

# MUNDO PET

LOURENÇO MUTARELLI



# O processo de degradação em Lourenço Mutarelli: uma análise da HQ Mundo Pet



Prof. Dr. Adilson dos Santos  
Universidade Estadual de Londrina  
Valter do Carmo Moreira  
Mestrando Universidade Estadual de Londrina

**Resumo:** A história em quadrinhos *Mundo Pet* é composta por doze histórias curtas. Por meio delas, Lourenço Mutarelli aponta para os abismos da alma, revelando um sujeito deslocado, sedimentado e esmagado por momentos irreversíveis da condição humana. Assim como em Kafka, a degradação humana se dá de maneira insólita, a partir de situações absurdas apresentadas como algo definitivo e incontornável. Para a presente pesquisa, tomou-se como ponto de partida a definição do termo *kafkiano* proposto por Modesto Carone, em seu livro intitulado *Lição de Kafka*, assim como as análises pungentes que Salvatore D'Onofrio faz dos textos do autor tcheco, para estabelecer uma aproximação com as histórias e os personagens de Mutarelli. Na análise, categorizamos e dividimos as doze histórias em três segmentos: o absurdo, o fantástico e o grotesco, tendo o insólito como fio condutor que os intersecta.

**Palavras-chave:** Absurdo; Fantástico; Grotesco; Surrealismo.

**Abstract:** Mundo PET is a comic book comprised of twelve brief stories and some of them are confessedly autobiographical. With these stories, Mutarelli points out the abysses of the human soul and shows us an individual posed an outsider, fragmented and suffocated by irreversible moments of the human condition. As well as in Kafka, the human degradation happens in an unusual way, from absurd situations presented as something definite and unavoidable. For the purposes of this research, we will take as a starting point the term *kafkiano* proposed in Modesto Carone's *Lição de Kafka*, as well as the sharp analyses Salvatore D'Onofrio makes of the Czech author's texts, establishing a relationship between Mutarelli's stories and characters. In the analyses, we categorized and divided the twelve stories in three segments: the absurd, the fantastic and the grotesque, having the unusual as the guide that joins them.

**Key words:** Absurd; Fantastic; Grotesque; Surrealism.

## Introdução

O presente artigo é um recorte da pesquisa monográfica homônima apresentada ao Curso de pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Literatura Brasileira em 2015. Acreditamos que este trabalho consegue em seu corpus — além de aproximar a obra de Lourenço Mutarelli a um dos maiores escritores do século XX, Franz Kafka — evidenciar as possibilidades de contaminação entre a literatura e as artes visuais, que, embora sejam linguagens distintas, partilham de interesses comuns, especificamente, no território das histórias em quadrinhos.

Pretendeu-se, ainda, apontar a relevância das histórias em quadrinhos no âmbito dos estudos literários, assim como colaborar com a crescente ascendência acadêmica de estudos voltados para as obras construídas a partir dessa linguagem específica, muito embora ela ainda careça de um espaço significativo dentro das ementas curriculares dos cursos de graduação e pós-graduação das universidades brasileiras. Este trabalho, muito longe de ser um estudo definitivo, tem como intuito levantar questões a respeito do território das histórias em quadrinhos, além de desencadear o interesse e chamar a atenção do leitor para a obra quadrinhográfica de Lourenço Mutarelli, muito rica em possibilidades de investigação, porém, ainda pouco perscrutada.

A respeito do curioso título, o autor afirma: “*Mundo Pet* é o título da história que menos gosto, mas também é o título que melhor representa o conjunto. É como nos antigos LPs. Muitas vezes, na minha opinião, a faixa-título era a menos significativa” (MUTARELLI, 2004). Nesse título insólito, pode-se perceber o uso da inversão irônica e do humor negro. A palavra *pet* vem do inglês *petty*, que significa pequeno, e este vocábulo, por sua vez, vem do francês *petit*. Na língua inglesa, a palavra

*petty* pode ser usada de forma carinhosa e afetuosa para com pessoas e animais, e *pet* é um termo meigo usado para designar animais de estimação. Percebe-se que o humor negro permeia toda a obra, desde o título. Toda candura da palavra é subvertida ao se associar *Mundo Pet* a “mundo cão”, expressão que define, no meio popular, um mundo predatório, sem regras, selvagem e animalesco. Nas histórias de Mutarelli, o humor negro serve para apontar o insólito que permeia a vida de seus personagens em todas as narrativas.

Para nossa análise, tomou-se, como ponto de partida, a definição do termo *kafkiano* proposto por Modesto Carone, em seu livro intitulado *Lição de Kafka*, assim como as análises significativas que Salvatore D’Onofrio faz dos textos do autor tcheco, para a construção de uma aproximação com as histórias e os personagens de Mutarelli.

Antes de prosseguir, é preciso esclarecer a abordagem do estudo: *Mundo Pet* é composta por 12 histórias curtas, distintas e de caráter extremamente experimental. O autor utiliza-se de técnicas diferentes em cada uma das histórias e é também sua primeira HQ em cores (fato que só iria se repetir em *Quando Meu Pai se Encontrou com o ET Fazia um Dia Quente*, de 2012). Ao reuni-las em um único livro, Mutarelli propõe uma unidade, pois seu fio condutor é o sujeito contemporâneo e sua alienação perante os absurdos da existência humana. Seus protagonistas, assim como Gregor Samsa, de *A Metamorfose*, são sujeitos pacientes e não agentes, segundo a leitura que Salvatore D’Onofrio faz da obra de Kafka, ao reconhecer que Gregor é alguém que apenas “sofre as consequências de uma fatalidade: a mudança da forma de homem para a de um inseto monstruoso” (D’ONOFRIO, 1995, p.158). Do mesmo modo, os personagens de Mutarelli, submetidos às intermitências do destino, sofrem um processo gradual de degradação. Gregor Samsa “possui a tipicidade de um herói trágico, porque é vítima da crueldade

do destino, que o submete a um processo de degradação, à sua revelia e sem que tenha culpa alguma” (1995, p. 158). Esse mesmo processo de degradação citado por D’Onofrio pode ser percebido nos personagens de Mutarelli. Neste estudo, a análise se estende a todas as 12 histórias, entendidas como uma obra só, sem se prender às suas particularidades, como personagem, espaço e tempo, mas abarcando o que lhes dá unidade como obra e encarando cada uma das histórias como uma faceta desse sujeito *kafkiano*, impotente e esmagado pelas forças sociais.

Para uma melhor sistematização e desenvolvimento da análise, optou-se por agrupar as histórias em três segmentos do Insólito: o absurdo, o fantástico e o grotesco. Isso não quer dizer que as histórias pertencentes a um determinado segmento não encontram, em seu *corpus*, elementos pertencentes a qualquer um dos outros dois segmentos, e vice-versa. Também vale ressaltar que há um capítulo reservado para a análise das “imagens-epígrafes” que abrem cada uma das histórias. A categorização, aqui, é uma escolha meramente formal, com o intuito de propor ao leitor uma maneira organizada e funcional de guiar sua leitura e facilitar seu entendimento.

Espera-se que, com essa pesquisa, possamos levantar questões a respeito do território das histórias em quadrinhos e suas possíveis relações com a literatura e as artes visuais, além de desencadear o interesse do leitor para a obra quadrinhográfica de Lourenço Mutarelli, que, de certa forma, atualiza discussões muito caras à literatura e às artes visuais, mas, em uma linguagem outra, a dos quadrinhos.

### 1 - Uma leitura pelo viés do absurdo

O termo “absurdo” que aqui, utilizamos está em consonância com o termo “*kafkiano*” e sua definição proposta por Modesto Carone, em seu livro *Lição de Kafka*, Definição essa que foge às banalidades de seu entendimento e da hipertrofia causada, muitas vezes, por seu uso indistinto, aplicado a tudo que se quer estranho e absurdo,

o que, segundo Carone (2009, p. 100), “descaracteriza o realismo de base da prosa desse autor (Kafka)”. E continua:

Pois a rigor é kafkiana a situação de impotência do indivíduo moderno que se vê às voltas com um superpoder (*Übermacht*) que controla sua vida sem que ele ache uma saída para essa versão planetária da alienação — a impossibilidade de moldar seu destino segundo uma vontade livre de constrangimentos, o que transforma todos os esforços que faz num padrão de iniciativas inúteis (CARONE, 2009, p. 100).

A história que abre o livro, *Estampa forjada*, narrada em seis páginas, de cunho autobiográfico, apresenta o autor metamorfoseado em personagem. No primeiro quadro, o narrador, nomeado apenas como Lourenço, confidencia, em primeira pessoa, o porquê da escolha dessa história, que é o retrato de uma rotina de visitas à sua avó que se encontrava em uma casa de repouso. Ele conta que, nesse dia em especial, ela estava melancólica e dizia que o motivo de sua tristeza se devia ao fato de o vestido que trajava não ser seu, pelo menos não o verdadeiro. Afirmava que alguém o havia pego enquanto dormia e substituído por uma imitação. “Mal de Alzheimer” conclui o personagem.

Extremamente intrigado com as afirmações de sua avó, Lourenço, ignorando a possível doença que a acomete, entrega-se a imaginar a possibilidade de suas afirmações serem, na verdade, fatos. Interroga-se: “Por que alguém trocaria seu vestido e o substituiria por uma imitação? Quem faria isso? Com que objetivo?” (MUTARELLI, 2004, p.14). Ao retornar à casa de repouso, cumprindo sua rotina quinzenal, sua avó continua a insistir no assunto. Agora, porém, seus chinelos, sua cama e suas roupas íntimas foram substituídas.

O absurdo, entretanto, é que, na última visita, Lourenço (MUTARELLI,



Figura 1 - Mundo Pet, página 13



Figura 2 - Mundo Pet, página 16

2004, p.14) teve a desconcertante certeza de que sua avó fora substituída: “Só eu percebi a troca. Isso não é algo que se possa explicar, só se pode sentir.” O relato continua: “Não pense que este é o fim da história. Hoje enquanto me vestia para visitar a imitação da mãe da minha mãe, notei que minha camisa favorita havia sido trocada” (MUTARELLI, 2004, p.14). Ao autor/narrador tudo acontece de forma absurdamente natural, tornando-o uma vítima súbita de um acontecimento insólito que escapa a qualquer explicação. A história termina em uma página que apresenta dois quadros, no primeiro, em *close*, aparece a mão do autor/personagem desenhando a mesma página que se está lendo. No segundo, a imagem se abre e ele aparece caído no chão de seu escritório, agora não mais terminando a página, mas escrevendo um enorme pedido de socorro.

