

## A CONFIGURAÇÃO DO INSÓLITO LITERÁRIO EM OBRAS DE J. J. VEIGA

Neriney Meira Carneiro  
 (UENP)<sup>1</sup>

**RESUMO:** As caracterizações narrativas de uma borboleta com mensagem grafada nas asas, muros entrecortando cidades, pessoas voando em bolhas transparentes, animais invadindo espaços urbanos são exemplos de fatos insólitos que permeiam e configuram os sentidos em tramas do escritor José J. Veiga (1915-1999). A partir de análises de **Os cavalinhos de Platiplanto** (1959) e **Sombras de reis barbudos** (1985), uma questão se coloca: qual modalidade da literatura fantástica caracteriza a produção veiguiana? Por meio de conceitos de Alejo Carpentier, Irène Bessièrre, Irleamar Chiampi, Julio Cortázar, Seymour Menton e Tzvetan Todorov, pretende-se revelar que a pluralidade estilística de Veiga combina aspectos díspares e resulta em efeitos múltiplos.

**PALAVRAS-CHAVE:** fantástico, José J. Veiga, pluralidade.

<sup>1</sup> Professora do Departamento de Letras, da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), campus de Jacarezinho/PR- Brasil. CEP 864 00 000 nerynei@yahoo.com.br

**ABSTRACT:** The narratives characterizations of a butterfly with a message spelled in its wings, walls choppy cities, people flying in transparent bubbles, animals invading urban spaces are examples of unusual events that permeate and set the senses in plots of the writer Joseph J. Veiga (1915-1999). From analysis of **Os cavalinhos de Platiplanto** (1959) and **Sombras de rei barbudos** (1985), a question arises: what kind of fantasy literature characterizes the Veiga's production? Through concepts of Alejo Carpentier, Irene Bessiere, Irlemar Chiampo, Julio Cortazar, Seymour Menton and Tzvetan Todorov, we intend to prove that the stylistic diversity of Veiga combines disparate aspects and results in multiple effects.

**KEYWORDS:** fantastic, José J. Veiga, plurality

José J. Veiga (1915-1999), por ocasião do evento “O escritor por ele mesmo” (Instituto Moreira Salles – São Paulo, 1998), afirmou que suas obras são indagativas e que há uma preocupação em deixar brechas para o leitor preenche-las com seu repertório. Essa indagação transporta-se à estrutura das produções veigueanas no que concerne às modalidades da literatura fantástica. Definir aspectos, traçar especificidades representam desafios, uma vez que a própria crítica adotou posicionamentos divergentes quanto à classificação e subdivisões. Todavia, ao retomar assertivas de estudiosos que se debruçaram sobre o assunto, como Alejo Carpentier, Irène Bessière, Irlemar Chiampi, Seymour Menton, Tzvetan Todorov, é possível chegar a um quadro comparativo que define semelhanças e particularidades do fantástico, do maravilhoso, do realismo maravilhoso, do realismo mágico.

Sem pretender esgotar o assunto e nem mesmo resolver a polêmica que, muitas vezes, se instaura, posto serem tênues os limites, objetiva-se mostrar, por meio de análises de **Os cavalinhos de Platiplanto** (1959) e **Sombras de reis barbudos** (1985) que a pluralidade estilística de Veiga combina aspectos díspares e resulta em efeitos múltiplos.

O escritor Alejo Carpentier (1984) afirma que o real maravilhoso é o insólito cotidiano, o que se encontra em estado bruto, onipresente em todo o universo latinoamericano desde os primórdios da história da Conquista da América até os dias atuais. Ele argumenta que para alcançá-lo basta que o indivíduo estenda suas mãos, pois a história contemporânea apresenta acontecimentos insólitos dia a dia. A tese de Carpentier é de que as “maravilhas” fazem parte da cultura mestiça da América Hispânica e, portanto, os acontecimentos extraordinários, recriados na ficção, emergem de situações empíricas.

Irlemar Chiampi (1980) discorre que o realismo maravilhoso remete à contiguidade entre as ordens física e metafísica e, por isso, gera uma narrativa que combina os eventos reais com os maravilhosos. Dos reais depende a verossimilhança da representação do maravilhoso. Ao passo que no fantástico, o universo cotidiano e familiar está em contrariedade com os elementos sobrenaturais, no realismo maravilhoso ambos harmonizam-se, sem contrariar as duas lógicas: real e irreal.

