

Notas sobre a intertextualidade no gênero fantástico

Ana Carolina Bianco Amaral*, CAPES

Resumo: O presente trabalho apresenta alguns modos de atuação da intertextualidade na literatura fantástica. Esta última, podendo ser vista como um gênero que reclama o real e o sobrenatural numa mesma estrutura, é fundamentalmente composta sob vários níveis de intertexto: a citação, o tecido de vozes, a recorrência à mimese, etc. Assim, além de demonstrarmos alguns tipos de conexões da intertextualidade com o fantástico, evidenciamos que o efeito de sobrenatural, assim como o de real, não vem à baila somente pela descrição do narrador, como muito a crítica dessa literatura parece pretender, mas ocorre, também, por ser uma condição intertextual da composição do fantástico.

Palavras-chave: Intertextualidade; Literatura fantástica; Gênero.

Abstract: This paper presents some modes of operation of intertextuality in fantastic literature. The latter can be seen as a genre that claims the real and the supernatural in the same structure and is composed primarily under various intertext: the citation, the voices of tissue, recurrence of mimesis, etc. So in addition to demonstrated some types of connections with the fantastic and the intertextuality, we noted that the effect of the supernatural, as well as the real, not only comes up with the description of the narrator, as much criticism of this literature seems to promote, but occurs also, as a intertextual condition of fantastic composition.

Keywords: Intertextuality; Fantastic literature; Genre.

* Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, UNESP, Campus de São José do Rio Preto. Mestra e doutoranda em Letras, em Teoria da literatura, pela mesma instituição. E-mail: carol17letras@yahoo.com.br

1. Estudos sobre o fantástico: introdução

a liberdade de criação e de exploração da fantasia e do imaginário, caro ao romantismo europeu, fez ascender, na Alemanha de 1830, um gênero literário que, em sua forma mais ampla, concentrava o aspecto realista e sua aparente negação: a aparição de um elemento sobrenatural. A partir disso, a acepção “literatura fantástica” consolidou-se, especialmente, com as primeiras traduções da obra de E. T. A. Hoffmann na França, as quais, curiosamente, traziam um pedido de desculpas do tradutor, aos leitores, por ser publicada uma modalidade literária deliberadamente sarcástica e contraditória. (BATALHA, 2003, s/p). Esse gênero, contudo, não é uma manifestação exclusiva da Europa positivista, do século XIX, já que algumas técnicas narrativas comuns ao fantástico deste período circulam, ainda, dois séculos depois, permitindo acreditar-se que há uma continuação desta literatura.

Anteriores às traduções de Hoffmann, as obras francesas *O diabo apaixonado*, de Jacques Cazotte (1792) e *O manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jean Potocki (1805) compartilham, em suas estruturas narrativas, a presença de elementos verossímeis e inverossímeis na mesma perspectiva, o que permitiria a existência do fantástico já nestes momentos. Outros autores europeus também divulgaram essa modalidade através de publicações de contos e de novelas, também no XIX, como Guy de Maupassant (1850-1893), Théophile Gautier (1811-1872) e Villiers de l’Isle-Adam (1838-1889). Nos Estados Unidos, Edgar Allan Poe (1809-1849) também adere ao gênero. No Brasil, nesse mesmo período, Álvares de Azevedo expandia o fantástico em território nacional. A obra *Noite na taverna* (1855), constituída à luz de uma realidade peculiar que contemplava a fantasia e a imaginação dos personagens jovens, apresentava, simultaneamente, elementos herdados do gótico, como as paisagens noturnas, o fantasmagórico, o lúgubre e a morte. Dessa forma, o insólito é salientado na trama,

especialmente quando no capítulo “Solfiere” o personagem protagonista insinua que teve contato com o espectro de uma mulher:

A noite ia bela. Eu passeava a sós pela ponte de... As luzes se apagaram uma por uma nos palácios, as ruas se faziam ermas, e a lua sonolenta se escondia no leito de nuvens. Uma sombra de mulher apareceu numa janela solitária e escura. Era uma forma branca. A face daquela mulher era como de uma estátua pálida à lua. Pelas faces dela, como gotas de uma taça caída, rolavam fios de lágrima. (AZEVEDO, 2011, p. 17)

Os pontos centrais das primeiras atuações do gênero fantástico, que resistiram à transição de décadas, são tidos, principalmente, na plena instauração de um advento irreal no cenário inclinado ao real cotidiano. Assim, os vários sinônimos do signo “sobrenatural”, como “insólito”, “irreal”, “inverossímil”, “sobrerreal”, etc., não aparecem somente na expressão do significante, da forma em que são escritos, mas podem ser compreendidos por meio de algumas aparições e/ou atitudes de personagens incomuns das histórias. As produções fantásticas publicadas na contemporaneidade, a partir do século XX, encontram dois de seus maiores representantes em Murilo Rubião (1916-1991) e J. J. Veiga (1915-1999). Este último parece dialogar com as primeiras manifestações do gênero, as quais trazem, como traço característico, o questionamento central de um personagem acerca da natureza de um evento insólito. Essa dúvida suscitada pelo personagem, e mantida ao longo da história, é denominada pelo búlgaro Tzvetan Todorov de “hesitação” (1975, p. 48). E é na década de 70 que esse teórico propõe tal conceito. Fazendo um levantamento de narrativas do período inaugural do fantástico, o estudioso encontra como ponto fundamental e recorrente desses textos um tipo de dúvida que os personagens teriam a respeito da origem das aparições repentinas no cenário, até então, realista.

Em “Os cavalinhos de Platiplanto”, Veiga retoma, no contemporâneo, o estilo tradicional do fantástico. Narrado em primeira pessoa, o conto trata do relacionamento de uma criança com alguns cavalos brincalhões que ela encontra: “Os cavalinhos pulavam na água de ponta, de costas, davam cambalhotas, mergulhavam, deitavam-se de costas e esguichavam água pelas ventas fazendo repuxo.” (VEIGA, 1989, p. 34-35). Percebe-se que o insólito, nessa urdidura, não é um efeito criado por algum evento disforme ou fantasmagórico, mas é motivado pelo comportamento atípico dos animais. A proposta sobrenatural, em contrapartida, é desfeita quando:

Devo ter caído no sono em algum lugar e não vi quando me levaram para casa. Só sei que de manhã acordei já na minha cama, não acreditei logo porque o meu pensamento ainda estava longe, mas aos poucos fui chegando. Era mesmo o meu quarto – a roupa da escola no prego atrás da porta, o quadro da santa na parede, os livros na estante de caixote que eu mesmo fiz, aliás, precisava de pintura. (VEIGA, 1989, p. 35)

Nesse trecho, a hesitação é sofrida, possivelmente, pelo leitor. Há uma divisão dos universos erigidos na trama: o real e o sobrenatural. Vê-se que esse “acordar” do personagem, em sua casa, e a ausência dos “cavalinhos” tende a promover questionamentos acerca do correlato: será que o garoto estava fantasiando a existência dos animais personificados ou será que os cavalinhos de Platiplanto realmente mantinham aquele comportamento? :

Pensei muito se devia contar aos outros, e acabei achando que não. Podiam não acreditar, e ainda rir de mim; e eu queria guardar aquele lugar perfeito como vi, para poder voltar lá quando quisesse, nem que fosse em pensamento. (VEIGA, 1989, p. 35)

Tendo em vista essa, entre outras narrativas, o fantástico no Brasil não é um gênero-limite no século XX. Mais tarde, é comum alguns escritores relevarem essas características, atrelando-as, ou

não, a outros efeitos narrativos, comuns às primeiras atuações dessa literatura, tal qual o medo, o suspense, o riso, a hesitação, já pincelada, entre outros. O fantástico brasileiro é, por isso, uma tendência entre os autores. Gerardo Mello Mourão (1917-2007), Moacir C. Lopes (1927-2010), Natalício Barroso (1957), Péricles Prade (1942), Menalton Braff (1938), Nilto Maciel (1945), e etc. não fogem, muitas vezes, dos traços que as narrativas inaugurais do gênero apresentam, e dialogam, portanto, com o fantástico tradicional, enriquecendo e delineando a literatura nacional.