Nessa e em outras histórias de cunho autobiográfico, Mutarelli se utiliza dessa metalinguagem, ou seja, fala da história dentro da própria história. O mesmo ocorre em *Dossiê Stick Note*, analisada mais adiante. O absurdo, presente nessa história, assim como em outras, como *Crianças Desaparecidas*, *A Ninguém é dado Alegar o Desconhecimento da Lei* e a história que dá título ao livro, *Mundo Pet*, é descrito com a maior naturalidade, como Kafka o faz em *A metamorfose*: “Para Kafka, o absurdo não é estranho, nem extraordinário, porque faz parte integrante da própria existência humana” (D’ONOFRIO, 1995, p.162). Essa existência absurda, ou o absurdo da existência, é o grande mote das histórias de Mutarelli. O próprio autor se confunde com o personagem, expondo suas experiências absurdas, como se acabou de ver em *Estampa Forjada*, ou até mesmo grotescas, como em *Meu Primeiro Amor*.

Já *A ninguém é Dado o Desconhecimento da Lei*, narrado em terceira pessoa, em dez páginas, começa com uma conversa telefônica entre Dona Judite e Manuel Rotundo, vulgo *Risadinha*, sobre uma “pendência”, e este apresenta seu argumento infalível: “segundo o Inciso Cinco da Lei do Estatuto Nove, no

Parágrafo Primeiro do Artigo Quatro... O “cedente” cede, a cessionária passa... ‘A ninguém é dado alegar o desconhecimento da lei’” (MUTARELLI, 2004, p.61). O narrador apresenta Risadinha. Ele trabalha, há 12 anos, no departamento de cobranças de uma grande empresa, em uma salinha úmida e improvisada. A ele são relegados todos os “casos perdidos” da empresa, um trabalho medíocre com um salário simbólico. A curiosa origem de seu apelido se deu na infância. Ao completar nove anos de idade, José foi chamado por seu pai, um tipo rude, violento e alcoólatra, que decidiu ter uma conversa de homem para homem: “Homem não chora!! Mas homem que é homem, nem ri!!” (MUTARELLI, 2004, p.63). Ao receber de seu pai tal conhecimento, algo realmente insólito aconteceu:

Das entranhas do pequeno José, um tipo de espasmo percorreu todo o seu corpo, indo por fim, instalar-se em sua cara, deformando, assim, definitivamente seu rosto. Sua boca transformou-se no que parece ser um sorriso (2004, p.64).

A partir desse dia José, nunca mais conseguiu encarar seu pai, pois sempre que o fazia, levava um soco na boca. José passou seus dias evitando seu pai e aprendeu a sempre manter a cabeça baixa, numa tentativa de acobertar seu sorriso. Esse fato lhe rendeu o apelido de Risadinha. José seguiu tendo uma vida medíocre, com o passar do tempo, as quintas-feiras tornaram-se o ponto alto de sua semana, pois era quando sua esposa ia ao bingo e então ele podia controlar a TV. Certa quinta-feira, José assistia ao filme *A grande escapada*, “*The great Escape*”, de 1963, com Charles Bronson. O filme narra a aventura de prisioneiros que tentam fugir e, para isso, resolvem cavar um túnel. Esse foi o estalo para uma inspiração que seria a chance para José dar a grande virada de sua vida. Embaixo dos tacos soltos do assoalho, José começa a escavar com uma colher. Escondia a terra removida em uma fronha, que, mais tarde, desovava em seu jardim. José tapava o buraco

com o fundo de uma gaveta e alguns tacos colados em sua superfície. Cavar tornou-se sua rotina às quintas-feiras. Somente quando o buraco pôde conter seu corpo por inteiro, José pôde trabalhar nele diariamente. Cada vez mais, o buraco se tornava um túnel.

Em um dado momento ele levou doze horas para chegar ao ponto onde havia parado. Dessa forma ele acabou faltando ao trabalho e também em sua casa. Quando se deu por conta, entrou em desespero e voltou rapidamente com medo que houvessem notado sua ausência, fato que colocaria em risco o seu projeto. Mas ninguém notou sua falta. No trabalho, sua mesa já havia sido ocupada, e em casa sua mulher continuava falando sozinha. José improvisou um cantinho onde trabalhou por mais uns dias. Até o dia em que percebeu que não havia motivos para voltar. Ele se foi para nunca mais (MUTARELLI, 2004, p.69).

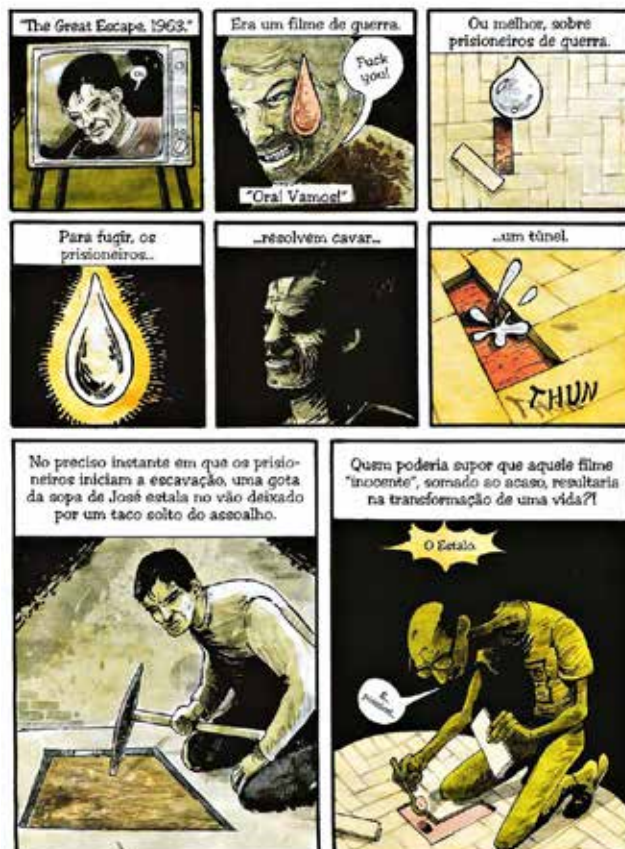


Figura 3 - Mundo Pet, página 66

É com essa inexplicável fuga que a história termina. Risadinha teve uma vida medíocre, sempre deslocado, como um estrangeiro, seja na casa de seus pais, no ambiente de trabalho, em sua própria casa e, até mesmo, com sua própria esposa. Desde criança, Risadinha se mostrava incapaz de se adequar às circunstâncias sociais. Pode-se fazer, aqui, uma aproximação entre Risadinha e Joseph K., herói de *O Processo* de Kafka. Ambos vivem como párias, incondicionalmente deslocados da sociedade em que estão inseridos, pois não estabelecem relações afetivas com ninguém. Ambos exercem um trabalho metódico. Joseph K. é procurador de um banco e Risadinha trabalha no departamento de cobranças de uma empresa, ocupações estas que os impedem de estabelecer qualquer relação, que não seja vertical, com seus clientes. Assim, estão impedidos de um contato afetivo. Salvatore D'Onofrio faz uma leitura interessante de *O Processo*: "O ser humano sente-se um estrangeiro no seu próprio habitat, porque

é incapaz de compreender a existência e de se adaptar aos absurdos do viver social" (D'ONOFRIO,1990, p.447). O drama de Risadinha, como o de Joseph K., reside no mesmo lugar, ou seja, "na consciência de que não pode viver só e não consegue intimamente conviver com os outros" (1990, p.447). Ao estudar a temática kafkiana, D'Onofrio (1990, p. 448) determina que a gênese de toda sua obra pode se resumir ao "desespero do homem ante o absurdo da existência." O mesmo pode-se dizer das obras de Mutarelli. As semelhanças entre os autores ainda vão mais além, pois ambos pulverizam traços autobiográficos em todas as suas histórias. Assim como Kafka, Mutarelli apresenta uma "representação artística da luta constante e inútil do indivíduo contra a máquina burocrática da vida social" (1990, p.448). Além disso, seus personagens vivem, constantemente, sob uma atmosfera de pesadelo, que resulta da união das angústias existenciais do próprio autor com as idiossincrasias da vida cotidiana.

Em *Dossiê Stick Note*, que é narrado em primeira pessoa, em quatro páginas, Mutarelli torna a se utilizar da metalinguagem, como visto anteriormente em *Estampa Forjada*, ao contar uma história que trata da representação do fazer desta mesma história, e, mais uma vez, Mutarelli é o protagonista. Composta por 33 folhinhas amarelas de 0,5 x 05 cm, os "stick notes" estão ordenados em fileiras de 3, acompanhados de textos dentro e fora deles. Desenhado de maneira aparentemente menos elaborada do que as demais histórias, nesta, a forma acompanha o conteúdo. Os stick notes são utilizados, geralmente, para anotações breves, lembretes e recados, e, nessa história, não parece ser diferente. Basicamente, a história trata da relação inusitada de Mutarelli com um personagem, "X", cujo verdadeiro nome não é revelado por se tratar de uma suposta história real. X não aparece, e a história se dá, inteiramente, por diálogos ao telefone, registrados nos *stick notes*. Com essas mesmas anotações é que Mutarelli constrói a história, daí a relação forma e conteúdo.



Figura 4 - Mundo Pet, página 89

Tudo começa com uma ligação de “X”, o amigo misterioso, para o narrador, que logo deixa o leitor a par da situação. “X” parece estar a ponto de cometer suicídio e o narrador o conforta, faz com que desabafe e confessa que possui certa experiência em casos assim, “felizmente ou infelizmente”, pois essa era a terceira vez que tranquiliza um amigo que estava prestes a cometer suicídio. “X” começa a falar, revela possuir quatro identidades diferentes, com documentação e passaporte, e outras coisas mais que o narrador se recusa a repetir. “X” pede que sua história seja adaptada para uma HQ. No entanto, faz a ressalva de que não poderia assinar a HQ com nenhum de seus quatro nomes. O narrador, então, sugere: “Que tal ‘X’?”. Após o acordo, ele se inquieta com a ideia de produzir essa história: “Foi difícil dormir à noite, igualmente difícil trabalhar nos dias que se seguiram depois do incidente. Quando me dava conta, lá estava eu, rabiscando as ideias aparentemente desconexas em meu bloquinho amarelo” (MUTARELLI, 2004, p.90). Alguns dias depois, muito ansioso para acertar os detalhes da HQ com “X”, o narrador decide contatá-lo. Para sua surpresa, “X” parecia não se lembrar de nada a respeito da conversa anterior. O narrador, encabulado, decide encerrar a conversa, mas “X” insiste que ele lhe diga o que ele próprio havia lhe dito nesse dia. Com muito custo, o narrador insinua que o assunto tratado foi sua identidade. A história termina com “X”, em uma outra ocasião, confirmando, por telefone, que a tal história pode ser feita: “Às vezes, a vida é dura. Outras ela parece não ser” (MUTARELLI, 2004, p.91).

