O INSÓLITO NA NARRATIVA FICCIONAL: QUESTÕES DE GÊNERO LITERÁRIO – O MARAVILHOSO E O FANTÁSTICO

FLAVIO GARCIA (UERJ)
RODRIGO DE MOURA SANTOS
ANGÉLICA MARIA SANTANA BATISTA

I. Há gêneros literários que apresentam, como marca distintiva de maior importância, a presença do insólito no universo ficcional. O **Maravilhoso**, incidente e próspero tanto na literatura da Antigüidade Clássica quanto na do Medievo, seria a matriz dessa esteira de gêneros narrativos, com fartos exemplos na tradição épica, desde as epopéias gregas até as canções de gestas e os romances do ciclo arturiano. O século XIX, no bojo das discussões cientificistas e racionalistas, alimentadas desde Giordano Bruno (1548 – 1600), Galileu Galilei (1564 – 1642), Charles Darwin (1809 – 1882), presenciou o apogeu do **Fantástico**, que eclodira nos séculos imediatamente anteriores. A primeira metade do século XX, sob as influências do pensamento de Karl Max (1818 – 1883) e de Sigmund Freud (1856 – 1939), as crises do capitalismo tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, os cenários pré e pós Grandes Guerras Mundiais e a consolidação de novas nações independentes e a formação do bloco comunista, fermentou um novo gênero, o **Realismo Maravilhoso**. A segunda metade do século XX, com as desilusões do pós-Segunda Grande Guerra Mundial, as novas ditaduras imperialistas apoiadas pelos mais fervorosos governos democratas, o desmoronamento do sonho social-comunista e, com uma única certeza, a de que, mais

cedo ou mais tarde, "tudo que é sólido desmancha no ar", experimentou um novo gênero, alimentado por seus antecessores, mas até hoje ainda não nomenclaturado pela tradição crítico-teórica: o novo gênero seria uma amálgama das experiências multifacetadas e fugidias da contemporaneidade, coroando apoteoticamente a presença do insólito na arte, na literatura, na narrativa ficcional.

Ainda que esses gêneros aqui apresentados, fora outros próximos como o Estranho e o Sobrenatural, marquem-se distintivamente pela presença de eventos insólitos em suas narrativas, há outras marcas internas, de cada um deles isoladamente, mesmo que, na maioria das vezes, em correlação com todo o conjunto. **Maravilhoso**, **Fantástico**, **Realismo Maravilhoso** e o novo gênero que se supõe no universo das experiências pós-modernas – ou contemporâneas, como se têm preferido – apresentam traços próprios e específicos que os fazem singulares, ainda que pertencentes ao conjunto dos gêneros que se distinguem por terem como marca de maior e expressiva significação a presença do insólito. Essas marcas internas, esses traços distintivos, essas diferenças podem ser verificadas a partir da estruturação das narrativas, implicando a construção do narrador – hetero, homo ou autodiegético –, do narratário – explicitado ou não na própria narrativa, chamado ou não se posicionar – e das demais personagens – integradas pacificamente ou não com eventos narrativos. Enfim, um leque de estratégias narrativas, composto de marcas próprias, contribui para a delimitação de cada um dos gêneros em relação com os seus próximos, dando-lhes singularidade: exatamente por

isso não são um mesmo gênero em momentos diferentes, senão que diferentes gêneros, cada qual em seu exato momento.

II. Ao especular sobre o termo maravilha, encontra-se em sua raiz *mir-*, também presente em termos como mirar e milagre. No vocábulo latino *mirabilìa*, tem-se a idéia de admirável, prodígio, maravilha, espanto. O uso desse termo para designar um gênero literário cuja característica principal seja a naturalização do insólito na narrativa, por compreendê-lo como verdade indiscutível, é compreensível, considerando-se as relações entre os textos e o imaginário que lhes dá forma.

É possível afirmar que, em especial na Idade Média, o **Maravilhoso** se constituiu como gênero literário que agregou os anseios e concepções de uma sociedade cuja existência era calcada na ordenação de um mundo dividido entre o natural e o sobrenatural, sendo a última instância superior, inacessível e formadora de uma realidade que não poderia ser questionada. Tal impossibilidade de questionamento calca-se no fato de que a subordinação ao insólito era algo normal para a marcadamente hierarquizada sociedade medieval e, como um gênero literário é reflexo do imaginário de dada época, o **Maravilhoso** construiu uma realidade na qual magos, fadas, duendes, objetos mágicos, monstros, animais imaginários, santos e demônios coexistissem sem estremecimento com o homem. A narrativa maravilhosa incorporou a existência paralela e não excludente de elementos não tangíveis, encarados como verdadeiros e naturais,

numa esfera em que o empírico e o meta-empírico se (con)fundissem para formar um universo sem pretensões racionalistas.

Essa fundição tocou em um ponto nevrálgico: a tentativa de entronizar uma única verdade. Ao ordenar o sólido e o insólito, ou seja, o natural e o sobrenatural, num universo não distintivo, o **Maravilhoso** amalgamou ordens diversas numa construção em que o diferente tornava-se igual pela não aceitação de um mundo desvinculado do deífico, formando assim uma realidade homogênea, cosmogônica.

Para o homem e a mulher pré-modernos, verdade e realidade, combinadas numa só, eram produto da intenção de Deus, encarnada de uma vez para sempre na forma de Criação de Deus. Fora concedida desde o momento da criação e, portanto, não requeria nada além de respeitosa contemplação, quando muito um estudo cuidadoso. A determinação, a obviedade, a natureza atribuída e imutável do lugar de cada homem ou mulher na cadeia do ser, tudo sugeria tal entendimento do mundo – como consumação de uma intenção suprahumana, divina (Bauman, 1998, p. 154).

No percurso crítico por teorias do gênero literário, estudando gêneros que se marcam pela presença do insólito na narrativa, quatro autores demonstram diferentes concepções sobre o **Maravilhoso**: Jacques Le Goff (1983), Tzetan Todorov (1982), Filipe Furtado (1980) e, finalmente, Irlemar Chiampi (1980).