Quanto aos significados de realismo mágico e de realismo maravilhoso, Chiampi estabelece correlações semânticas entre eles. No entanto, ressalta diferenças pragmáticas, optando por utilizar o segundo, pois o termo “maravilhoso” cabe melhor às abordagens literárias, enquanto o vocábulo “mágico” coaduna com outras abordagens como o ocultismo e o esoterismo.

O posicionamento crítico de Seymour Menton a respeito das tipologias das narrativas não-realistas é de que se faz necessário distinguir o realismo mágico do fantástico e do real maravilhoso. Quanto a isso, apresenta uma explicação que, a seu ver, é mais facilmente apreendida do que as complexas propostas veiculadas por outros teóricos, à semelhança de Todorov. Menton traça, assim, os limites entre essas modalidades literárias, avaliando a verossimilhança dos eventos e seres narrados:

(...) quando os fatos ou os personagens violam as leis físicas do universo, (...) a obra deveria classificar-se de **fantástica**. Quando esses elementos fantásticos têm uma base folclórica associada com o mundo subdesenvolvido com predomínio da cultura indígena ou africana, então, é mais apropriado utilizar o termo (...) o **real maravilhoso**. De outra feita, o **realismo mágico**, em qualquer país do mundo, destaca os elementos improváveis, inesperados, assombrosos, porém reais do mundo real. (MENTON, 1999, p. 30) (tradução nossa).

Como se pode perceber, a classificação de Menton bifurca em três tipos, o que, de certo modo, estabelece contatos com as premissas de outros estudiosos. A proposição de Menton sobre o realismo maravilhoso, ou seja, a vigência no *mundo* hispanoamericano de fatos e de seres extraordinários vai ao encontro do que disse Carpentier sobre essa realidade ser naturalmente extraordinária e, por isso, não haver estranhamento diante do insólito.

As considerações de Carpentier possibilitam estabelecer um dos traços delimitadores do realismo maravilhoso e do fantástico. A nosso ver, ele reside justamente na concepção de certo “empirismo insólito”, que embasa o primeiro tipo de modalidade literária citada. Isto porque, ocorrências *maravilhosas*, como as manifestações de espíritos de outras dimensões e de fatos transcendentais (a levitação, por exemplo) fazem parte da vivência latinoamericana. Em consequência, as recriações textuais de tais eventos eliminam o estranhamento diante do insólito, por isso, narrador e personagens encaram passivamente os fatos ocorridos. Inferimos, portanto, que o contingente cultural – subsídio da estrutura narrativa – determina a seleção, a organização e a tipologia da narrativa realista maravilhosa, tendo em vista a vigência do prodigioso.

Por outro lado, a configuração estética do fantástico, sobretudo em suas origens, demonstra a urdidura e a permanência de elementos sobrenaturais, retomados do imaginário popular, mas que não encontram equivalentes em situações vivenciadas. Esse

procedimento implica caracterizações ficcionais distintas e uma recepção também diferenciada, uma vez que se pretende proporcionar efeitos assombrosos no leitor.

Todorov entende que a narrativa fantástica caracteriza-se por uma estrutura formal que possibilite a percepção ambígua dos fatos e dos seres descritos como sobrenaturais. A *hesitação* constroi-se internamente na obra, por meio da incerteza do narrador, das personagens e ultrapassa os limites do texto, atingindo o leitor, que, obviamente, sabe que tudo não passa de ficção, mas aceita e compartilha o “jogo do imaginário”. O teórico distingue o fantástico de dois gêneros limítrofes: o estranho e o maravilhoso. Esses três são, ainda, mediatizados pelos compostos: fantástico/estranho e fantástico/maravilhoso.

O estranho puro diz respeito à narrativa na qual os acontecimentos são perfeitamente possíveis, conforme as leis da natureza, contudo, revelam-se de maneira especial em razão de seu caráter insólito e incomum. No fantástico-estranho os fatos e os elementos, que ocorrem sem sugerirem inicialmente nenhuma justificativa, são compreendidos, depois, pelas leis da natureza. O fantástico-maravilhoso constitui as narrativas em que os feitos e os objetos incomuns, que no início não aludem a nenhuma explicação, são vistos como pertencentes ao domínio do sobrenatural.