2. O fantástico intertexto

Em verdade morri, o que vem de encontro à versão dos que crêem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente. (...) Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou. (RUBIÃO, 1998, p. 26)

O excerto acima, extraído do conto “O pirotécnico Zacarias”, de Murilo Rubião, parece tecer, quando se analisa o comportamento do personagem protagonista, um morto-falante, uma espécie de diálogo com o romance, já citado, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis. Ambas as obras brasileiras não excluem o tema da vida após a morte, e desenvolvem o relato da história posteriormente ao falecimento dos personagens narradores: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas.” (ASSIS, 1999, p. 11)

A recorrência a temas, personagens, cenas, gêneros e a obras já existentes é vastamente explorada nas produções literárias. Essa característica da composição, a intertextualidade, pode aparecer de vários modos na escrita – implícita e explicitamente, conforme Laurent Jenny ressalta em seu trabalho “A estratégia da forma”:

Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. De facto, só se apreende o sentido e a estrutura numa obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos [...]” (JENNY, s/d, p. 5)

Pensa-se, dessa forma, uma obra muito além de uma unidade, mas tem-se a base da existência de um texto em um tecido de vozes que se repetem, interagindo-se simultaneamente. Deve-se o termo “intertextualidade” à búlgara Julia Kristeva, nos anos 60. Para a teórica “(...) todo texto se constrói como mosaico¹ de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64), ou seja, a noção intertextual está diretamente relacionada ao (re)tomar de textos preexistentes. Tal acepção parece exceder a noção de intertexto como traço característico de uma obra para alcançar um estado condicional do texto, pois quando Jenny expõe que “fora dum sistema, a obra é (...) impensável. A sua compreensão pressupõe uma competência na decifração da linguagem literária, que só pode ser adquirida na prática numa multiplicidade de textos: (...) a virgindade é, portanto igualmente inconcebível” (s/d, p. 5-6), ela refere-se à condição intertextual que, implícita e imprescindivelmente, é a base de toda composição textual.

A autora trata, ainda, de outros tipos de intertextualidade que estariam explícitos no texto, a saber, a imitação, a paródia, a citação, a montagem, o plágio, etc. Compreende-se, não de outra forma, a acepção intertextual de duas maneiras, a primeira, como uma condição implícita do texto, cuja natureza é a (re)tomada de vozes preexistentes, seguidas pelos arquétipos, pelos modelos, e a segunda como técnicas presentes no nível do conteúdo formal da obra. Para esta última, é relevante outro exemplo da produção rubiana “Os comensais”, pois logo abaixo do título a narrativa segue com uma

¹ Lembra Barthes, em concordância, em seu *S/Z*, que a literatura é um tecido de vozes (1970, p. 23).

epígrafe bíblica: “E naqueles dias os homens buscarão a morte e não a acharão; desejarão morrer e a morte fugirá deles.” (RUBIÃO, 1998, p. 253). Tem-se aqui, um recorte de um trecho do livro *Apocalipse*. A inserção desta “citação” na obra de Murilo Rubião evidencia a explícita recorrência a outro texto, neste caso da Bíblia, e que pode também aparecer como uma forma de reiteração do aspecto realista da história: traço fundamental da literatura fantástica.