Para Jacques Le Goff, em *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente medieval*, o **Maravilhoso** é "um contrapeso à banalidade e

à regularidade do quotidiano" (*op. cit.*, p. 24), pois se definia como uma espécie de universo ao contrário, em que a terra de Cuccagna, criação medieval, era o espaço de realização dos anseios primordiais do homem. Le Goff delineia o **Maravilhoso** medieval por meio de três questões, para ele pertinentes e inquietantes: primeiro, a atitude do homem da Idade Média em relação à herança do **Maravilhoso**; segundo, o papel do **Maravilhoso** dentro de uma religião monoteísta; terceiro e último, a função do **Maravilhoso**. Ao discorrer a respeito desses problemas, Le Goff faz distinção entre o sobrenatural e o miraculoso, que constituem o imaginário cristão, e o "verdadeiro maravilhoso", de origens pré-cristãs. Para ele, o cristianismo não teria frutificado no **Maravilhoso**, pois este seria a corrupção dos ideais cristãos a partir de seus temas principais: a abundância alimentar, a nudez, a liberdade sexual, o ócio.

Assiste-se a uma desumanização do universo que desliza para um universo animalista, para um universo de monstros ou de bichos, para um universo mineralógico, para um universo vegetal. Há uma espécie de recusa do humanismo, uma das grandes bandeiras do cristianismo medieval que se funda na idéias do homem feito à imagem de Deus. (...) frente a um humanismo que se apóia na exploração crescente de uma visão antropomórfica de Deus, houve, na área do maravilhoso, uma certa forma de resistência cultural (Id., *ibid.*, p. 25).

Em *Introdução à literatura fantástica*, Tzetan Todorov (1982) discorre sobre o **Maravilhoso** considerando-o "gênero-irmão" do

Fantástico. Para delimitá-lo, Todorov acaba por encontrar outros tipos de narrativa: o *maravilhoso hiperbólico*, cuja narrativa ressalta o exagero das proporções reais; o *maravilhoso exótico*, que narra viagens a terras desconhecidas; o *maravilhoso instrumental*, com objetos engenhosos; o *maravilhoso científico*, em que o insólito é explicado pelas leis científicas, próximo então do **Fantástico**. Após tantas definições, conclui: "A todas estas variedades do maravilhoso 'desculpado', justificado, imperfeito, opõe-se o maravilhoso puro, que não se explica de nenhuma maneira" (Todorov, *op. cit.*, p. 60-63).

Para Filipe Furtado, em *A construção do Fantástico na narrativa* (1980), o **Maravilhoso** constrói um universo em que as categorias do empírico foram alteradas ou abolidas não aceitando, por conseguinte, uma explicação lógica possibilitadora da restauração do real. Assim sendo, pode-se concluir que há um texto "honesto", cujo receptor aceita a manifestação do insólito como uma constante de verdade.

No Maravilhoso não se verifica sequer a tentativa de fazer passar por reais os acontecimentos insólitos e o mundo mais ou menos alucinado em que eles têm lugar. Estabelece-se, deste modo, com o que um pacto tácito entre o narrador e o receptor do enunciado: este deve aceitar todos os fenômenos nele surgidos de forma apriorística, como dados irrecusáveis e, portanto, não passíveis de debate sobre sua natureza e causas. Em contrapartida, a narrativa não procurará levá-lo dolosamente a considerar possível o sobrenatural desre-

grado que lhe propões, mostrando-lhe desde cedo que a fenomenologia nela representada não tem nem pretende ter nada de comum com o mundo empírico (Furtado, *op. cit.* p. 35).

Desse modo, não há discussão a respeito da existência ou origem do insólito, apenas sua explicitação como elemento de uma teia ficcional indiferente ao seu valor, num mundo arbitrariamente impossível nos moldes de representação objetiva do real.

Já em *O Realismo Maravilhoso*, Irlemar Chiampi (1980) afirma que o **Maravilhoso** oscila conceitualmente porque "de um lado, o maravilhoso aparece como produto da percepção deformadora do sujeito, de outro aparece como um componente da realidade" (Chiampi, 1980, p. 34). O **Maravilhoso** seria, então, a construção de uma realidade em que não houvesse separação entre o objetivo e o sensitivo.

Mesmo com falta de definição única para o **Maravilhoso**, é possível perceber em *A demanda do Santo Graal* traços distintivos do gênero, mesmo havendo a mescla dos ideários cristão e celta. Há, em *A demanda...*, elementos que fogem à esfera do racional em sintonia harmônica com os acontecimentos da narrativa. Para os cavaleiros da Távola Redonda, nada poderia ser definido pela vontade do homem, mas sim pela "aventura", ou seja, a intervenção divina (cristã ou não) na realidade que os cercava. O mago Merlin, a espada Excalibur, a besta ladradora e outras "aventuras" que surgem no caminho dos cavaleiros dispostos a encontrar o Santo Graal são colocados como eventos naturais.

Quando o rei veio da igreja, a rainha foi para a câmara com todas as suas donzelas e companhia. E o rei perguntou se era hora de comer.

> – Senhor, disse Quéia, já é tempo de comer, pois está perto de meio dia; mas se vosso costume, que mantivestes até aqui em todas as festas, quereis manter, não me parece que comer possais, porque em tão grande festa como esta não aconteceu ainda aventura nenhuma; e enquanto aventura não vos acontecesse, não costumáveis comer em nenhuma grande festa. (Megale, 1988, p. 29-30)

Percebe-se nesse enxerto não apenas a naturalização do insólito como também a necessidade de sua presença para o impulso da narrativa, pois não há nada sem a ocorrência da "aventura". Assim, é o insólito que proporciona vida no cenário maravilhoso, não o homem, que deve ter confiança na intervenção divina.

E eles assim estando sentados, entrou no paço o santo Graal, coberto de um veludo branco; mas não houve um que visse quem o trazia. E assim que entrou, foi o paço todo repleto de bom odor, como se todos os perfumes do mundo lá estivessem. E ele foi para o meio do paço, de uma parte e da outra, ao redor das mesas. E por onde passava, logo todas as mesas ficavam repletas de tal manjar, qual em seu coração desejava cada um. E depois que teve cada um o de que houve mister a seu prazer, saiu o santo Graal do paço que ninguém soube o que fora dele, nem por qual porta saíra. (...) E o rei disse aos que perto estavam:

> – Com certeza, amigos, muito devíamos estar alegres, que Deus nos mostrou tão grande sinal de amor, que em tão boa festa como hoje, de Pentecostes, no deu a comer de seu santo celeiro (*Id.*, *ibid.*, p. 41-42).

