

PAISAGEM, DE LYGIA BOJUNGA, NA
INTERFACE COM O FANTÁSTICO

PAISAGEM, BY LYGIA BOJUNGA, IN THE
INTERFACE WITH THE FANTASTIC

PAISAGEM, DE LYGIA BOJUNGA, EN LA
INTERFAZ CON LO FANTÁSTICO

Regina Silva Michelli Perim¹

¹ Professora associada da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), pós-doutora com pesquisa em Literatura Infantil e Juvenil.

RESUMO: O objetivo desse artigo é apresentar uma análise do livro *Paisagem*, escrito por Lygia Bojunga, no âmbito do fantástico, utilizando os conceitos de fantástico contemporâneo, autoficção e *mise en abyme*.

ABSTRACT: The aim of this paper is to present an analysis of the book *Paisagem*, written by Lygia Bojunga, in the fantastic narrative space, using the concepts of contemporary fantastic, self fiction and *mise en abyme*.

RESUMEN: El objetivo de este artículo es presentar un análisis del libro *Paisagem*, escrito por Lygia Bojunga, en el campo de lo fantástico, empleándose los conceptos de fantástico contemporáneo, autoficción y *mise en abyme*.

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico; Lygia Bojunga; *Paisagem*.

KEYWORDS: Fantastic, Lygia Bojunga; *Paisagem*.

PALABRAS CLAVE: Fantástico; Lygia Bojunga; *Paisagem*.

LYGIA BOJUNGA, BREVE APRESENTAÇÃO

Lygia Bojunga é escritora cujo mérito literário há muito obteve o reconhecimento internacional. Pelo conjunto de sua obra, recebeu, em 1982, o prêmio Hans Christian Andersen, instituído em 1967 pelo Internacional Board on Books for Young People – IBBY – e, em 2004, o ALMA - Astrid Lindgren Memorial Award, criado pelo governo da Suécia. Neste mesmo ano, 2004, criou a fundação Lygia Bojunga, o que lhe permitiu trazer seus livros para “Casa”. No Brasil, a maioria de suas obras recebeu a distinção de “Altamente Recomendável” pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

Nossa reflexão repousa sobre as estratégias narrativas de que se vale a escritora, tendo em vista os conceitos de fantástico, fantástico contemporâneo, autoficção e *mise en abyme* na obra *Paisagem*.

A NARRATIVA FANTÁSTICA, À GUIA DE INTRODUÇÃO

A narrativa fantástica associa-se a uma quebra de regularidade do esperado, fazendo emergir o confronto com o impossível, segundo as leis normativas da até então realidade cotidiana. Freud, no artigo “Das Unheimliche”, “O Estranho” (1976), é referenciado como um dos primeiros a abordar a noção de estranhamento e desconforto em tensão com o que é familiar e usual. Citando Roger Callois, em *Introdução à literatura fantástica*, o crítico literário Tzvetan Todorov observa que “todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (2004, p.32). Na visão de Todorov, o fantástico decorre da hesitação experimentada por narrador, personagem ou leitor diante de um evento incompreensível, submetendo-o ao prisma da dúvida. Essa hesitação ou vacilação pode redundar numa explicação racionalmente convincente para o fenômeno, o que caracteriza o estranho, ou implicar a aceitação tácita desse evento como extraordinário, rompendo-se a ordem extratextual, o que define o maravilhoso.

O pesquisador e escritor espanhol David Roas assinala, como conceito de consenso entre os críticos, a presença de um acontecimento sobrenatural (fenômeno desestabilizador), condição indispensável a que se produza o efeito do fantástico na narrativa, embora destaque que a intervenção desse acontecimento não qualifica necessariamente a literatura como fantástica, o que se vê, por exemplo, nas novelas de cavalaria. Por sobrenatural, Roas entende “aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis” (2014, p.31). Para que um fenômeno seja considerado como tal, há que se levar em conta o contexto, ou seja, a concepção do real que orienta a visão de mundo intratextual, e o contexto “real”, extratextual, cotidiano do leitor, atrelado à concepção de mundo que condiz com a cultura do grupo a que pertence esse leitor. Para Roas, “o fantástico vai depender sempre do que considerarmos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos.” (2014, p.45-46), o que significa considerar o horizonte cultural, as teorias sobre os conhecimentos e mesmo as crenças de uma época.

Discordando de Todorov, Roas afirma que o fantástico propõe um conflito entre o real e o impossível e, para que esse conflito gere o efeito fantástico, é necessário que haja a inexplicabilidade do fenômeno – e não a vacilação ou a incerteza – tanto no âmbito intratextual, quanto na recepção do leitor. Considera que a definição do fantástico como vacilação é vaga e restritiva, uma vez que se reduz a uma linha tênue entre dois gêneros, o estranho e o maravilhoso.

Posição algo semelhante encontra-se em nos ensaios da pesquisadora argentina Ana María Barrenechea (1972). Para caracterização do fantástico, ela propõe a análise de um sistema de três categorias, tendo por base a existência implícita ou explícita de eventos normais/anormais ou reais/irreais e a problematização ou não destes contrastes, em vez da hesitação ou dúvida todoroviana. Considera que a definição apresentada por Todorov redundou em insatisfatória por centrar-se na dúvida e em sua dissipação, por meio de uma explicação racional, como elemento a distinguir fantástico e estranho. Na visão de Barrenechea, a narrativa fantástica é a que apresenta, sob a forma de situação problemática, acontecimentos sobrenaturais que violam a ordem natural, lógica, confrontando, portanto, as ordens do real e do impossível, de forma explícita ou implícita. Em contraposição, o maravilhoso aceita essa oposição sem questionamento. Na terceira categoria, que se aproxima do estranho todoroviano, a pesquisadora inclui a narrativa dedicada ao que não é sobrenatural, sugerindo o termo “o possível”, tendo em vista que utilizar a nomenclatura realista não abarcaria a novela idealista, a naturalista ou a de acontecimentos extraordinários, porém não irreais, incluídas no grupo. Este enfoque, em seu ponto de vista, permite abarcar a produção da literatura fantástica contemporânea, o que não ocorre nas condições definidas por Todorov.

