

DA CAIXA DE AREIA AO CHEIRO DO RALO
(OU O INSÓLITO NA CONSTRUÇÃO DO PAI):
UMA ANÁLISE DE TRÊS OBRAS
DE LOURENÇO MUTARELLI

MATHEUS WILLIAN MIGOTTO
Universidade Estadual de Londrina
matheus.migotto@uel.br

VALDIR HEITKOETER DE MELO JUNIOR
Universidade Estadual de Londrina
junior.heitkoeter@uel.br



RECIBIDO: 2-06-2025

ACEPTADO: 13-04-2025

RESUMO

Seria possível analisar a obra de Lourenço Mutarelli sob a ótica do insólito na literatura? Se sim, quais elementos narrativos de seu trabalho se aproximam dessa abordagem? Haveria algum elemento insólito comum, vetor temático, em sua produção artística? Esta pesquisa busca responder tais questões a partir de três obras: *O cheiro do ralo* (2002); *A caixa de areia* (2006); e *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011). Nas obras selecionadas, nota-se que a figura paterna é um recorte temático que se desdobra de modo transversal, ora ocupando lugar central, ora sendo um elemento balizador para a narrativa. A análise, portanto, estruturou-se em torno da figura paterna, identificada como tema recorrente nas obras estudadas, e serviu de alicerce para as discussões relativas ao insólito, especialmente no âmbito contemporâneo, com respaldo teórico em autores como Roas (2001; 2011), Nestarez (2023), Cohn (2013) e Todorov (2014).

PALAVRAS-CHAVE: Lourenço Mutarelli; insólito contemporâneo; neofantástico; duplo; figura paterna.

FROM A CAIXA DE AREIA TO O CHEIRO DO RALO (OR THE UNCANNY IN FATHER-MAKING): AN ANALYSIS OF THREE WORKS BY LOURENÇO MUTARELLI

ABSTRACT

Is it possible to analyze the work of Lourenço Mutarelli through the lens of the uncanny in literature? Which narrative elements in his work align with this approach? Is there a common thematic vector in his artistic production? This research seeks to answer these questions by analyzing three works: *O cheiro do ralo* (2002), *A caixa de areia* (2006), and *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011). In the selected works, the paternal figure is a thematic component that unfolds transversally, at times occupying a central position, at others serving as a guiding element for the narrative. The analysis is therefore structured around the paternal figure, identified as a recurring theme, which serves as the foundation for discussions regarding the uncanny in the contemporary sphere, with theoretical support from authors such as Roas (2001; 2011), Nestarez (2023), Cohn (2013), and Todorov (2014).

KEYWORDS: Lourenço Mutarelli; contemporary uncanny; neofantastic; double; paternal figure.

DE A CAIXA DE AREIA A O CHEIRO DO RALO (O LO INSÓLITO EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PADRE): UN ANÁLISIS DE TRES OBRAS DE LOURENÇO MUTARELLI

RESUMEN

¿Sería posible analizar la obra de Lourenço Mutarelli desde la óptica de lo insólito en la literatura? ¿Qué elementos narrativos de su trabajo se aproximan a este enfoque? ¿Existiría algún vector temático común en su producción artística? Esta investigación busca responder a dichas cuestiones a partir de tres obras: *O cheiro do ralo* (2002), *A caixa de areia* (2006) y *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011). En ellas, se advierte que la figura paterna es un recorte temático desplegado de modo transversal, sea ocupando un lugar central o sirviendo como elemento rector para la narrativa. El análisis, por lo tanto, se estructuró en torno a la figura paterna, identificada como tema recurrente, la cual sirvió de base para discusiones sobre lo insólito en el ámbito contemporáneo, con respaldo teórico en autores como Roas (2001; 2011), Nestarez (2023), Cohn (2013) y Todorov (2014).

PALAVRAS CLAVE: Lourenço Mutarelli; insólito contemporâneo; neofantástico; doble; figura paterna.



INTRODUÇÃO

As obras de Mutarelli oferecem uma imersão nas entranhas do cotidiano urbano, desnudando suas estranhezas e absurdos que beiram o grotesco, características conduzidas por personagens, em sua maioria, medíocres. É o caso, por exemplo, de Diomedes,¹ um detetive particular que nunca solucionou um caso de relevância e ganha a vida investigando episódios de infidelidade conjugal. É nesse cenário estofado de banalidades que Mutarelli tece suas tramas, o que proporciona uma sensação de familiaridade do leitor para com suas narrativas. Por meio dessa estratégia, o leitor, envolvido em um cotidiano aparentemente anódino, é atravessado pelo absurdo. Então, já será tarde demais para o interlocutor se desvencilhar da dúvida sobre a possibilidade dos acontecimentos em uma realidade extradiegética. A esse respeito, Mariana Enríquez sugere que a «sensação de que a realidade se dissolve, se torna estranha e sinistra, tão característica dos relatos de horror, pode ser facilmente reconhecida na nossa vida cotidiana».² Precisamente, essa é uma das principais características do trabalho de Mutarelli: a aparente dissolução ou rompimento com a realidade que nos lança nos domínios do insólito contemporâneo, um terreno em que, ao contrário de nos conduzir ao universo sobrenatural, nos atira às mazelas da nossa própria realidade, que já é, por si mesma, absurda. Como explica Roas (2001: 37), «lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos» (grifo nosso).

Este trabalho analisa as distorções da realidade propostas por Mutarelli tendo como fio condutor a figura paterna, a qual se apresenta ora fragmentada, ora duplicada, ora diluída, mas sempre fugidia e escapadiça, desafiando as fímbrias da razão e da possibilidade.

O CHEIRO DO RALO: O PAI FRAGMENTADO

Em *O cheiro do ralo*, romance de estreia de Lourenço Mutarelli, um dono de armazém de quinquilharias — espécie de loja de penhores — compra obje-

1 Diomedes é o personagem principal do livro *Diomedes: a trilogia do acidente* (2012), a mais volumosa história em quadrinhos já feita por Lourenço Mutarelli.

2 Mariana Enríquez citada por Oscar Nestarez (2023: 74).

tos dos mais diversos a preços baixos para revendê-los com lucro. Nos fundos de sua sala, há um banheiro com um ralo que exala um fedor constante. Trata-se de um enredo aparentemente banal, mas que vai manifestando aos poucos em sua tessitura características do estranho, do absurdo e do insólito contemporâneo. No prefácio do livro, assinado por Valêncio Xavier, o escritor e cineasta classifica o romance de Mutarelli como «neorrealismo citadino» (Mutarelli, 2002: 7). Também é possível compreender *O cheiro do ralo* como uma obra com fortes características «neofantásticas», para empregar o termo cunhado por Jaime Alazraki (1990). Nesse tipo de obra ficcional, o real é discreta e lentamente subvertido, dando lugar ao absurdo — e também ao grotesco e ao cômico, no caso de Mutarelli —, diferentemente da repentina ruptura, ou «devastação da realidade», encontrada nas tradicionais narrativas fantásticas.

