

"O LODO" E SEU SUBSTRATO FANTÁSTICO

Irene Severina Rezende¹



Resumo: O presente estudo procura situar o conto "O lodo" do brasileiro Murilo Rubião, dentro da literatura fantástica. Trata-se de um texto crítico, provocativo, que apresenta uma realidade que se situa por detrás da aparência imediata e desafia as relações lógico-causais do racionalismo ocidental. A experiência do insólito é tratada, após o exame dos estudos desse tipo de relato, como um locus privilegiado, onde a dúvida se instala em benefício da lucidez do homem na sociedade.

Palavras-chave: fantástico; irreal; insólito; absurdo; realidade-insólita.

Abstract: This study aims to place *O lodo*, a short story by the Brazilian writer Murilo Rubião within the fantastic literature. This is a critical, provocative text which presents a reality that lies behind the immediate appearance and defies logical-causal relations of the Western rationalism. After the examination of this type of narrative studies, the experience of the unusual is treated as a privileged locus, in which doubt is established for the benefit of man's clarity in society.

Keywords: fantastic; unreal; unusual; absurd; unusual reality.

"O lodo", conto publicado na obra **O convidado**¹, em 1979, é um dos mais expressivos contos murilianos, em que o fantástico surge como expressão de um problema ético-existencial profundo: a recalcada consciência de culpa pela transgressão de um interdito levantado pela Igreja e pela sociedade: o incesto. É em torno dessa transgressão, sem perdão, que gira o enredo do conto, sem que em nenhum momento esse "crime" seja mencionado diretamente. A nós, leitores, cabe a tarefa de ir decifrando os índices que o autor vai jogando, aqui e ali, para que, ao final, a tragédia, ali em causa, seja compreendida.

Na trilha do fantástico o texto narra em terceira pessoa onisciente a história de uma personagem que, de uma simples consulta com um psicanalista, ingressa numa sucessão de mal-entendidos, enquanto sua vida, aos poucos, deteriora-se, de um modo avassalador, sem que ele possua quaisquer meios de defender-se dos acontecimentos insólitos e destruidores que se vão alojando em seu cotidiano e o desalojando de sua própria vida, já que perde, por completo, o domínio sobre si mesmo.

A trama em si é simples e ao mesmo tempo absurda: Galateu, um pacato funcionário de uma companhia de seguros, devido à "uma depressão ocasional", aceita o conselho de um amigo e vai consultar o Dr. Pink, um psicanalista. Depois, desgostoso com o interrogatório a que foi submetido ("perguntas imbecis sobre sua

adolescência") (p. 89) e a acusação de que "carregava dentro de si imenso lodaçal" (p.89), decide não comparecer mais às consultas. Entretanto, é constantemente perturbado pelos telefonemas do médico, que exige sua volta. Ele não cede. Mas não tem mais sossego; não consegue concentrar-se no trabalho, porque "o pensamento girava entre o episódio sepultado no inconsciente e a curiosidade malsã do doutor Pink" (p. 91-92).

Tomava soníferos para dormir; tinha pesadelos terríveis e uma manhã, ao acordar, sentiu que seu "mamilo esquerdo desaparecera" (p. 92) e em seu "lugar despontara uma ferida sangrenta, aberta em pétalas escarlates" (p. 92). A partir daí, os absurdos se sucedem: é obrigado a pagar alta quantia ao analista pelas consultas a que não comparecera; suas feridas cicatrizam-se com pomadas, mas logo voltam a se abrir; as dores vão-se tornando insuportáveis; já não consegue levantar-se da cama.

A tragédia de Galateu culmina com a chegada da irmã, Epsila, e o filho retardado que possui o nome de Zeus e que o chama de pai. Despoticamente, ela o torna seu prisioneiro e o deixa sem os medicamentos que pudessem aliviar as dores das feridas. Aos poucos ele vai apodrecendo, sob as vistas da irmã e do médico que, "com o bisturi, limpou as pétalas da ferida" (p. 99). Com essa frase o conto termina.

A narrativa acaba, mas persiste em nós a



sensação de que o insólito, que suscita o fantástico, vai prosseguir indefinidamente, numa inevitável condenação, numa “repetição cíclica” do fato central acontecendo eternamente, o que conduz à negação do tempo, à introjeção da eternidade no fluir temporal, adicionando à alma a sensação de absurdo, como desejava o próprio Rubião:

Nunca me preocupei em dar um final aos meus contos. Usando a ambigüidade como meio ficcional, procuro fragmentar minhas histórias ao máximo, para dar ao leitor a certeza de que elas prosseguirão indefinidamente, numa indestrutível repetição cíclica. (p.4).

