



**Do terror à inquietação: o sobrenatural em dois contos de Lygia Fagundes Telles**  
From the terror to restlessness: the supernatural in two short stories by Lygia Fagundes Telles

Kelio Junior Santana Borges<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho busca promover uma análise estrutural e semântica do universo sobrenatural na obra de Lygia Fagundes Telles. Nosso estudo almeja descrever uma trajetória evolutiva na abordagem do universo insólito, para isso serão considerados dois textos da escritora, os contos “*As formigas*” (1967) e “*O crachá nos dentes*” (1995) a partir dos quais exporemos os traços que diferenciam o sobrenatural contemporâneo daquele tradicional pertencente aos séculos XVIII e XIX.

**Palavras-chave;** Sobrenatural. Neofantástico. Terror. Lygia Fagundes Telles.

**Abstract:** This paper has as its main objective the promotion of a structural and semantical analysis of the supernatural universe in Lygia Fagundes Telles' literary work. It tries to describe an evolution in the universe of the unusual and supernatural so it considers two narratives, the short story *As formigas* (1967) and “*O crachá nos dentes*” (1995). Through these stories the different types of fantastic are explored the traditional fantastic from the XVIII and XIX centuries and the contemporary supernatural.

**Key words;** Sobrenatural. Neofantastic. Terror. Lygia Fagundes Telles.

Dentre os traços estilísticos tão caros à escrita de Lygia Fagundes Telles, buscamos abordar aqui o tratamento concedido ao sobrenatural, expediente que tende a ser chamado pela crítica e pelo público leitor de fantástico<sup>2</sup>. O metaempírico é um recurso bastante explorado pela autora, não só essa recorrência, mas, em especial, a mestria com que ele é trabalhado, tornam a escritora dona de uma das mais representativas obras do gênero, ao lado de outros escritores já reconhecidos como Murilo Rubião, J.J. Veiga, Guimarães Rosa e Marina Colasanti.

Na obra lygiana, o sobrenatural tende a se manifestar mais intensamente em narrativas curtas, isto é, em contos, entretanto há manifestações também nos romances — ainda que neles isso ocorra de maneira mais tímida ou velada. Um olhar panorâmico sobre a escrita lygiana nos mostraria que, apesar da recorrência constante, é possível identificar formas diferenciadas com que a atmosfera insólita é trabalhada. A nosso ver, os contos de Lygia podem testemunhar as transformações ocorridas no interior do gênero fantástico, mudanças que, alterando o sentido e a estrutura desse gênero, acabaram por engendrar uma evolução no interior dessa forma narrativa, tendo como resultado uma espécie outra de sobrenatural, aquele que foi nomeado *neofantástico*,

<sup>1</sup> Aluno regular do Curso de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Professor de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Goiás, Campus Aparecida de Goiânia.

<sup>2</sup> -É muito comum que o termo *fantástico* seja usado, tanto pela crítica quanto pelos leitores em geral, para se referir a todas as manifestações de caráter sobrenatural. O próprio Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, evidencia que se trata de um equívoco, já que o gênero fantástico compreende aquela literatura específica produzida entre o final do século XVII e final do século XVIII.

termo cunhado pelo estudioso argentino Jaime Alazraki (1990), a quem faremos alusões mais adiante.

Sobre essa trajetória evolutiva perceptível na obra lygiana, podemos dizer que, ao lado de narrativas notadamente marcadas por preceitos fantásticos tradicionais — inspiradas nos mestres Edgar Allan Poe e Machado de Assis —, figuram outras bem diferenciadas, seguindo as técnicas e concepções de também grandes escritores do século XX como Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, autores que contribuíram para as novas concepções de abordagem do sobrenatural. Textos como “As formigas”, “Natal na barca”, “A mão no ombro” e “Noturno amarelo” são apenas alguns exemplos de contos escritos ainda sob a influência da estética propagada pelas narrativas oitocentistas; por outro lado, “Lua crescente em Amsterdã”, “Seminário dos ratos”, “O crachá nos dentes” e “Anão de jardim” são narrativas que dialogam diretamente com o sobrenatural pertencente ao neofantástico, estética própria do século XX.