Diferentemente das dimensões de temor ou terror no fantástico, defendidas por Lovecraft, ou dos elementos góticos e sinistros das narrativas de Poe, o grotesco no fantástico contemporâneo, ou neofantástico, não trata do medo da morte, mas da «angústia de viver», conforme a teoria de Kayser (Negreli; Sodré, 2019). Ou ainda, como aponta Roas (2001), é justamente o fato de o insólito contemporâneo estar inserido no homem comum, no cotidiano banal, que torna a realidade aberta, mutável e indecifrável.

O absurdo começa a lançar seus tentáculos em *O cheiro do ralo* de forma sutil. O dono da loja, longe de um empresário preocupado com seu negócio, parece acumular quinquilharias movido apenas por arbitrariedade e subjetividade. Compra o que lhe agrada e desdenha do que não lhe interessa, humilhando os clientes. Ao adquirir os objetos, ele se apropria também de suas histórias por meio das memórias narradas pelos antigos donos. Estranhamente, não há sequer uma cena no livro em que ele venda esses objetos, reunindo-os *ad infinitum*. A acumulação parece, portanto, surgir como mecanismo de busca pelas peças e histórias que construirão física e simbolicamente o pai do protagonista.

Outra faceta do insólito vital ao romance é o odor do ralo, que invade o texto já na página de abertura: «Cheiro de merda, é do ralo, afirmei» (Mutarelli, 2002: 9). Propagando-se por toda a narrativa, dominando os sentidos, invadindo os pensamentos e transtornando as ações do protagonista, o cheiro é o estranho insinuando-se na dificuldade em se resolver o problema. As leis da realidade ainda se mantêm intactas, como propôs Todorov (2014), e o odor persistente deve resultar de um defeito maior no encanamento. Todavia, não há solução que o elimine. Nem a quebra da tubulação, tampouco a cimentação do ralo consegue conter tal miasma.

A figura paterna entra em cena na sequência para completar o trinômio protagonista-ralo-pai. E aos poucos, o romance revela essas estreitas e bizarras relações: entre protagonista-pai; pai-ralo; ralo-protagonista, como arestas de um triângulo indissociável. A começar pelo binômio protagonista-ralo, em determinado momento, quando em crise, o personagem quebra o cimento e prostra-se diante do ralo do banheiro para inalar seu odor. A descrição da cena funde elementos grotescos e cômicos, combinação chamada por Oliveira (2011) de «bizarro contemporâneo» ou «bizarro na geração 00».³ A partir de então, fica clara a dicotomia e interdependência entre protagonista e fedor. O cheiro exalado pelo ralo não somente se configura como personagem na narrativa, como reflete a personalidade de seu produtor. Dessa forma, o cheiro pode ser encarado, na perspectiva de Santos (2009), como um duplo (*alter*) exterior, uma representação do heterogêneo. Em vez de um avatar que assume a figura de um sósia, ou de gêmeo do protagonista, a desagregação da personalidade do sujeito é manifestada exteriormente por essa entidade gasosa. E mesmo longe do conspurcado sanitário, o cheiro se manifesta na percepção que o protagonista tem do mundo e dos outros ao seu redor. Durante uma briga com a noiva, após levar um tapa na cara, cala-se e pensa: «Eu nunca gostei dela. Eu nunca gostei de ninguém. (...) *O cheiro de merda me infesta o nariz*» (Mutarelli, 2002: 14, grifo nosso). Inevitável o paralelo: seria o cheiro do ralo a versão olfativa do retrato de Dorian Gray?

Essa primeira contextualização é particularmente importante para a exposição do segundo binômio: protagonista-pai. A personalidade perturbada e fragmentada do protagonista busca, por meio da compra — única relação que aparenta conhecer —, a construção de uma figura paterna. Não apenas simbólica, mas material. Para isso, adquire um olho de vidro e uma prótese de perna: «Ela olha de perto. É da hora, esse olho. É. *Era do meu pai*» (Mutarelli, 2002: 37, grifo nosso); e «Ele entra. Ele traz uma perna. Uma prótese. É japonesa. Ele diz. Vou comprar. *Vai ser a perna do meu pai*» (140, grifo nosso). O olho, em particular, passa a ser empregado como um instrumento de poder. O protagonista o exhibe repentinamente para assustar os clientes e contar histórias mirabolantes a fim de impressioná-los. Neste ponto, há uma subversão na relação hierárquica entre pai e filho: o pai (o olho) é colocado a serviço do filho, conferindo-lhe poder.

3 O uso de temas tabu, como o sexo e elementos escatológicos para gerar humor não é recente na literatura e pode ser observado desde as peças satíricas gregas, passando pelo *The Canterbury Tales*, de Chaucer, até os programas de televisão contemporâneos (Ross, 1998: 77-78). Em outra cena narrativa, que mescla o humor com o ridículo e o bizarro, o protagonista, ao finalmente conseguir pagar para ver a bunda de outra personagem, ajoelha-se, abraça a bunda e chora.

O simulacro da figura paterna vai se delineando com a recordação de memórias que parecem apenas banais ou inusitadas, mas que assumem tons cada vez mais absurdos à medida que o protagonista narra histórias impossíveis sobre seu pai: «Ninguém bate na cara de um homem. Meu pai costumava dizer» (Mutarelli, 2002: 13); «Nunca confie nos seus pensamentos depois das três da manhã. Meu pai costumava dizer» (13); «(...) Seu pai já morreu? Morreu. Morreu na guerra» (37); e ainda:

Eu nasci em 58. Por quê?
Então como foi que seu pai morreu na guerra?
Foi estilhaço de granada. E uma mina também.
Meu namorado falou que a guerra acabou em 1945.
*É que meu pai morreu antes de eu nascer*⁴ (Mutarelli, 2002: 123, grifo nosso).

A naturalidade com que o protagonista afirma ter nascido após a morte de seu pai chega a colocar o leitor em xeque quanto à total incompatibilidade desses dois fatos. Eis o embate entre o real e o impossível de que fala Roas (2001). Não há hesitação, tampouco medo, da personagem ante o impossível. O estranhamento e a dúvida cabem apenas ao leitor. Se o personagem realmente conheceu o pai ou que tipo de relação foi estabelecida entre eles, cabe apenas a especulação. Mas o que se apreende, no entanto, é um conflito claro advindo dessa presença — ou ausência — paterna. Um trauma que poderia ser descrito, empregando o termo da psicologia, como o retorno do recalcado. A figura do pai constantemente vem à tona, seja por meio das memórias distorcidas e fantasiosas do personagem, seja por suas ações, como quando conversa com o olho, e o olho (seu pai) lhe responde: «Ninguém desliga na cara de um homem. Dessa vez é o olho quem diz» (Mutarelli, 2002: 86).