É a partir desse evento insólito que toda a narrativa se move. É a busca pelos prazeres proporcionados pelo Santo Graal o que faz com que as aventuras apareçam e venham tentar ou fortalecer os cavaleiros. A inexplicável besta ladradora é também um artifício que move os cavaleiros. No depoimento de um ermitão, ao tentar dissuadir Ivã, o bastardo, da busca da besta, esta aparece como algo vindo do diabo, pois matara seus cinco filhos:

> E o melhor dos meus filhos tinha uma lança e estava mais perto dela que seus irmão e o menor de meus filhos lhe gritou:
> – Feria, feria, e vereis o que traz no corpo, de onde estas vozes saem.
> E ele acreditou em seu irmão e nos outros que assim diziam, e feriu-a na coxa esquerda, porque lhe não pôde outro lugar atingir. E quando se sentiu ferida, deu um grito muito espantoso, tanto que era maravilha. E depois que deu o grito, saiu da água um homem mais negro que o pez, e seus olhos vermelhos como as brasas, e aquele homem pegou a lança com que a besta foi ferida e feriu aquele meu filho que a ferira, com tão grande ferimento que o matou. E depois aos outro; depois, ao terceiro; depois, ao quaro; depois ao quinto. E depois meteu-se na água, de modo que depois nunca o vi. (...) E se entrastes na busca por loucura, deixai à vista disso por sensatez, porque assim Deus me aconselhe, espero de vós mais a morte do que a vida, porque isto não é coisa de Deus, mas de diabo.
> – Certamente, disse Ivã, o bastardo, pois que a comecei, não desistirei, porque me recriminariam os que sabem e mais quereria morrer que deixá-la. (*Id.*, *ibid.*, p. 90).

Para os cavaleiros Távola Redonda, seguidores do rei Artur, a honra estava em manter seus objetivos, pois qualquer loucura deveria ser mantida, desde que iniciada. Há então em *A demanda...*, a fusão de mitos celtas e cristãos, personagens "santas" cujas aventuras são dignas de respeito por obedecer a um código e honra definido e respeitar o divino.

Por essas poucas passagens de *A demanda...*, pode-se sugerir que a presença do insólito na narrativa maravilhosa se dá de forma espontânea, sem estremecimento do real. É, antes de ser estranhada, algo esperado e comum para a realidade maravilhosa. E assim, o ôntico e o ontológico acabam equacionados de maneira que a interface do universo apresentado seja uma narrativa na qual aquilo de matriz real seja percebido como complemento, se não extensão, do não-real ou mesmo do sobrenatural, onde sólido e insólito se completam, se fundem e, mesmo, se confundem.

III. Segundo Todorov, o **Fantástico** ocorre na incerteza entre o racional ilógico e o irracional lógico, diante da impossibilidade de escolher ou aceitar uma ou outra explicação em uma época em que o sobrenatural, o extraordinário, o insólito era posto à prova pelo poder crescente do racionalismo cientificista. O gênero **Fantástico** é definido por Todorov como sendo marcado essencialmente pela "hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais face a um acontecimento aparentemente sobrenatural" (Todorov, *op. cit.*, p.

31), e esse ser habita o universo narrativo nas funções estruturais de narrador, narratário e personagem.

Em "O Horla", de Guy de Maupassant (1997), considerado por grande parcela da crítica como um paradigma exemplar do **Fantástico**, o narrador autodiegético transmite ao narratário, representado funcionalmente pelos três médicos e pelos quatro sábios das ciências naturais que o vêm conhecer, suas hesitações ao presenciar diferentes fatos insólitos, hesitações que conseguem ser transmitidas até o leitor, tendo como veículo de intermediação as personagens-narratário:

> "– Meus senhores, sei por que estão reunidos aqui e estou pronto a contar-lhes a minha história, como me pediu o doutor Marrande. Durante muito tempo, julgou-me louco. Hoje duvida." (Maupassant, 1997, p. 71).

A personagem-narrador, antes de iniciar seu relato, imprime marcas de verossimilhança ao que vai contar, afirmando que irá narrar fatos, acontecimentos: "Mas desejo começar pelos próprios fatos, pelos simples fatos." (*Id*., *ibid*., p. 72). Assim, apresenta, um a um, os eventos insólitos de sua narrativa, que se desdobram em sucessivas situações:

> Uma noite, tendo sede, bebi meio copo d'água e o notei que a jarra, colocada sobre a cômoda em frente da cama, estava cheia até a tampa de cristal.
> Durante a noite, tive um desses sonos terríveis de que acabo de lhes falar. Acendi uma vela, cheio de angústia, e, quando quis beber de novo, percebi estupefato que a garrafa estava vazia. (...)

Na noite seguinte, quis fazer a mesma prova. Fechei, então, a minha porta a chave para estar certo de que ninguém poderia entrar no quarto. Adormeci e acordei como todas as noites. Tinham bebido toda a água que vira duas horas antes. (*Id.*, *ibid.*, p. 74)

O inverno passara, começava a primavera. Ora, uma manhã, quando passeava junto do canteiro das roseiras, eu vi, vi nitidamente, bem perto de mim, o caule de uma das mais velas rosas quebrar-se como se uma mão invisível a tivesse colhido; em seguida, a flor seguiu a curva que teria descrito a um braço levá-la até a boca, e ficou suspensa no ar, transparente, sozinha, imóvel, assustadora, a três passos dos meus olhos.
Desvairado, lancei-me sobre ela para agarrá-la. Nada encontrei. Ela havia desaparecido. (*Id.*, *ibid.*, p. 76)

Ora, tendo dormido cerca de quarenta minutos, abri os olhos sem fazer movimento, despertado por não sei que emoção confusa e estranha. A princípio, nada vi, depois, de repente, pareceu-me que uma página do livro acabava de virar-se sozinha. Nenhuma corrente de ar entrara pela janela. Fiquei surpreso e esperei. Uns quarenta minutos depois, eu vi, sim, eu vi, meus senhores, com meus próprios olhos, uma outra página erguer-se e pousar sobre a precedente como se um dedo a tivesse folhado. A poltrona parecia vazia, mas compreendi que ele estava ali! Atravessei o quarto num salto para apanhá-lo, para tocá-lo, para agarrá-lo, se isso fosse possível... Mas a poltrona, antes que eu a alcançasse, virou como se alguém tivesse fugido diante de mim; o candeeiro caiu e apagou-se, quebrando o vidro; e a janela, bruscamente empurrada como se um malfeitor a tivesse agarrado ao fugir, foi bater com o fecho... (*Id.*, *ibid.*, p. 77)

Diante de mim, a minha cama, uma velha cama de carvalho com colunas. À direita, a lareira. À esquerda, a porta que fechara cuidadosamente. Atrás de mim, um armário muito alto com um espelho que me servia todos os dias para me barbear e me vestir, e onde eu tinha o hábito de me olhar, da cabeça aos pés, sempre que passava pela sua frente.