A partir de dois contos, buscaremos aqui promover uma análise modesta dessa trajetória evolutiva<sup>3</sup> do sobrenatural ocorrida no tecido literário dessa Dama das Letras. Para isso, determinamos como objeto de estudo os textos “As formigas”, de 1977 e “O crachá nos dentes”, de 1995. Em ambos os casos, temos dois enredos em que se instaura uma manifestação sobrenatural cujos elementos constitutivos, assim como seu valor ideológico, mostram-se bastante diferenciados. Enquanto o primeiro conto deve ser lido tendo como referência as tendências fantásticas do século XVIII e XIX, o segundo pode ser entendido como uma manifestação literária que, em vez de retomar uma estética do passado, contribui para a construção e para a propagação de uma outra, isto é, um novo sobrenatural ainda em desenvolvimento, não promovendo a negação do fantástico do passado, mas sendo uma espécie de continuidade dele num outro momento histórico norteado por outra consciência de mundo.

Em 1970, Tzvetan Todorov (1939-2017) publica a *Introdução à literatura fantástica*, trabalho que é considerado o primeiro a promover uma análise mais sistematizada sobre essa vertente literária<sup>4</sup>. Sob a égide de princípios metodológicos estruturalistas, o estudioso buscou traçar os primeiros passos de uma teoria daquilo que ele chamou de “gênero fantástico”. Segundo Todorov, tal gênero surge a partir de um elemento que não se fazia presente nos demais gêneros marcados pelo sobrenatural. Em vez da aceitação, do questionamento ou da explicação em relação aos eventos insólitos, o fantástico seria o gênero que tem como marca a ambiguidade. Baseado em análises de outros críticos, o pesquisador explica que a estrutura narrativa fantástica é aquela que empreende um choque entre duas realidades distintas: um universo familiar – com que estamos acostumados – e um outro de origem desconhecida. No entanto, em vez de determinar tal traço como a espinha dorsal do gênero, atitude comum entre outros

---

<sup>3</sup> -Em mais de um momento, usamos a palavra “evolução” com o objetivo apenas de nos referir a um processo de mudança/transformação no decorrer do tempo. Não se deve entendê-la como termo que busque designar preceito valorativo, concedendo maior crédito à forma literária atual e inferiorizando aquela do passado, incorrendo no erro que C.S. Lewis denomina “esnobismo cronológico”, crença segundo a qual tudo o que é novo, por ser considerado novo, é valorado como melhor.

<sup>4</sup> -Houve muitos outros estudiosos que também se debruçaram sobre estudos da produção fantástica, entretanto a investida promovida por Todorov se mostra mais sistematizada e ampla já que parte de uma seleção de textos mais abrangente, além de promover uma perquirição mais teórica do que crítica, como outros o fizeram.

estudiosos — como Louis Vax, por exemplo —, o teórico acrescenta que, mais importante do que o processo de aproximação entre essas duas diferentes realidades, é o resultado desse choque, ou seja, a perspectiva ou a impressão por ela gerada. Para Todorov, o elemento diferencial dessa nova estrutura é a promoção de um sentimento de hesitação: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (2004, p. 31).

Refutando o que acontece no maravilhoso e no estranho, Todorov estabelece como elemento diferencial entre o fantástico e os outros dois uma realidade que não se fazia presente neles: “Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico” (2004, p. 31). É a incerteza sobre a origem dos fatos ou dos elementos sobrenaturais que gera uma situação que tem como consequência essa hesitação. Personagem e leitor se encontram em dúvida, permanecem hesitantes entre verdade ou ilusão e, diante desse contexto, é que “[s]omos 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 mundo familiar” (2004, p. 30). Além desses traços, o estudioso retoma as palavras do escritor e pesquisador H. P. Lovecraft para quem o critério primordial do gênero constituía uma experiência particular do leitor, situação da qual decorreria o medo e o terror. Todorov concede grande importância ao traço de terror presente nas narrativas sobrenaturais oitocentistas, mas, outra vez, relativiza sua manifestação nesses textos: “O medo está frequentemente ligado ao fantástico mas não como condição necessária (TODOROV, 2004, p. 41). Cada um dos traços aqui expostos, não são definidos como imprescindíveis à narrativa oitocentistas, o pesquisador deixa clara a possibilidade de variação quanto aos lugares comuns do gênero, por isso, nosso ver, a teorização de Todorov não se encontra engessada e, muito menos, fundamentada em elementos extratextuais, a entendemos como coerente, não sendo tão justas as críticas contra ela desferidas.