A presença paterna permeia toda a narrativa, assim como o cheiro do ralo. Se não há resolução para a relação problemática com o pai, tampouco o há para o odor do esgoto. Em determinado momento da narrativa, o protagonista tenta cimentar o ralo para livrar-se do mal cheiro. Todavia, obstruir o ralo só resultará, cedo ou tarde, no retorno do chorume pela tubulação. Negar o pai, só faz com que o protagonista o enxergue em cada objeto adquirido, em cada prótese angariada. Eis a terceira a aresta do triângulo: o binômio pai-ralo.

Na sequência, o olho é definido como «(...) o olho do cão. Do Diabo» (86), para que finalmente, num ponto chave da diegese, esses fragmentos nar-

4 Em *O cheiro do ralo*, Mutarelli não usa travessões ou quaisquer sinais gráficos para distinguir as falas das personagens. Trechos com diálogos e narrativos descritivos são igualmente separados por parágrafos, cabendo ao leitor distingui-los.

rativos, aparentemente tão desconformes — o olho e o inferno, o cheiro e o ralo, o pai e o filho —, sejam costurados num monstro indissociável. Eis o pai Frankenstein de Mutarelli: «O ralo é o olho do inferno. O inferno só tem um olho. O inferno e meu pai» (88).

O ralo, portal do inferno de onde brota o cheiro de merda, é, ao mesmo tempo, o duplo e a representação do pai do protagonista. O pai é o seu inferno e o seu reflexo. Ralo, fedor, inferno, pai, filho. Fragmentos imbricados de um personagem em conflito consigo mesmo e com suas memórias. Nas narrativas que tradicionalmente tratam o tema do duplo, só pode restar um dos elementos dessa dicotomia. Ou ainda, com a eliminação de uma das duplicatas, desaparece também a segunda. Em *O cheiro do ralo* essa premissa também se faz verdadeira. O desfecho do romance é dado quando o protagonista é baleado por um cliente, que lhe desfere dois tiros e foge da cena do crime. A reação instintiva do personagem em seus últimos instantes de vida é arrastar-se até o ralo (ao mesmo tempo seu antagonista e seu provedor de forças). O dono da loja de penhores morre, mas permanece a dúvida: seu duplo, o cheiro do ralo, permanecerá infestando o banheiro dos fundos?

A CAIXA DE AREIA: O PAI DUPLICADO

Em *A caixa de areia* (2006), um de seus últimos trabalhos no formato de HQ, Mutarelli apresenta uma narrativa dividida em dois núcleos interligados de maneira subentendida. No primeiro núcleo, dois personagens aparecem dentro de um carro, Carlton e Kleiton, ambos *alter egos* de Mutarelli. Aos poucos, o enquadramento se amplia e revela que os dois estão parados no meio do deserto e ali permanecem, nesse imenso vazio, ao longo de toda a narrativa. O segundo núcleo é composto pelo cotidiano domiciliar de Lourenço Mutarelli, sua esposa e seu filho. Nesse cenário, o autor irá perceber que diversos brinquedos de sua infância estão surgindo dentro da caixa de areia destinada aos dejetos de seus gatos.

A ligação com a figura paterna aparece logo na primeira página, após a contracapa, onde um quadro que preenche a página exibe: «Meu nome é Lourenço porque o nome de meu pai era Lourenço» (Mutarelli, 2006: 5). A evocação do pai ocupa explicitamente esse espaço inicial, sugerindo sua centralidade na obra. A ilustração que compõe o plano de fundo dessa frase é um deserto. Ao longe, é possível ver um relevo, do qual se precipitam rochas e nada mais, apenas um grande vazio. Além disso, a frase é escrita à mão, em

itálico, com um estilo rebuscado, lembrando uma carta, um cartão postal antigo, ou mesmo uma lápide.

Na segunda página, o jogo narrativo prossegue: «Meu filho se chama Francisco porque o pai de meu pai era Francisco» (Mutarelli, 2006: 7). O plano de fundo ganha um banco de madeira, mas a paisagem se repete. O banco sugere um local para repouso. Mas no deserto? Ao mesmo tempo, sua estrutura simples, composta apenas de duas pernas e uma tábua ligando-as, faz lembrar uma ponte. O problema é que, em meio à paisagem desértica, essa ponte não conecta lugar algum. Não há ponto de partida, tampouco de chegada.

O autor segue a descrição de sua árvore genealógica. Na terceira página, lê-se: «Meu avô era Francisco porque seu pai era Lourenço» (Mutarelli, 2006: 8). Denota-se aqui uma espécie de ciclo contínuo, a repetição dos nomes liga histórias de vida, costura laços. Aos poucos a paisagem vai ganhando elementos: outro banco, pessoas, um gato. Mutarelli escolhe o deserto, esse território arenoso, para ilustrar, entre outras coisas, o vazio e a impermanência. Importante notar que o próprio Mutarelli aparece sentado em um dos bancos, ao lado de seu filho e de sua esposa.

Também no início do livro, uma sequência de quadros chama atenção para a paternidade do próprio Mutarelli. Em um deles, vê-se a representação da dupla hélice de DNA (Figura 1). No quadro anterior, uma série de ampuhetas assume os contornos e a posição exata da fita de DNA. Acima dessas, um autorretrato de Mutarelli divide o quadro com o retrato de seu filho de ponta-cabeça. Essa composição das cabeças agora ocupa os contornos e a posição da ampuheta. O autor sugere, assim, que o DNA é uma fita ou linha temporal que conecta gerações. O tempo passa e, à medida em que se esgota para a geração mais velha, a geração mais nova absorve as experiências de todas as gerações que a precederam, em um ciclo contínuo.

A caixa de areia é a obra em que mais dados autobiográficos aparecem de maneira explícita. O cenário é o próprio cotidiano de Lourenço Mutarelli em sua casa, revelando seus cômodos, diálogos com sua esposa, memórias de infância. É como se Mutarelli, ao representar seu próprio cotidiano em desenhos e escrita, ampliasse a realidade, superando-a, intensificando gestos e falas, focalizando detalhes que passariam despercebidos na esteira dos dias. A respeito disso, Belmira Magalhães (2019: 279) afirma que: «Há uma intencionalidade autoral objetivada na narrativa sob determinada forma, constituindo o momento ímpar do reflexo estético. Nessa atividade parte-se sempre do cotidiano, para ultrapassá-lo e voltar a ele com uma nova roupagem, que contém, agora, uma reflexão da subjetividade».

