

UMA ROTA DE FUGA – A LITERATURA FANTÁSTICA COMO ALHEAMENTO DA VIDA

Camilo Prado¹

RESUMO

Na literatura fantástica, que por si só já é uma forma de evasão do real, há um recurso usado por alguns escritores – que eu nomeio de recurso a *lugares inacessíveis* – que leva o leitor para *fora* do real, através de uma força estética que exorciza a realidade. Mostrar como e onde se encontra esse tipo de literatura fantástica é o propósito deste texto, baseando-me em dois exemplos principais: *A chuva de fogo*, de Leopoldo Lugones, e *O homem dos sonhos*, de Mário de Sá-Carneiro.

Palavras-chave: Literatura fantástica. Exorcismo. Realidade.

ABSTRACT

In fantastic literature, which is per se an escape from reality, there's a resource used by some writers – which I call a resource to *inaccessible places* – that takes the reader *outside* the domains of what's real, by means of an aesthetic power that exorcizes reality. The purpose of this text is to show how and where this kind of fantastic literature can be found, based in two main examples: *A chuva de fogo*, by Leopoldo Lugones, and *O homem dos sonhos*, by Mário de Sá-Carneiro.

Keywords: Fantastic literature. Exorcism. Reality.

Uma rota de fuga – a literatura fantástica como alheamento da vida.

O termo “fantástico”, segundo o velho Aurélio — refiro-me ao dicionário — é um adjetivo que passa o sentido do que só existe na fantasia, na imaginação, é o que se diz de algo imaginário, caprichoso, incrível, extraordinário, inventado, falso. A literatura fantástica, portanto, está em oposição àquele tipo comum de realismo que

¹ Camilo Prado, narrador, tradutor e editor. Fundou e dirige as Edições Nephelibata. Atualmente é doutorando em Literatura na UFSC, com tese em tradução da obra *Tribulat Bonhomet*, de Villiers de L'Isle-Adam, sob orientação da Dra. Marie-Hélène C. Torres; é bolsista CAPES. Contatos: nephelibatas@gmail.com

se encontra em milhares de escritores; e está também em conflito com a própria realidade, na medida em que lhe opõe um outro mundo — um mundo *extraordinário*.

Freqüentemente esse gênero de literatura, para levar o leitor à evasão, usa de alguns recursos — que tomo aqui como “subgêneros” — que se tornaram comuns, desde o *humor* até o *horror*, e mesmo muitas vezes ligou esses dois extremos, fazendo *humor negro*. Além do *humor negro*, há as *lendas* e o *folclore*, a *loucura*, os *experimentos* ou *inventos científicos*, e, entre outros, o recurso a *lugares inacessíveis*. E é com esse último ponto, recurso a *lugares inacessíveis*, que a literatura cumpre o seu exorcismo completo do real. Talvez não se trate de um “subgênero” do fantástico, quiçá seja o elemento *nuclear* da literatura fantástica; em todo caso, é seu ponto mais extremo.

No que segue, tentarei apresentar esse exorcismo, sua forma e graus de força, detendo-me, por fim, em duas obras: *A chuva de fogo*, de Leopoldo Lugones (1874-1938), e *O homem dos sonhos*, de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916).

O fantástico a que me refiro aqui é o moderno, aquele nascido com Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822). É com ele, penso, que surge isso que hoje, no ocidente, chamamos literatura fantástica, mesmo que haja muitos que insistam em considerar os livros da bíblia cristã ou as sagas islandesas, ou mesmo as aventuras espirituais de Krisna, ou ainda os anônimos contos de *As mil e uma noites* como literatura fantástica. Esses escritos antigos possuem seus valores literários, mas não os mesmos que os possui Hoffmann. São coisas distintas. Formas literárias distintas; juntá-las sob um mesmo “gênero” acaba destituindo-as de seus valores próprios, e singulares. Basta lembrar que um leitor do Bhagava Gita ou da bíblia cristã difere muito de um leitor de Poe ou de Boris Vian.