Conta-se em “Os comensais”, sumariamente, a história de Jadon, um homem aparentemente solitário que, ao frequentar um restaurante diariamente, passa a notar o comportamento atípico de outros indivíduos do lugar. O caráter estranho dos outros homens é acentuado toda vez que o personagem protagonista tenta inserir-se no grupo social desses frequentadores e é repetidamente excluído:

Que se danassem, resmungava, esforçando-se por ignorar o procedimento descortês dos que ali tomavam refeições. E concentrava-se em saborear a excelente comida que lhe era servida e sempre renovada sem que isso envolvesse qualquer sugestão ou pedido seu. (...) Contudo desagradava-lhe o silêncio reinante, o segregamento que lhe impunham. (RUBIÃO, 1998, p. 253)

O outro texto dentro desta narrativa, a citação ou epígrafe apocalíptica, parece representar uma outra voz no conto, permitindo que esse outrem, até então fora do enredo, insista na veracidade dos eventos diegéticos, como um alguém que, distante dos acontecimentos, mantém a postura de relatar somente aquilo que vê, sem concatenar suas próprias impressões acerca do narrado. O que cria, assim, uma ilusão de real da história, já que a recorrência ao trecho bíblico descreve, em tese, o desejo do personagem protagonista: a morte como estagnação do horror vivenciado:

Pela última vez atravessava o longo corredor. Sentia-se fraco, uma necessidade premente de uma bebida forte,

da presença da mãe. A lembrança dela fê-lo rezar, sem que conseguisse chegar ao fim das orações, saltando do princípio de uma para o final de outra.

Apoiou-se numa das paredes. O corpo escorregou por ela abaixo e perdeu os sentidos. Mais tarde o coração retomaria o ritmo normal, enquanto Jadon levantava-se, a mente desanuviada, alheio à pressa e sem explicação por que estivera sentado no chão. (RUBIÃO, 1998, p. 263)

Note-se, nesse ínterim, que o horror experimentado pelo protagonista, ante a condição insólita dos personagens do restaurante “– Vamos, Hebe, vamos – gritava, puxando-a pelos braços que não ofereciam resistência, transformados em uma coisa gelatinosa. O corpo grudara-se no assento.” (RUBIÃO, 1998, p. 261), antecede o clímax da narrativa, que ocorre quando Jadon sucumbe e se transforma em um espectro, mantendo a mesma aparência de quando era jovem:

Diante do espelho da saleta tentou ainda lembrar-se de algo momentaneamente esquecido. Desistiu e contemplou, com vaidade, o belo rosto nele refletido. Alisava os cabelos, sorrindo para os vinte anos que a sua face mostrava. Ao lembrar-se que poderia estar atrasado para o almoço, apressou-se. Já na sala de jantar, caminhou até a grande mesa de refeições, assentando-se descuidadamente numa das cadeiras. Os braços descaíram e os olhos, embaçados, perderam-se no vazio. Estava só na sala imensa. (RUBIÃO, 1998, p. 263)

Dessa forma, quando o acontecimento sobrenatural é inserido, o espaço “real” é rompido e estilhaçado por um momento, mantendo, condicionalmente, uma terceira característica até então desconhecida na composição, o que seria, talvez, a aproximação de uma definição do fantástico: a realidade e a sobrerrealidade coexistindo sob o mesmo aspecto, a forma completa de uma dicotomia. Nesse viés, o

texto apocalíptico não faz o conto perder o caráter do ambiente real, *a priori*, pretendido, antes tende a ratificar esse real, na medida em que o protagonista, estando sob o domínio das aparições insólitas, e portanto inexplicáveis, justifica o desejo de morte. Outro fator que reforça esse cenário realista é a atuação do narrador. Este, apresentando-se como um tipo externo à narrativa, o que o descaracteriza como um personagem, descreve os eventos da trama de forma extrínseca, ou seja, o relato é conduzido por um ângulo distante, fora da diegese, sem o envolvimento, a rigor, dos sentimentos e opiniões dessa *persona*, salvo quando há intrusão². O caráter realista da obra, desse modo, é uma constante que nasce em conjunto com os demais aspectos narratológicos do conto. Pelo que se percebe, a soma do discurso direto no relato do narrador: “– Diabo! Onde seria a gerência? – perguntou a si mesmo, achando estranho não ter-se preocupado até aquele dia em saber da sua localização.” (RUBIÃO, 1998, p. 262) corrobora para o fortalecimento dessa ilusão de realidade, já que o recorte deste discurso teria valor igual à narração “original”, sem acréscimos e intervenções, do personagem principal. Neste ensejo, parece pertinente uma equivalência entre essa construção real do fantástico e a intertextualidade. Ora, se for aceita a argumentação kristeviana de que “[...] a palavra literária não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento* de *superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras” (KRISTEVA, 1974, p. 62, grifo do autor) se conceberá que “*escrituras*”, aqui, reporta-se, também, ao discurso ordinário, cotidiano, permitindo, então, que o texto, constituído sob o discurso, represente o mundo, como é próprio da mimese.