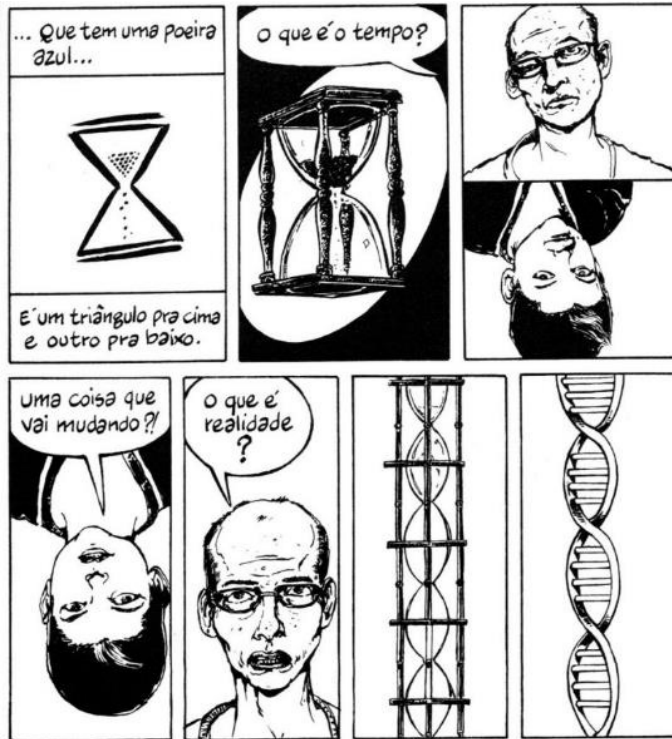


Figura 1. A comparação entre a passagem tempo e as gerações por meio da ampulheta e do DNA.

Fonte: Mutarelli (2006: 43)

Mutarelli, ao seu modo, irá abordar a questão da representação da realidade em *A caixa de areia* ao propor um desafio que permeia potencialidades discursivas e diferentes meios de expressão: «Vou convidar o Cláudio para fazer algumas fotos retratando o cotidiano... O nosso cotidiano, assim como estou desenhando. É um desafio. Quero provar com isso que uma fotografia pode ser mais realista... Mas um desenho pode captar mais a realidade» (Mutarelli, 2006: 96). Esse argumento de Mutarelli pode ser observado à luz da análise de Pere Parramon Rubio (2020), em que a representação artística da realidade está atrelada a uma ideia de referencial de existência:

En la contemporaneidad, cuando se reconoce en la representación artística un alto grado de reelaboración o construcción —gracias, entre otras aportaciones, a los trabajos de Paul Ricoeur y Gérard Genette—, probablemente uno de los

grandes legados del enfoque aristotélico sea permitir a la mimesis en el arte devolverle a la realidad su valor como referencial de existencia y, en consecuencia, distinguirlo del referente separado de la diégesis (2020: 254).

Acompanhando essa reflexão metalinguística, Mutarelli representa a si mesmo num ritual matinal — levanta-se da cama, veste seu relógio no pulso, abre a porta do quarto —, o que permite inferir tratar-se de uma autoficção (Figura 2). Então, a sequência de quadros mostra vários cômodos da casa com riqueza de detalhes. O recurso da metanarrativa também aparece nesse momento da história, ao utilizar ilustração e escrita como recursos narrativos para afirmar que o desenho capta de maneira mais profunda a realidade do que a fotografia. Assim, a afirmação de Magalhães atenta para um ciclo entre cotidiano, narrativa e retorno ao cotidiano, evidenciando a capacidade discursiva da arte de produzir efeitos de sentido e reformular ou embaralhar convicções antes cristalizadas.



Figura 2. Detalhes da rotina e da casa do personagem.

Fonte: Mutarelli (2006: 96-97)

Em outro momento da história, o absurdo irrompe o cotidiano quando a caixa de areia dos gatos se torna palco de aparições dos brinquedos de infância do personagem. Tais objetos emergem da areia, num gesto arqueológico, como artefatos perdidos. Essa ruptura do cotidiano banal explicita as angústias e reflexões do personagem, como a procura de um eu do passado que foi abandonado. Mais precisamente, o eu da infância, soterrado pelo embrutecimento da vida adulta. Novamente, reencontramos o fantástico presente em sua narrativa através da ruptura da aparente normalidade, tese sustentada por Roas, supracitado, e que é corroborado por Parramon Rubio (2020): «El orden de la realidad, pues, es lo que el arte fantástico perturba con su caótico poder» (239). Assim, o personagem instaura no espaço da caixa de areia o palco para uma arqueologia de si, à procura da ligação com seu eu da infância: «Para as resoluções da contradição entre a subjetividade e o cotidiano, há a fuga para um lugar construído aparentemente para negar as contradições, mas que, na verdade, as explicita e torna possível a solução, só que apenas de forma artística» (Magalhães, 2019: 293).

A solução encontrada por Mutarelli é adotar o caminho da narrativa escrita e desenhada. Nessa construção alegórica da caixa de areia enquanto espaço de arqueologia de si, o protagonista devaneia sobre diversas possibilidades para a origem dos brinquedos. Primeiro, ele sugere que tais brinquedos foram perdidos na praia, em uma viagem de família. Mais tarde, ao buscar na embalagem a origem da areia para os gatos, descobre que o material é proveniente de rochas vulcânicas, o que o induz a supor que seus brinquedos atravessaram camadas internas da terra e do magma. Por fim, recorda-se de que uma prática comum em suas brincadeiras de infância era enterrar seus brinquedos no quintal da casa onde fora criado. Logo, deduz que os brinquedos estão sendo enviados pelo *eu* da infância para o *eu* do presente, e que a ligação se dá entre o quintal da antiga casa dos pais e a caixa de areia.

Com isso, o duplo se apresenta na narrativa de Mutarelli de maneira explícita, muito embora em outros momentos esse recurso apareça de modo velado, como é o caso de Carlton e Kleiton que também são ramificações/duplicações heterogêneas de Mutarelli. O uso do duplo é interpretado por Marly Amarilha de Oliveira (1986: 184) como a «busca de um ponto de equilíbrio entre o homem dividido, o homem em conflito com a divisão e, enfim, o homem reconciliado consigo mesmo seja na certeza ou na dúvida».

Mutarelli, em *A caixa de areia*, é esse homem dividido em busca de reconciliação consigo mesmo. Suas representações condicionam um espaço expandido para tratar das angústias, traumas e dilemas que o cotidiano impõe

ao personagem do presente, mas que se revelam como parte de um todo, em que as vivências da infância e a distância temporal para esse momento passado condenam o eu do presente ao irreversível.