Fragmentada e cheia de lacunas, a história transcorre com base nesses *stick notes*, organizados em vinhetas, que substituem os tão habituais “quadrinhos”, o que mantém uma unidade formal; além disso, seu encadeamento rigoroso e o tom amarelo das folhinhas lhe proporciona a unidade visual, ressaltando, sobretudo, sua materialidade. Seus desenhos, embora aparentemente menos elaborados, apresentam, no início, um traço realista, que vai se deformando ao

O “X” ficou absolutamente transtornado por não conseguir se recordar de nossa conversa. Não conseguia acreditar que tinha feito tais revelações. A única coisa que o tranquilizava, segundo ele, era o fato de tê-las feito para mim. “Eu você eu posso confiar, não posso?”... Ele disse que, naquela noite, havia bebido muito e tomado tranquilizantes. Disse que ficou assustado ao acordar com a agenda telefônica sobre o peito. Mas não conseguia se lembrar de haver me ligado.



Foi mais uma noite na qual não consegui dormir. Tive episódios acessos de riso. Quem iria acreditar. Em qualquer forma, o “X” me pediu ajuda. Isso daria uma boa história em quadrinhos, pensava... Então, eu liguei novamente pra ele. Pedi permissão para fazer essa HQ enquanto não acertamos os detalhes do álbum. Meu caro “X”, essa é pra você. Espero que a gente nunca deion de rir dessa história. Se precisar, é só ligar. Um beijo.



Figura 5 - Mundo Pet, página 92

longo da história até chegar à abstração geométrica e, posteriormente, a uma sequência surreal, em que Mutarelli “perde a cabeça”; o traço retoma a linha realista inicial para fechar a história. Essas nuances do desenho dialogam, diretamente, com o teor da conversa entre Mutarelli e “X”. A impressão que fica ao leitor é que o desenho se desconstrói à medida que Mutarelli tenta dar um sentido à narrativa de “X”, quando este lhe sugere a adaptação de sua história para os quadrinhos. O absurdo da proposta o remete a um personagem com crise de identidade, de uma história que acabara de entregar<sup>1</sup>. Mas nada faz sentido. A história não leva o leitor a nenhum lugar que não a ela mesma, como um círculo concêntrico, que, ao findar de sua volta, torna a si. Absurdo, neste caso, é a própria forma que se torna conteúdo ao falar de si mesma. Jean-Paul Sartre, ao analisar o conto *Aminadab*, de Blanchot, aproximando-o de Kafka, postula uma teoria sobre o absurdo, que seria o mundo “em reverso”, contraste do

1. Para o leitor que acompanhou todas as histórias na sequência, fica evidente que Mutarelli se refere à Morfologia, história que, na ordem do livro, antecede *Stick Note*. O que não acontece em nossa análise, pois a ordem, neste estudo, se dá por unidade temática.



mundo “em anverso”:

No mundo “em anverso” uma mensagem supõe um remetente, um mensageiro e um destinatário; ela só tem valor de meio: seu conteúdo é que é seu fim. No mundo “em reverso” o meio se isola e se põe para si: somos assediados por uma mensagem sem conteúdo, sem mensageiro ou sem remente” (SARTRE, 2005, p.140).

O Absurdo é a total ausência de fim. Em *Dossiê Stick Note*, é possível sentir essa ausência. Em *Estampa Forjada* e *A Ninguém é Dado Alegar o Desconhecimento da Lei*, além da ausência, há o “dano” sofrido por seus personagens, que parece ser consequência de uma “transgressão”. No entanto, o motivo pelo qual seus protagonistas são punidos não é evidenciado nas histórias. Isso é o que acontece a Josef K., um bancário que é processado e perseguido sem saber o motivo, em *O processo*. Já em *O Castelo*, K., o agrimensor fica às voltas, sem encontrar respostas para suas interrogações, tentando, inutilmente, entrar no castelo. Em ambos os casos, o Estado representa uma força maior, o *Übermacht*, inalcançável e ininteligível, que os subjugam com sua indiferença e seu silêncio. Para D’Onofrio (1990), essa culpa sentida pelos personagens de Kafka denomina-se isolamento humano, que também afeta o protagonista de *Estampa Forjada* e Risadinha, em *A Ninguém é dado Alegar o Desconhecimento da Lei*. Mutarelli e Kafka constroem um mundo estranho e fechado à compreensão de seus leitores. Assim, cabe a eles arriscar uma interpretação, mesmo sabendo ser esta, inevitavelmente, subjetiva. Nas três histórias analisadas, o insólito figura como conduta normal, a escrita limpa e protocolar de Mutarelli assegura isso, mesmo que as imagens digam o contrário ao apontarem para o fantástico.

## 2 - Uma leitura pelo viés do fantástico e seus domínios

A fortuna crítica sobre o fantástico é rica e, por vezes, divergente. Apresentamos aqui alguns autores e suas abordagens distintas que, mesmo discordantes em alguns aspectos, nos guiaram, por meio das várias definições de fantástico, e contribuíram para nossa tentativa de delimitar e enquadrar o nosso objeto dentro desse gênero e seus domínios.

O Fantástico, segundo Louis Vax, em *A arte e a literatura fantástica*, é a manifestação do sobrenatural na natureza, seja esta cósmica ou humana, por meio de terrores imaginários no mundo real, sem uma explicação racional ou religiosa (VAX apud D’ONOFRIO, 1995). Já Tzvetan Todorov, no clássico *Introdução à literatura fantástica*, entende o fantástico como um momento de hesitação entre o estranho e o maravilhoso. Nessa vacilação, comum ao leitor e ao personagem, são estes que devem decidir se o fenômeno que testemunham é possível de ser explicado pelas leis da natureza, e, neste caso, tal fenômeno pertenceria ao gênero estranho. Se, pelo contrário, o leitor ou o personagem decidem que é necessário admitir novas leis da natureza para que tal fenômeno seja explicado, ele pertencerá ao gênero maravilhoso (TODOROV, 2004, p.49). Salvatore D’Onofrio (1995), no entanto, defende que “considerar o fantástico como uma fronteira entre dois gêneros, como propõe Todorov, é uma tese discutível, mesmo considerando verdadeira a afirmação deste de que “um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos” (TODOROV, 2004, p.32). Conforme D’Onofrio (1995, p.156), “um gênero literário não pode ser considerado apenas ‘uma hesitação’ entre dois outros domínios.” D’Onofrio considera fantástico todo texto literário cujo conteúdo fabular, além de não ter acontecido no plano histórico, não teria sequer a possibilidade real de acontecer, pois infringe as leis da física e os padrões normais da razão humana. Nessas

condições, o fantástico seria, portanto, o extraordinário incrível (D'ONOFRIO,1995, p.157). De todas estas definições, a proposta por Todorov, mesmo com suas limitações apontadas por D'Onofrio, mostra-se a mais pertinente, pois, sem ela, não poderíamos, por exemplo, delimitar o maravilhoso. No entanto, o universo criado por Mutarelli não corresponde a nenhuma dessas definições, pois suas histórias apontam para o fantástico através de um outro viés, o humano.

Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se “apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem” (SARTRE, 2005, p.139). Jean-Paul Sartre, em seu célebre texto *Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem*, levanta a hipótese de um “retorno ao humano” do Fantástico. Para tal, o fantástico precisa se “domesticar” como os outros gêneros, deixando de lado a exploração de domínios transcendentais, de fadas, duendes e castelos assombrados, e se resignando a transcrever a condição humana liberta do sobrenatural (SARTRE, 2005, p.138). Assim como para Blanchot e Kafka, o homem é, para Mutarelli, o único objeto fantástico que interessa. Em suas histórias, trata do mundo humano e, nele, o insólito figura como conduta normal.

Há um exemplo claro disso em *Morfologia*, história escrita em oito páginas, que começa com uma sequência muito peculiar:

Eu gostava de fazer cocô na casa da vovó. Porque o desenho do piso parecia uma multidão. E naquela multidão eu procurava o meu rosto. O que mais me impressiona, o que chega a me emocionar, é que a história que vou contar já me havia sido contada, há mais de 50 anos, pelo piso do banheiro da casa de minha avó. A vida imita os padrões (MUTARELLI, 2004, p.79).

Essa sentença insólita, logo na primeira página, apresenta o panorama da história. Desde o início, o narrador já demonstra uma preocupação com sua imagem, com

seu rosto. Essa imagem permeia toda a narrativa. A história que ele vai contar é sobre um rosto que se destaca na multidão, uma quebra nos “padrões” que ele encontra em sua juventude. Um rosto tão familiar que ele nem se preocupou em associá-lo a um nome ou a um grau de parentesco. No entanto, os dois

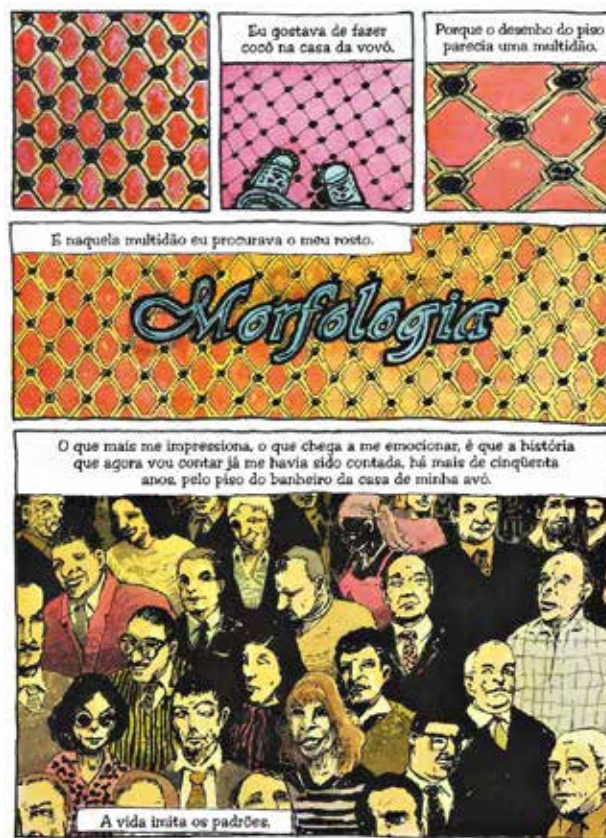


Figura 6 - Mundo Pet, página 79

estavam intimamente ligados. Esse sujeito o assombrará por anos.