O maravilhoso puro representa as obras nas quais os acontecimentos e os seres sobrenaturais se configuram, desde o princípio, em um universo fantasioso, não sugerindo, pelo seu próprio caráter de algo encantado, nenhuma explicação real. São estruturados como produtos da fantasia imaginativa e nunca aludem a uma possibilidade concreta. O maravilhoso puro é totalmente identificado como o irreal, o inexistente, o mágico.

Para a pesquisadora francesa Irène Bessièrre a diferença básica entre o texto fantástico e o maravilhoso é que este é não tético, em suas palavras, “ele não situa a realidade do que representa. O ‘era uma vez’ nos afasta de qualquer atualidade, nos introduzindo num

universo autônomo e irreal (...). Inversamente, o texto fantástico é tético: ele situa a realidade do que representa”. (BESSIÈRE, 1974, p. 36). Acrescenta que, para cravar o jogo narrativo das oposições, é decisivo a presença de uma testemunha que declare ter presenciado os fatos, mas se feche na incerteza.

Além disso, Bessière enfatiza que a construção do fantástico ocorre através da linguagem, por isso, afirma que constitui uma “lógica narrativa”, instaurada e mantida internamente, sem prescindir de influências externas. Nesse sentido, diz:

A ficção fantástica constrói assim outro mundo com palavras, pensamentos e realidades que são deste mundo. Este novo universo elaborado na trama da narrativa é lido entre linhas e termos, no jogo de imagens e de crenças, da lógica e dos afetos, contraditórios e concomitantemente recebidos. Nem demonstrado, nem provado, mas somente designado, ele tira de sua própria improbabilidade algum indício de possibilidade imaginária, mas longe de perseguir alguma verdade – ainda que fosse a da psique escondida e secreta – ele retira sua consistência de sua própria falsidade. (BESSIÈRE, 1974, p. 11-12) (tradução nossa).

Bessière acrescenta traços caracterizadores do fantástico ficcional, divergindo, nesse momento, da afirmação de Todorov quanto à vigência crucial da “hesitação” no interior da narrativa. Porém, ambos apontam para o fato do insólito surgir por meio de artifícios verbais. Outros escritores, à semelhança de Julio Cortázar, defendem a primazia da recepção a fim de vigorar o fantástico.

(...) o fantástico verdadeiro não reside tanto nas estreitas circunstâncias narradas como em sua ressonância de pulsação, de palpitações de um coração alheio ao nosso, de uma ordem que pode nos usar em qualquer momento para um de seus mosaicos. (CORTÁZAR, 1968. p. 44) (tradução nossa).

A ênfase nos efeitos despertados no receptor parece ser a tônica de sua definição. Em outro momento, complementa a ideia

dizendo que apenas a alteração momentânea de certa regularidade pode revelar o fantástico literário.

A partir dessas considerações, é possível verificar que a gama de conceitos ora aponta para recursos intrínsecos, ora para ocorrências e resultados externos, como no caso da interpretação do leitor. Também se faz perceptível a maleabilidade artística das narrativas fantásticas quanto os níveis temático e estrutural, combinando elementos diversificados e visando a fins múltiplos.

Em obras de José J. Veiga há articulações narrativas que apontam para o insólito, o misterioso, o real maravilhoso, a hesitação do fantástico, na tessitura do foco narrativo, do espaço e das personagens. Enfim, as diversas tendências do sobrenatural podem ser encontradas em textos de Veiga, apontando para sentidos díspares, à semelhança de um caleidoscópio literário.

Em **Cavalinhos de Platiplanto** (1959) no conto Os do outro lado a história é relatada sob a ótica de um narrador-protagonista-criança que narra os fatos insólitos vividos por ele e os transtornos pelos quais passam os moradores de uma pequena cidade interiorana, mediante a descabida proibição de não ultrapassarem o outro lado do lugar. Apesar de inexplicável, não há questionamentos sobre esta lei e quase todos passam a conviver naturalmente com isso. A partir da focalização do narrador-personagem diminuem-se as distâncias emocionais entre os acontecimentos e o leitor, possibilitando-lhe um maior envolvimento.