> Fingia, então, estar lendo para enganá-lo, pois ele também me espiava; e, de súbito, senti, tive a certeza de que ele lia por cima do meu ombro, de que ele estava ali, roçando minha orelha.
> Levantei-me, virando-me tão depressa que quase caí. Pois bem!... Enxergava-se como em pleno dia... e eu não me vi no espelho! Ele estava vazio, claro, cheio de luz. Minha imagem não estava lá... E eu estava diante dele... Via de alto a baixo o grande vidro límpido! E olhava para aquilo com um olhar alucinado, não ousando avançar, sentindo que ele estava entre nós e que me escaparia de novo, mas que o seu corpo imperceptível havia absorvido o meu reflexo. (*Id*., *ibid*., p. 78-9)

Os fatos são contados, como quer a personagem-narrador, com a fria certeza de como aconteceram, porém, a dúvida, a hesitação será sempre apresentada a seguir, pondo as possíveis explicações em xeque, seja pelo uso intensivo de reticências ou por questionamentos feitos diretamente:

> Quem bebera essa água? Eu, sem dúvida, e, no entanto, estava certo de não ter feito um só movimento durante meu sono profundo e doloroso. (*Id*., *ibid*., p. 74)

> Mas conservava na alma essa dúvida dilacerante. Não seria eu que me levantava sem ter consciência disso e que bebia até as coisas que detestava, porque os sentidos entorpecidos pelo sono sonambúlico, podiam ter sido modificados, ter perdido suas repugnâncias e adquirido gostos diferentes? (*Id*., *ibid*., p. 74)

> Mas seria realmente uma alucinação? (*Id*., *ibid*., p. 76)

> O que ele era? De que natureza? (*Id*., *ibid*., p. 77)

> Não seria eu quem tinha derrubado a poltrona e a luz, ao precipitar-me como um louco? (Maupassant, 1997, p. 78)
> Ele estava lá, certamente. Mas onde? O que fazia? Como atingi-lo? (Maupassant, 1997, p. 78)

> Atualmente, três dos meus vizinhos estão com a mesma doença que eu tive. É verdade? (Maupassant, 1997, p. 79)
>
> O que há de mais espantoso em que não veja um novo corpo, o qual falta apenas a propriedade de deter raios luminosos? Enxergam a eletricidade? (Maupassant, 1997, p. 80)

As marcas de interlocução entre a personagem-narrador e as personagens-narratário, envolvendo o leitor no jogo ficcional, transmitindo-lhe a dúvida, a hesitação, são reincidentes ao longo de todo o texto:

> – Meus senhores, sei por que estão reunidos aqui. (*Id.*, *ibid.*, p. 71)
>
> Imaginem um homem que dorme (...). (*Id.*, *ibid.*, p. 73)
> (...) acabo de lhes falar. (*Id.*, *ibid.*, p. 74)
>
> Sinto, senhores, que estou lhes contando isto depressa demais. Sorriem, já têm a opinião formada: "É um louco". Deveria descrever-lhes longamente essa emoção (...). Deveria fazê-los compreender (...). (*Id.*, *ibid.*, p. 75)
>
> Meus senhores, ouçam-me, estou calmo. (*Id.*, *ibid.*, p. 76)
>
> Esperem. (*Id.*, *ibid.*, p. 78)
>
> Os senhores não acreditam em mim. (*Id.*, *ibid.*, p. 78)
>
> E aqui termino, meus senhores. (*Id.*, *ibid.*, p. 79)
>
> Portanto, meus senhores. (*Id.*, *ibid.*, p. 80)
>
> Ah! Sorriem! Por quê? (*Id.*, *ibid.*, p. 80)

> Enxergam a eletricidade? (*Id*., *ibid*., p. 80)
>
> Quem é? Meus senhores, é aquele que Terra espera do homem! (*Id*., *ibid*., p. 81)
>
> E tudo o que os senhores mesmos fazem há alguns anos (...). (*Id*., *ibid*., p. 81)
>
> Digo-lhes que ele chegou. (*Id*., *ibid*., p. 81)
>
> E aqui está, meus, senhores, para terminar (...). (*Id*., *ibid*., p. 81)
>
> Disse-lhes que a minha casa está situada à beira d'água. (*Id*., *ibid*., p. 81 - 82)
>
> Nada mais tenho a acrescentar, meus senhores. (*Id*., *ibid*., p. 82)

Sem apresentar qualquer explicação ao mesmo tempo plausivelmente racional e lógica para os eventos insólitos que relata, a personagem-narrador conclui com dois trechos que, ainda que pareçam se completar, acabam por se confrontarem, reiterando a dúvida, a hesitação. Primeiro:

> E aqui está, meus senhores, para terminar, um fragmento de jornal que chegou às minhas mãos e que vem do Rio de Janeiro. Eu leio: "Uma espécie de epidemia de loucura parece alastrar-se há algum tempo na província de São Paulo. Os habitantes de várias aldeias fugiram, abandonando suas terras e suas casas, dizendo-se perseguidos e devorados por vampiros invisíveis que se alimentam da sua respiração durante o sono e que, além disso, só bebem água, e às vezes leite!" (*Id*., *ibid*., p. 81)

Ao que completa:

> Acrescento: alguns dias antes do primeiro ataque do mal do qual quase morri, lembro-me perfeitamente de ter visto passar uma grande galera brasileira com a bandeira desfraldada... Disse-lhes que a minha casa está situada à beira d'água... Inteiramente branca... Ele estava escondido nesse barco, sem dúvida... (Maupassant, 1997, p. 81 - 82)

Quem é este "ele" a quem a personagem-narrador se refere? O Horla, sucessor dos homens, ser de corpo insólito e transparente? Ou a peste? Quem será?