Mutarelli brinda o leitor com uma história insólita e elíptica, que trata de um dos temas mais caros à literatura fantástica, o duplo. O narrador é assombrado por sua própria imagem, sem o saber. A perseguição dessa imagem o consome e, aos poucos, acaba por se transformar naquilo que persegue. Diferentemente das concepções mais comuns das representações do tema, nas quais o duplo é apresentado claramente como uma cisão, tornada visível independente do Eu (RANK, 2003), nessa particular história, o mistério é mantido e se revela apenas no final, quando o narrador toma consciência, depois de anos, que ele se tornara o homem que o

assombrou. Sua semelhança com outros duplos que aparecem na literatura é inegável, desde o conto “*William Wilson*” (1839), de Edgar Allan Poe, até a obra *O Duplo* (1846), de Fiodor Dostoiévski. Ao comungar ainda com aspectos do Surrealismo, como o humor negro, Mutarelli demonstra ser o mais valoroso herdeiro do fantástico/insólito presente nos quadrinhos contemporâneos brasileiros. Sobre o Duplo, Otto Rank salienta que:

A princípio o duplo é a própria personalidade (sombra, reflexo), assegurando a sobrevivência futura; mais tarde representa uma personalidade anterior, conservando, juntamente com o passado, a juventude do indivíduo; finalmente o duplo se torna uma personalidade oposta, que aparecendo sobre a forma do mal, representa a parte mortal, destacada da personalidade existente e que a repudia (RANK, 1939, p.110).

Nessa história, Mutarelli vai na contramão de um dos princípios mais recorrentes do duplo, a antítese maligna. Em *Morfologia*, o outro se configura como o próprio indivíduo que se encontra consigo mesmo, quando jovem, não para prejudicá-lo, mas para, saudosamente, rememorar, ou mesmo experienciar, através do *voyeurismo*, sua juventude perdida. Essa situação é muito parecida com a que ocorre em “*O outro*”, conto de Jorge Luis Borges, em que o autor argentino se encontra com seu Eu mais novo em um sonho e o reconhece como a si mesmo mais moço. Diferente do conto de Borges, o narrador, em *Morfologia*, não toma consciência, em nenhum momento, de que esse senhor familiar é, de fato, seu Eu futuro, o que descobre apenas no final, passados os anos, com o envelhecimento de sua fisionomia, o que leva a crer que completará a elipse, indo atrás de seu Eu mais jovem.

A história é narrada em primeira pessoa e apresenta um jovem rapaz, com pouco mais de vinte anos, que relata um

encontro inusitado com um senhor de meia idade que ele reconheceu em meio à multidão. O senhor precisava de algum lugar para passar uns dias, exatamente três dias, e, por coincidência, o narrador tinha uma vaga em seu apartamento, pois Edson, com quem dividia o mesmo, tinha viajado e só voltaria em exatos, quatro dias. O senhor resistiu, mas o narrador o convenceu a ficar em seu apartamento. O homem falava pouco, mas ouvia o narrador com enorme alegria e atenção. Logo se acomodou. Instalou-se na cama do narrador, enquanto este ocupava o sofá.

O primeiro incidente só ocorreu no segundo dia de sua estada. Ao chegar do trabalho, o narrador ouve gemidos. Ao correr para o quarto, flagra o senhor aos prantos, enquanto segurava as fotos de Abigail, sua namorada. Ao perceber a chegada do narrador, dissimuladamente, se lança ao banheiro, na tentativa de se recompor, mas não consegue parar de repetir o nome dela: “Abigail!”, “Abigail!”, “Abigail!” (MUTARELLI, 2004, p.82). Na mesma noite, sentindo um enorme desconforto, o narrador, em meio à madrugada, ao abrir os olhos, depara-se com ELE, que o olha e chora copiosamente. O velho foi se aproximando, troncho e patético, na tentativa de um abraço. Astuciosamente, o narrador se esquivou.

Na manhã seguinte, bem cedo, chega Edson, o amigo que dividia o apartamento com o narrador. Num rompante, o senhor esbraveja: “É impossível! Ele não podia voltar antes!” (MUTARELLI, 2004, p.83), e sai porta a fora. Nesse momento, o narrador perde a cor, seus lábios ficam brancos. Edson segura-o e questiona a respeito do estranho homem. O narrador desmaia. Ao acordar no pronto-socorro, mal conseguia levantar a cabeça. Edson questiona-o novamente sobre o sujeito estranho em seu quarto. O narrador conta-lhe toda a história, desde o momento em que viu o homem no centro, pela primeira vez:

Disse ainda que ele se destacava da multidão e que ele possuía tamanha familiaridade para

mim... Era como se ele fosse meu pai... ou um grande amigo... era uma familiaridade tão profunda que nem me dei conta de tentar vinculá-lo a um nome ou a um grau de parentesco... era difícil explicar (MUTARELLI, 2004, p.84).

Depois disso, Edson lhe sugeriu que, ao chegar em casa, deveriam descobrir o que, possivelmente, havia sido roubado, pois o velho só poderia ser um ladrão. Daquele dia em diante, buscar o que faltava virou uma obsessão para o narrador. A princípio, como não deu falta de nada, acreditou, por um tempo, que nada havia sido levado. Tempos depois, começou a pensar: “E se ele tivesse levado algo tão fundamental para mim que eu nem poderia dar conta?” (MUTARELLI, 2004, p.85).

Passaram-se vários anos de busca, uma vida inteira de lacuna, de vazio. Depois de muitos anos, o narrador começou a acreditar que nunca descobriria o que ele havia levado. Um fato curioso é que ele nunca havia pensado em procurar por aquele rosto que, um dia, saltou da multidão e lhe roubou algo tão valioso, tão vital, que nunca poderia identificar.

Certa manhã, ao fazer a barba, o narrador revive o contrário daquela monstruosa sensação: “Creio que poderia dizer, ó chão me voltou. Eu o reencontrei” (MUTARELLI, 2004, p.86). De frente para o espelho, pôde olhar no fundo dos olhos daquele velho que o atormentara todos esses anos. Dessa vez, foi o narrador quem não aguentou e transbordou de tanto chorar:

Uma lembrança se fez muito viva e intensa.... Eu gostava de fazer cocô na casa da minha vovó. Porque o desenho do piso parecia uma multidão. E naquela multidão, eu procurava o meu rosto. E foi com muito sofrimento que eu o encontrei. Os padrões imitam a vida (MUTARELLI, 2004, p.86).

Essa última sentença fecha a elipse iniciada no primeiro parágrafo, com a lembrança que o narrador guarda de sua

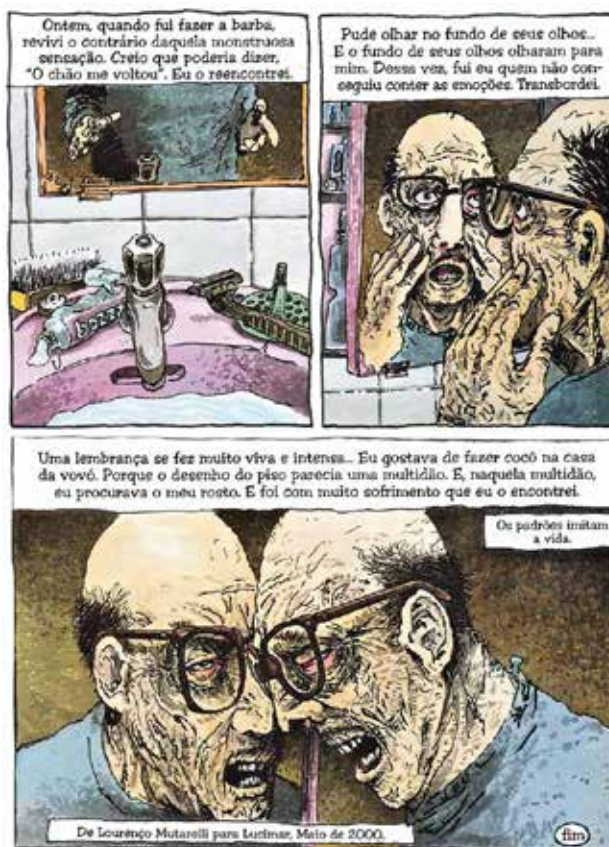


Figura 7 - Mundo Pet, página 86

infância, um dado escatológico que aponta para o humor negro presente em toda a história. A respeito do humor negro, Yves Duplessis (1963, p. 26) afirma que, “desde Freud, o humor aparece claramente como uma metamorfose do espírito de insubmissão, uma recusa de curvar-se aos preconceitos sociais: é a máscara do desespero.” O humor negro, aqui, serve para apontar o insólito que permeia toda a narrativa, mas que se revela como tal apenas em sua conclusão:

O humor permite-nos, portanto, encarar o mundo sob outro aspecto, rompendo as relações familiares dos objetos. Ele “é, na sua essência, uma crítica intuitiva e implícita do mecanismo mental convencional, uma força que extrai um fato ou um conjunto de fatos do que é dado como seu normal, para precipitá-los num jogo vertiginoso de relações inesperadas e supra-reais. Através de uma mistura do real e do fantástico, fora de todos os limites do realismo cotidiano e

da lógica racional, o humor, apenas o humor, dá àqueles que o rodeiam uma novidade grotesca, um aspecto alucinatório de inexistência... e uma importância irrisória, ao lado de um supra-senso excepcional e efêmero, mas total...” Conturba nossos hábitos pelo *dépayement*, e pela surpresa, por aproximações inesperadas, liberta o espírito e fá-lo tomar seu impulso (DUPLESSIS, 1963, p.



Figura 8 - Mundo Pet, página 76

26-27).

Na história *Somos todos Iguais Perante a Lei*, escrita em quatro páginas, narrado na primeira pessoa, o autor apresenta outra história elíptica: Paulo está em um bar, um homem chega ao seu lado e, com a mão sobre seu ombro, tenta confortá-lo: “Não fique assim Paulo...” O narrador se dá conta de que está sentado em um bar, com um estranho ao seu lado, que o chama de Paulo e pede que se abra com ele. O narrador não se lembra de seu nome, mas tem a certeza de que não é Paulo. Quando uma mulher

chega de repente e o chama de Paulo, ele se dá conta de que, além de não se lembrar de seu nome, não sabe como chegou no bar, ou de onde vinha, não se lembra nem sequer da mulher que parece reconhecê-lo. No entanto, vão juntos para a casa dela. Ela diz que o ama, mas ele fica triste, pois não se lembra de ter amado alguém; os dois dormem juntos. Pela manhã, a pedido da mulher, Paulo sai para comprar pão e café. Ao passar pelo bar, nota um homem sentado sozinho e triste. “Deve ser o verdadeiro Paulo”, pensou. Ele se aproxima do homem, coloca a mão sobre seu ombro e tenta confortá-lo: “vai passar Paulo... vai Passar...Paulo...”