(...) tinha ido levar um prato de jabuticabas. Vejo-me transportando o prato com muito cuidado porque estava cheio de derramar (...). Cheguei suando e cansado, com os braços doloridos de cãibra, ansioso por passar o prato a outras mãos – mas encontrei a casa fechada. Gritei até mais não poder, dei pontapés na porta, com muito cuidado para não balançar o prato. Tudo inútil, ninguém veio me atender. (VEIGA, 1995, p. 52-53).

Outro recurso importante que o autor faz uso para captar a atenção do leitor e aliciá-lo a adentrar o universo ambíguo do

fantástico, diz respeito ao início da narrativa que não coincide com o da diegese. Logo no começo do conto, o narrador apresenta um fato intrigante: deparar-se com uma enorme casa vermelha, até então, desconhecida para ele, apesar de localizada em um lugar familiar. Por meio de analepse, discorre sobre os fatos antecedentes à descoberta da casa, atiçando a curiosidade do leitor com esse mistério. Somente depois, voltará à história da casa. Assim começa a narrativa:

A CASA era grande e alta, de tijolos vermelhos, talvez a mais alta do lugar. Ficava atrás de uma cerca de taquara coberta de melões-de-são-caetano. Mas sendo tão grande, tão alta e de cor tão viva, e a cerca não tendo mais que a altura de um homem médio, nunca pude compreender por que não era vista da rua. Desde que me entendo por gente, eu passava por lá todos os dias, para cima e para baixo, lembro-me bem da cerca inclinada aqui e ali ao peso da folhagem (...). Lembro-me de tudo isso mas não me lembro da casa vermelha anteriormente aos acontecimentos que vou relatar. (VEIGA, 1995, p. 51-52).

Nesse momento, indicia-se o incomum, mas não há uma demarcação nítida do elemento insólito, pois se encontra imbricado a outros elementos miméticos. O sobrenatural em Veiga instaura-se gradativamente em um ambiente recriado, mas isso não elimina as caracterizações verossímeis que remetem ao mundo aparente. Em consequência, logo de início, o leitor pode intrigar-se, diante do fato incomum de uma casa vermelha e enorme permanecer invisível ao garoto. Oscila-se entre uma justificativa sobrenatural ou real, por indiciar o equívoco possível na ótica infantil.

Por meio da escolha e do entrelaçamento conferido à focalização é que se rompe e neutraliza, posteriormente, a incerteza inicial gerada pelo aspecto inusitado do fato que abre a narrativa. De certo modo, essa dubiedade primeira vem ao encontro da hesitação defendida por Todorov. Ela se indicia no conto através da caracterização de espaços ambíguos.

A ambiguidade fantástica é criada por meio da habilidade do autor em mesclar realidades excludentes. Podemos dizer que, em



“Os do outro lado”, há uma contaminação retórica de realidades. Os acontecimentos incomuns transcorrem em um lugar típico de uma cidade interiorana.

Desde que eu me entendo por gente, eu passava por lá todos os dias, para cima e para baixo, lembro-me bem da cerca inclinada aqui e ali ao peso da folhagem, a rua de larguera exagerada, o capim crescendo nas fendas da calçada, e no meio da rua os riscos paralelos das rodas dos carros, cortados fundo na terra vermelha. Lembro-me barranco alto que havia do outro lado, as casinhas equilibradas lá em cima entre mangueiras e abacateiros, as frutas que caíam na rua e que ninguém apanhava, até olhava com certo receio; a roupa estendida na cerca de arame. (VEIGA, 1995, p. 51-52).

A criação espacial alude ao tranquilo lugarejo interiorano com as ruas sem pavimentação, as casas cercadas por balaústres, os barrancos ao redor da cidade. Contudo, a singela descrição do narrador infantil revela a maestria do escritor em criar um ambiente verossímil – carregado de traços da realidade empírica – impregnado de imagens cromáticas e sinestésicas. A alusão ao colorido da casa, da terra, das plantas, ao cheiro das frutas, induz o leitor a sensações visuais e olfativas. Além disso, a organização do componente espacial ameniza o estranhamento que o insólito suscitaria, possibilitando a coexistência de elementos paradoxais. É na descrição pictórica de um lugar simples, que se introduz o fato estranho de haver um lado proibido na cidade.

A introdução sutil de outros elementos insólitos segue sem inquirições, como no momento em que o menino vislumbra uma borboleta com mensagem grafada nas asas, quando conduzia o cavalo ao rio.