Em muitos depoimentos, Murilo Rubião sempre frisava o grande paradoxo da criação literária: o prazer de criar histórias e a luta com a palavra e com o texto; apontava, também, que os escritores são, de certa forma, profetas dos tempos modernos, porque apreendem nas coisas um sentido que escapa aos outros, sendo a literatura uma transformação/deformação da realidade e tal deformação, a nosso ver, é o que daria lugar ao fantástico. A irrupção do fantástico, ou realismo-mágico (como conceituam muitos estudiosos de sua obra), em seus textos, é gradual, começando sutil e terminando denso, aproximando-se do absurdo, do grotesco, para realçar reflexões de caráter existencial, sem compromisso com uma verdade absoluta.

Murilo nunca criou espaços surreais para as suas narrativas. Todas elas acontecem num espaço realista, como requer o fantástico contemporâneo. A problemática existencial que transparece em sua obra é constituída com aparente naturalidade, até mesmo quando critica a sociedade mecanizada, como acontece, por exemplo, no conto “O edifício”. Na maioria dos seus contos, o insólito acontece num espaço realista, para deixar transparecer a relação opressor/oprimido, pois nele há somente uma “aparente aceitação do mundo moderno”, com seu relativismo e misérias, o que revela, no fundo, um descontentamento do autor, tanto com o passado, como com a situação do país à época em que criava suas histórias.

Rubião costumava dizer que não se via sensibilizado com as histórias de Julio Verne e que as lia com “pouquíssimo encantamento”; afirmava que nunca lhe encantavam “os santos com seus milagres”, nem os homens de outros planetas e que vivia mesmo intensamente os mistérios

insondáveis do nosso pequeno mundo, povoado por gente frágil e egoísta, mas capaz de delicadas mágicas.

E, como num passe de mágica, em Rubião, o fato narrado, aparentemente absurdo, ganha veracidade pelo poder das palavras tecidas pelo autor. O seu discurso, em que o desejo parece ter livre passagem, vencidos os primeiros obstáculos, realiza uma trajetória abstrata e se desliga das obrigações da verossimilhança realista, como podemos observar na narrativa escolhida para estudo. Nela, evidentemente, estamos no reino do imaginário - lugar em que tudo é possível, onde tudo pode acontecer, mesmo as coisas mais improváveis, como um mamilo desaparecer e em seu lugar brotar uma “ferida sangrenta, aberta em pétalas escarlates”. É como se Murilo, ao registrar o insólito na narrativa, registrasse o inexplicável da própria vida, ofício de todo o bom escritor: tecer o improvável com os fios do irreal. Esse autor nunca esteve tão atual, uma vez que estamos vivendo um tempo difícil de se entender, de pouca magia e de muitos absurdos.

Ao analisar a obra de Murilo Rubião, David Arrigucci Jr apresenta-o como filiado ao mundo ficcional de Kafka e precursor da moderna narrativa fantástica entre nós. O crítico mostra que dentro dessa mesma modalidade do narrar pode haver diferenças essenciais no tratamento do tema sem que haja ruptura do fantástico em si.

Nesse sentido, o insólito, elemento essencial à trama fantástica, aparece em quase todas as narrativas de Rubião como metáfora do real, ou seja, como representação da experiência histórica do nosso tempo, numa dimensão do irreal “carregado de verdade humana e histórica”, mas que deixa entrever o quanto são tênues as fronteiras entre o real e o irreal. Isso se deve ao comportamento mecanizado do mundo em que vivemos que de tão regido por normas burocratizadas, perde a capacidade de estranhar o absurdo. Em função disso, Arrigucci Jr vê aí o fantástico.

Se em Cortázar e Borges o fantástico se constrói pelas artimanhas dos processos narrativos, em Rubião ele nasce da maneira de narrar, própria desse mineiro, que não revela “apreensão diante do inesperado”, porque, segundo Candido (1999, p. 105), “aqui [na literatura] se situa o aparente paradoxo de dar forma à fantasia, a fim de compreender melhor a realidade”.

Para que tenhamos disposição para aceitar as narrativas fantásticas de Rubião, é necessário que acreditemos no mundo que nos apresenta o

autor e no qual agem as suas personagens. Só assim poderemos perceber como insólitos os acontecimentos que se dão com elas, isso porque o relato fantástico pode se valer de diferentes estratégias, como os que apontaremos a seguir.