Entretanto, quando Antoine Compagnon, instigado por seus demônios³ literários, diz que:

² Para Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, o termo “intrusão do narrador” designa toda manifestação da subjetividade do narrador projetada no enunciado. (LOPES; REIS, 1988, p. 259)

³ Referimo-nos ao ensaio de Compagnon *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (2003).

A referência não tem realidade: o que se chama de real não é senão um código. A finalidade da *mimêsis* não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. O realismo é, pois, uma ilusão produzida pela intertextualidade. (COMPAGNON, 2003, p. 110)

ele parece compreender que as partes da constituição narrativa (discurso direto, voz, personagens, intrusão, etc.) não são, necessariamente, os únicos aspectos que provocariam realismo na obra, mas o que criaria o tom de real seria o fato de o texto ser composto intertextualmente como conjuntura da produção, e assim (re)tomar as vozes existentes no mundo. A mimese é, neste engodo, mais um traço da literatura, e não a cópia das coisas como elas são, já que a literatura não imitaria o mundo, mas o discurso sobre esse mundo. Nesse pensamento, Compagnon concordaria com a noção de realidade difundida por Platão, já que este concebe a realidade de tudo que existe não com base em que se vê e se vive, mas por uma condição de cópia a um plano superior, inteligível.

Porém, o tom realista, ou mimético, da literatura fantástica, não se preocupa em sistematizar a origem do ambiente que pretende real. Sob o positivismo reinante, o fantástico do século XIX não suscita indagações acerca do real descrito na trama, mas promove questionamentos em relação aos eventos de origem inexplicáveis, chamados, então, de sobrenaturais. E insinuava, por isso, que a realidade almejada por esse gênero não era colocada em xeque: aceitava-se, de fato, como real tudo aquilo que era acessível à sociedade e explicável pela ciência. Prova disso, quando Todorov refere-se à concepção de real das publicações iniciais do fantástico, ele diz que:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. *Num mundo que é exatamente o nosso*, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo

familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 1975, p. 30, grifo nosso).

Por isso, crê-se que a ideia de um realismo fantástico, encarada desde as origens do gênero, é baseada na descrição do mundo como é visto pelo homem, e não como uma “cópia da cópia”, na percepção de Platão, e na imitação do discurso sobre o que é verdadeiro, nas palavras de Compagnon. Aceitando, inicialmente, a realidade do fantástico como representação do mundo físico, perguntar-se-á a respeito do irreal. Seria, de fato, uma aparição insólita a negação do real? Essa indagação promove outras reflexões. O sobrenatural não seria construído, por esse pensamento, como um ser impossível no universo real da narrativa, mas a existência da aparição insólita pode estar ligada, diretamente, aos comportamentos e personalidades, destoantes da própria imagem que ela apresenta. Assim, essa criação do irreal é feita por retomadas de imagens preexistentes no mundo, ou seja, a intertextualidade é mais que uma condição da literatura em si, ela aparece no fantástico como fundamento do gênero, pois é intertextualmente que o sobrenatural é alcançado.