A professora argentina Pampa Arán (2014, p.69), em *(Re)visões do fantástico*, analisa o fantástico como categoria de gênero literário, frisando seu caráter antimimético. Para ela, desde os tempos antigos, o homem busca alguma forma de verdade alternativa (ainda que seja efêmera) por meio das narrativas fantásticas, uma vez as construções admitidas sobre o real não lhe satisfazem. Defende que os grandes direcionamentos assumidos pelo fantástico obedecem a diferentes estratégias básicas e inversas de verossimilhança, como: converter o real em fantástico, estabelecendo o conflito entre duas ordens de

legalidade; converter o extraordinário em real, naturalizando uma legalidade desconhecida. Sua pesquisa direciona-se para a emergência da alteridade ao analisar as grandes vertentes do fantástico literário na época contemporânea: o gótico literário, o maravilhoso, a ficção científica e o fantástico metafísico.

PAISAGEM, DE LYGIA BOJUNGA

Neste artigo, nosso olhar se atém ao livro *Paisagem* (primeira edição de 1992), terceiro da “trilogia” escrita pela escritora, composta também por *Livro – um encontro* (de 1988) e *Fazendo Ana Paz* (de 1991). Bojunga explica, na seção “Para você que me lê”, ao fim de *Livro*, que a obra centra-se na sua experiência de leitora, “contando os seis *casos de amor* que eu tive com obras literárias” (2004, p.96, grifos da autora). Acrescenta que se seguiram mais duas publicações: a primeira, *Fazendo Ana Paz*, sobre o ato de escrever, e *Paisagem*, em que se misturam leitura e escrita. Em *Livro*, Bojunga transcreve o texto “Caminhos”, inserido na abertura das duas outras obras citadas. As três resultaram, na visão da escritora, “numa pequena trilogia” (2004, p.98) ou “numa pequena trilogia-do-livro” (1998, p.8).

Como explicar que uma mesma paisagem habite diferentes espacialidades? Esse é o enigma que engendra o livro *Paisagem*, de Bojunga: uma escritora, residente em Londres, escreve um conto que ninguém ainda leu, por estar em processo de criação, registrado apenas em caderno guardado em sua casa; esse conto apresenta uma paisagem que surge no sonho de outra personagem, Lourenço, de 17 anos, morador da cidade do Rio de Janeiro, sonho oriundo de um desenho criado por uma menina, imagem que ele, porém, atribui à escritora.

A narrativa inicia-se com uma indicação temporal, situando a narração à distância de um ano dos acontecimentos: “Foi no ano passado que um tal de Lourenço me escreveu” (BOJUNGA, 1998, p.9). A personagem da escritora, também protagonista e narradora em primeira pessoa, refere-se à outra personagem do enredo – Lourenço – de quem recebera uma carta. Os dados das duas personagens se cruzam numa alusão à biografia da autora real, processo remetendo à

autoficcionalização, que abordaremos adiante. Lourenço mora em Santa Teresa, é leitor – ou melhor, Leitor, como se autodenomina – dos livros da escritora, por quem diz nutrir profunda afinidade. Tal como Bojunga, que se divide entre o Rio e Londres, a personagem da escritora reside na capital britânica. As cartas de Lourenço se sucedem, sem grande interesse dela em alimentar o intercâmbio epistolar, até que ele narra um sonho: “o que eu queria te contar é que essa noite eu sonhei com você, quer dizer, eu sonhei com uma paisagem, você não aparecia no sonho, mas o tempo todo eu tinha certeza que tudo que eu estava sonhando tinha sido escrito por você; era uma paisagem assim:” (1998, p.11).

A paisagem descrita por Lourenço na carta coincide exatamente com a que existe no conto que a escritora vinha escrevendo. A reação dela, ao término da leitura, foi de perplexidade: “Voltei para a mesa e li a carta de novo e outra vez. Examinei o papel, o envelope verde-e-amarelo em volta, o selo escrito Brasil, eu estava achando difícil de acreditar que a carta não era filha da minha imaginação.” (BOJUNGA, 1998, p.12).

Dentro de um contexto aparentemente cotidiano e simples, de um leitor que busca contato com a escritora a quem admira, instaura-se o episódio insólito na narrativa: uma paisagem se desdobra, simultaneamente, em existência onírica e escrita, apontando para outra dimensão, a ficcional: a personagem Lourenço sonha com uma paisagem que descreve, por escrito, numa carta endereçada à escritora, creditando a ela a criação e o registro daquela paisagem que sonhara, “eu só sabia que eu estava ali vendo uma paisagem que quanto mais eu olhava mais eu tinha certeza que ela tinha sido escrita por você” (1998, p.12). A imagem existe, criada pela personagem da escritora em um conto de mesmo título que o do livro em questão, configurando o duplo também com a autora da obra *Paisagem*.

A narradora, evidenciando pasmo diante do fato aparentemente inexplicável, tenta checar os nexos de ligação com a realidade: verifica o papel, o envelope, o selo; busca uma explicação lógica para a existência dúplice da paisagem, perquirição que ela estende à provável existência de uma gravura ou uma pintura que houvesse sido vista por ela e Lourenço. David Roas considera que a narrativa fantástica apresenta um contexto cotidiano, similar ao que habita o leitor, onde se instala o evento sobrenatural, alterando as leis que regem

aquele espaço, até então estável e ordenado. A hesitação da personagem escritora entre dar credibilidade ao fato ou atribuir sua existência à imaginação ou a uma lembrança adormecida remete à conceituação todoroviana do fantástico. Ao longo da história, ela evidencia sua inquietude e desconforto com relação à “coincidência” da paisagem do sonho e do conto, o que reforça a noção da narrativa fantástica, cujo objetivo reside em desestabilizar os limites da ordem lógica do real pela inserção de um evento incrível ou inexplicável, borrando os contornos da percepção do real.

Buscando verificar a paisagem no conto, a escritora narra o início da história como se apresentasse um resumo, em vez de inserir a narrativa do conto na que vem construindo acerca das cartas de Lourenço. Essa transcrição de uma narrativa na outra acontecerá mais à frente, com letras em itálico como marcadores da diferenciação textual.