Um fato curioso: o primeiro e o último quadro são apresentados de pontacabeça, com cores, levemente oblíquas, como o reflexo de um espelho. Em ambos os quadros, o enfoque é uma mão que segura um copo. No primeiro, aparece a mão do narrador. No último, a mão do outro possível Paulo. A maior diferença entre os quadros é que, no último, além da mão, aparecem ambos os “Paulos”, lado a lado. É no fundo do copo que ambos encontram o esquecimento, a amnésia de que sofre o narrador. O álcool, neste caso, parece figurar como o meio de anulação do Eu. Esse destino ébrio configura uma dissolução de identidade que, quando partilhada por outro, acaba por transformar um estranho como o “Paulo” em seu duplo.

O fenômeno do “duplo”, como Aponta Sigmund Freud, em seu texto *Das Unheimliche* (O estranho), pode se dar em todas as formas e em vários graus de desenvolvimento, como em casos de personagens idênticos, semelhantes ou iguais, que têm uma relação acentuada por meio de processos mentais que propiciam a partilha de sentimentos, experiências e memórias de um para o outro, como se acabou de ver em *Somos todos Iguais Perante a Lei*, que é marcado pelo fato de que o sujeito se identifica com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre “seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho” (FREUD, 2006, p.252), como acontece com “Paulo”. Freud ainda acrescenta que o retorno

constante da mesma coisa e a repetição dos mesmos aspectos, características, vicissitudes, crimes ou até dos mesmos nomes também fazem parte desse fenômeno do “duplo”.

Mais uma vez, Mutarelli contorna os paradigmas mais recorrentes do duplo, onde este não figura de forma ameaçadora ou se coloca como sua antítese, muito pelo contrário, o outro, nesse caso, aparece como um estranho e nulo sujeito e ambos partilham o mesmo destino: a dissolução de sua própria identidade, por meio do álcool e da autocomiseração, formando, outra vez, um círculo concêntrico que torna a si ao completar sua volta. O fantástico, aqui, trata do homem esvaziado, voltado para si, que se submete à alienação da condição humana do sujeito contemporâneo.

Em *Destruido – Pulsão de Morte*, escrito em cinco páginas, o álcool é a corporificação de *Tânato*, conceito introduzido por Freud, que, nesta história, representa a autodestruição causada pelo álcool, que, fiel ao conceito de Freud, é antagônico ao *Eros*, a pulsão sexual que leva ao prazer, no caso, o prazer da bebida. Narrada em primeira pessoa por um ébrio, a história é repleta de analogias com o mar, o que, possivelmente, representa a embriaguez: “No início, mareado, não pude perceber o quanto me distanciava. Quando por fim, me dei conta, já era mar alto” (MUTARELLI, 2004. p.45). Por vários quadinhos, o narrador, em gravidade suspensa, encontra-se imerso em uma atmosfera densa, como se estivesse no fundo do mar, numa clara metáfora visual para sua embriaguez. Segue a caminhar pela cidade imunda, refletindo sobre sua existência, de forma poética, ainda tomando o mar como metáfora. No fim da história, o personagem (sem nome) revela-se um morador de rua, aparentemente sóbrio, pois a atmosfera nebulosa representada no desenho desaparece. No entanto, suas palavras fazem crer que o álcool jamais sairá de sua vida: “Muito tempo se passou. Hoje eu só me sinto firme no mar. Além disso, não tenho coragem de abandoná-lo” (MUTARELLI, 2004. p.46-47). Na última página, seu rosto aparece destorcido

e o último quadro apresenta um grande número de criaturas disformes, nuas e sem rosto que passam em procissão pelo mendigo que parece ignorá-las. Algumas têm os braços colados no topo da cabeça, outras não têm mãos ou têm um buraco semelhante a uma boca, escancarado, como se estivesse gritando, mas sem voz.

Desconfio que o mar também guarde um terrível segredo e forje nossa imagem para nos proteger da nossa cara medonha, para nos poupar, para que pensemos ser o que somos, o que nunca fomos. (MUTARELLI, 2004. p.48).



Figura 9 - Mundo Pet, página 48

Os leitores não podem saber ao certo se essas criaturas que aparecem ao final da história são reais ou fruto de alucinação. Essa dúvida é gerada pelo fato de que não só o mendigo ignora a procissão, mas também alguns clientes que estão no fundo de um bar parecem ignorá-la por completo. Mutarelli parece jogar essa responsabilidade inteiramente para o leitor, pois apenas este, de



Quando contava com seis ou sete anos, meu amigo Douglas sofria de um pesadelo recorrente. O sonho não era sempre o mesmo, mas possuía uma estrutura definida. No final, ele sempre encontrava sua mãe esquartejada. Douglas sempre acordava chorando.



Na escola, Douglas ouviu histórias sobre índios antropófagos que comiam seus adversários mais valentes para adquirirem sua bravura.

fato, as vê, assim como o rosto distorcido do mendigo. Essa incerteza intelectual causa um sentimento de estranhamento, mas apenas no leitor. Fica-se, assim, refém do paradigma de Todorov, suspenso num momento de hesitação entre o estranho e o maravilhoso, pois não se sabe se o que se vê é uma alucinação advinda da psique, ou seja, algo sobrenatural passível de uma explicação, ou um fenômeno sobrenatural verdadeiro. Desse modo, resta ao leitor a responsabilidade de decidir em que território essa história habita.

A peculiaridade do Fantástico em Mutarelli, assim como em Kafka, “reside na descrição artística do desespero do homem ante os contrastes irreduzíveis da existência” (D’ONOFRIO,1995, p.165). D’Onofrio classifica o fantástico kafkiano como *fantástico-absurdo*, pois Kafka põe seus personagens em situações física, ética ou lógica inexplicáveis. O comportamento humano é um mistério incompreensível e insustentável, e é nesse meandro que nascem as histórias de Mutarelli.

Eu *Acordava Chorando*, escrito em oito páginas e narrado em terceira pessoa, é a única história do livro cuja ideia original não foi concebida por Mutarelli, pois é a quadrinização de um sonho que lhe foi contado por seu editor. O narrador apresenta a história de seu amigo, Douglas, que sofria de um pesadelo recorrente que, apesar de não ser sempre o mesmo, possuía uma estrutura definida: um local aberto, belo e ensolarado, com grama verde, mas que culminava em um final trágico, pois Douglas encontrava sua mãe esquartejada e acordava chorando. Esses pesadelos o acompanharam por toda a infância. Quando adulto, não sofria mais esse terrível pesadelo, mas o tempo não conseguiu apagá-lo de sua mente. Ao longo da história, dois momentos específicos de sua infância são pontuados: o primeiro é o fato de sua mãe, frequentemente, cozinhar miolos de vaca para o almoço; e o segundo se dava na escola, quando Douglas teve conhecimento dos Índios antropófagos que

Figura 10 e 11 - Mundo Pet, páginas 20 e 21

comiam seus adversários mais valentes para adquirirem sua bravura.

Na diagramação das páginas, é inevitável a associação entre essa imagem dos índios e a imagem central de seu pesadelo, quando encontra sua mãe esquartejada. Ambas estão dispostas lado a lado, apesar de estarem em páginas opostas e se tratarem de momentos distintos. Além disso, tanto o cenário como a paleta de cores e o corpo esquartejado, com suas vísceras expostas, acentuam essa relação - momento chave da história.

Em seguida, há um salto: Douglas, então mais velho, trabalha em uma importante empresa de computação. Por conta de um estágio, foi enviado para uma unidade no exterior e entra em contato com uma imensa biblioteca, composta por livros de computação e temas que, de alguma forma, são relacionados ao assunto. Entre eles, um lhe chamou a atenção: *Biology of Memory*, uma compilação de crônicas e, entre estas, encontrou *Memory Transfer in Rats*, de James V. McConnell, que aborda uma série de experiências desenvolvidas para comprovar a tese de que a memória não é armazenada no cérebro. “O cérebro codifica proteínas que representariam a memória. Esta proteína poderia ser localizada em algum lugar do corpo ou, até mesmo, no corpo inteiro” (MUTARELLI, 2004. p.48). Um dos experimentos consistia em submeter uma espécie de minhocas carnívoras a descargas elétricas, quando uma luz ascendesse. Após serem condicionadas, o simples fato de a luz ser acesa fazia com que elas se encolhessem. Ele, então, as fatiou e serviu a um outro grupo de minhocas não-condicionadas, que passaram a apresentar o reflexo condicionado de se encolherem ao se acender uma luz. Após o sucesso de sua experiência, James McConnell passou a realizar testes com mamíferos, alegando ter transferido memória de ratos para gatos, ou seja, de uma espécie para outra. Nesse ponto, Douglas lembra-se dos Índios Antropófagos. Talvez eles

estivessem certos, pois, ao comerem seus adversários, adquiririam, no mínimo, suas memórias. Lembrou-se de sua infância e que sua mãe tinha o costume de servir miolo de vaca. As lembranças de seu pesadelo, ou seja, um local aberto, belo e ensolarado, com grama verde, correspondia muito bem à memória de um bezerro: “Douglas acredita que James McConnell está mais certo em sua tese do que imagina” (MUTARELLI, 2004. p.26).

O enredo de *Eu Acordava Chorando* aparenta ser um claro exemplo do estranho, que, na concepção de Todorov, seria um dos vizinhos do fantástico, pois, no decorrer do enredo, apresenta uma explicação racional de um fenômeno extraordinário, no caso, os pesadelos de Douglas. Para David Roas (2014), o fantástico é uma categoria que apresenta fenômenos que supõem uma transgressão da concepção humana do real, pois seu objetivo é desestabilizar esse limite. A ciência, ou a explicação científica, é o ponto nevrálgico do fantástico-estranho, pois a razão consegue explicar o fenômeno extraordinário que desestabiliza a realidade, e o fantástico, então, perde seu ar de sobrenatural, tornando-se apenas estranho. No entanto, o que chama mais a atenção nessa história é seu caráter grotesco. David Roas (2014) estabelece uma espécie de eixo do grotesco: em uma de suas extremidades estaria o grotesco puramente festivo, como o dos romances de Rabelais; e na extremidade oposta estaria sua versão mais sinistra, projeção da mentalidade contemporânea, como nas narrativas de Kafka. Em sua encarnação moderna, o grotesco recorre a elementos e situações características do gênero fantástico. *Eu acordava chorando* foi escolhida como última história a ser abordada por esse tópico que trata do fantástico e seus domínios, por ser ponto de transição entre o fantástico e o grotesco. No próximo tópico, será aprofundada essa visão grotesca das narrativas de Mutarelli.