Hesitação, identificação com o leitor e a promoção de medo, tais marcas constituiriam os lugares comuns do fantástico tradicional oitocentista, mas eles podem ainda ser encontrados — mesmo que em diferentes intensidades — em escritores do século XX. Lygia Fagundes Telles é uma autora que, em muitos de seus escritos, mantém vivos certos preceitos da estética fantástica, explorando, dos mais diversos modos, os limites de tais expedientes. Em “As formigas”, narrativa originalmente publicada no livro *Seminário dos ratos* (1977), temos um exemplo de enredo notoriamente marcado pela estética fantástica. O conto tem como protagonistas duas moças estudantes — uma de direito e outra de medicina —, elas são primas e, para estudar, alugam um quarto numa pensão cuja descrição retoma os ambientes escuros e misteriosos, típicos do estilo gótico tão caro à estética oitocentista.

Quando minha prima e eu descemos do táxi já era quase noite. Ficamos imóveis diante do velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada. Descansei a mala no chão e apertei o braço da prima.

— É sinistro. (TELLES, 2004, p.11).

Ao definir o que vê como “sinistro”, a personagem deixa clara sua impressão a respeito do lugar. Trata-se apenas de uma das situações impactantes que serão promotoras do sentimento de medo que sofrerá uma gradativa intensificação. Depois de instaladas, as duas personagens se deparam com outros eventos amedrontadores. No quarto alugado, havia um caixote com ossos humanos, eles formavam o esqueleto de um anão, tratava-se de algo deixado pelo antigo inquilino, rapaz que também cursava medicina. A dona da pensão achou por bem oferecer aquilo a uma das novas moradoras, aquela que estudava para ser médica.

Não bastasse essa diferente situação de ter no quarto o esqueleto de um anão dentro de uma caixa, durante a noite assomam-se a isso outras manifestações terríficas. Primeiro surge um cheiro estranho que toma o pequeno quarto. Em seguida, a narradora descreve o sonho que teve naquela noite. Ela tinha sonhado com um anão que se punha sentado na cama da prima, a estranheza do sonho a desperta. Ao acordar, a moça se depara com a companheira de quarto ajoelhada no chão. Ao perguntar por que motivo a outra ainda estava acordada e o que ela estaria fazendo, a narradora se depara com outro indício de anormalidade.

— Essas formigas. Apareceram de repente, já enturmadas. Tão decididas, está vendo? [...]

— São milhares, nunca vi tanta formiga assim. E não tem trilha de volta, só de ida — estranhei.

— Só de ida.

Contei-lhe meu pesadelo com o anão sentado em sua cama (2004, p.14).

Daí em diante, estão relacionadas às formigas e ao anão todas as demais manifestações estranhas. Elas vão, aos poucos, compondo todo o crescente sentimento de estranhamento e de medo que perpassa todo o texto. Dentre os fatos, aquele que se faz gerador de maior impacto é a constante montagem dos ossos promovida pelas formigas.

— E os ossos?

Ela se enrolou no cobertor, estava tremendo.

— Aí é que está o mistério. Aconteceu uma coisa, não entendo mais nada! Acordei pra fazer pipi, devia ser umas três horas. Na volta, senti que no quarto tinha algo mais, está me entendendo? Olhei pro chão e vi a fila dura de formigas, você se lembra? Não tinha nenhuma quando chegamos. Fui ver o caixotinho, todas se trançando lá dentro, lógico, mas não foi isso o que quase me fez cair pra trás, tem uma coisa mais grave: é que os ossos estão mesmo mudando de posição, eu já desconfiava mas agora estou certa, pouco a pouco eles estão... Estão se organizando (TELLES, 2004, p.11).