O escritor fantástico apresenta, em primeiro lugar, como verossímeis fatos “aparentemente realistas” que servem de tela para o surgimento do inexplicável. Em segundo lugar, usa de procedimentos tais que, na narração do “eu” (TODOROV, 1992), o relato atribuído ou a adoção de um ponto de vista de uma personagem facilita a identificação do leitor. Em terceiro lugar, ele introduz o questionamento do protagonista ou do narrador com a ajuda da modalização e dos conotadores, essencialmente aqueles de tipo cognitivo, que ao permitirem avaliar a fantasticidade do acontecimento, garantem a aparição da dúvida, ensinando a nós, leitores, a capacidade de raciocínio do herói e do narrador e nos convence a adotar a mesma linha de questionamento. Finalmente, ele impõe que julgemos por nós mesmos o próprio acontecimento, deixando a “porta aberta” a todas as explicações possíveis ou impossíveis.

Montague Rhodes James (apud TODOROV, 1992, p. 31) afirmava que: “Às vezes é necessário ter uma porta de saída para uma explicação natural, mas deveria acrescentar: que esta porta seja bastante estreita para que não se possa usá-la”. A estudiosa Nelly Novaes Coelho reafirma essa ideia ao acrescentar que “o maravilhoso, o imaginário, o onírico, o fantástico [...] deixaram de ser vistos como pura fantasia ou mentira, para serem tratados como *portas que se abrem* para determinadas verdades humanas” (p. 9, grifos da autora).

Podemos constatar a falta de saída para as personagens murilianas, ao ler qualquer uma das narrativas desse escritor, pois nelas as *portas se abrem* somente para ampliar e diversificar a visão do leitor a respeito da problemática sociocultural instalada no texto. Nos contos de Rubião, a farsa e o insólito ocupam o espaço da realidade. Temos, então, a literatura posta em questão, a crítica da literatura implícita numa narrativa que intencionalmente se situa na superfície dos eventos narrados, enquanto os elementos essenciais da trama permanecem ocultos, ou ambigualmente situados.

Em “O lodo”, o passado é ausência. Mas, nos contos anteriores, o passado, dado como

forjado, é, entretanto, objeto da narrativa. Em “O ex-mágico”, bem como em “O lodo”, ele é simplesmente suprimido. A diferença é substancial. Enquanto sequência de acontecimentos narrados, o passado é “real” e nós, leitores, ainda que o passado só exista no encobrimento do texto que o revelaria, não podemos desconhecê-lo. Ele se impõe durante todo o relato: narra-se a história do que não é dito, evento memorável que daria sentido aos acontecimentos da ação ficcional.

Estamos assim, nessa narrativa, em pleno domínio do fantástico, como “representação” de uma culpa recalçada - verdadeiro motivo da trama e que já é anunciada metaforicamente pela epígrafe usada no conto: “Tu abriste caminho aos teus cavalos no mar, através do lodo que se acha no fundo das grandes águas” (HEBACUC, III, 15).

O uso de epígrafes bíblicas é uma notável característica da obra de Murilo Rubião que se desdobram num jogo intertextual: uma leitura inicial e isolada revela apenas o referente bíblico ou poético; já uma leitura mais atenta e crítica permite traçar uma profunda interdependência alegórica entre epígrafe e conto.

Segundo o significado simbólico ou mítico contido na ideia da epígrafe de *O Lodo, os cavalos do mar*, que Netuno fez surgir das ondas marinhas, simbolizam as energias cósmicas, as forças cegas do caos primitivo. Enquanto no plano psíquico, o “cavalo” simboliza os desejos exaltados, os instintos. Temos, portanto, desde o início, o índice do instinto primário (o incesto) que seria o motivo desencadeador da trama.

Jorge Schwartz chama a atenção para o fato de que todas as epígrafes revelam um momento a ser alcançado, embora nos textos de Murilo não haja o jogo de “comprovação” da profecia:

[...] nem esta se concretiza “a posteriori”, mas sim na “durée” da escrita, no nível da própria linguagem. O perpétuo acontecer, repetitivo e circular, reduz a um eterno presente o tom pretensamente futuro da voz profética. Esta passa a ser assim máscara pretensamente futura da voz profética. (p. 11).

De fato, a epígrafe não se situa ali para indicar o que está por vir, mas o que está sucedendo no tempo mesmo do relato, sem caminho visível para qualquer retorno.