### 3 - Uma visão grotesca

Neste tópico, são analisadas algumas das histórias de Mutarelli que apresentam um viés grotesco, com base em estudos do grotesco realizados a partir das teorias de Wolfgang Kayser (1986) - um dos principais estudiosos do grotesco e o primeiro a elaborar uma teoria geral do assunto - e de David Roas (2013), que tenciona os limites encontrados na pesquisa de Kayser e, ao mesmo tempo, traz um frescor para a discussão sobre o grotesco e tenta entender como este se configura na atualidade. A princípio, o grotesco pode ser caracterizado como uma categoria estética e, na concepção de Kayser, seria a combinação do terrível (escatológico, macabro, abjeto, repulsivo, hediondo) com o humor (o riso sardônico, amarelo), pois é a partir dessa dialética que se obtém o que seria o grotesco. Originalmente, o termo “grotesco” foi utilizado na linguagem da pintura e se referia a um trabalho ornamental fabuloso e exagerado. Não tardou para chegar até à literatura, como aponta Hugo Friedrich (1991), pois, no século XVII, o grotesco já combinava elementos do bizarro e do burlesco, distorcidos e estranhos em todos os campos. “Victor Hugo, retomando as sugestões de Friedrich Schlegel, emprega-o nesse sentido, incluindo também o elemento feio”, não só o feio como o oposto ao belo, mas como um valor em si (FRIEDRICH, 1991, p. 33). Esse entendimento do grotesco ultrapassa o romantismo e amplia sua visão inicial. O riso, nesse caso, vai do irônico à horripilação, do “humor negro” Surrealista passa por Lautreamont e chega até os absurdos mais modernos de Kafka: “Torna-se trejeito, excitação provocante e estímulo de uma inquietude à qual a alma moderna aspira mais que à distensão” (FRIEDRICH, 1991, p.33). Essa visão moderna do grotesco é a que interessa a este estudo, pois, em seu seio, estão alojadas algumas das histórias de *Mundo Pet*.

Em *Crianças Desaparecidas*, história

escrita em cinco páginas e narrada na terceira pessoa, o personagem Alfredo Consuelo é um rapaz que, por alguma razão desconhecida tem, literalmente, os nervos à flor da pele. Por conta dessa singular condição, sua mãe lhe confecciona roupas com saquinhos de leite. Alfredo Vive com sua mãe e seu irmão mais velho, Alencar, que sustenta a casa. Alencar, claramente, não suporta seu irmão caçula pelo fato de este ficar, continuamente, em casa, sem trabalhar ou estudar, e ser sempre protegido por sua mãe. Em dado momento, Alencar chega em casa com as compras. “Comprou leite de caixinha?” pergunta Alfredo e, em seguida, dá um gemido. Até mesmo sua fala é prejudicada por seu corpo não ter uma pele que o revista. “Você quer ter suas próprias roupas?! Trabalhe para poder comprá-las!” responde, rispidamente, Alencar. Sua mãe o repreende e procura proteger Alfredo. Tenta acalmá-lo, oferecendo-lhe a caixinha: “Não fique triste filhinho. Você estava mesmo precisando de sapatos novos... brinca com a caixinha, brinca [...]”. Nesse quadro, percebe-se que as caixinhas de leite lhe servem como sapatos. Em um deles, percebe-se a marca “Longa-vida”, um detalhe que ironiza sua bizarra condição, assim como as imagens de crianças desaparecidas apresentadas no verso das caixas. Alfredo chora ao ver essas imagens, chora por lembrar os tempos de sua infância, quando podia tocar as coisas sem se ferir. “E, assim uma tristeza convida uma nova tristeza a participar do melancólico pranto, até o choro torna-se copioso” (MUTARELLI, 2004 p.32). Nesse momento, conforme o narrador:

Alfredo percebeu que já não chorava pelas crianças que erraram seu caminho, como se fosse possível errar o caminho, como se tivéssemos escolha. Alfredo Consuelo chorava porque, de uma forma ou de outra, todas as crianças desaparecem (MUTARELLI, 2004.p.32).

Nessa história, Mutarelli cria um personagem fragilizado que se encontra em uma condição tragicômica: um rapaz que vive com a mãe e usa roupas feitas com saquinhos de leite, o que constitui a parte cômica, pois a tragédia está no fato de ele não ter pele sobre seu corpo, o que o impossibilita de efetivar qualquer contato. Alfredo parece estar fadado a ser, eternamente, sustentado por seu irmão, que o vê como um fardo, mas, no entanto, garante uma mínima condição de subsistência à pequena família. A mãe, por outro lado, está fadada a proteger Alfredo de seu irmão mais velho e a passar o resto de seus dias a lhe costurar suéteres de saquinho de leite. A insólita condição do personagem, apesar de horrível, é capaz de fazer, em um primeiro momento, o leitor rir um riso sardônico que termina amargo. Mutarelli cria, para seus personagens, um pequeno mundo “alheado”, que gera um estranhamento, não muito longe do *Unheimlich* (estranho familiar) freudiano, além de uma sensação elíptica, pois não há saída, não há espaço para mudança de status ao longo da história. Os personagens, como já citado, são sempre vítimas de seu trágico destino. Em *O império do grotesco*, Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002, p.55), a partir de Kayser, veem o grotesco como “o mundo alheado, isto é, feito desarticulado e estranho. A seu modo de ver, trata-se da constante supratemporal de algo negativo, mas tragicômico [...]”. Conforme Kayser (*apud* SODRÉ, PAIVA, 2002), o que transforma o mundo em um mundo alheado é sua mudança repentina, sinistra e estranha. A naturalização, o não questionamento e a ausência dos motivos que levaram Alfredo, por alguma razão desconhecida, a não ter pele e a usar roupas feitas com saquinhos de leite transforma a relação dessa família em algo grotesco.

Em *Meu Primeiro Amor*, história escrita em nove páginas e narrada em primeira pessoa, Mutarelli confidencia sua primeira experiência erótica. Aos seis ou sete anos, o autor estudava em um colégio de padres só para garotos, onde teve contato, pela primeira vez, com um “baralho de



Figura 12 - Mundo Pet, páginas 28

mulher pelada” que circulava em um grupo de alunos. Eram cinquenta e duas cartas e estavam à venda. O autor obteve uma das cartas, escolhida aleatoriamente, antes que os padres os surpreendessem. Tirou o dez de espada. Não fazia a menor ideia no momento, mas a tal carta representaria sua vida, assegura o narrador: “Nas místicas Lâminas do Tarô, o Dez de Gládios representa a ruína... dor, aflição, tristeza, angústia mental, desolação, magoa [...]” (MUTARELLI, 2004, p.38). Após sua primeira experiência masturbatória, um dos garotos foi pego por sua mãe, que o forçou a confessar onde havia conseguido a carta, entregando, assim, todos os outros garotos. A mãe do autor foi chamada no colégio e informada sobre sua atitude mundana. O pequeno Mutarelli não foi capaz de mentir para sua mãe. A perda da carta parecia irreparável, afinal de contas, foi ela o seu primeiro amor:

Eu tinha ouvido em alguma telenovela que “só se cura o amor com outro amor”. Não funcionou quando

tentei com uma embalagem de meia calça. Nem com as fotos de um trabalho antropológico na revista *Cruzeiro*. Mas, então, foi em um livro de medicina legal, legal mesmo, que o amor sorriu para mim novamente. Assim, às vezes, despercebidamente ainda me pego amando (MUTARELLI, 2004, p.42).



Figura 13 - Mundo Pet, página 42

A história encerra-se com o livro de medicina legal aberto, onde se vê, então, a imagem de seu mais novo amor: o cadáver de uma mulher nua e estirada no chão, com toda a carne de sua cabeça deteriorada, restando apenas seu crânio esfumaçado.

Desse modo, *Meu Primeiro Amor* é uma história de humor negro com um final mórbido. O grotesco, nesse caso, toma sua forma completa no final, quando há uma mudança drástica: da realidade comum de um garoto pubescente que descobre sua sexualidade passa-se para uma confessa concupiscência mórbida por corpos

desfigurados. A perda da inconsciência dá lugar à necrofilia:

O grotesco implica um compromisso do riso e de suas eventuais categorizações estéticas com tudo aquilo que normalmente se classifica como cruel, vulgar ou grosseiro “ele (o riso) não conhece nenhum limite, sua obscenidade expansiva transforma em sujeira tudo o que poderia parecer inocente (MUNIZ, PAIVA, 2002, P.62).

É característico do grotesco o desfalecimento da ordem habitual das coisas, o que desencadeia a alienação em relação ao “nosso” mundo. Tal fato, segundo Anatol Rosenfeld (1993, p.59), “decorre da reação de horror, espanto, nojo e, por vezes, de riso arrepiado.” É isso que acontece quando o pequeno Mutarelli se dá conta de sua predileção mórbida ou quando se vê Alfredo, pela primeira vez, em *Criança Desaparecida*.

Já na história que dá nome ao livro, *Mundo Pet*, escrita em sete páginas e narrada em primeira pessoa, o fantástico e o monstruoso se intersectam com mais força, o que, para Rosenfeld (1993, p. 59), constitui um terreno fértil para o grotesco, pois, nesse caso, “O fantástico, monstruoso, macabro, excêntrico, obsceno invadem nossa realidade cotidiana, as suas leis de repente estão suspensas, a ordem habitual das coisas se desfaz.” Nessa história, o narrador relata sobre o momento em que teve contato, pela primeira vez, com uma bizarra criatura: cara de homem, corpo de cachorro e com um pênis humano dependurado o tempo todo. Assustado e encolhido em um canto, com os olhos piedosos, esse ser estranho pede para que o leve para casa. Comovido, o narrador é tomado de sobressalto por tal pedido verbal: “Me leva para sua casa?”. Tenta, inutilmente, dissuadi-lo com desculpas: seus pais jamais admitiriam que ele chegasse em casa com um animalzinho. A criaturinha insiste: “Me leve em sua cabeça...”. O narrador recusa-se, afirmando que seus pais perceberiam logo

que ele não é um chapéu. “Me leva em sua cabeça”, insiste o animal. “E como é que você vai entrar na minha cabeça?” pergunta o narrador. Quando se vira a página, a criatura está alojada no interior da cabeça do narrador. Este fato foi o começo de uma longa relação. No início, ele não exigia muito, apenas um osso, um pedaço de papel. Ele gostava de desenhar, principalmente, umas historinhas. Assim, logo foi apelidado de HQ. Com o tempo, o narrador lhe fez uma cestinha de vime em seus pensamentos para que a criaturinha tivesse um pouco de conforto. “Ele permanecia ali, na minha cabeça, e o mundo seguia... tranquilo. Eu me sentia seguro só de saber que ele estava em sua casinha feita de crânio, um pouco de massa cefálica e algumas ideias” (MUTARELLI, 2004, p.97). Com o passar do tempo, HQ apresenta sinais de rebeldia e começa a interferir na vida do narrador, obrigando-o a desenhar em seu lugar. O narrador assim o fazia, sem saber o porquê. Logo, surgiram também ameaças: “Vai desenhar! Se não, eu vou foder a tua cabeça!” (2004, p. 99). Com tanta bagunça em sua cabeça, o narrador então decide levá-lo ao veterinário. O veterinário encaminha-o ao psiquiatra, que, por sua vez, lhe passa remédios coloridos. “Mas nada adiantou. HQ tornava-se cada vez mais forte e eu cada vez mais vulnerável. E por isso que eu faço tantas histórias em quadrinhos, porque não quero que ele bagunce minha cabeça” (2004, p.100).