Ao considerar o duplo enquanto recurso que predomina nesse trabalho, é importante lançar um olhar ampliado sobre *A caixa de areia*. As primeiras páginas tecem uma narrativa sob a ótica paterna e as ramificações familiares que a repetição de nomes simboliza, o que, no todo da obra, revela desde o início a articulação de Mutarelli na concepção de um duplo atravessado pela figura paterna, na tentativa de reconciliar-se consigo mesmo. Isso exige que o personagem volte à infância para reestabelecer um elo que se perdeu. Vínculo esse que extrapola o rigor material do laço consanguíneo, mas que, outrossim, está ligado às afetividades e memórias paternas obnubiladas por traumas e ausências.

QUANDO MEU PAI SE ENCONTROU COM O ET FAZIA UM DIA QUENTE: O PAI DILUÍDO

Último trabalho estritamente visual de Mutarelli, *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011) apresenta uma narrativa totalmente voltada à figura paterna, como o próprio nome da obra sugere. O livro é composto por pinturas feitas à base de tinta acrílica, que ocupam toda a página orientada na horizontal, enquanto os elementos verbais assumem um caráter de legenda (Figura 3). Distanciando-se do formato padrão de uma história em quadrinhos convencional, a materialidade do livro remete a um álbum de fotografias. Tal escolha não se restringe a uma decisão unicamente estética, mas serve à intencionalidade do autor e se justifica na construção da narrativa.

Traço marcante nas obras de Mutarelli, como exposto anteriormente, os fatos cotidianos constituem o estofo das histórias, aproximando-se de um realismo carregado de banalidades para, então, romper esse véu de normalidade com elementos absurdos e insólitos. Em *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*, no entanto, Mutarelli subverte esse processo já no próprio título, indicando um fato estranho — impossível? —, mas com extrema naturalidade, o que pode ser interpretado pelo viés narrativo que busca dar credibilidade ao fato narrado sem contestar o sobrenatural, pelo contrário, inserindo-o na construção da diegese da obra. Acerca disso, Parramon Rubio defende que: «Lo sobrenatural, esencial para la aparición de lo fantástico, depende de lo que se entiende por real y por realidad, de sus límites y de sus fundamentos ontológicos. Así, para valorar si se da el efecto de lo fantás-

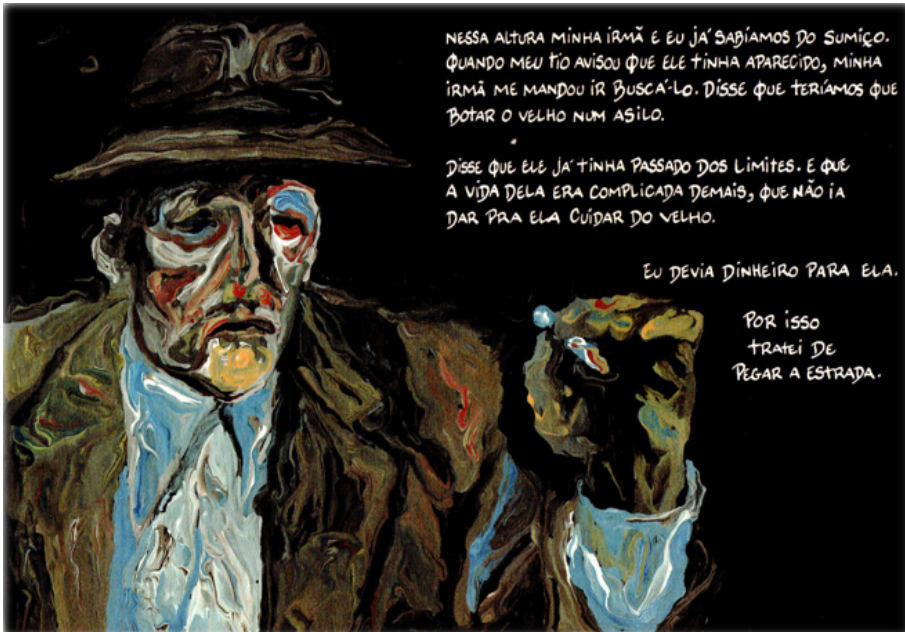


Figura 3. Imagem do pai, com destaque para o estilo de composição da imagem em pintura acrílica.

Fonte: Mutarelli (2011: 62)

tico en una narración es necesario conocer el contexto sociocultural en que se integra, así como la noción de realidad que impone» (2020: 142).

Quem narra essa história é o filho, em um exercício de rememoração dos últimos anos de vida do pai, destacando um momento que será marcado pelo insólito encontro com extraterrestres. Outro aspecto importante salientado por Caroline Fernandes (2019: 3) é o fato de que a «figura paterna não vem nomeada no livro. Ele é o pai, um personagem amplo e cheio de conteúdo». Acompanhando essa amplitude configurada sob o substantivo pai, a figura representada nas pinturas não é exatamente a mesma. Mutarelli constrói personagens com traços de semelhança, rugas bem destacadas, a face grave e vez ou outra vestindo óculos. Essa visão fragmentada e imprecisa reflete o olhar do filho, emissor da narrativa, que coloca o leitor diante de suas memórias embaralhadas.

Já na primeira página somos apresentados às figuras do pai e do ET, entregando imediatamente o encontro prenunciado no título da obra, eliminando, assim, qualquer construção de suspense ante esse acontecimento ab-

surdo. Com isso, é possível supor que o encontro insólito não é o principal fato sobre o personagem do pai, mas representa uma instância articuladora para as demais camadas que se desdobrarão ao longo do livro. Em resumo, o encontro com o extraterrestre funciona enquanto premissa determinante de que essa é uma história que merece ser contada, algo que o próprio Mutarelli irá sublinhar no início do livro: «Apesar de tudo, é importante mencionar que não sou testemunha dessa história. Também devo dizer que eu não sou muito bom nisso. Você sabe, essa coisa de contar histórias. Mas alguém acreditou que essa história deveria ser contada e ponto. Então, vamos em frente» (Mutarelli, 2011: 6).