Paisagem é a história de um homem que um dia fica muito perturbado quando vê no metrô uma mulher alta, morena, vestida de vermelho. Quanto mais ele olha pra ela mais ele tem certeza que nunca viu ela antes, mas quanto mais ele olha pra ela mais aumenta a certeza de que os dois têm um encontro marcado. (BOJUNGA, 1998, p.12)

Situações insólitas novamente emergem, agora no conto, como a obsessão do Homem (grafado com maiúscula) pela Mulher e pelo encontro, que ocorre em dia indeterminado, em um teatro, quando, durante o intervalo, ao fim do primeiro ato, a Mulher sobe os degraus para o palco e adentra o cenário da peça, um quarto de dormir, de onde não regressa com o retorno da peça. A obsessão dele por um encontro persiste, o que nos narra a personagem escritora, enquanto procura a página do conto em que se encontra a mesma paisagem sonhada por Lourenço. No conto, o Homem vai ao encontro da Mulher num endereço fornecido por ela e, ao abrir a porta, depara-se “fascinado” com uma paisagem à sua frente, composta, basicamente, de um campo florido e um areal que vai dar ao mar, com pedras e uma casa.

Ao comparar as descrições, observa-se não só a semelhança de imagem, como a permanência de algumas indagações nos dois textos, reiterando estranhamentos. Na carta de Lourenço, encontra-se: “olhei

pro lado e vi um pedaço duma casa feito da mesma pedra que tinha na areia, fiquei pensando se a casa estava sendo construída ou se ela era tão velha que já tinha perdido um pedaço;" (1998, p.11). No conto da personagem escritora, registram-se as mesmas observações com um senão: aparecem os sentimentos da personagem Homem, por vezes envolto em apreensão e medo diante daquele cenário que ele considera estranho.

A narrativa prossegue com o intercâmbio entre Lourenço e a escritora, cada um movido por seus próprios interesses: ela tentando descobrir detalhes sobre a paisagem que não apareciam no texto original da carta, ele comentando sobre o pai e Renata, a nova vizinha que se tornara sua namorada, cuja família era composta por pai, mãe, irmão, irmã, tia e um gato preto. Nova carta de Lourenço anuncia, de forma breve e com uma sintaxe diferente da prolixidade e da coloquialidade anteriores, a partida do Rio de Janeiro e a separação – despedida - de tudo o que ele ama, como a cidade e a namorada, interrompendo também o fluxo epistolar com a escritora. A alteração nos espaços físicos – Londres e Rio de Janeiro -, semelhantes ao deslocamento de Bojunga, que vive entre uma e outra cidade, parece promover o apagamento de Lourenço, que se mudara para Maringá, no Paraná.

A escritora tenta, inutilmente, restabelecer o vínculo com Lourenço, enviando-lhe um cartão postal e telefonando: "Me doía perder assim o contato com o Lourenço e não poder mais investigar como, por que, de que jeito, ele tinha visto a minha paisagem num sonho." (1998, p.19), o que indicia a inquietude que ela experimenta diante de uma circunstância que rompe com os padrões da ordem cotidiana a que ela está familiarizada. A oportunidade surge quando ela vem ao Brasil para um congresso na Bahia e resolve passar pelo Rio de Janeiro apenas "Pra tentar descobrir que fim o Lourenço tinha levado." (1998, p.20).

Aparece na narrativa a informação quanto ao tempo cronológico: princípio de março. A escritora dirige-se ao bairro de Santa Teresa e chega ao endereço de Lourenço. Na casa ao lado, uma menina pequena, sentada num degrau com um gato preto ao colo, olha para ela. Mesmo sabendo que a casa está vazia, ela aponta a campainha para a escritora. Um diálogo algo estranho se estabelece entre as duas. Nas respostas da menina entende-se que a casa está

para alugar e a chave se encontra em poder da irmã, que não se chama Renata, nem existe alguém com tal nome por ali.

A cena que se desenrola é desestabilizadora: a escritora anuncia que pretende alugar a casa, pede a chave para conhecer o imóvel, a menina diz que vai procurá-la, uma vez que a irmã não está em casa, e fecha a porta de sua casa. A dramaticidade da cena se intensifica com a proximidade de um temporal, que desaba em relâmpagos, trovões e chuva torrencial, a que a escritora não consegue se furtar. Finalmente, a menina abre a porta e entrega a chave da casa em que Lourenço morava à escritora, onde ela se refugia. A chuva passa e, ao abrir uma porta com a intenção de verificar a varanda da casa vizinha, local onde Lourenço viu Renata pela primeira vez, a escritora vê a Menina do Lado, como passa a ser nomeada a personagem. A Menina lhe informa que Lourenço voltara e está em sua casa conversando com a irmã.

Antes de ir chamar o rapaz, a Menina mostra, à escritora, a quarta capa de um livro e lhe pergunta se ela é a pessoa da foto, a que a escritora aquiesce. Nos livros de Bojunga, publicados atualmente pela Casa Lygia Bojunga, a foto da autora aparece na primeira orelha; em livros antigos, quando sua produção encontrava-se ligada à editora Agir ou à José Olympio, a foto surge na contracapa ou quarta capa, dado passível de relacionar a narrativa à autoficção.

As dúvidas se instalam na mente da personagem narradora que, em primeira pessoa, exterioriza o que pensa: “Será possível que a Menina não estava inventando? Eu ia mesmo me encontrar com Lourenço? Há uma hora atrás ela tinha dito que o Lourenço andava sumido, como é que agora...” (1998, p.26). A dúvida espelha-se também na reação de Lourenço: “- O Monstrinho não estava inventando! é você mesma.” (1998, p.26), afirmativa que evidencia a incerteza quanto à informação que lhe dera a Menina.

A conversa entre Lourenço e a escritora tangencia o evento inexplicável e a realidade cotidiana, bem ao gosto da narrativa fantástica. De um lado, o interesse dela em compreender o mistério “impressionante” da duplicidade de imagem; de outro, as preocupações de Lourenço, a mudança de endereço em decorrência de um pai ameaçado de perder o emprego, com um salário “sofrendo de anemia” por não corresponder às despesas da casa, a ponto de

transformar a família, inicialmente de classe média, em “família desenxergada” (1998, p.28).

