarelli, isso é tudo o que importa.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T., & HORKHEIMER, M. (1985). **Dialética do esclarecimento:**

Fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.

BENJAMIN, W. (1975). **Sobre alguns temas em Baudelaire.** São Paulo: Abril

S. A. Cultural e Industrial.

BENJAMIN, W. (2012). **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre**

literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense.

⁵ Ver FISHER, 2020

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFSC. Brasileiro, residente em Florianópolis-SC. E-mail: arthur-dps@hotmail.com

- BENJAMIN, W. (2020). **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica.
- BENJAMIN, W. (2020). **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte : Autêntica.
- FISHER, M. (2020). **Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?** São Paulo: Autonomia Literária.
- GAGNEBIN, J. M. (2009). **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34.
- LÖWY, M. (2019). **A revolução é o freio de emergência: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Autonomia Literária.
- LUKÁCS, G. (1965). **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- LUKÁCS, G. (2018). **O jovem Hegel e os problemas da sociedade capitalista**. São Paulo: Boitempo.
- MARX, K. (2008). **Contribuição à crítica da economia política**. São Paulo: Expressão Popular.
- MUTARELLI, L. (2009). **O Natimorto: Um musical silencioso**. São Paulo: Companhia das Letras.
- MUTARELLI, L. (2011). **O Cheiro do Ralo**. São Paulo: Editora Scharwz S.A.
- VACCARI, U. (2017). O fim da estética e a nova crítica de arte em Benjamin. **Kriterion**, 287-308.
- VAZ, A. F., PETRY, F. B., & BASSANI, J. J. (2014). **Experiência e vida danificada: Walter Benjamin, Theodor W. Adorno**. Curitiba: Cadernos de Pesquisa: Pensamento Educacional.
- VÁZQUEZ, A. S. (2011). **As ideias estéticas de Marx**. São Paulo: Expressão Popular.