Com esses dois trechos, num diálogo de antagonismos ilógicos, a personagem-narrador encerra seu relato sem oferecer respostas às dúvidas suscitadas ao longo do texto: "Nada mais tenho a acrescentar, meus senhores." (*Id*., *ibid*., p. 82) E o médico, representante da ciência, porta-voz do discurso da autoridade, entroniza a dúvida, a hesitação, ratificando-a: "Eu também não. Não sei se este homem é louco ou se ambos o somos... ou se... se o nosso sucessor chegou realmente." (*Id*., *ibid*., p. 82)

IV. O **Realismo Maravilhoso** corresponde à união de elementos aparentemente díspares – do real (*realia*) e do maravilhoso (*mirabilia*) – no universo narrativo, configurando uma nova realidade, uma nova maneira de ver o real, como que "ver através" de um filtro, de uma lente, que desnuda outras possibilidades além de uma primeira ou única.

A distinção que Irlemar Chiampi faz entre o **Fantástico** e o **Realismo Maravilhoso**, a partir da presença do insólito nesses dois gêneros leva em conta tanto seus efeitos de recepção quanto sua conseqüente função. Primeiro, a respeito do **Fantástico**, observa a autora:

> O fantástico contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu "possível" é improvável), em desenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor, nada além da incerteza. A falácia das probabilidades externas e inadequadas, as explicações impossíveis – tanto no âmbito do mítico – se constroem sobre o artifício lúdico do verossímil textual, cujo projeto é evitar toda asserção, todo significado fixo. O fantástico "faz da falsidade o seu próprio objeto, o seu próprio móvil" (Chiampi, 1980, p. 56).

E, comparando-o com o **Realismo Maravilhoso**:

> Ao contrário da "poética da incerteza", calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o "outro lado", o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de suas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito da diégese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor. (*Id*., *ibid*., p. 59).

No **Realismo Maravilhoso**, diferentemente de como se dá no **Maravilhoso**, o prodígio não substitui o real; ao contrário, o veros-

símil romanesco "legitima" o discurso "como sobrenatural", e, reciprocamente, a *mirabilia* é lida como *naturalia*, e esta como *mirabilia*. Irlemar Chiampi vê nisso o "resgate de uma imagem orgânica do mundo" (*Id*., *ibid*., p. 61); segundo ela, "o realismo maravilhoso contesta a disjunção dos elementos contraditórios ou a irredutibilidade da oposição entre o real e o irreal" (*Id*., *ibid*., p. 61). Não se verifica, assim, o espanto, o desconcertamento das personagens ou do narrador diante do insólito. Ele é aceito e incorporado com naturalidade ao plano diegético, sem marcas de modalização distintiva.

Em síntese, recorrendo às palavras de Irlemar Chiampi:

> (...) o realismo maravilhoso propõe um "reconhecimento inquietante", pois o papel da mitologia, das crenças religiosas, da magia e tradições populares consiste em trazer de volta o "Heimliche", o familiar coletivo, oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade. Neste sentido, supera a estrita função estético-lúdica que a leitura individualizante da ficção fantástica privilegia. (...) o realismo maravilhoso visa tocar a sensibilidade do leitor como ser da coletividade, como membro de uma (desejável) comunidade sem valores unitários e hierarquizados. O efeito de encantamento restitui a função comunitária da leitura, ampliando a esfera de contato social e os horizontes culturais do leitor. A capacidade do realismo maravilhoso de dizer a nossa atualidade pode ser medida por esse projeto de comunhão social e cultural, em que o racional e o irracional são recolocados igualitariamente (*Id*., *ibid*., p. 69).

O discurso realista-maravilhoso constrói um novo referente, para que se possa re-construir as versões históricas deixadas de lado ou encobertas, aquelas que não foram percebidas ou que não interessou serem desnudadas pelos sujeitos do discurso, via de regra, do

discurso oficial, do discurso do poder. Desse modo, a narrativa realista maravilhoso permite, no nível da ficção, recuperar marcas perdidas ou esquecidas nas histórias de povos, de nações, de estados.

O escritor português Mário de Carvalho e o galego Xosé Luís Méndez Ferrín, em Do Deus Memória e Notícia e Fría Hortensia, respectivamente, recorrem à construção realista maravilhosa para reverem, criticamente, versões da história sócio-político-cultural de suas nações: Portugal e Galiza. Esses autores, elaborando suas narrativas sob o signo do **Realismo Maravilhoso**, repassam a realidade de suas pátrias. Portugal e Galiza, desde o século XIX até a primeira metade do XX, viveram um processo semelhante de emigração, com destino à América e, em parte, ao restante da própria Europa. Mais tarde, passaram por um período de opressão, marcado pelas ditaduras coetâneas de Salazar, em Portugal, e Franco, na Espanha.

Anxo Tarrío Varela, ao iniciar sua exposição acerca da *Época* ou *Geração "Nós"*, falando da criação da primeira *Irmandade da Fala*, em maio de 1916, em A Coruña, comenta, em nota de rodapé, que Carlos Reis, importante estudioso português da Universidade de Coimbra, "ve algunha coincidencia entre este movemento galego e certas manifestacións da xeración da revista Orpheu portuguesa" (1994, p. 199). Nessa nota, o autor faz referência ao ensaio de Carlos Reis "Criação literária e periferismo cultural. Para uma ideologia da marginalidade", publicado nas Actas do I Congresso Internacional da Cultura Galega, Santiago de Compostela: Xunta de Galiza, 1992, pp. 461-466. Francisco Salinas Portugal, em estudo sobre "A 'Nova

Narrativa' Galega" (1985), dá pistas que permitem a aproximação entre a lírica produzida por integrantes da Geração "Nós" e a poesia neo-realista portuguesa. Mais adiante, ao tratar do aspecto eminentemente rural da narrativa de "Nós", Salinas Portugal esboça outro traço de paralelismo possível a ser estabelecido entre a manifestação galega e o Neo-Realismo literário português. Álvaro Cunqueiro, outro expoente da literatura galega, tem vários contos que podem ser aparentados aos de Miguel Torga, particularmente se tomados os contos de *Escola de menciñeiros* e *Os outros feirantes*, de Cunqueiro, e *Bichos*, de Torga. E a obra de Xosé Luís Méndez Ferrín, se comparada à de Mário de Carvalho, apresenta inúmeros pontos de contato.