A ação, na narrativa em estudo, é introduzida no imperfeito do indicativo, criando, no entanto, dado o estilo vívido do relato, construído em

períodos curtos e declarações em discurso direto, tanto do narrador quanto do médico, uma impressão de simultaneidade com os fatos narrados.

Em si mesmas, as reações da personagem Galateu, inicialmente um ser imerso na indiferença, com sua sensibilidade pervertida, não causam estranhamento nem despertam quaisquer suspeitas. Ele vive o sentimento do que, em termos psicanalíticos, denomina-se “resistência”, bastante comum em pacientes no início de um tratamento dessa espécie.

Na verdade, o expediente menor, fruto de sua própria iniciativa, surte efeito, como seus esforços surtiriam, caso lhe fosse dado escolher. Mas essa possibilidade lhe é negada reiteradamente. É a exterioridade que ameaça, adocece e deteriora não só sua saúde, como seu poder decisório:

Dois meses decorridos, a consciência tranqüilizada, Galateu se dividia entre a rotina do escritório e os encontros com a mulher do diretor. O analista não voltara a importuná-lo e pensou ter ficado livre dele. (p. 93).

Como ainda podemos observar, um problema aparentemente banal – uma depressão ocasional da personagem – gera problemas muito maiores, que se vão tornando intransponíveis. Galateu não pode mais decidir sobre os fatos intervenientes em sua vida e vai aderindo a uma passividade quase compulsiva. O medo sobrevém inesperadamente diante da circunstância do tratamento e do que este poderá trazer à tona.

Notamos que há um interdito na vida de Galateu, isto é, há algo que ele não revela, nem a narrativa esclarece:

Procurou concentrar-se no trabalho, mas o pensamento girava entre o **episódio sepultado no inconsciente** e a curiosidade malsã do Dr. Pink. Insurgia-se contra essa intromissão em sua vida, receoso de que o médico pressentisse a verdade toda. [...] Preocupado quanto aos objetivos do analista, esforçava-se por fugir de uma cena **que julgara esquecida para sempre**. (p. 61, grifos nossos).

Nesse “episódio sepultado no inconsciente”, há uma sugestão de incesto que se ajusta bem à imagem da cena que era preciso esquecer. Trata-se de um interdito que envolve não só a irmã de Galateu, mas as mulheres, de modo geral, o que é deixado claro de modo intencionalmente direto

e vulgar em um dos seus diálogos com Dr. Pink: “É bom pegar o dinheiro agora, caso contrário darei melhor destino a ele: mulheres” (p. 90).

Affonso Romano de Sant’Anna, **ao refletir sobre o desejo e sua interdição, afirma que “se a história do homem é a história de sua repressão, estudar o desejo e a interdição é uma maneira de penetrar melhor nessa mesma história” (p. 9).**

Em muitos dos contos de Murilo Rubião, o objeto de desejo é a mulher, a qual funciona como elemento interditor. “O lodo” está incluído entre tais contos, em que a personagem Galateu tem como objeto de desejo as mulheres – o que vemos de modo explícito na sua fala. E sua irmã, Epsila, no espaço da interdição se encontra, culturalmente constituída, como sendo o proibido, apesar de que a própria narrativa inicialmente encobre o fato do incesto, deixando os leitores cheios de dúvidas – se existiu, realmente, na biografia da personagem central, o envolvimento com a irmã ou não.

Naturalmente que a questão não se fecha com essa observação e a ambiguidade permanece no relato, o que aumenta a estranheza dos acontecimentos que se vão sucedendo no tempo da narração. No entanto, nos persegue – e ao próprio Galateu, embora isso não seja declarado de modo explícito – a ideia de que a personagem se encontra a purgar uma culpa ou um delito.

Ao examinarmos a escolha dos nomes, pensamos em Galateu e como a escolha desse nome é significativa no contexto da narração do conto. Se o associarmos a Galatéia, veremos que, na mitologia grega, há mais de uma versão desse mito.

Em uma dessas versões, Galatéia era filha de Nereu – o “velho do mar”, por excelência, que se situa entre os deuses que detêm as forças elementares do mundo – e de uma divindade marinha siciliana. A jovem era muito bela, com uma pele branca como leite, segundo a etimologia do seu nome. Ela habitava no mar calmo. Era amada pelo ciclope, Polifemo, filho de Poseidón e da ninfa Toosa, mas amava o belo Ácis, filho do deus Pan – deus dos pastores e rebanhos. Uma vez, quando os amantes se encontravam descansando à beira do mar, Polifemo os descobriu. Ácis tentou fugir, mas o furioso gigante lançou uma enorme rocha que o esmagou. Galatéia, muito triste, pediu socorro à ninfa Toosa, que o converteu em um rio de águas límpidas e lhe deu o nome de Ácis.