Outras críticas sociais emergem na narrativa, como o surgimento de novas favelas – “até quando iam deixar tanto brasileiro vivendo assim?” (1998, p.25), o desemprego posterior do pai de Lourenço, o desespero pela falta de perspectiva e de esperança. No fantástico contemporâneo verifica-se que a narrativa patenteia outras características além de vampiros e monstros, alargando-se a traços mais condizentes com o momento histórico da pós-modernidade.

Os fios da urdidura narrativa começam a se embaralhar mais e mais, num processo que mais se intensifica com a leitura do texto. Diferentes pontos de vista se entrelaçam: para Lourenço, a irmã de Renata, o Monstrinho (ou a Menina do Lado, para a escritora) inventa histórias, tem ciúmes dele a ponto de afirmar que Renata não existe, porém é exímia desenhista, em sua opinião; para a Menina, porém, quem inventa é Lourenço, afirmando não ter uma irmã chamada Renata, mas Ana Lúcia.

Renata, por seu turno, não se individualiza na narrativa, aparecendo apenas pelo olhar e no discurso de Lourenço, que interpreta o uso de óculos escuros dela como necessidade de se ocultar, o que de fato ocorre com a personagem na narrativa, cuja existência permanece em brumas. Religiosa ou mística, Lourenço explica à escritora que a namorada atribui o mistério da paisagem idêntica no sonho e no conto à ligação das duas personagens em vidas anteriores, defendendo a sucessividade de vidas segundo um processo de melhoramento pessoal, o que se coaduna à teoria espírita da reencarnação. Cabe aqui uma observação: coincidência ou não, Ana Casas chama a atenção para a influência do espiritismo e das ciências ocultas no fantástico (2009, p. 367) no artigo “El cuento modernista español y lo fantástico”.

O contraponto de Lourenço à explicação da namorada mais acentua o inusitado da situação: “mas Renata, esse *cenário* não existe, é uma paisagem inventada pr’uma história que ainda está sendo escrita, que eu não li nem nada, como é que eu posso ter *frequentado* um cenário que só existe na cabeça duma mulher que eu nunca vi?” (BOJUNGA, 1998, p.30). Ela retruca, reafirmando sua convicção em vivências que se cruzam “em uma mesma vida ou em vidas diferentes,

porque de uma coisa você pode estar certo, Lourenço, tudo o que a gente vive numa outra vida deixa um rastro, uma lembrança, um sinal qualquer que, lá pelas tantas, num sonho, numa escrita, num pensamento, aparece de repente” (1998, p.32).

Novo ponto de vista emerge na narrativa, com Lourenço afirmando ter outra interpretação para o fato, que se baseia em ser ele leitor, com letra maiúscula, de literatura. Em sua explicação, um Leitor como ele é capaz de, ao se afinar com o estilo de um escritor, intuir o que ele vai escrever. Quando a escritora interroga se ele intuiu a paisagem que ela criara, ele responde que a interpretação dele vai além disso, mas a conversa é interrompida pelo aparecimento de amigos dele.

Novo enigma de instaura com a chegada da Menina do Lado para conversar com a escritora: ela informa que desenhara a paisagem do conto e a mostrara para Lourenço que, depois de muito observar o desenho, o achara impressionante, afirmando que a imagem parecia ter sido feita pela escritora; no dia seguinte, ele acrescenta que sonhara com o desenho dela e que o mandara para a escritora. A Menina do Lado checa se algumas informações ditas por Lourenço, a quem atribui grande imaginação, seriam ratificadas pela escritora como a semelhança entre o lugar do sonho e a paisagem do conto. Face à veracidade dos fatos narrados por Lourenço, ela reage com surpresa e choro, afirmando, porém, que o lugar – a paisagem da escritora – era dela e não do amigo. Quando a Menina entrega seu desenho, a escritora, perplexa, percebe que todos os detalhes estavam lá.

Durante o diálogo que se trava entre as duas, a escritora interroga: “Como é que a paisagem saiu do meu caderno e veio parar no teu desenho se ninguém leu o que eu escrevi?” (1998, p.42). A Menina ainda questiona se Lourenço não teria lido o conto, uma vez que ele lê tudo o que ela escreve, mas a escritora explica que ela não terminara de compor a história:

- É que eu ainda não acabei essa história.
- Humm... Como é que ela vai se chamar?
- Assim mesmo: Paisagem. Quando eu recebi a carta do Lourenço eu estava trabalhando nessa história. Todo dia eu trabalhava um pouco. Quando eu acabava de escrever eu fechava o caderno e o caderno ia pra dentro da gaveta e a gaveta fica fechada na mesa e

essa mesa mora lá na Inglaterra, muito longe daqui. Então? como é que você me explica isso? (1998, p.42)

Escusado dizer que a Menina engendra uma história – afinal, ela adora inventar, já informara Lourenço – em que o fechamento de caderno, gaveta e mesa se rompe, surgindo um vento que arranca a página do caderno em que a paisagem estava registrada, trazendo-a para o quarto da Menina, que lê o texto: “- Quando eu cheguei no fim da página dela [da folha do caderno], o meu desenho ficou pronto. – E com a cara mais tranquila do mundo a Menina do Lado resolveu: - Foi isso que aconteceu.” (1998, p.44).

Para Lourenço, a coincidência explica-se pela sintonia existente entre seres afins: “se uma pessoa tá super-habituada a imaginar as tuas histórias, tá super-habituada com o teu jeito de escrever as coisas, não é uma coincidência assim tão fantástica fazer um desenho de uma cena superparecida com uma cena que você escreveu.” (1998, p.52). A escritora, pouco convencida, questiona que são três os seres ligados. Lourenço, porém, naturaliza a explicação: ele é um Leitor competente, em sua opinião; a Menina do Lado, o Monstrinho, por seu turno, converteu-se em ouvinte privilegiado das histórias da escritora que ele lia para ela, a ponto de ela também acostumar-se ao estilo da escritora e de identificar a autoria em fragmentos de textos. A resposta dada por Lourenço fecha o círculo escritor-leitor-ouvinte, explicação que ele considera um “bom final” para o mistério deles: “O terceiro é o resultado da ligação dos dois primeiros, tivemos uma filha monstrinho, o que você quer? – E começou a rir.” (1998, p.53).