Os pontos de contato entre as duas nações, Portugal e Galiza, mais se acentuam quando se verificam traços de desenvolvimento histórico e de opressão tão próximos, enquanto nações subjugadas por ditaduras fascistas durante um mesmo período e só há bem pouco tempo reconhecidas, tanto interna quanto externamente, como parte integrante de uma Europa que ainda não conseguiu se ver no todo, ver-se integrada. Este aspecto garante a apropriação, ao cenário europeu de Portugal e de Galiza, dos pressupostos crítico-teóricos do **Realismo Maravilhoso**, geralmente só aplicáveis à realidade latino-americana, como modelo de culturas coloniais, subjugadas frente às metrópoles européias e, em geral, ao gosto e às tendências do Velho Mundo.

No caso da literatura portuguesa, a narrativa de Mário de Carvalho, "Do Deus, memória e notícia", problematiza as origens nacionais, as diversas fases de ocupação do território, a romanização, a religiosidade, o profundo apego cristão, a identidade individual e nacional; no caso galego, a narrativa de Méndez Ferrín, "Fria Hortensia", também retoma a questão da ocupação e colonização do Noroeste peninsular, problematiza as possíveis e discutidas origens celtas na formação da identidade galega, revêem-nas e repensam a tensão Galiza-Espanha. As narrativas de ambos os escritores problematizam a história, a memória e identidade de suas nações, retomando pontos-chave para sua compreensão. Deus e deuses, romanos e celtas, santos e bruxas, milagres e magia, ditadores e libertários, povoam a obra desses dois escritores. Sobrenatural presente no natural, extraordinário no ordinário, insólito no sólido: realidade insólita, porém lógica e racionalizada pela construção ficcional. Do texto em direção ao contexto, talvez se possa responder a pergunta "*quem somos e o somos como portugueses*?", formulada por Eduardo Lourenço (1988: 83), e àquela que vive latente na boca dos galegos: "quem somos e o que somos como galegos?". É usar a lente "mágica" do **Realismo Maravilhoso** para tentar ver através da história oficial e encontrar os "outros" significados perdidos ou esquecidos para ser português, para o ser galego, para o ser ibérico.

Na obra desses dois autores ibéricos, o "real" (*realia*), geralmente ancorado nas referências históricas ou mítico-lendárias, pertencentes ao imaginário quotidiano de suas nações, sempre aparece

como índice necessário à compreensão da presença do insólito (*mirabilia*) nas narrativas. Esse diálogo entre os dois níveis de informação textual – um "natural", "ordinário", outro "sobrenatural", "extraordinário" – tem como efeito a construção de uma "nova realidade" (histórica, política, social, religiosa, cultural...), vislumbrada a partir daquela primeira, oficial, senso comum, assentada e aceita.

Se o **Fantástico** centra-se na produção de "hipóteses falsas", para com isso pôr a razão em xeque, acabando, no fundo, por reiterar a opção única do poder instituído, sem oferecer ao leitor outra(s) saída(s) a não ser aquela já esperada pelo corpo social domesticado e dominado, as narrativas de Mário de Carvalho e Méndez Ferrín não se cingem ao gênero. Suas narrativas não provocam medo, terror, calafrios no destinatário virtual, a partir da elaboração do discurso do narrador, em geral auto ou homodiegético, como se verifica no Fantástico. Elas não se sustentam na incerteza aflitiva que leva o leitor a buscar a tranqüilidade do já sabido, do já experimentado, do reconhecido e aceito. Bem longe disso, inquietam o seu destinatário, levando-o a refletir sobre as razões da presença do insólito num dado universo lógico e racional, permitindo ao leitor ver o "outro lado" da "verdade", antes única, unitária, una.

Essa distinção é imprescindível para que se entenda a obra de Mário de Carvalho e Méndez Ferrín numa perspectiva teórica consoante com sua produção. Suas narrativas não escamoteiam a causa dos acontecimentos sobrenaturais, porque eles não são, mesmo, sequer, apresentados como tal. Aparecem "naturalizados" no texto, de ma-

neira não-conflitiva, contribuindo para a compreensão do narrado. O que se tem no gênero, e que se pode verificar nesses autores, é a quebra do efeito da causalidade, segundo os modelos anteriores, que permitiram, por exemplo, a efetiva consumação do **Fantástico**, mantendo em tensão até ao final da narrativa causa e conseqüência. No **Realismo Maravilhoso** não mais se verifica uma relação de dependência obrigatória entre a causa e o seu efeito, a aceitação do insólito como "natural" resolve essa questão antes mesmo de ela ser posta em relevo.

Mário de Carvalho e Méndez Ferrín recorrem às tradições históricas e mítico-lendárias de suas nações para re-construírem uma nova e diferente visão de sua existência. Assim, imiscuindo real (*realia*) e maravilhoso (*marabilia*), legitimam o sobrenatural, resgatando "verdades" perdidas ou esquecidas. "Do Deus, memória e notícia", de Mário de Carvalho, e "Fría Hortênsia", de Méndez Ferrín, têm uma característica muito especial, que os inscreve numa categoria bem própria dentro dos limites do **Realismo Maravilhoso**. Em ambos, será a tensão entre os tempos do narrado e o tempo da narração que vai gerar o diálogo entre o natural e o sobrenatural, propiciando o gênero. Os episódios maravilhosos – e o são efetivamente – datam da Idade Média, de um período pré-românico. E é o fato de serem contados na atualidade, por dois narradores contemporâneos, sem que se veja, na enunciação, qualquer dúvida quanto ao seu aspecto possível e aparentemente insólito o que os faz pertencer ao **Realismo Maravilhoso**.

Essa estratégia narrativa permite que se estabeleça um processo de revisão da memória coletiva e nacional, trazendo mitos e lendas passados, sempre ancorados em episódios que têm registro histórico oficial, para, na contraposição com a realidade atual – *realidade* e *maravilha* passadas x *realidade* atual –, gerar uma nova realidade a ser lida. Nem mais aquela ancestral, nem mais aquela contemporânea, mas uma terceira, que é nova e *outra*, permitindo resgatar traços da identidade perdidos ou esquecidos.