A reação do pai ao encontrar tal criatura é inesperada, justamente por sua inexpressividade. Ele diz em tom amistoso e simpático: «Calorão, hein?» (Mutarelli, 2011: 3). Interpelar o ET com uma frase tão corriqueira faz com que a figura do pai, logo no início do livro, recobra-se de uma atmosfera misteriosa, uma vez que o encontro com uma criatura totalmente estranha não lhe causa qualquer incômodo, espanto ou medo. Aqui, diferentemente das duas obras analisadas anteriormente, podemos estabelecer um paralelo com traços de uma narrativa que se aproxima, em alguns momentos, do maravilhoso, já que, como defende Todorov: «No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito» (2014: 30). O encontro com o ET não é um fato questionado pelo narrador, aliás, a descrição da temperatura no dia dos fatos (um dia quente) induz à reafirmação da veracidade do encontro. O acréscimo da informação sobre o calor que fazia no dia desse estranho encontro consolida a atmosfera de normalidade com que o fato é tratado tanto pelo personagem do pai, quanto pelo narrador (filho). A figura enigmática não é o ET, mas, sim, o pai.

Importante mencionar que esse é o único momento da história em que o balão de fala será preenchido pela voz do pai. Em todos os outros momentos que esse recurso aparece direcionado ao pai, os balões permanecem em branco, o que denota distanciamento: a figura paterna é, na maior parte do tempo, inaudível. Por esse motivo, salienta-se que Mutarelli opta por um percurso diferente nesse trabalho, recorrendo ao absurdo e ao estranho de modo muito mais direto, sendo o encontro com o ET um imbricante para as demais camadas misteriosas de um pai que, quanto mais tem características e fatos de sua vida revelados, mais se dissolve em um breu que dificulta o acesso à sua identidade.

Outra particularidade da estrutura narrativa em *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*, é a ausência de um enredo linear no sequenciamento das imagens. Enquanto o texto verbal procura articular um

enredo *in media res*, em que eventos do passado ajudam a remontar as memórias relativas à figura paterna em seus últimos anos de vida, o texto visual é embaralhado, tal como as memórias que o filho tem do pai. Assim, supõe-se que o texto verbal representa o esforço do filho em concatenar e ordenar esses eventos do passado, memórias visuais que pouco a pouco vão desvanecendo e tornando-se borrões. Em um estudo desenvolvido em 2016, Neil Cohn nos convida a observar a estrutura de narrativas visuais, em que a estrutura gráfica de um quadrinho encadeia componentes espaciais que ajudam o leitor a compreender um sentido amplo de espacialidade e sentido sobre determinada obra. A partir disso, Cohn defende que há alguns atributos indispensáveis segundo a teoria da narrativa visual, tais como «capacidade de perceber dependências de longa distância entre painéis» e «capacidade de levar em conta ambiguidades estruturais» (2016: 5, tradução própria).⁵

Além disso, outro aspecto observável nesta obra de Mutarelli é o reordenamento, apontado por Cohn como uma categoria narrativa. A mesclagem de painéis que não estabelecem comunicação sequencial entre si denota uma reordenação intencional do autor, em que a ruptura de uma linearidade conflui às memórias turvas do filho (narrador). Para Cohn (2016: 25), o reordenamento, muitas vezes, não impacta o campo semântico, isto é, o significado dos painéis e não alteram o sentido amplo da história, mas, sim, resulta em uma junção. Nesse caso, significa que os painéis fora de ordem podem indicar «várias facetas de um processo interativo; vários pontos de vista de um ambiente ou indivíduo mais amplo; ou várias imagens conectadas por um campo semântico mais amplo» (Cohn, 2016: 13).

Esse indivíduo mais amplo, retratado sob várias faces, figura sem nome, apenas definido como o *pai*, sofrerá também um efeito gráfico de degradação. Tão demarcada quanto a falta de semelhança fisionômica entre as pinturas que representam a figura paterna, é a desintegração gradual que essas composições sofrem ao longo da narrativa, como ilustrado na Figura 4.

A morte do pai completa dez anos, fato mencionado logo nas primeiras páginas. Esse deslocamento temporal é uma informação importante para o desdobramento da narrativa, situando o leitor que os fatos descritos nessa história estão sujeitos aos vieses e imprecisões que o tempo impõe às tentativas de reconstrução memorialística.

A desintegração do pai é reflexo desse tempo decorrido, sua fisionomia é imprecisa e aos poucos torna-se um borrão. Contudo, tal desintegração não

5 No original: *Ability to account for long distance dependencies between panels. Ability to account for structural ambiguities.*



Figura 4. Dissolução da representação da figura paterna.

Fonte: Mutarelli (2011), montagem dos autores.

é completa, pois outros elementos narrativos importantes se sobrepõem à representação de seu rosto. As memórias do filho (narrador), por exemplo, são bem definidas quando se trata de ações práticas e objetos relacionados à figura paterna: o trabalho do pai na empresa de companhia telefônica, seu *hobby* de adquirir máquinas velhas para desmontá-las e remontá-las — semelhante ao protagonista de *O cheiro do ralo* —, ou ainda, o hábito de comprar fotografias antigas de pessoas desconhecidas.

A coleção de retratos de estranhos era guardada em uma caixa envolta por um papel de presente, detalhe que o narrador descreve com afeto: «Ele guardava essas fotos numa caixa encapada com um papel de presente cuja estampa me encantava desde que eu era garoto» (Mutarelli, 2012: s.p.). Essa estampa irá aparecer em diversos momentos do livro, demarcando pausas na história. Aos poucos, ela vai se modificando, ganhando fluidez e escapando pelas bordas do enquadramento. Mutarelli se vale da materialidade da tinta acrílica, a qual permite, por meio de diluição em água, produzir esses efeitos abstratos que remetem ao papel de presente. A figura paterna, que pouco a pouco parece se dissolver, aproxima-se visualmente das características vistas no papel de presente, com sua transfiguração arquitetada pela memória difusa do filho.

A forma como o filho narra e percebe as lembranças da existência do pai são visuais — recordem-se os balões de fala do pai sempre vazios. São

imagens com contornos desgastados, mas ainda assim, imagens. O que nos permite estabelecer relação com a teoria de Georges Didi-Huberman, de que aquilo que vemos nos olha de volta. Didi-Huberman analisa as reações de Stephen Dedalus, personagem importante na obra *Ulysses*, de James Joyce. Dedalus, que vê sua mãe em leito de morte, prestes a cerrar os olhos definitivamente, antes, acompanha seu sofrimento, o corpo que expela uma «verde bile viscosa que ela devolvera do fígado putrefeito nos seus barulhentos acessos estertorados de vômito» (Joyce *apud* Didi-Huberman, 1998: 32). Essas lembranças irão revolver a percepção de Dedalus, que, ao ver o mar, revisita as manchas e fluidos de morte, sendo inevitável dissociá-lo da perda da mãe: «Nas ovas de peixe e no sargaço que o mar arquejante expela, diante de Stephen, há, portanto, toda a dor vomitada, esverdeada, de alguém de onde ele vem, que diante dele trabalhou — como se diz do trabalho de parto — seu próprio desaparecimento. E este, por sua vez, vem pulsar em Stephen, entre seu olho e sua orelha, turvando sua língua materna e turvando sua visão» (Didi-Huberman, 1998: 34).