Rompe-se o fechamento de caderno, gaveta, mesa, da mesma forma que a narrativa rompe os limites de instâncias narradoras tradicionais, articulando o fantástico, sob um novo prisma. Há divergências e convergências, afastamentos e aproximações, fios que se entrecruzam nessa narrativa, por vezes de maneira paradoxal, ou melhor, insólita. Observa-se a convergência de espacialidades: a paisagem é a mesma, tanto no conto, dentro de uma gaveta na Inglaterra, quanto no desenho e no sonho, na cidade do Rio de Janeiro. Nessa paisagem, o campo florido encontra o areal que vai dar ao mar, areal com pedras quadradas e uma única oval, que atrai a atenção das personagens. Há também o entrelaçamento de histórias, pontos de vista e personagens, ou, como prefere Lourenço, de afinidades.

Retornando a Londres, tentando finalizar o conto Paisagem sobre o Homem e a Mulher, é na Menina do Lado que a escritora fixa seu pensamento, a ponto de caber à essa personagem finalizar a história. O desfecho metaforicamente assinala um dos possíveis sentidos da obra: encontros inusitados de seres comuns, tão afastados do que concebe a realidade cotidiana que mais parecem sonhos, embora adquiram autenticidade por serem fecundos. São encontros que delineiam imagens que se fixam na memória e instauram significações.

Os fios se entrelaçam: escritora - Leitor - ouvinte, Homem - Mulher - Menina, Paisagem conto e *Paisagem* livro. Embora o Homem e a Mulher não mais se vejam, daquele encontro na casa existente na paisagem “estranha” nasce uma menina, que além de trazer o jeito do pai nos traços, herda a lembrança de uma paisagem:

Num dia de lembrança mais forte, a Menina vai pegar um pedaço de cartolina, vai abrir uma caixa de aquarela e vai desenhar de memória a paisagem que fez uma impressão tão forte no pai.

No momento que a Menina está acabando o desenho, a Mulher vai passar perto, vai olhar pra cartolina, e vai parar assustada olhando pro lugar do encontro. E de coração disparado, ela vai ficar assim, parada, confusa, emocionada. (1998, p.57)

Reação de Lourenço ao ler o final do conto: “Desculpa o mau jeito, viu, mas eu achei o final da tua história muito ruim. Só teve uma coisa que eu gostei: você levou o Monstrinho pra dentro do teu conto e só assim eu me livreí dela. Mas em compensação agora eu vou ler pra quem?” (1998, p.58). A personagem adquire autonomia e critica as narrativas da escritora-narradora-autora, propondo-se a reescrever os finais de várias obras. Diante desse desfecho, o leitor se dá conta de que a Menina do Lado - que vivia no Rio de Janeiro, fazendo parte do mesma realidade “cotidiana” que a escritora e Lourenço, passou efetivamente para o outro lado, o do conto.

Na fusão - confusão - dos fios, ao final de *Paisagem*, as personagens que, de alguma forma, articulam arte passam também para o lado de lá: a escritora; Lourenço, leitor (cri)ativo, ledor e contador de histórias com musicalidade na voz; a Menina (do Lado ou do meio, fruto do encontro de Homem e Mulher ou de escritora e leitor) que desenha; e João, o pai de Lourenço, músico, tocador de clarinete.

Estão todos na casa, na casa da paisagem, ou melhor, de *Paisagem*, momento em que o tempo verbal, no presente, atualiza o instante:

Não há nada mais fantástico que “a nova ordem e o novo sujeito” que surgem das palavras (ou da imagem) e não da legalidade empírica, que permite suspeitar ou conjecturar (para dizê-lo borgianamente), que “a realidade é enigmática e incalculável” e que pode ser abominável ou consoladora, porém nunca unidimensional (ARÁN, 2014, p.73)

PAISAGEM E O FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO

Ao investigarmos sobre as teorias do insólito ou as vertentes do fantástico ficcional, grupo de pesquisa de que fazemos parte, avultam questões ligadas à caracterização ou à discriminação de um inventário que caracterize o fantástico contemporâneo. Para isso, entretanto, convém lembrar que

Ora, esse modo romântico-realista de conceber a literatura, a partir do qual a crítica formulava seus juízos de valor, revelou-se envelhecido na passagem do século XIX para o XX. Como se sabe, nesse momento, experiências diversas promoveram verdadeira revolução na ideia de arte, sacrificando o princípio da referência, soberano por todo o século XIX, ao princípio da imanência: uma obra literária se define não pelo que diz, mas pelo modo de dizer; um poema não é expressão nem pensamento, mas um arranjo de palavras; um personagem não é a réplica verbal de uma pessoa, mas um efeito de sentido. (SOUZA, 2011, p.34)

O fantástico modificou-se ao longo do século XIX, chegando ao XX, no dizer de Karin Volobuef, “com um arsenal narrativo mais sutil, enredos mais condensados, escritura mais requintada” (2015, p.125), temática que substituiu os acontecimentos surpreendentes ou assustadores por outros mais complexos, aproximando-se do mito e do símbolo. Na visão da pesquisadora, a narrativa fantástica tornou-se receptiva à inquietação perante os avanços científicos e tecnológicos, aos devaneios oníricos ou de faz-de-conta, às angústias existenciais e

psicológicas, à sensação de impotência frente à realidade opressiva, criando efeitos capazes de cobrir reações como incômodo, surpresa, dúvida, estranhamento, mas também encantamento e riso.

O termo neofantástico, assim denominado por Alazraki, distingue-se do fantástico do século XIX por alguns traços. O fantástico tradicional aproxima-se do medo e do horror, elemento que organiza o texto; o neofantástico, por seu turno, afasta-se do efeito aterrorizante e vincula-se à nova visão de mundo deslizante da pós modernidade, trazendo por marcas a inquietude, a irrupção do evento insólito, a dissolução de fronteiras rígidas entre a realidade antes configurada racionalmente e uma nova percepção do real ou, como afirma Roas (2014, p.103), problematizando os limites entre realidade e ficção, o que gera uma formulação textual diferente da anterior.