Como em *A metamorfose* de Kafka, a naturalização da imagem grotesca de HQ, logo no início da história, e a passividade do narrador em relação a esse fato insólito rompem, por completo, a ordem natural do mundo:

O grotesco irrompe em situações marcadas pelo conflito entre leis da realidade empírica e as figurações excêntricas encenadas pela imaginação artística. É o caso do personagem kafkiano Gregor Samsa (*A Metamorfose*), que um dia acorda transformado em barata... (MUNIZ, PAIVA, 2002. P.74).



Figura 14 - Mundo Pet, página 95

O fantástico está presente na transgressão do limite do estatuto da realidade, uma vez que criaturas como HQ e o inseto monstruoso em que Gregor Samsa se transformou não existem no mundo, o que provoca, de imediato, o estranhamento da realidade, que deixa de ser familiar, convertendo-se em algo incompreensível e, por vezes, ameaçador. O grotesco, por sua vez, proporciona ao leitor uma imagem distorcida da realidade (ROAS, 2013, p.190). Roas assinala que não existe uma ideia definida de grotesco, mas uma forma de expressão grotesca que foi se modulando e se transformando à medida que se produziam mudanças estéticas e filosóficas na cultura ocidental (2013, p.195). Logo, nenhuma das visões anteriores do grotesco podem ser, de fato, descartadas ou desacreditadas. O grotesco encontra-se em constante metástase no âmbito da cultura, imiscuindo-se com outros meios e categorias, pois, desde Kafka, não se assentou e em Mutarelli se faz presente hoje, em uma linguagem outra, a dos quadrinhos.



Figura 15 - Mundo Pet, página 107

*Dói Story*, escrita em oito páginas, é a última história da coletânea e a única que não apresenta um narrador em “voice off”. Segue a estrutura mais comum das histórias em quadrinhos, ou seja, os diálogos em balões. A começar pelo título, a narrativa é uma brincadeira com “toy story”, assim como toda a história. Todos os balões estão em inglês, embora subvertidos e “aportuguesados”, e há uma tradução em português no rodapé de cada quadrinho. Tal tradução, entretanto, às vezes, é pouco fidedigna ou mesmo completamente distorcida, assim, o texto distancia-se do sentido original ou altera-se drasticamente, o que, por si só, já torna a história terrivelmente mordaz. Como uma clara crítica ao militarismo americano e a todo o vazio de subjetividade da guerra, a história mostra como uma “brincadeira de soldadinhos”, aparentemente inocente, propaga o fascínio pela violência, representado, nesse caso, da forma mais grotesca possível, ou seja, pela emulação dos comportamentos

de soldados bestiais em um campo de batalha, com massacres, chacinas e até o suicídio. O visual, propositadamente, patético, feito de maneira digital, mas descuidada, emula a aparência dos antigos soldadinhos de plástico verdes que fizeram parte da infância de muitos meninos e, provavelmente, também de Mutarelli.

Essa é, basicamente, uma história de front, pois seus personagens são soldados, ou melhor, bonecos de soldados americanos que se encontram em solo inimigo em um período de calma aparente, sem sinal de seus oponentes, o que gera um tormento aos mesmos. O coronel enlouquece devido ao tédio gerado pela falta de ação e dissemina a ideia de que há um traidor entre eles, o que dá início a uma carnificina. Ao final, resta apenas um único soldado, e este se dá conta de que o verdadeiro inimigo, o mal, não usa um uniforme diferente do seu. Com a arma em punho, a mão do soldado sobe, lentamente, até a altura de sua têmpora, disferindo um tiro contra sua própria cabeça:

O sobrevivente descobriu que o verdadeiro mal não estava a seu lado, estava muito mais próximo do que qualquer um que pudesse imaginar. O verdadeiro inimigo vem de dentro, e nada, nem ninguém, poderá segurá-lo. Porque essa é a natureza dos soldadinhos de plástico. (MUTARELLI, 2004. p.110).

O grotesco não se configura tão somente pelo monstruoso, pelo sinistro ou aberrante, pois é preciso um contexto de espetáculo da literatura, do cinema, do teatro ou, no caso, dos quadrinhos, para que se produza os efeitos de medo ou riso nervoso e para que haja um estranhamento do mundo, de modo a dar espaço ao absurdo e ao inexplicável, que correspondem, propriamente, ao grotesco (MUNIZ, PAIVA, 2002, p. 56). Kayser (1986, p.160) afirma que “O riso provém, desde logo, das antecâmaras

cômicas, caricaturescas. Já misturado com a amargura, assume, na passagem para o grotesco, traços de gargalhada zombeteira, cínica e, finalmente, satânica.” Mutarelli perverte a natureza das brincadeiras infantis de soldadinhos e, assim, revela a natureza do próprio homem, que brutaliza a infância. O cinema e a TV fazem a manutenção do fascínio que a violência exerce na humanidade, o que estimula ainda mais seu crescimento. De modo geral, essa violência é reproduzida pelas crianças em encenações de batalhas desprovidas de enredo. Essas produções servem de mero pretexto para o espectador, cada vez mais anestesiado com o horror da morte, que assiste tudo a uma distância segura e demanda mais violência, o que desencadeia a necessidade de espetáculos que deformam sempre mais os limites da realidade, levando à caricaturização, o que acaba, por vezes, provocando o riso do leitor/espectador, ao mesmo tempo em que gera o desconforto pelo horror monstruoso e repugnante do que é mostrado. Roas, em seu livro *A Ameaça do Fantástico*, ressalta que esse procedimento é uma recorrência em obras literárias e artísticas:

Converter os personagens em monstros ou distorcer caricaturescamente seus traços físicos e/ou psíquicos; ou também tratá-los como títeres ou manequins. Isso os converte em outros [...], o que nos permite não apenas nos distanciar deles, mas também tomar consciência da nossa superioridade e rir (ROAS, 2013. p.203).

O ponto destoante de todas as histórias, apresentadas até aqui, é justamente a última a ser analisada, *Dor Ancestral*, escrita em oito páginas e narrada em primeira pessoa: uma elegia que o autor faz a alguém, provavelmente sua mãe, Sandra Mutarelli, a quem esta é dedicada.

Mutarelli parte de uma releitura iconográfica da figura de Cristo, na segunda



Figura 16 - Jan Van Eyck, Díptico: O Juízo Final (1420-25) Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque



Figura 17 - Jan Van Eyck, Díptico: O Juízo Final (1420-25) Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (detalhe)

peça do díptico atribuído a Jan Van Eyck, *O Juízo Final* (1420 – 25), uma das obras primas do renascimento nórdico, que é notória pela exímia habilidade técnica do autor e por sua rica e detalhada iconografia. A obra é composta por duas peças: do lado esquerdo está a crucificação de Cristo e, do lado direito, o julgamento final.

A clara inspiração de Mutarelli é a imagem do Cristo em majestade, acompanhado pelos santos; do lado esquerdo do díptico, é salientada a ideia do julgamento final.

As páginas seguintes são todas pintadas em ecoline, com base em fotografias familiares. O texto, em tom confessional, busca, juntamente com

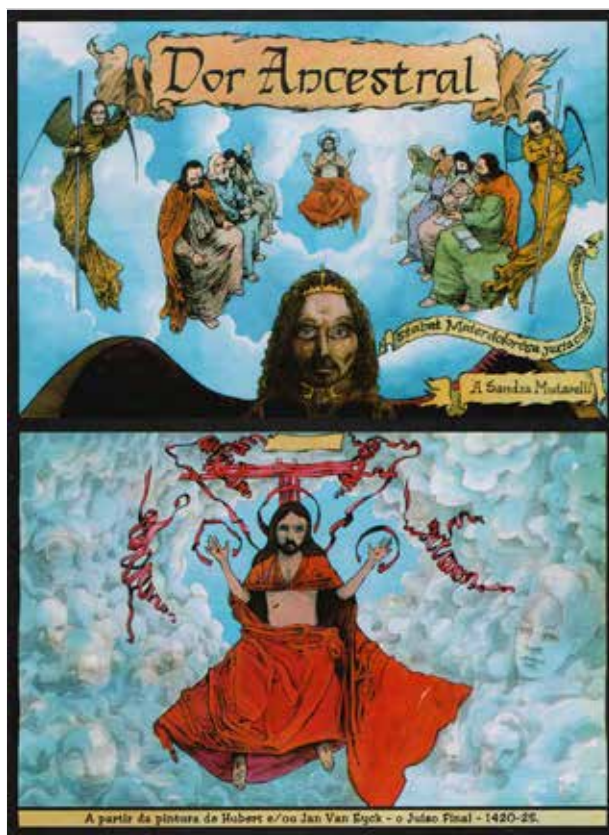


Figura 18 - Mundo Pet, página 51

as imagens, uma síntese da história de Sandra. Entre as lembranças de infância e a memória de histórias contadas, o narrador traça o perfil de Sandra, em tom melancólico, desde seu nascimento, passando por todas as dificuldades da vida, depois relata o histórico de doenças mentais que a assombrou e que se manifestou em diversos membros de sua família, inclusive seu pai, que foi acometido pela doença quando ela nasceu, e conta também sobre seu casamento, que marca um novo ciclo de desilusão e mágoa:

Seu marido e seus filhos — meu pai, meus irmãos — recriamos um novo cenário trágico, com a mesma atmosfera sombria, e é você, mãe, quem suporta os golpes e tenta nortear os nossos caminhos. Mas a sua luta parece inútil. Dizem que existem dois caminhos, o vício e a virtude, e nós, os homens de sua nova família, eu, meu pai e meu irmão, somos afeitos ao

vício e, por mais que você lute e se sacrifique, não consegue nos salvar. (MUTARELLI, 2004, p.57).