Stephen Dedalus vê os tons esverdeados provenientes do mar e é visto de volta, desvelando diante de si as manchas e fluidos de morte de sua mãe. Em *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*, o filho vê as máquinas desmontadas, a caixa encapada com papel de presente e a coleção de fotografias de desconhecidos. Esses objetos olham-no de volta, revirando em sua memória as imagens que reconstroem a figura paterna toda vez que está diante desses artefatos. É notável a similaridade pictórica entre o papel de presente e as representações do pai. A diluição desses dois elementos sugere que eles se transmutam em uma só coisa: o papel de presente é o pai, o pai é o papel de presente (Figura 5).

A diluição da figura paterna perpassa ainda outra camada narrativa, uma via de análise que considera o encontro insólito entre o pai e os extraterrestres como metáfora da relação entre pai e filho. Em certa altura da história, o narrador descreve que tudo se modificou após a morte inesperada de sua mãe, em acidente causado por um caminhão que invadira a calçada. O pai, figura que já era misteriosa por ter hobbies incomuns, torna-se ainda mais taciturno e enigmático a partir do luto.

Cabe ressaltar que a relação entre pai e filho não é explorada na maior parte do livro, embora seja o filho quem narra a história, o que pode ser um indicativo do distanciamento entre eles. Além disso, depois que o pai é levado para um asilo, o filho relata que o visitou apenas duas ou três vezes ao longo de um ano inteiro antes de sua morte.



Figura 5. Relações pictóricas entre o pai e o papel de presente.
Fonte: Mutarelli (2011: s.p.)

Em um dos quadros feitos por Mutarelli (Figura 6), vê-se o pai em primeiro plano, olhando para frente e, em segundo plano, através de uma janela, uma pessoa em pé. Sua face e mãos estão desfigurados numa espécie de diluição da carne, um princípio de evaporação e desvanecimento, simbolizando, possivelmente, a perda de memória do pai. Assim, tudo indica que seja o filho ali representado em segundo plano, prestes a se desintegrar.

Outro elemento narrativo que corrobora com essa leitura é o fato de que os extraterrestres também são representados sob várias formas e anatomias, não se repetindo em nenhum momento da história. Emergem ao menos duas possibilidades: ou o fato insólito descrito pelo pai é uma memória que o filho reproduz ao narrar essa história, e, uma vez que o filho não é testemunha de tais fatos, ele os recria sob várias formas imaginadas; ou, o pai, ao tentar descrever tais criaturas, restringe-se a dizer apenas que a forma que os vê é apenas uma capa, como uma roupa de astronauta, sendo, assim, qualquer aparência seria apenas um invólucro sem importância.

Por fim, nos últimos quadros da história, Mutarelli ilustra o pai e o extraterrestre caminhando no leito seco do rio (Figura 7). O que chama atenção é a última representação do extraterrestre: de estatura menor e mais franzina que o personagem do pai, a criatura veste uma cabeça enorme feita de papel-machê. O resto de seu figurino é composto por uma gola Pierrot vermelha, um macacão bordô, um lenço vermelho amarrado na cintura e sapatos marrons.



Figura 6. Pai (em primeiro plano) e filho (ao fundo)
desintegrando-se das memórias do próprio pai.

Fonte: Mutarelli (2011: s.p.)

A cena sugere que o filho esteja, na verdade, narrando o próprio encontro com o pai. Este, por não ter uma relação próxima com filho, percebe-o como uma criatura estranha. Quando o filho pergunta ao pai em qual língua ele se comunicou com os extraterrestres, a resposta recebida é de que não falavam nenhuma língua, apenas se comunicavam telepaticamente. Eis outro elemento narrativo que indica a ausência de diálogo entre pai e filho, uma via que reforça a interpretação de que, embora existisse um laço entre eles, o diálogo não era a forma mais natural de um acessar o mundo do outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas insólitas exploradas por Mutarelli rondam o fantástico contemporâneo na literatura, justamente pelo que Todorov define como um



Figura 7. Pai e filho caminhando pelo leito seco do rio.

Fonte: Mutarelli (2011: s.p.)

tempo ocupado pela incerteza. Ao longo da análise aqui empreendida, dentre as estratégias narrativas utilizadas por Mutarelli, a mais marcante é a construção de cenários cotidianos estofados por descrições do real para, então, rasgar esse véu de aparências regido por um senso de banalidade. O real, afirma Maurice Blanchot (1987: 257), é «aquilo com que a nossa relação é sempre viva e nos deixa sempre a iniciativa». Assim, quando irrompe o estranho, o inexplicável, supprime-se a iniciativa, diante do desafio de discernir sobre o que desloca o real e gera a incerteza. Todorov argumenta:

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sífides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos (2014: 15).

Nas três obras abordadas, identificou-se o rompimento dessa realidade. Em *O cheiro do ralo*, pode-se pensar em uma ilusão dos sentidos, pois o olho de vidro, inerte em sua solidez, ganha vida própria sob a regência do personagem que anseia a reconstrução do pai. E testemunha essa relação obsessiva, quase edipiana, com memórias paternas (im)possíveis. O estranho e o bizarro são empregados não para conduzir a um universo diegético mágico que quebra as leis da realidade, mas para revelar uma realidade disfuncional. Nela o homem comum é o condutor do absurdo. A exemplo da profissão do narrador-protagonista e do poder que ele exerce por meio da aquisição, evidencia-se um processo de completa desumanização das relações. A reificação é tal que, para o narrador não existe distinção, em absoluto, entre um ser humano, uma caixa de músicas ou um revólver (artefatos que negocia ao longo da narrativa). Ou seja, o processo de reificação das relações mercantiliza-as, torna-as inumanas e despe o sujeito de consciência, transformando-o ele próprio em mercadoria (Lukács, 2003).

Em *A caixa de areia*, é o próprio Mutarelli na condição de pai quem irá evocar seu duplo, vendo em sua infância o espectro da paternidade através de suas gerações familiares. A caixa de areia dos gatos articula presente e passado, funcionando como espécie de portal por onde os brinquedos de infância de Mutarelli surgem inexplicavelmente. De novo: memória, retorno e presença na ausência. Por fim, em *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*, o pai se dissolve em uma vida taciturna e misteriosa, na qual o evento mais marcante de sua trajetória é um insólito encontro com ETs, o que é deixado a cargo do leitor se os eventos narrados de fato ocorreram, se são metáforas, ou ainda, uma ilusão dos sentidos do personagem.