Do início ao fim do texto, o que temos é uma estrutura gradativa que visa à instauração do preceito de hesitação e, sobre isso, Vera Maria Tietzmann Silva, num estudo em que analisa esse conto, faz o seguinte comentário:

Para que essa hesitação seja partilhada simultaneamente por protagonista e leitor, possibilitando a instauração do fantástico, é preciso mais do que o fato insólito, é preciso

que o escritor construa um clima de instabilidade, de hesitação, que começa no protagonista e se estende até o leitor (TIETZMANN, 2009, p.95).

Para a pesquisadora, em muitos pontos, a obra de Lygia Fagundes Telles retoma aspectos estruturais e concepções estéticas defendidas e propagadas por Edgar Allan Poe que, como ela mesma explica, “lançou as bases do conto moderno ao postular o princípio do ‘efeito único’, que consiste em fazer convergir todos os elementos do texto para a obtenção de um efeito emocional previamente escolhido” (TIETZMANN, 2009, p.95). No caso da narrativa em estudo, percebe-se essa preocupação com a unidade buscada para a promoção de uma hesitação oriunda de uma atmosfera de caráter aterrorizante, trata-se de uma ambientação muito bem arquitetada, marca registrada da escrita lygiana.

Lygia é uma exímia criadora de atmosfera e suas narrativas reafirmam os princípios prescritos pelo escritor americano, levando muitas de suas narrativas aos domínios do fantástico, ao somar aos acontecimentos insólitos a hesitação de seus protagonistas em interpretá-los. “As formigas” é um bom exemplo dessa sua mestria [...] (TIETZMANN, 2009, p.95).

Da mera descrição de uma casa escura, no início do texto, até o suposto retorno à vida de um esqueleto, o que se tem é uma crescente intensidade na atmosfera de medo, mas sem nenhuma certeza, tudo o que se tem são impressões que podem também ser fruto da imaginação ou da loucura. Ainda assim, são essas imprecisas impressões que levam as moças a abandonarem o lugar durante a madrugada, deixando para trás a casa, a dona da pensão e uma dúvida: aquilo tudo estaria mesmo acontecendo? Percebe-se que a força motriz a incentivar as duas personagens a saírem da casa não se trata de uma certeza, mas uma dúvida, e esta é compartilhada com o leitor. Assim como as personagens, ele se sente inseguro para discernir sobre a veracidade ou não dos acontecimentos.

Na linha dos grandes escritores do passado, a contista paulistana recria enredos e ambientações que, em muitos pontos, retomam as narrativas que marcaram o final do século XVIII e todo o século XIX. Apesar dessa aproximação de caráter situacional entre as duas estéticas, o texto lygiano se distancia daqueles do passado por possuir uma linguagem e um tratamento humano por demais diferenciados. Mesmo vivenciando experiências de terror semelhantes às de outrora, as personagens de Lygia Fagundes Telles experienciam o impacto desses eventos de outro modo, além de representá-los também a partir de prismas distintos, isso porque essas personagens expressam uma consciência de mundo própria do século XX, como se verá a seguir ao abordarmos um outro momento do fantástico na obra dessa escritora.

O conto “O crachá nos dentes” surpreende o leitor assim que é feita a explicação acerca de quem narra a história: “Começo por me identificar, eu sou um cachorro. Que não vai responder a nenhuma pergunta, mesmo porque não sei as respostas, sou um cachorro e basta” (TELLES, 2004, p. 243). O surgimento desse cachorro narrador, logo no início do texto, faz-nos perceber uma primeira ruptura com o fantástico tradicional teorizado por Tzvetan Todorov. Assumindo a narração logo nas primeiras linhas e