O conto de Gautier “O pé da múmia”, publicado no século XIX, elucida bem essa hipótese:

Em vez de estar imóvel como convém a um pé embalsamado havia quatro mil anos, ele se agitava, se contraía, e saltitava sobre os papéis feito uma rã assustada: era como se estivesse em contato com uma pilha voltaica; ouvi muito claramente o ruído seco produzido pelo seu pequeno calcanhar, duro como um casco de gazela. (GAUTIER, 1985, p. 74)

O ser sobrenatural, um pé vivo, é constituído sob a descrição de elementos e ações já familiares na mimese: “pé embalsamado”, “pequeno calcanhar”, o ato de se agitar e de se contrair, entre outras coisas. Observe-se, neste escopo, que a modificação do membro, originalmente, “pé”, para um fenômeno sobrenatural, “pé vivo”, ocorre não pela consistência do corpo em si, mas pelo comportamento inóspito desse personagem: “saltitava sobre os papéis feito uma rã assustada”. Repare-se, neste outro trecho:

Seus braços franzinos e torneados em fuso, como os das donzelas muito novas, estavam cingidos de uma espécie de atos de metal e de voltas de contas de vidro; seus cabelos haviam sido trançados em cordõezinhos e sobre o peito lhe pendia um ídolo de massa verde que o látego de sete ramos tornava reconhecível como Ísis, a condutora das almas; uma placa de ouro cintilava-lhe na frente e alguns traços de pintura repontavam na tez cor de cobre de suas faces. (GAUTIER, 1985, p. 75)

que o retrato da princesa egípcia, então falecida, é feito similarmente à descrição do pé. A presença dos signos “braços”, “cabelos”, “cordõezinhos”, “peito”, “frente”, etc., ainda que, no contexto da trama, pertençam ao domínio do inexplicável, não é alheia ao real, já que no discurso corrente e na sociedade ocidental, de forma geral, tais fatores são, portanto, corriqueiros.

Considerações finais

é com base nessas questões que a literatura fantástica parece não diminuir seu caráter mimético quando há introdução de personagens sobrenaturais. O real e o irreal, reclamando-se simultaneamente, são, por excelência, a estruturação do gênero. A constituição deste, não de outro modo, filia-se à intertextualidade. *A priori*, o faz involuntariamente, já que a literatura é um tecido de vozes, e *a pos-*

teriori, torna o intertexto parte composicional do fantástico. Diz-se isto, quando no exemplo do conto de J. J. Veiga há uma recorrência aos textos da tradição do gênero, ao uso da técnica de hesitação. Em seguida, vê-se que “Os comensais”, de Rubião, faz referência ao romance machadiano, enquanto que em o “Pirotecnico Zacarias” há um recorte do trecho apocalíptico. O conto de Gautier, ainda nesse contexto, retoma os signos correntes no discurso cotidiano para criar a aparição insólita: um pé morto-vivo. Sobretudo que foi dito, a inserção de personagens e/ou eventos sobrenaturais no cenário realista não subestima a essência da realidade do fantástico, antes reitera o realismo do gênero, pois podendo a linguagem, de alguma forma, só imitar e recorrer àquilo que já foi dito e apresentado, o sobrenatural na literatura fantástica é, intertextualmente, uma (re)visada de um mundo que a mimese permite refletir.

Referências bibliográficas

- ASSIS, M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. HD livros: Curitiba, 1999.
- AZEVEDO, Á. *Noite na taverna, Macário*. São Paulo, Martin Claret: 2011
- BARTHES, R. *S/Z*. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1970.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- GAUTIER, T. O pé da múmia. In: Paes, J. P. (Org). *Os buracos da máscara*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 68-82.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.
- JENNY, L. A estratégia da forma. In: *Poétique*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, s/d.

KRISTEVA, J. *Introdução à semiótica*. Tradução de. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LOPES, A. C. M; REIS, C. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo, Ática: 1988.

RUBIÃO, M. *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1998.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VEIGA, J. J. *Os cavalinhos de Platiplanto*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.