(...) eu levava o nosso cavalo a beber água no rio. A borboleta tinha uma mensagem para mim, estava escrita em suas asas, cheguei a ver uma e outra palavra, que no entanto não consegui entender. (VEIGA, 1995, p. 54)

Descrever uma borboleta com letras nas asas parece reportar ao procedimento usual de narrativas feéricas de introduzir componentes mágicos que fogem ao costumeiro, tais como, fadas, objetos encantados, animais falantes, etc., que sugerem a ausência da causalidade, decorrente de situações em que tudo é possível, prescindindo de justificativas. A borboleta inusitada que conduz o garoto ao “outro lado” poderia ser uma fada com o intuito de remetê-lo à dimensão onírica de uma realidade a ser desvelada. A pluralidade estilística de Veiga revela a mescla coerente de recursos estruturais de diferentes narrativas insólitas.

O ápice da caracterização insólita, empreendida neste conto, acontece no espaço da casa vermelha, mais precisamente no quintal, onde o protagonista e outra personagem – a irmã do amigo Benigno – compartilham da imagem sobrenatural de voarem dentro de esferas transparentes.

Quando ela acabou de dizer isso um clarão muito forte, branco como a luz de magnésio, iluminou todo o céu atravessando as paredes e o telhado da casa. Corremos para fora e vimos uma quantidade de objetos como enormes bolhas de sabão cruzando lentamente o céu no rumo do barranco do outro lado.

(...) Dentro de cada bolha fui distinguindo a figura de pessoas conhecidas, gente que eu não via há muito tempo. Reconheci o escrivão Teotônio, meu tio Zacarias, mestra Júlia, Padre Leôncio coçando o ouvido com um palito – e um homem barbudo, que só podia ser o cônsul – a roupa branca, a barba, a bengala enfiada debaixo do braço. (VEIGA, 1995, p. 59)

Percebe-se que a interpenetração entre o real e o irreal está completa, pois o fato do garoto rever pessoas conhecidas é verossímil, mas elas estarem dentro de bolhas flutuantes, foge à explicação racional. Essa coexistência de realidades – uma no limite do possível, do lógico e outra no âmbito do sobrenatural, do ilógico – mantém a ambigüidade do fantástico, fazendo o leitor hesitar entre apreender a narrativa pela vertente do empírico ou do imaginário.

O romance de Veiga, **Sombras de reis barbudos** (1985), sob a ótica do garoto Lucas, relata a invasão misteriosa e inesperada da cidade por pessoas desconhecidas. Através da memória de um narrador autodiegético são apresentados os fatos ocorridos em Taitara, causadores de sua desolação e abandono, transformando-a quase em uma cidade fantasma. Logo de início, esse tipo de relato cabe bem aos propósitos de aguçar o interesse do leitor:

(...) já estou cansado de bater pernas pelos lugares de sempre e só ver essa tristeza de casas vazias, janelas e portas batendo ao vento, mato crescendo nos pátios antes tão bem tratados, lagartixas passeando atrevidas até em cima dos móveis, gambás fazendo ninho nos fogões apagados, se vingando do tempo em que corriam perigo até no fundo dos quintais. (VEIGA, 1995, p.2).

A descrição do lugarejo insinua um ambiente misterioso e intrigante, pois se desconhece o fato que impulsionou os moradores a deixarem, às pressas, sua pacata e tranquila cidade. O trecho sugere a presença de algo perigoso que ameaçava até os gambás. Soma-se a isso, a estranha personagem de certo tio Baltazar e a instalação de uma indústria denominada Companhia Melhoramentos do Brasil. O narrador Lucas diz que, após esses fatos, houve uma reviravolta na rotina de Taitara.

Ao ser estabelecida a Companhia, os moradores experimentam uma ilusória prosperidade econômica, desencadeadora de um consumo exacerbado e nocivo. O engodo do progresso e da liberdade vem à tona com a doença e partida de Baltazar, quando o autoritarismo dos líderes locais revela-se em toda sua pujança hostil e opressora. Uma das evidências deste domínio é o repentino surgimento de muros que cruzam as ruas da cidade.