V. O mesmo século em que o **Realismo Maravilhoso** ganhou expressão e se firmou como gênero sucedâneo do Fantástico viu surgir outra gama de produções narrativas problematizando o insólito que não podiam, de modo algum, serem rotuladas nem de fantásticas nem de realistas maravilhosas. Nesse universo de produção ficcional, encontra-se, por exemplo, a totalidade da obra do escritor brasileiro Murilo Rubião.

Esse que seria um novo e outro gênero, amalgamado às "tendências da Pós-Modernidade" e ainda inominado, correspondendo a uma outra e também nova maneira de o homem ver-se e representar-se. Como observa Bauman:

> Pode-se dizer, utilizando a linguagem heideggeriana, que a forma especificamente pós-moderna de "ocultamento" consiste não tanto em esconder a verdade do Ser por trás da falsidade dos seres, mas em obscurecer ou apagar inteiramente a distinção entre verdade e falsidade dentro os próprios seres e, desse modo, tornar os temas do "cerne da questão", de sentido e de significado absurdos e inexpressivos. É a própria realidade que agora necessita da

> "suspensão da descrença", outrora a prerrogativa da arte, a fim de ser apreendida, encarada e vivida como realidade. A própria realidade é agora "arremedo", embora – exatamente como o mal psicossomático – faça o máximo para encobrir os sinais. (Bauman, 1998, p. 158)

Assim, se a verdade, no **Fantástico**, encontrava-se aprisionada pelo estatuto da razão, obrigada a ser única e verdadeiramente única; e, no **Realismo Maravilhoso**, verificava-se a pluralização de seus sentidos, a aceitação e a afirmação de sua verdadeira multiplicidade; ela, agora, nesse novo e outro gênero contemporâneo, aparece ocultada, borrada, obscurecida, indistinta de seu antônimo. O que é verdadeiramente "verdadeiro" ou "falso"?

Bauman argumenta que:

> Exilada do discurso filosófico, ela [a verdade] necessitava, para sobreviver, de outro abrigo. Adotando o exemplo de Kundera, Rorty afirma que ela de fato encontrou outro abrigo: nessa grande invenção ocidental – o *romance*, a *obra de ficção*. Se assim for, então um dos grandes paradoxos de uma civilização empenhada na eliminação de paradoxos é que a *verdade* do Ocidente, a verdade da modernidade, achou refúgio na mesmíssima obra de *ficção* que combateu com unhas e dentes. (*Id*., *ibid*., p. 149-50)

Nesse novo e outro gênero que se quer apresentar, como no **Maravilhoso**, o evento insólito presente na narrativa é aceito prontamente, sem, contudo, deixar de ser questionado e percebido como tal. Diferentemente de como se no **Fantástico**, o evento não é posto em dúvida, em cheque, condicionada a sua aceitação às leis do racionalismo. E a presença do insólito não tem por fim a construção de

uma leitura amplificada, de uma multivisão da realidade, efeito próprio das narrativas do **Realismo Maravilhoso**.

Como afirma Bauman, "banidas da realidade, as verdades só podem esperar encontrar sua 'segunda morada', exilada na morada da arte." (1998, p. 159) Desse modo,

> as verdades nascidas na obra de ficção artística, e por meio dela, podem – apenas podem – preencher a deficiência, na existência humana, deixada pela espécie de realidade que faz todo o possível para tornar a busca de significado redundante e irrelevante para a própria autointerpretação, assim como um objetivo indigno dos esforços de uma vida. (*Id*., *ibid*., p. 159)

Em "O ex-mágico da Taberna Minhota", de Murilo Rubião, o narrador-personagem se apresenta ingressando na vida *in media res*:

> Todo homem, ao atingir certa idade, pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura, pois desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores.
> Tal não aconteceu comigo. Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude.
> Um dia dei com meus cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota. (Rubião, 1999, p. 7)

Seu surgimento, sem fecundação, gestação, nascimento, história pregressa, configura o primeiro aspecto sobrenatural do texto, que não é questionado no nível textual, sendo aceito perfeitamente como verdade. O ex-mágico era "uma pessoa que não encontrava a menor explicação para sua presença no mundo" (*Id*., *ibid*., p. 7).

Vida à fora, *sem querer, distraído,* o ex-mágico vai cumprindo o ofício não escolhido:

> Às vezes, sentado em algum café, a olhar cismativamente o povo desfilando na calçada, arrancava do bolso pombos, gaivotas, maritacas. As pessoas que se encontravam nas imediações, julgando intencional o meu gesto, rompiam em estridentes gargalhadas. Eu olhava melancólico para o chão e resmungava contra o mundo e os pássaros. (*Id*., *ibid*., p. 9)

A impossibilidade de decidir sobre suas ações, não conseguindo controlar seus dotes mágicos, que se manifestam a despeito de sua vontade, representa um segundo aspecto sobrenatural no texto. O ex-mágico, em suas próprias palavras, vivia uma *situação cruciante* e estava *enfastiado do ofício*. Mas nada podia fazer, e concluiu *que somente a morte poria termo ao* seu *desconsolo*.

O narrador-personagem tentou matar-se de todo jeito. Criou leões que o comecem, mas os leões não lhe devoraram e, por fim, imploraram para que o ex-mágico os fizesse desaparecer: "– Este mundo é tremendamente tedioso" (*Id*., *ibid*., p. 10). Jogou-se de um ponto alto da serra, mas, ao cair no ar, viu-se "amparado por um pára-quedas" (*Id*., *ibid*., p. 11). Levou uma "arma ao ouvido", mas, ao puxar o gatilho, "não veio o disparo nem a morte: a máuser se transformara num lápis" (*Id*., *ibid*., p. 11). O ex-mágico não tinha controle sobre suas vontades, sobre seus atos. Sua existência era uma constante negativa. A verdade do que se espera, representada como expectativa, é negada durante todo o texto, e nada lhe é posto no

lugar, senão que seu contrário, como se pode concluir pelo desabafo do ex-mágico: "Rolei até o chão soluçando. Eu, que podia criar outros seres, não encontrava meios de libertar-me da existência." (*Id.*, *ibid.*, p. 11)