David Roas menciona e discute as formulações de Alazraki, considerando que não é o fato de o evento produzir medo ou inquietação que define o fantástico “e sim sua irredutibilidade tanto a uma causa natural quanto a uma causa sobrenatural”, ou citando Suzana Reis, “incapacidade de conceber – e aceitar – a coexistência do *possível* com o *impossível* ou, o que é a mesma coisa, de admitir a ausência de explicação” (REISZ, 2001, p.197, apud ROAS, 2014, p.158). Em na concepção de Roas, o que caracteriza o fantástico contemporâneo, expressão por ele utilizada, “é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente” (2014, p.67).

Em *Paisagem* não há um evento aterrorizante ou mesmo a produção de um efeito amedrontador: o que ocorre na obra é, em primeiro plano, a transmissão, ao leitor, da perplexidade vivenciada pela personagem narradora diante do fato inusitado e aparentemente improvável, segundo as leis de ordenação do mundo real extratextual ou meta-empírico. Instaura-se o enigma, o mistério da inicialmente dúplice paisagem. Esse mistério, na narrativa fantástica contemporânea, geralmente não é esclarecido até o final da narrativa, como evidencia Suzana Reisz, por vezes por não existir explicação alguma, apelando à imaginação do leitor para que encontre uma solução ou à sua tácita aceitação do incrível. Na obra bojunguiana, as hipóteses explicativas, como forma de interpretação do fenômeno

insólito, repousam sobre a ótica de outras personagens, sem que, no entanto, convençam a escritora e, por extensão, o leitor empírico da obra.

O emprego de narrador autodiegético, acumulando a narração e o protagonismo da cena diegética, é uma estratégia que intensifica o efeito do mistério na narrativa fantástica, pois o leitor não tem outra fonte de informação além da que o narrador oferece, também este longe da onisciência típica da terceira pessoa das obras realistas. Na visão de Elia Barceló, nesse tipo de focalização narrativa, o narrador “produz uma alta sensação de identificação com o leitor, que tem a impressão de que a personagem está se dirigindo diretamente a ele para contar-lhe sua história” (2009, p. 27). O leitor compactua com o narrador-protagonista a sensação de mistério e impotência, sendo ainda cúmplice e, acrescentamos, quase sempre refém da realidade literária criada pelo último. Barceló considera que esse ponto de vista limitado a uma primeira pessoa desliza o leitor de uma posição de observador privilegiado a um “plano interno” do mundo ficcional (na esteira de Cortazar, no ensaio “Del cuento breve y sus alrededores”). Como consequência, “Reduzindo o enfoque, aumentam as limitações tanto do protagonista como do leitor, e o mundo se torna menos compreensível, coisa que, evidentemente, convém ao texto fantástico” (BARCELÓ, 2009, p.27, tradução nossa). A pesquisadora realça ainda a tensão que se estabelece quando a narração ocorre no presente, uma vez que os fatos insinuam-se no texto acontecendo naquele momento, sendo tão desconhecidos do leitor, quanto do narrador.

Na obra de Bojunga em análise, a narrativa em primeira pessoa, autodiegética, permite que o leitor penetre nos meandros da consciência não só da escritora, como de Lourenço, por meio da também narrativa em primeira pessoa nas cartas e nos diálogos, a que se soma a história inventada pela Menina do Lado. Como “autora” do conto, porém, a perspectiva narradora que emerge é a da terceira pessoa. Os eventos desenrolam-se na atualidade da presença, ideia reforçada pelo fato de o conto não estar concluído, apesar dos verbos empregados no passado. Em termos de focalização diegética, as personagens sabem tanto quanto narrador e leitor extratextual.

Observa-se que a autora, Bojunga, cria um nexos de cumplicidade não só entre as personagens Lourenço e a escritora – que duvida não da informação dada na carta, mas da existência inexplicável do fato

insólito de uma imagem que se desdobra -, como entre esse narrador, criado pela autora, e o leitor empírico, para quem parece não restar muitas escolhas, se não acompanhar o fluxo narrativo em que se mesclam diferentes fios. Há o que se constrói entre a escritora e as demais personagens em torno do evento pouco crível da paisagem. Várias são as tentativas de explicar o inexplicável, o que, por seu turno, gera narrativas oriundas dos diferentes pontos de vista dessas personagens. Além disso, há outro fio, o do conto, tecendo uma história que se enreda na paixão de um Homem obcecado por uma Mulher, com quem tem um encontro amoroso na casa existente naquela paisagem, simultaneamente estranha e fascinante. Lembrando Davis Roas, o fantástico propõe um conflito entre o real e o impossível e, para que esse conflito gere o efeito fantástico, é necessário que haja a inexplicabilidade do fenômeno, tanto no âmbito intratextual, quanto na recepção do leitor.

Cada personagem apresenta um ponto de vista que, somados, compõem a engrenagem do texto *Paisagem* de que faz parte a história do conto. O final surpreendente da obra engendra a pintura final em que o desdobramento é da própria escritora, também ela personagem da sua paisagem, junto aos demais: Lourenço, a Menina do Lado e João. A ausência de Renata, que seguiu outros rumos, permanece.

Aportamos ao conceito de fantástico de escrita, proposto por Rosalba Campra. Para a estudiosa, o fantástico “não é apenas um fato da percepção do mundo representado, mas também de escrita, pela qual sua caracterização pode ser definida historicamente em diversos níveis” (CAMPRA, 2001, p.191, *apud* ROAS, 2014, p.72). Campra analisa a transgressão linguística, e não apenas temática, que o fantástico opera em todos os níveis do texto, o semântico, o sintático e o do discurso.

Ao analisar *O processo*, de Kafka, Volobuef postula

Trata-se aqui de um fantástico entranhado na linguagem, isto é, na própria escritura do texto: a incongruência daquilo que é apresentado e as lacunas deixadas por aquilo que está ausente levam a uma situação em que o leitor permanece desorientado, inseguro, angustiado. O leitor não “perde” a orientação, pois nunca chegou a tê-la, nunca pôde de fato ter segurança quanto às circunstâncias vividas por K. (já na primeira linha do texto

surge o inexplicável e incongruente, pois a personagem é presa sem que tenha cometido qualquer delito).