De repente, os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas,

escurecendo, abafando. Até hoje não sabemos se eles foram construídos aí mesmo nos lugares ou trazidos de longe já prontos e fincados aí. Com tanto muro para encarar quando estaríamos parados e rodear quando tínhamos de andar, a vida estava ficando cada vez mais difícil para todos. (VEIGA, 1995, p. 27)

Em outro momento, o narrador afirma que quem mandou construir os muros, convertendo a cidade em um verdadeiro labirinto, foram os donos da Companhia e estes o fizeram logo após o golpe dado na empresa de Baltazar. Isso nos faz inferir que o enredo simboliza fatos históricos na época do golpe militar no Brasil.

Além disso, o espaço da Companhia alude à máquina do governo em um período ditatorial que impunha resoluções arbitrárias, oprimia as pessoas e cerceava seus direitos. O impacto brusco e cruel – causado pelo golpe de 64 e pela ordem dos militares – é simbolizado em **Sombras de reis barbudos** com o surgimento dos muros que ocorrem repentinamente, mas indiciam um processo gradativo de restrições dos direitos dos cidadãos.

A Companhia baixou novas proibições, umas inteiramente bobocas, só pelo prazer de proibir (ninguém podia cuspir para cima, nem carregar água em jacá, nem tapar o sol com peneira, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices); mas outras bem irritantes, como a de pular muro para cortar caminho (...). Outra proibição antipática foi a de rir em público. (VEIGA, 1995, p. 46-47)

O tom de humor que sobressai deste trecho firma-se através de uma articulação discursiva que recupera máximas populares para apresentá-las como descabidos interditos. Reforçam-se, por meio de certa gradação, o absurdo e os despropósitos das proibições conotadas. Aos poucos, o cerceamento vai se instaurando até abarcar uma totalidade.

A construção dos muros revela o impedimento de se valer o direito de ir e vir dos habitantes de Taitara, as demais proibições implicam limitações que atingem o âmago das pessoas, ou seja, a satisfação de viver. Cria-se uma significativa “metáfora espacial”, remetendo à desesperança que se instala na cidade sem perspectiva de mudança até chegar o mágico Uzk.

Por certo, a estadia do mágico na cidade e o contato dos taitarenos com o sobrenatural desencadearam atitudes também insólitas amenizadoras da situação coercitiva na qual se encontravam. Após as extraordinárias demonstrações de Uzk, como transformar pedra em pássaro, areia em água, estrume em ouro, os moradores começam a levantar vôos. A mágica extrapola o espaço do palco e ganha o da vida, por isso, os habitantes de Taitara adquirem a habilidade naturalmente.

Não se mantém o estranhamento, diversas pessoas começam a voar acima da cidade murada, pairando sobre os obstáculos sociopolíticos, sem que se possam impedi-las: “Hoje ninguém estranha, todo mundo está voando apesar da proibição, só não voa quem não quer ou não pode ou tem medo”. (VEIGA, 1995, p. 131).

Por fim, estas produções de Veiga fazem remissão metalingüística ao procedimento ficcional da narrativa fantástica e realista maravilhosa, isto é, combinar dados da realidade empírica a elementos inusitados. Evidenciam-se na focalização adotada, na construção do espaço, na personagem do mágico e na narração de fatos insólitos. A obra reitera o mecanismo pelo qual o leitor deve “visualizar” outras dimensões, ou seja, compreender e assimilar o sobrenatural, não por meio de explicações lógicas, mas através do “caleidoscópio do imaginário”.

## Referências bibliográficas

BELLA, Jozef. **A máscara e o enigma**: a modernidade da representação à transgressão. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1986.

BESSIÈRE, Irene. **Le récit fantastique**: la poétique de l'incertain. Paris: Librairie Larousse, 1974.

CARPENTIER, Alejo. Lo Barroco y lo Real Maravilloso. *In*: \_\_\_\_\_. **Razón de ser**. La Habana: Letras Cubanas, 1984. p. 54-78.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CORTÁZAR, Julio. Del sentimiento de lo fantástico. *In*: \_\_\_\_\_. **La vuelta al día en ochenta mundos**. México: Siglo XXI, 1968. p. 43-48.

MENTON, Seymour. **Historia verdadera del realismo mágico**. México: Fondo de Cultura Económica. 1999.

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

VEIGA, José J. **Os cavalinhos de Platiplanto**. 19. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

VEIGA, José J. **Sombras de reis barbudos**. 21. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.