Antes de Hoffmann houve, obviamente, obras fantásticas, e duas ainda hoje conservam sua importância e são continuamente publicadas como representantes do gênero: *Vathek*, do inglês William Beckford (1760-1844), originalmente escrita em francês por volta de 1782 e publicada em 1786, e *Manuscrito encontrado em Saragoça*, do polonês Yan Potocki (1761-1815), também originalmente escrita em francês e publicada em 1805. Pelas datas, no entanto, vê-se que antecedem em poucos anos ao *advento Hoffmann*². E se fôssemos buscar antecedentes, claro está

² Há ainda o *Diabo enamorado*, de Jacques Cazotte, de 1772, uma obra de fantasia um tanto ingênua.

que teríamos mesmo que retornar ao início da escrita, mas como o disse Aristóteles acerca de outro assunto: *sobre o princípio do princípio não se pergunta*. Pois se perguntássemos, teríamos talvez como resposta a visão de Charles Nodier³ (1780-1844) que, resumindo graciosamente a “história” desse gênero literário, parte do oriente, árabes e indianos, passa pelos gregos e romanos, pela idade média e os romances de cavalaria, para chegar em Dante, Cervantes, Shakespeare, Goethe, etc. Ou seja, parece que para ele, tal como parece ser também para Borges, a literatura é fantástica.

De todo modo, partilho meu *princípio* com outros. Com H. P. Lovecraft: “Pensando bem, é na verdade notável que a narrativa fantástica como forma literária definida e academicamente reconhecida tenha tardado tanto em acabar de nascer. O impulso e a atmosfera são tão antigos quanto o homem, mas o típico conto de horror da literatura corrente é filho do século dezoito”⁴, da literatura gótica e do “romance negro”. Também Bioy Casares tem concepção semelhante: “como gênero mais ou menos definido, a literatura fantástica aparece no século XIX e no idioma inglês”⁵.

Jose Luis Guarner, na introdução de sua *Antología de la literatura fantástica española*, diz que “a literatura fantástica, como gênero, não se manifesta plenamente senão no século XIX com o apogeu do romance gótico.”⁶ E Italo Calvino: “É com o romantismo alemão que o conto fantástico nasce, no início do século XIX”⁷.

Mesmo que Lovecraft, Casares, Guarner e mesmo Calvino não considerem Hoffmann o pai da literatura fantástica, obrigatoriamente o consideram de suma importância. Não se pode falar em literatura fantástica sem tocar em seu nome, de uma vez para sempre atado a esse gênero. Além de que, “pelo menos no que diz respeito à primeira metade do século XIX, ‘conto fantástico’ é sinônimo de ‘conto à la Hoffmann’”⁸, para usar da expressão de Italo Calvino. E para citar dois brasileiros conhecedores e tradutores de literatura alemã, Aurélio Buarque de Hollanda e Paulo Rónai: Hoffmann foi o “primeiro mestre moderno do horror e do fantástico, soube superar seus modelos, os mestres do romance negro inglês”. Isso porque “o contista alemão renovou o material introduzindo extraordinária variedade de motivos inéditos,

³ conf. *Du fantastique en littérature*, in *Contes fantastiques*.

⁴ *O horror sobrenatural na literatura*, p.12.

⁵ *Antología de la literatura fantástica*, p.5.

⁶ *Antología de la literatura fantástica española*, p.7.

⁷ *Contos fantásticos do século XIX escolhidos por Italo Calvino*, p.10.

⁸ *Idem*, p.12.

tais como casos de catalepsia, alucinação, magnetismo, hipnose, transmissão do pensamento, tratados em tom realístico”⁹.

Esse “tom realístico” é muito importante, pois é o que diferencia a obra de Hoffmann do romance negro, onde fantasmas arrastando correntes e almas penadas vagam sem razão de ser. Em Hoffmann as “assombrações” são quase sempre justificadas como produtos da mente humana e dão vazão para uma explicação racional, mesmo que aparente, como nos casos de hipnose e transmissão de pensamento, duas ciências que requerem alguma crença e que hoje em dia estão em baixa.