Outra característica importante no trabalho de Mutarelli são as referências autobiográficas que o autor adota em praticamente todos os seus trabalhos, motivo pelo qual sua produção já foi classificada enquanto autoficção. O próprio autor já tratou desse tema em entrevista (Matsushita, 2023) e reconhece que alguns de seus trabalhos podem se enquadrar nessa categoria. Dessa forma, é possível perceber nos seus personagens uma projeção de memórias e referências pessoais do autor, assunto discutido por Blanchot (1987: 17): «A ideia de personagem, como a forma tradicional do romance, nada mais é do que um dos compromissos pelos quais o escritor, arrastado para fora de si pela literatura em busca de sua essência, tenta salvar sua relação com o mundo e consigo mesmo».

O escritor, arrastado para fora de si por meio da criação dos personagens, se lança numa gangorra em que a criação devolve ao seu criador a con-

dição para reatar-se consigo e com o mundo. Na esteira desse pensamento, associam-se às criações de Mutarelli fatos autobiográficos, já tratados pelo autor em entrevistas, e, sobretudo, a importância da relação com seu pai e as reverberações que esta gera em sua produção.

Em entrevista de agosto de 2023 para o *Jornal Rascunho*, Mutarelli comenta sobre a relação com o pai: «A relação com meu pai foi muito doída porque ele era agressivo na minha infância, uma pessoa desmedida, abusiva, policial, um artista frustrado. Lourenço Mutarelli, ele se chamava. Ele tentou pintar, ser ator, escrever. Não conseguiu, virou um policial, uma pessoa muito violenta, que torturava. Uma vez, ele teve uma conversa com a minha terapeuta. Depois disso, ele mudou, nunca mais me bateu» (Matsushita, 2023: s.p.).

Referência sublinhada por Fernandes (2019), o fato de o pai de Mutarelli ter sido policial pode ter inspirado a criação do personagem Diomedes, um dos mais icônicos da produção em quadrinhos do autor, um policial inábil que se torna detetive de pequenos casos. A relação conturbada com o pai ecoa nos personagens e narrativas aqui analisados: uma coleção de memórias sobre ausências, violências, faltas e esquecimentos. O que torna o trabalho de Mutarelli instigante é a forma pela qual ele escolhe revelar esses personagens e narrativas. Nas palavras do próprio autor: «Adoro escrever, mas não escrevo memórias. Transformo as memórias. Meus livros são autobiográficos de forma sensorial. Vivi o que meus personagens viveram, mas, crio uma outra situação que não revele, não entregue. Me exponho bastante, por mais que me esconda nesse mundo hipnagógico. Só não dá para saber o que é verdade e o que não é» (Rascunho, 2019: s.p.).

Dessa forma, Mutarelli coloca seus personagens, eivados de características autobiográficas, em contextos absurdos ou escatológicos e, ao mesmo tempo, engraçados. A dimensão do medo clássico dá lugar ao ridículo; o pavor, ao nojo; o horror, ao bizarro. Em suas narrativas, o ponto central não é um sobrenatural que oprime a realidade, mas uma visceralidade do cotidiano que abarca e desvela as mazelas do ser humano. Nessa análise, foi dado enfoque a um dos muitos temas trabalhados pelo autor: os conflitos internos de personagens assolados por relações traumáticas ou disfuncionais com a figura paterna.

Tema central em todo o trabalho do autor, a representação do pai é habilmente engendrada por elementos do insólito contemporâneo. Sua figura é ora fragmentada, ora duplicada. Insistentemente presente por meio da ausência, resgatada por simulacros da memória, mistificada, satanizada, mas

nunca abandonada. Sejam, então, dois dos muitos poderes do fantástico: o de elaborar temas psicológicos extremamente complexos, desnudando as problemáticas do sujeito e do outro em uma sociedade disfuncional e deformada; e o de possibilitar a existência de verdadeiros monumentos literários, como a obra de Lourenço Mutarelli.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (2001): «¿Qué es lo neofantástico?», em David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 265-282.
- BLANCHOT, Maurice (1987): *O espaço literário*, trad. Álvaro Cabral, Rocco, Rio de Janeiro.
- COHN, Neil (2013): «Visual narrative structure», *Cognitive Science*, 37(3), pp. 413-452. <https://doi.org/10.1111/cogs.12016>
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1998): *O que vemos, o que nos olha*, trad. Paulo Neves, Editora 34, São Paulo.
- FERNANDES, Caroline Aparecida dos Santos (2019): «Concepção e desmoronamento da imagem paterna no livro *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*, de Lourenço Mutarelli», *Letrônica*, 12(3), e33499, <https://doi.org/10.15448/1984-4301.2019.3.33499>
- LUKÁCS, György (2003): «A reificação e a consciência do proletariado», em György Lukács, *História e consciência de classe*, trad. Rodney Nascimento, Martins fontes, São Paulo.
- MAGALHÃES, Belmira Rita da Costa (2019): «Fantástico e realidade cotidiana: visões possíveis», *Revista Leitura*, 2(28-29), pp. 197-213, <https://doi.org/10.28998/2317-9945.200128-29.197-213>
- MATSUSHITA, Raquel (2023): «Minha musa agora é a morte», *Rascunho: o jornal de literatura do Brasil*. Disponível em: <https://rascunho.com.br/entrevista/minha-musa-agora-e-a-morte/>
- MUTARELLI, Lourenço (2002): *O cheiro do ralo*, Companhia das Letras, São Paulo.
- (2006): *A caixa de areia ou eu era dois no meu quintal*, Companhia das Letras, São Paulo.
- (2011): *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*, Companhia das Letras, São Paulo.
- NEGREL, P. P., e P.R. SODRÉ (2019): «O grotesco humorístico de Lourenço Mutarelli», *Trama*, 15(36), pp. 110-121, <https://doi.org/10.48075/rt.v15i36.22194>
- NESTAREZ, Oscar (2023): «Vozes, formas e territórios da literatura de horror contemporânea», em Ana Lúcia Trevisan (org.), *Na literatura, o insólito*, O Sexo da Palavra, Uberlândia, pp. 74-91.
- OLIVEIRA, Nelson de (org.) (2011): *Geração zero zero: fricções em rede*, Língua Geral, Rio de Janeiro.
- PARRAMON RUBIO, Pere (2021): *Arte fantástico: estrategias visuales de lo imposible* [tesis doctoral], Universitat de Girona, Girona. Disponível em: <https://www.tdx.cat/handle/10803/671539>

- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», em David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- (2011): *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- ROSS, Alison (1998): *The Language of Humour*, Routledge, New York.
- SANTOS, Adilson (2009): «Um périplo pelo território duplo», *Investigações*, 22(1), pp. 51-101.
Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1362>.
- TODOROV, Tzvetan (2014): *Introdução à literatura fantástica*, Perspectiva, São Paulo.