mantendo-a até fim, essa voz inusitada engendra uma ruptura com a antiga organização estrutural fantástica marcada pelo seu caráter gradativo que culminava com um choque entre universos opostos. Tal aspecto inovador vincula-se ao *modus operandi* da estética neofantástica. Jayme Alazraki (1990) explica que as narrativas contemporâneas trazem em si um elemento fantástico, entretanto este se diferencia daquele do passado por apresentar uma “visión”, uma “intención” e um *modus operandi* diferenciados. De acordo com o estudioso, no fantástico canônico, a “visión” parte da solidez de um mundo real e, em oposição a ele, insurgem os elementos sobrenaturais; dessa colisão é gerado um choque entre universos bem distintos e pouco conciliáveis. Enquanto isso, no neofantástico, a relação entre os acontecimentos e o mundo real é alterada já que “lo neofantástico assume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica”<sup>5</sup> (ALAZRAKI, 1990, p.29). Para essa estética, o “real” seria uma mera “máscara” para uma realidade outra que se faz eclipsada e mais complexa, nesta estaria a tônica da narração neofantástica, isto é, no que se mostra velado pela aparência do real. Aqui não há oposição ou choque, os dois universos encontram-se simultâneos, um sofrendo a intervenção do outro sem se promover nenhum tipo de colisão ou hecatombe.

Em “O crachá nos dentes”, o sobrenatural não acontece enquanto evento em si, ele emana da linguagem e se realiza a partir dela. Ao falar sobre sua vida de cão, o narrador não nos coloca diante de um acontecimento sobrenatural que tenha sido percebido pela visão, em vez disso, apenas nos apresenta um discurso sobre sua condição de cachorro. Se por um lado a fala de um animal nos pareceria estranha, o conteúdo dela nos soa bastante semelhante:

Aqui onde estou posso passar quase despercebido em meio de outros que também levam os crachás dependurados no pescoço como os rótulos das garrafas de uísque. Que ninguém lê com atenção, estão todos muito ocupados para se interessar de verdade por um próximo que é único e múltiplo apesar da identidade (TELLES, 2004, p. 243).

Tanto os valores quanto os comportamentos do animal mostram-se por demais humanizados, o cão se torna porta-voz de uma vivência própria dos humanos e isso estabelece a empatia entre a personagem e aquele que promove a leitura do texto. Narrador e leitor, diante do enunciado, se aproximam — não questionando ou hesitando como acontecia no discurso do fantástico oitocentista —, o sobrenatural contemporâneo permite um amálgama entre as ordens antes divergentes e conflitivas. Mesmo pertencentes a mundos opostos, os envolvidos experienciam vivências internas semelhantes. Na realidade, a narração feita pelo cão encontra-se tão sobrecarregada de humanidade que ele, enquanto animal, consegue tornar explícitas áreas que, enquanto humanos, teríamos “medo” ou receio de visitar e expor. Aqui se faz notória a resignificação do medo no decorrer do século XX, um momento rico em

---

<sup>5</sup> -“o neofantástico assume o mundo real -como uma máscara, como um subterfúgio que esconde uma realidade que é o verdadeiro referente da história neofantástica”. Tanto esta quanto as demais citações do teórico constituem traduções livres feitas por nós.

conquistas, mas marcado pelo absurdo de grandes guerras, algo que mudará para sempre o modo como os indivíduos passarão a lidar com o sentimento de medo e de terror. É na vida cotidiana e em suas vicissitudes que se encontra todo o insólito e o absurdo de nossa condição, nenhum evento pode amedrontar mais do que isso. Em vez de temer o exterior, é em nosso íntimo que vivenciamos nossas maiores inquietações, elas regem nossa vida interna, alterando valores e intensidades de nossos sentimentos e ações.

Devo lembrar que eu varava feito uma seta salivando de medo os grandes arcos de fogo e eis que o medo desapareceu completamente quando me descobri em liberdade, todo o fogo vinha apenas aqui de dentro do meu coração... fiquei flamejante. Penso agora que flamejei demais e o meu amor que parecia feliz acabou se assustando, era um amor frágil, assustadiço (2004, p. 243).