Essa passagem, assim como outras, faz forte alusão à imagem santificada de Sandra que Mutarelli propõe, ou seja, a que se sacrificou para salvar a família, seus filhos, assim como Cristo, que morreu na cruz pelos pecados da humanidade. A forte imagem da representação do Cristo em majestade da primeira página, com suas chagas à mostra, começa a ecoar no texto, mas é no relato de um momento marcante de sua infância que o narrador dá sentido à história:

Na última vez que almoçamos, você confessou que, se o mundo não acabar neste ano, tudo em que você acreditou e que provavelmente a faz suportar as grandes dificuldades da vida, como sendo provações, essa fé que a fez suportar os duros golpes com tanta dignidade e força, elegância e nobreza, perderia o sentido. E nesse ultimato de fé, você ainda disse que o Juízo Final deveria ocorrer de forma literal, como foi descrito na bíblia, nada de metáforas, numa apoteose celeste donde deverão surgir das nuvens os Anjos, o Criador e seu Filho, para julgar cada um de nós, os vivos e os mortos (MUTARELLI, 2004, p.53).

Ao final da história, em uma declaração de amor, o narrador revela que ambos partilham do mesmo desejo: “Talvez possa parecer que eu não perceba a tua dor, mas saiba que eu desejo que o mundo acabe, porque essa é a minha estranha forma de amar. Então no dia do Juízo Final nos despedimos” (MUTARELLI, 2004, p.58).

Em *Dor Ancestral*, falta o riso para que haja o choque e, assim, essa história possa ser caracterizada como grotesca, conforme definições de Kayser e Roas. Não

há um momento de hesitação, do leitor ou do personagem, para que o fantástico seja preponderante, segundo o conceito de fantástico de Todorov. No entanto, ambos os universos habitam essa história. O grotesco moderno, segundo Roas (2013), distorce e exagera a superfície da realidade para mostrar o deslocamento da realidade cotidiana (ROAS, 2013). O fantástico, por sua vez, situa o leitor dentro dos limites de um mundo conhecido, para logo rompê-lo com um fenômeno que altera a maneira natural e habitual de funcionamento desse espaço cotidiano (TODOROV, 2004). Nesse viés, a linguagem dos quadrinhos possibilita a junção de dois mundos distintos, o fantástico e o grotesco, fazendo com que um complete a falta do outro, graças à força de suas imagens pictóricas, deliberadamente justapostas, que conduzem o leitor para dentro desse universo insólito, onde a evocação ancestral da imagem de Cristo e as fotos familiares (um dado real) ressignificadas, ao serem pintadas e deslocadas de sua memória, se juntam à figura de Sandra, que ascende aos céus, parecendo, assim, pertencer ao mesmo plano. A harmonia visual, a leve transição e a sedução que têm as imagens, juntamente com um texto poderoso e persuasivo, fazem o leitor aceitar, sem questionar, esse pequeno mundo criado em oito páginas.

Como se pode perceber, os personagens de *Mundo Pet* titubeiam e degeneram-se em um processo de degradação física, funcional, afetiva e psíquica. O insólito é a matéria-prima por meio da qual Mutarelli apresenta seu mundo: absurdo, fantástico e grotesco.

### Considerações finais

Os personagens de Lourenço Mutarelli, todos eles, são fragmentos que compõem um único sujeito, o sujeito contemporâneo. Em *Mundo Pet*, ele mapeia o espírito desse sujeito forjado no absurdo da existência humana:

É absurdo querer compreender a existência humana porque



Figura 19 - Mundo Pet, página 58

ela é simplesmente absurda: os homens se reúnem em sociedades, criam instituições civis, militares e religiosas para sua proteção material e espiritual e são essas mesmas instituições que esmagam os homens que as criaram” (D’ONOFRIO, 1990, p. 449)

Esse Sujeito criado por Mutarelli, kafkiano por excelência, se vê impotente e esmagado pelas forças sociais. Sua tragédia é ser vítima de um destino que não escolheu. Por estar submetido às intermitências desse destino, sofre um inevitável processo de degradação, como os personagens de Kafka, mais especificamente, em *A Metamorfose*. Salvatore D’Onofrio (1995) tipifica uma tríplice degradação à qual Gregor Samsa é submetido sucessivamente: a degradação física, pela deformação de seu corpo; a degradação funcional, pela perda do emprego; a degradação afetiva, pelo completo abandono a que o relega a família.



Com base em D'Onofrio (1995), pode-se levantar alguns pontos em comum entre o processo de degradação de Gregor Samsa e o detectado em *Mundo Pet*:

A degradação física fica evidente em *Criança desaparecida*, história de Alfredo Consuelo, que, por alguma razão completamente desconhecida, não tem pele alguma revestindo seu corpo, fadado a ter, perpetuamente, seus nervos à flor da pele.

A degradação funcional aparece em *Destruido - Pulsão de Morte*, narrado por um ébrio, ser completamente disfuncional na sociedade e totalmente entregue à bebida; em *A Ninguém é Dado Alegar o Desconhecimento da Lei*, que conta a história de Manoel Rotundo, vulgo Risadinha, sujeito deslocado no ambiente profissional e doméstico, que “descobre” uma fuga para longe de sua vida vazia; e, em *Somos Todos Iguais Perante a Lei*, Paulo, o protagonista, se dá conta de que está sentado em um bar, com um estranho a seu lado que o chama de Paulo, e essa é a única informação a respeito de si mesmo que ele tem. Não reconhecendo a si mesmo tão pouco as pessoas que parecem conhecê-lo, segue sem passado ou perspectiva de futuro.

A degradação afetiva aparece em *Estampa Forjada*, testemunho narrado por Lourenço que fica estarecido ao ouvir o relato de sua avó, que vive em um asilo, e alega que todas as suas roupas e tudo ao seu redor estão sendo substituídos por cópias idênticas. No entanto, o grande choque ocorre em sua visita seguinte, quando percebe que a mulher que está ali não é sua avó e que esta possa ter sido substituída.

*Meu Primeiro Amor* conta a história da primeira experiência erótica de um garoto que estuda em um colégio de padres, onde teve seu primeiro contato com pornografia através de um colega que lhe vendeu uma “carta de mulher pelada”. O garoto perde sua carta, seu primeiro amor, ao ser pego por sua mãe, tenta desesperadamente superar a perda desse amor com um outro amor, descobrindo então um livro de medicina legal, com fotos

de cadáveres mutilados.

Em *Dor Ancestral*, o autor parte de uma releitura iconográfica da figura de Cristo em majestade, estabelecendo uma relação com Sandra ao traçar o seu perfil, em tom melancólico, desde seu nascimento, passando por todas as dificuldades da vida - inclusive o histórico de doença mental que acometeu os membros de sua família e que a assombrou por anos, as mágoas e a desilusão que seu casamento trouxe.

Pode-se acrescentar a essa tríplice degradação, a psíquica, evidente em *Dossiê Stick Note*, Narrado em primeira pessoa, o autor se utiliza da metalinguagem para representar o fazer desta mesma história que está sendo lida, que trata de “X” seu misterioso amigo com complexo de identidade.

Já *Acordava Chorando*, trata de um pesadelo recorrente sofrido por Douglas desde menino, que, apesar de não ser sempre o mesmo, possuía uma estrutura definida: um local aberto, belo e ensolarado, com grama verde, mas que culminava em um final trágico, ao encontrar sua mãe esquartejada. Anos depois, Douglas toma contato com pesquisas que afirmam que a memória pode ser armazenada em proteínas e que essas proteínas podem ser transferidas. Um choque ocorre ao personagem, agora adulto, ao suspeitar que talvez o seu pesadelo possa ser uma memória transferida, pois recorda-se de ter sempre comido os miolos de vaca que sua mãe cozinhava quando era menino e as imagens de seu sonho correspondem às possíveis memórias de um bezerro.

*Dói Story* é uma clara crítica ao militarismo e todo o vazio de subjetividade da guerra. A história mostra como uma “brincadeira de soldadinhos”, aparentemente inocente, propaga o fascínio pela violência representada aqui da forma mais grotesca possível.

Em *Mundo Pet*, história que dá título ao livro, o narrador nos relata o momento em que entra em contato com uma bizarra criatura: cara de homem e corpo de

cachorro, que de alguma estranha maneira, acaba por adentrar, literalmente, na sua cabeça, tornando o narrado escravo de suas vontades doentias.

E, por fim, *Morfologia*. Aqui o autor desconstrói uma das características mais recorrente do *duplo*: a antítese maligna. Nessa história, o outro se configura como o próprio indivíduo que encontra consigo mesmo, quando jovem, não para prejudicá-lo, mas para, saudosamente, rememorar através do *voyeurismo* sua juventude perdida.

### Referências bibliográficas

BORGES, Jorge Luis. O Livro de areia. São Paulo: Media Fashion/Coleção Folha: 2012.

CARONE, Modesto. Lição de Kafka. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

D'ONOFRIO, Salvatore. Teoria do texto 1: Prolegômenos e Teoria da Narrativa. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. Literatura ocidental: Autores e Obras Fundamentais. São Paulo: Ática, 1990.

DUPLESSIS, Yves. O surrealismo. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1963.

FREUD, Sigmund. O 'estranho'. In: História de uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1919). Rio de Janeiro: Imago, 2006. Vol. XVII, p. 235-269.

FRIEDRICH, Hugo. A estrutura da lírica moderna. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

KAFKA, Franz. A metamorfose seguido de O veredicto. Porto Alegre: L&PM, 2007.

\_\_\_\_\_. O castelo. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. O processo. Porto Alegre: L&PM, 2008.

KAYSER, Wolfgang. O grotesco. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MUTARELLI, Lourenço. Mundo pet. São Paulo: Devir, 2004.

RANK, Otto. O duplo. Rio de Janeiro: Coeditora Brasília, 1939.

\_\_\_\_\_. O duplo. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

ROAS, David. A ameaça do fantástico:

Aproximações Teóricas. São Paulo: Unesp, 2014.

ROSENFELD, Anatol. A Visão Grotesca. In: Texto/contexto. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 57-71.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem. In: Situações I: Crítica literária. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 135-149.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. O império do grotesco. Rio de Janeiro: MAUD, 2002.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. São Paulo: Perspectiva, 2004.