Optando por um lento suicídio metafórico, ao empregar-se numa Secretaria de Estado e transformar-se em funcionário público – "Ouvira de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos" (*Id.*, *ibid.*, p. 11) –, o ex-mágico viu, novamente, negarem-se suas esperanças: "Não morri, conforme esperava. Maiores foram as minhas aflições, maior o meu desconsolo." (*Id.*, *ibid.*, p. 12). Insatisfeito com sua existência, o narrador-personagem sofria:

> O pior é que, sendo diminuto meu serviço, via-me na contingência de permanecer à toa horas a fio. E o ócio levou-me a revolta contra a falta de um passado. Por que somente eu, entre todos os que viviam sob os meus olhos, não tinha alguma coisa para recordar? Os meus dias flutuavam confusos, mesclados com pobres recordações, pequeno saldo de três anos de vida. (*Id.*, *ibid.*, p. 12)

O ócio, por ele apontado, representação da ausência de ter o que fazer, corresponde à negativa de suas intenções.

Desocupado, ele se apaixona por uma colega de Secretaria, e isso também acaba por afligi-lo: "Como me declarar à minha colega? Se nunca fizera uma declaração de amor e não tivera sequer uma experiência sentimental!" (*Id.*, *ibid.*, p. 12) Tudo nele e para ele sob o signo da negativa, da impossibilidade. Ameaçado de demissão e sem a correspondência da amada, desespera-se:

> 1931 entrou triste, com ameaças de demissões coletivas na Secretaria e a recusa da datilógrafa em me aceitar. Ante o risco de se demitido, procurei acautelar meus interesses. (Não me importava o emprego. Somente temia ficar longe da mulher que me rejeitara, mas cuja presença me era agora indispensável.) (*Id*., *ibid*., p. 12)

Decide, então, recorrer aos seus antigos dotes de mágico. Vai ao chefe, questiona sua demissão alegando ter estabilidade por ter mais de dez anos de serviço e tenta sacar dos bolsos da calça um papel que comprove sua alegação: "Para lhe provar não ser leviana a minha atitude, procurei nos bolsos os documentos que comprovariam a lisura do meu procedimento." (*Id*., *ibid*., p. 13). Mais uma vez a negativa se lhe interpôs no caminho: "Estupefato, deles [dos bolsos] retirei apenas um papel amarrotado – fragmento de um poema inspirado nos seios da datilógrafa." (*Id*., *ibid*., p. 13) E só coube ao ex-mágico admitir e lastimar: "Tive que confessar minha derrota. Confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia." (*Id*., *ibid*., p. 13)

Daí em diante, o narrador-personagem, insatisfeito ainda e novamente, procura reencontrar seus antigos dotes, mas não os recupera. Às vezes se ilude, acreditando estar, distraidamente, como nos tempos anteriores, executando uma mágica sem querer. Mas não passam de ilusões que se lhe pregam as negativas de suas vontades: "Não me conforta a ilusão. Serve somente para aumentar o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico." (Rubião, 1999, p. 13)

O mágico, o estranho, o sobrenatural, o maravilhoso, o inexplicável povoam a narrativa, sem, contudo, estarem sob a égide da dúvida, dos questionamentos. Aceitos e incorporados, aqueles aspectos não promovem ou sugerem leituras desviantes, ainda que se admita um humor causticante, com intenções paralelas à significação primeira do texto. A verdade não aparece aceita, questionada ou pluralizada, mas negada sempre, pondo-se em seu lugar a marca do contrário ou da ausência significativa. Uma melancolia, um mal-estar no mundo, um desejo mórbido frente à vida sem razão e explicação, uma frustrante angustia pela existência desancorada inundam a narrativa, inebriada por um leve ar gótico de terror e medo, um certo lugar comum de leitura fácil, porém enganadora.

Essa narrativa de Murilo Rubião incorpora intervenções insólitas pacificamente, mas, todavia, não pode ser vinculada nem ao **Maravilhoso**, nem ao **Fantástico**, nem ao **Realismo-Maravilhoso**. Esse texto não referencia uma verdade aceita e incorporada por fazer parte do imaginário da época, como acontece no **Maravilhoso**; não apresenta a verdade prisioneira do embate entre a razão lógico e o sobrenatural, como se dá no **Fantástico**; não desentroniza a verdade única, apresentando-a como plural e multifacetada, conforme acontece no **Realismo Maravilhoso**. Ele incorpora o mal-estar da humanidade, o sentimento melancólico frente a um mundo inexplicável, a inquietação mórbida do homem contemporâneo, o caráter esfacelador e esfacelado da pós-modernidade. Representa a negativa frente ao estatuído e a busca de outros sentidos que não estão, não se en-

contram e talvez nem existam. Problematiza o fim dos tempos, dos valores, das verdades. Pode ser encarado como um possível modelo paradigmático que possibilite circunscrever e inscrever um novo e outro gênero literário no conjunto das expressões pós-modernas, na esteira do **Maravilhoso**, do **Fantástico** e do **Realismo-Maravilhoso**, mas deles distinto.

Referências Bibliográficas:

BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

CARVALHO, Mário de. *Contos da Sétima Esfera*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1990. p. 17 -30.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

LE GOFF, J. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

MAUPASSANT, Guy de. "O Horla" (primeira versão). **In**: *Contos fantásticos*. O Horla e outras histórias. Porto Alegre: L&PM, 1997. p. 71 - 82

MEGALE, HEITOR. *A demanda do Santo Graal*. São Paulo: T.A. Queiroz: Edusp, 1988.

MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís. *Amor de Artur*. 2. ed. Vigo: Xerais, 1993. p. 89 -119.

SALINAS PORTUGAL, Francisco. *A 'Nova Narrativa' galega*. **In**: SALINAS PORTUGAL, Francisco et alii. *A nosa literatura: unha interpetación para hoxe* (II). A Coruña: Xistral, 1985. p. 29 – 45.

RUBIÃO, Murilo. "O ex-mágico da Taberna Minhota". **In**: *Contos reunidos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999. p. 7-13.

TARRÍO VARELA, Anxo. *Literatura galega*. Aportacións a unha História crítica. Vigo: Xerais, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.