Em outra versão, Galatéia era uma cretense que tendo tido uma filha ameaçada de morte pelo marido, que queria só filhos varões, veste-a sempre de menino. Mas, ao crescer, torna-se uma bela moça e o marido começa a desconfiar. Para livrá-la da ameaça de morte, Galatéia pede à deusa de Leto que transforme a filha em rapaz. Dessa transformação nasce Leucipo.

Entre as diferentes versões sobre o mito Leucipo, há uma diretamente ligada à personagem de “O lodo”. Nessa versão, Leucipo aparece como excelente guerreiro que, ao incorrer na cólera de Afrodite, foi por esta condenado ao castigo de apaixonar-se pela própria irmã, tornando-se seu amante.

Impossível sabermos se tais mitos (ou qual deles) teriam sido utilizados conscientemente por Murilo Rubião. Fato, aliás, que não importa muito para análise de seus rastros no conto aqui em causa. Importante é notar que a onomástica não é mera causalidade em sua obra. O aspecto relevante na leitura do mito é o desalojamento brusco de uma realidade por outra, ameaçadora. Assim como Polifemo subverte o destino de Galatéia e Ácis, os acontecimentos insólitos que têm lugar na vida da personagem de “O lodo” modificam radicalmente a sua vida até a aniquilação.

É em face dessa “culpa” de Galateu, a que o homem parece condenado, desde tempos imemoriais, haja vista **Prometeu acorrentado**, de Ésquilo, que traz o tema da culpa e da expiação como sendo um dos dilemas da condição humana, ou mesmo a culpa de Adão, ao desobedecer ao Criador, que se debate a consciência de Galateu.

Ainda por essa culpa, que ignora sua verdadeira razão de ser, que “lodo” se insere no universo fantástico ou absurdo criado por Kafka, no início do século XX, a partir da tragédia de Gregor Samsa, em **A metamorfose**. Kafka, criador do estranhamento e da incredulidade na literatura, percebeu perfeitamente que a fantasia exacerbada, sem o vínculo com a realidade, era uma fantasia em desuso, que já não agradava ao leitor do século XX.

Nós, leitores, vamos, nessa narrativa, aos poucos descobrindo que o sentimento de culpa é a causa invisível dos problemas e sofrimentos que Galateu vai tendo que suportar. Observamos, por exemplo, a relação da doença, contrastivamente, com a etimologia do nome “Galatéia”. O que seria seiva vital transmuda-se em patologia. Os mamilos se abrem para destilar odores doentios e fétidos.

Galateu é um ser que sofre, e sofre cada vez mais intensamente, pois todos os seus esforços se mostram inúteis. Recusando-se a se encontrar com o conhecimento profundo de si mesmo, recusa-se, por conseguinte, a modificar sua vida na totalidade de seu conteúdo, assim, fecha o caminho a qualquer possibilidade de mudar sua conduta, negando a si mesmo, a lei da evolução. Poderíamos dizer, voltando à epígrafe, que o cavaleiro perde o domínio completo sobre sua possível montaria – os cavalos – e as forças maléficas do “lodo” o remetem à mesma qualidade deste, matéria orgânica sem remissão. A palavra determina a condição existencial. Em vez de se constituir em artefato construído a favor do homem, a palavra volta-se contra ele e o destrói.

O nome do deus olímpico maior é atribuído à criança, situando-a no espaço da figura paterna, já que Zeus é o “pai dos deuses”. Lembrando Cronos, o pai que engolia os filhos para evitar que se cumprisse a profecia de que um deles o destronaria. Mas, ao chegar à idade adulta, Zeus obrigou o pai a vomitar os seus irmãos, ainda vivos, e o encerrou sob a terra.

Na narrativa, também, ao tempo em que o espaço do pai é ocupado, o filho deformado que o ocupa desencava o acontecimento do passado, rasurado no relato em termos de verbalização: o *interdito*, o *incesto*, do qual teria nascido o ser anormal, estigma da queda no lodo, que marca a perda de uma redenção possível. Portanto, o pai (Galateu) tem seu espaço vital roubado, em primeiro lugar, pelo gesto da criança, que “acende a luz da cozinha”, onde Galateu se encontrava tentando escapar da vigilância da irmã e da situação de prisioneiro a que se vira reduzido, uma vez que a irmã havia cortado todos os seus contatos com as outras pessoas.