Se a apreciação do sobrenatural mudou, isso se deu porque os valores estéticos usados na sua composição, assim como seus objetivos, também se tornaram outros. Mas se tais mudanças aconteceram, isso se deu porque o homem também passou por uma profunda transformação e sua arte precisa expressar as novas concepções desse indivíduo, um ser estranho a si mesmo. Podemos dizer que o fantástico se detinha sobre eventos externos ao homem e, ao testemunhar esses eventos, a consciência humana se deparava como um mundo que lhe causava espanto pelo fato de “esse exterior” não poder ser reduzido a um conhecimento seguro, não podendo ser compreendido em sua totalidade. Alazraki diz que a intenção do conto neofantástico não é a de provocar medo ou terror; ao contrário, o que vemos nas obras é uma perplexidade, ou inquietude, causada pelo insólito das situações narradas:

Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario<sup>6</sup>(ALAZRAKI, 1990:29).

No conto de Lygia Fagundes Telles, o traço de neofantástico nos aponta para uma internalização dessa incompreensão e dessa incompletude. O fugidio, que antes era o exterior, agora se encontra dentro do indivíduo, regendo sua relação consigo mesmo e com o mundo que o cerca. Em vez das figuras desconhecidas e insólitas que nos causavam terror – monstros, fantasmas, vampiros e lobisomens –, lidamos agora com um inimigo ainda mais incompreensível e ameaçador, isso porque ele se encontra dentro de nós.

Como se percebe, a manifestação sobrenatural perdeu sua aura de fenômeno, de acontecimento, para assumir ares de forma de conhecimento, modo de sabedoria, ligando-nos ao nosso íntimo existencial. Todorov já chamava a atenção para a

---

<sup>6</sup> -Eles são, em sua maior parte, as metáforas que procuram expressar vislumbres, entrevisiones ou interstícios de irracionalidade que escapam ou resistem a linguagem de comunicação, que não se encaixam nas células construídas pela razão, indo na contramão do sistema conceitual ou da ciência com qual lidamos no cotidiano".

complexidade da literatura do século passado, se ela era mais literatura que as de outras épocas isso de se deu por esse caráter tautológico assumido pela arte contemporânea, promovendo uma imersão profunda em seu próprio universo, debruçando-se sobre si mesma, num processo de autorreferenciação. O fantástico foi um exemplo claro desse processo, já que “ tem uma função à primeira vista tautológica: permite descrever um universo fantástico, e este universo nem por isso tem qualquer realidade fora da linguagem; a descrição e o descrito não são de natureza diferente” (TODOROV, 2004, p. 101), traço mais intensificado no neofantástico. Recorrer ao sobrenatural é optar por uma vertente estética em que a relação entre a linguagem e o real se torna mínima, o que se narra não é imitação, cópia ou espelhamento. Aqui o discurso literário alcança seu valor máximo de literariedade, já que sua única referência é seu próprio sistema, com suas próprias regras e sentidos. Se há um compromisso bem definido, ele está centrado na busca por narrar mundos possíveis, não o mundo real.

Em sua escrita, Lygia Fagundes Telles demonstra quão ampla pode ser a exploração dos limites do expediente sobrenatural. Em contos e romances, de modos diferenciados e em diferentes intensidades, o metaempírico se faz presente concedendo ao tecido literário lygiano uma aura de discurso mítico, de universalidade e de ambiguidade, sem nunca abrir mão do compromisso com a elegância e com a profundidade. Nesse compromisso com os mistérios de nossa condição, a escrita lygiana não se assemelha ao discurso científico — com suas respostas precisas e verificáveis —, ela retoma muito mais o discurso oracular que, em vez de respostas, respondia a perguntas em forma de enigmas, sempre abertos a um número infinito de interpretações.

### **Bibliografia**

- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo fantástico?. In: **Mester**, vol. XIX, n. 2. 1990, p. 21-33.
- SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Dispersos & inéditos**: estudos sobre Lygia Fagundes Telles. Goiânia: Cãnone Editorial, 2009.
- TELLES. Lygia Fagundes. **Meus contos preferidos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3.ed.São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates; 98)
- VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Trad. João Costa Lisboa: Arcádia, 1974.