E é justamente essa falta de compreensão quanto à realidade dentro do texto que dá origem ao fantástico, ao insólito, ao aterrador.” (VOLOBUEF, 2015, p.126)

Aonde pretendemos chegar com essas referências? Evidenciar que o fantástico contemporâneo alarga-se à escrita, cujos traços encontram-se entranhados na própria escritura do texto de Bojunga. Marisa Gama-Khalil chama a atenção para o fato de que o mais relevante nas pesquisas sobre a literatura fantástica é “compreender de que maneira o fantástico se constrói na narrativa e, o mais importante, que efeitos essa construção desencadeia” (2013, p.30).

Para David Roas, ao distinguir a narrativa pós-moderna do fantástico contemporâneo, defende que “a narrativa pós moderna rejeita o contrato mimético (cujo ponto de referência é a realidade) e se manifesta como uma entidade autossuficiente que não requer a confirmação de um mundo exterior (“real”) para existir e funcionar”, acrescentando que a obra literária passa a ser percebida como “um experimento verbal sem nenhuma relação com a realidade exterior ao universo linguístico” (2014, p.88). As obras de Lygia Bojunga, ainda que passíveis de serem inseridas no contrato pós-moderno, não perdem a relação com a realidade exterior, mas apresentam-se como uma nova forma de pensar o real e a escrita, instigando o leitor a se defrontar com o sistema literário já assimilado para se abrir a novas construções de estrutura narrativa.

Nessa perspectiva, observam-se alguns elementos que contribuem para construir a ambiguidade na narrativa de Lygia Bojunga, impregnando-a de efeitos próprios do fantástico, embaralhando situações, a princípio, excludentes. A narrativa instaura-se a partir de dados próximos aos que provavelmente configuram o cotidiano da autora: uma escritora que mora em Londres, tal qual a autora, recebe cartas de um leitor que se afina com a escritura de seus textos, ainda que critique os finais de várias obras dela, sem nomeá-las, ou mesmo a construção de personagens, “empilhando palpites pra melhorar tudo que ele achava ruim em cada livro que eu tinha escrito.” (BOJUNGA, 1998, p.10). A realidade do texto literário se confunde à realidade extratextual, principalmente pela inclusão de argumentos semelhantes aos da biografia da autora.

Narrativas que incluíam o autor como protagonista ou presença esporádica de sua própria ficção começaram a surgir a partir das décadas de 60 do século passado, mas foi em 1977 que o escritor francês Serge Doubrovsky cunhou o termo autoficção. A principal estratégia desse tipo de narrativa é utilizar o pronome pessoal de primeira pessoa – “eu” – ou o próprio nome, geralmente problematizando-se o conceito de autor e sua relação com a escritura, mas outros recursos podem emergir na narrativa. Pesquisadores como Ana Casas (2009b) e Julia Érika Negrete Sandoval (2015) assinalam que a identidade onomástica entre autor-personagem-narrador pode ser reforçada ou substituída por outros traços distintivos, como a utilização de iniciais do nome ou de pseudônimos do autor; a indicação de dados biográficos, como data e lugar de nascimento, de certas experiências pessoais ou da profissão; a referência a personagens históricos ou a lugares; a intratextualidade, com a citação de outras obras do autor. Sandoval destaca a autoficção como o tipo de narrativa que tem oportunizado maior exploração do eu do autor, além de ruptura e hibridação genéricas, acrescentando a focalização narrativa adotada, privilegiando a primeira pessoa, de que decorrem

as técnicas e recursos que recuperem o imediatismo do discurso, quer dizer, as formas mais eficazes para acercar-se do eu, para aprofundar nele e criar um “efeito de realidade”. Por isso, a oralidade, a narração interior, o emprego de outros gêneros e discursos, como cartas, diários, ensaios, fotografias, reforçam a proximidade do mundo da ficção com o externo, ainda que, paradoxalmente, exponham a artificialidade do relato e derivem em procedimentos metaficcionais, como a metalepse, o autocomentário e a *mise en abyme*, que por sua vez se relacionam com o caráter híbrido destes textos. (2015, p.233, tradução nossa)

A pesquisadora espanhola Ana Casas considera que a autoficção encontra-se entre a autobiografia e a narração ficcional, razão porque se caracteriza tanto pela inserção de elementos “reais” pertencentes à biografia do autor, quanto pela de outros completamente inventados, ficcionais: “Deste modo, o texto induz o leitor a realizar um pacto de referencialidade, mas também, e de maneira simultânea, um pacto de ficção” (2009b, online). Ana Martins Faedrich, caracterizando a autoficção pelo seu reverso, afirma que não

é um relato retrospectivo como a autobiografia pretende ser, tampouco mera recapitulação cronológica da história do autor. Recorrendo a Doubrovsky, reitera a distinção de que a autoficção perfaz o movimento de emergir do texto (da literatura) para a vida, processo inverso ao da autobiografia:

O termo autoficção dará conta de explicitar esse jogo entre realidade e ficção, entre o que realmente aconteceu e o que poderia ter acontecido; o termo dará conta de desligar o leitor da noção de autobiografia e de convidá-lo para uma leitura marcada pela ambiguidade, pelo entre-lugar (entre autobiografia e romance), pela multiplicidade de práticas literárias, de personalidades e de verdades. (FAEDRICH, 2014, p. 24)

Ou, como afirma em outro texto, “A ambiguidade criada textualmente na cabeça do leitor é característica fundamental de uma autoficção. Há um jogo de ambiguidade referencial (é ou não é o autor?) e de fatos (é verdade ou não? Aconteceu mesmo ou foi inventado?) estabelecido intencionalmente pelo autor.” (2015, p.49) – estratégias que instauram a dúvida, a hesitação, “a coexistência do *possível* com o *impossível*” (REISZ, 2001, p.197).