Ora, “acender a luz” é irrefutavelmente o momento em que a situação de “emparedado” (ARRIGUCCI JR, 1999) desvela-se por completo: Galateu ali está, posto a nu, diante de sua situação sem saída, ainda enfatizada pela verbalização do filho Zeus: “- A mãe escondeu as chaves”. Não havia mais para onde fugir, para onde ir: Galateu sabe que chegou o momento em que a culpa emergiu e não há mais saídas.

Uma linha tensional crescente conduz essa narrativa para a radicalização do *continuum* do absurdo incontrolável, pois independente das ações individuais. Vemos, perplexos, em face dos

acontecimentos, a liberdade (ou o livre arbítrio) ser inteiramente anulada: Galateu não tem escolha, a não ser aceitar a nova condição de prisioneiro.

Se o fantástico se caracteriza - para retomar os termos de Castex (1951, p. 7), por uma "intrusão brutal do mistério na vida real", em "O lodo", estamos diante do mistério que corresponde àquilo que os teóricos de hoje denominam um acontecimento insólito que deve, imperativo, ser da ordem do impossível, do inexplicável. O fantástico visa a confrontar o real e o irreal e a gerar uma dúvida, no texto e no leitor, para que este se abstenha de resolver o mistério, provocando, assim, o "escândalo", termo criado também por Castex. O escândalo do conto, então, está centrado no *continuum* do absurdo, que parece se repetir eternamente e que não é questionado pelo leitor.

Se o fantástico se mostra o gênero da dúvida, do questionamento do real, da contestação da ordem estabelecida, parece lógico que seja igualmente rebelde a toda tentativa de submetê-lo às amarras da razão, das regras, das teorias, de uma ordem.

Assim também nos parece que as obras fantásticas de Murilo se recusam a uma "resolução do mistério", antes abrindo para o questionamento e para a dúvida. Ou seja, nem as personagens nem as cenas, necessariamente, precisam corresponder ao real a que está acostumado o leitor dos livros realistas, estando estes comprometidos, em sua maioria, com a representação mimética da realidade. E, sobretudo, se a "realidade não tem a menor obrigação de ser interessante", como disse Jorge Luis Borges, ao desarrumar o real, a narrativa fantástica torna-se extremamente intrigante.

1 - Doutora em Estudos Literários de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP e professora da UNEMAT, área de Literaturas de Língua Portuguesa, campus de Tangará da Serra. E-mail: ireneeverina@hotmail.com

Aceito para publicação em 01.06.2009

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **Outros achados e perdidos**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.

_____. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique**: la poétique de l'incertain. Paris: Librairie Larousse, 1974. (Col. *Thèmes et Textes*).

BROMBERT, Victor. **Em louvor de anti-heróis**. Tradução de José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 9. ed. Perspectiva, 1998. (Col. *Debates* n° 01).

_____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária: figuras e temas da Moderna Literatura Européia. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Col. *Debates* n° 160).

CASTEX, Jean-Pierre Georges. **Le conte phantastique en France de Nodier à Maupassant**. Paris: Corti, 1951.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. 2. ed. São Paulo: Atica, 1991.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA do Brasil. Publicações Ltda. Cia. de São Paulo. São Paulo: Melhoramentos, 1997.

J. A. de GRANVILLE, Ponce. **Entrevista em O pirotécnico Zacarias**. 19. ed. São Paulo: Ática, 1998.

JOUVE, Vicent. **A leitura**. Tradução de Brigitte Hervor. São Paulo: UNESP, 2002.

LUFT, Lia. **Pensar é transgredir**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MORIN, Lise. **La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985**: entre le hasard et la fatalité. Québec: Nuit Blanche Éditeur, 1996.

RUBIÃO, Murilo. **O convidado**: contos. 2.ed. Prefácio de Jorge Schwartz. São Paulo: Quiron, 1979.



_____. **Contos reunidos**. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **O pirotécnico Zacarias**. 16 ed. São Paulo: Ática, 1993.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SCHNEIDER, Marcel. **Histoire de la littérature fantastique en France (1964)**. Paris: Fayard, 1985.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião**: a poética do Uroboro. São Paulo: Ática, 1981. (Col. Ensaaios n.74).

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Col. Debates n.98).

_____. **As estruturas narrativas**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Col. Debates n° 14).