Em *Paisagem*, não há um nome próprio atribuído à escritora, sequer nos diálogos travados com Lourenço e a Menina do Lado ou nas cartas recebidas, mas há outros indícios da identidade que se tece entre o autor, personagem e narrador em primeira pessoa, também protagonista da história, como a referência a lugares de residência, à participação em congresso na Bahia, o retrato da escritora na contracapa, a reiteração do título da obra no conto. Não se trata, porém, de uma narrativa centrada nos dados biográficos da autora, mas do estabelecimento de uma escritura com base no jogo ficcional, tecido tanto entre realidade extratextual e ficcional, como entre o que o texto cria como realidade intratextual e a ficção engendrada pela escritora no próprio texto. A hibridização apontada pela crítica literária emerge em recursos como o desenho da paisagem, a carta, a oralidade presente não só nos diálogos, como no texto da escritora-narradora autodiegética, diferente do discurso do conto, grafado em itálico, cujo narrador é heterodiegético. *Paisagem* aproxima-se da estrutura *mise en abyme*, a obra dentro da obra:

A mise en abyme consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. (...) favorece, assim, um fenómeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. (RITA, online)

Na obra de Bojunga temos a ficção dentro da ficção, a reduplicação especular de uma paisagem que habita o espaço ficcional do conto, projetando-se na própria narrativa da obra, ao se fazer texto em carta, dobre de um sonho que por sua vez foi “originalmente” desenho, tudo convergindo para a composição da “escritora”, identidade que camufla a da autora, aquela que, na realidade, escreveu e publicou o livro *Paisagem*.

Ainda segundo Elia Barceló (2009, p.28), encontra-se, com frequência em contos fantásticos, o duplo narrador que emerge nas histórias encaixadas, sendo mais comum um narrador em primeira pessoa, homodiegético, relatando uma história que lhe contaram, também em primeira pessoa: “O primeiro narrador geralmente se situa no plano da “realidade” cotidiana, em plano de consenso compartilhado tanto pelos leitores extratextuais como pelos que escutam na realidade do texto.” (2009, p. 28, tradução nossa). Na obra bojunguiana *Paisagem*, há um narrador que se apresenta no plano da dita realidade cotidiana, em tudo semelhante ao espaço em que vive o leitor extratextual. O segundo narrador responde pela narração do conto homônimo à obra, na qual a narrativa se insere, por processo de encaixe. Se o conto se chama *Paisagem*, escrito pela personagem escritora, o livro *Paisagem*, da escritora-autora Lygia Bojunga abriga o conto – registrado, em sua maior parte, como um resumo, exceto nas partes grafadas em itálico. O livro, porém, não se reduz ao conto homônimo, abrigando as histórias de Lourenço (sobre ele, o pai, Renata) e da Menina do Lado, além das formulações de Renata, quer ela exista ou não.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI. ¿Qué es lo neofantástico?. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, p.265-282.

ARÁN, Pampa. Metamorfosis del fantástico literário. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina (Orgs.). *(Re)Visões do fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014, p.67-86.

BARCELÓ, Elia. Reflexiones acerca de la elección del narrador em los textos fantásticos: estrategias y efectos. In: PELLISA, Teresa López; SERRANO, Fernando Ángel Moreno Serrano (Orgs.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi/ Universidad Carlos III de Madrid, 2009, p. 18-39. Disponível em: http://www.e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8580/reflexiones_barcelo_LITERATURA_2008.pdf?sequence=1 URL: <http://hdl.handle.net/10016/8580>. Acesso em 20 abr. 2016.

BARRENECHEA, Ana María. Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana). *Revista Iberoamericana*, n.80, Vol. XXXVIII, p.391-403, julio-sep 1972. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/2727/2911>. Acesso em 20 abr. 2016.

BOJUNGA, Lygia. *Livro – um encontro*. 6.ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004.

BOJUNGA, Lygia. *Paisagem*. 4.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1998.

BOJUNGA, Lygia. *Fazendo Ana Paz*. 2.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1993.

CAMPRA, Rosalba. Lo fantástico: uma isotopia de la transgresión. In: ROAS, David (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, p.153-191.

CASAS, Ana. El cuento modernista español y lo fantástico. In: PELLISA, Teresa López; SERRANO, Fernando Ángel Moreno Serrano (Orgs.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi/ Universidad Carlos III de Madrid, 2009, p. 358-378. Disponível em: http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8684/cuento_casas_LITERATURA_2008.pdf;jsessionid=67E55FA8658AD2AD645F57EA257C5028?sequence=1. Acesso em 22 abr. 2016.

CASAS, Ana. Los diarios (auto)ficticios de Juan Antonio Masoliver Ródenas. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. 2009b. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/diautofi.html>. Acesso em 10 abr. 2016.

FAEDRICH, Ana. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*. Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>. Acesso em 10 maio 2016.

FAEDRICH, Anna Martins. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Faculdade de Letras, PUCRS, 2014. (Tese de Doutorado). Acessível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/5746> Acesso em 20 abr. 2016.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A Literatura Fantástica: Gênero ou Modo? In: *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. 2013. v.26. p.18-31.

REISZ, Suzana. Las ficciones fantásticas y sus relaciones com otros tipos ficcionales. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, p.194-221.

RITA, Annabela. Mise en abyme (ou mise en abîme). In: CEIA, Carlos (coord.). *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/5967/miseenabyme/>. Acesso em 10 abr. 2016.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico* – aproximações teóricas. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.

SANDOVAL, Julia Érika Negrete. Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea. *De Raíz Diversa*. vol. 2, núm. 3, enero-junio, 2015, p. 221-242. Disponível em: http://latinoamericanos.posgrado.unam.mx/publicaciones/deraizdiversa/no.3/Negrete,_Julia._Tradicion_autobiografica_y_autoficcion_en_la_literatura_hispanoamericana_contemporanea.pdf Acesso em 10 abr. 2016.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Crítica literária: seu percurso e seu papel na atualidade. In: *Floema* – Ano VII, n. 8, p.29-38, jan./jun. 2011. Disponível em <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/view/443>. Acesso em 12 jan 2011.

VOLOBUEF, Karin. Fantástico e Encenação da Linguagem Ficcional. In: GARCÍA, Flavio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina (Orgs.). *Vertentes do fantástico ficcional: tendências da ficção e da crítica*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.