Assim sendo, é então a partir do século XIX que se prolifera, vertiginosamente, essa estranha literatura, esse gênero feroz que é dos que mais fundo penetra na alma do leitor, e cuja extensão é tão ampla quanto a própria literatura. Apenas na escola realista podemos ter a certeza de que o fantástico se apresenta quase sempre da mesma forma: o *humor*. Nas demais, é difícil não encontrar variados traços do *extra-ordinário*. Fato a se notar é a universalidade de tal gênero literário, visto que o fantástico não pertence a uma determinada corrente estética, mas está em todas em grau menor ou maior — menor no realismo, maior no simbolismo e surrealismo — bem como, parece ser um gênero perene.

* * *

O volúvel da classificação: As distinções que fiz de “subgêneros”: *horror*, *loucura*, *lendas*, etc., são na verdade um tanto voláteis. Para tomar um exemplo, um clássico exemplo, do volúvel dessa classificação, vejamos rapidamente *O homem de areia*, de Hoffmann: é um conto que possui um forte elemento folclórico, a *lenda* de que as crianças, que ficam com os olhos dormentes de sono e não querem ir dormir, podem ser pegas por um “homem” que lhes joga areia nos olhos, arranca-os e os leva para alimentar seus filhos. É também um conto cujo tema base é a *loucura*, o processo pelo qual o jovem Nathanael é tomado pela insanidade e cujas causas encontram-se na sua infância — não foi por acaso que esse conto rendeu um longo ensaio de Freud. Além disso, é também um conto onde aparece, inusitadamente, um autômato “feminino”, pelo qual Nathanael se apaixona; portanto, possui um elemento de *invenção científica*. E, por fim, tem também seu momento de *horror*: os “olhos”. O

⁹ *Contos Alemães*, p.8.

homem de areia arranca os olhos das crianças, Coppola vende “olhos” (isto é, óculos), e no final, os olhos de Olimpia que são jogados no chão ensangüentado.

Temos então nesse conto de Hoffmann, pelo menos três elementos recorrentes na literatura fantástica: a *lenda*, a *loucura* e a *invenção científica*; os três se encontrando na cena dos olhos arrancados de Olimpia, que traz um quarto elemento: o *horror*.

Isso, no entanto, não esgota *O homem de areia*. Como diz Calvino acerca da literatura fantástica de modo geral: “qualquer tentativa de definir o significado de um símbolo (...) só faz empobrecer a sua riqueza de sugestões”¹⁰. Daí que “classificar” os contos dentro deste ou daquele subgênero do fantástico, coisa que menciono aqui, não objetiva propriamente delimitá-los, mas apenas pôr em relevo pelo menos um dos elementos que o compõem.

* * *

Uma rota de fuga: O recurso a *lugares inacessíveis*, que, como disse, talvez não seja um subgênero do fantástico, mas sim o núcleo mesmo da literatura fantástica, caracteriza aquele texto sobre o qual não há dúvida alguma sobre seu pertencimento ao gênero fantástico. Possui algo que me parece ser um modelo de escrita que afasta o leitor o máximo possível da realidade. Leva-o para o mais distante da ordinária vida de cada dia, apagando atrás de si os traços do real. Obviamente é necessária alguma disposição de espírito por parte do leitor. O que H. P. Lovecraft diz acerca da literatura de horror sobrenatural vale para a literatura fantástica de modo geral: “exige do leitor uma certa dose de imaginação e uma capacidade de desligamento da vida do dia-a-dia. Relativamente poucos são suficientemente livres das cadeias da rotina do cotidiano para reagir às batidas do lado de fora da porta”¹¹. Mas quando isso ocorre, penso eu — e o leitor está diante de um autor que sabe indicar a *porta* — dá-se um completo *exorcismo do real*.

Essa porta se abre para onde?

Antes de dizê-lo, creio ser importante lembrar algumas “fórmulas” da literatura fantástica, trata-se de fórmulas, ou formas estruturais particulares. Por exemplo, em *Arria Marcella — lembranças de Pompéia*, de Théophile Gautier, há o movimento de levar e trazer o leitor através da *porta*: o personagem sai a caminhar à noite pelas ruínas de Pompéia e a encontra viva e pulsante, assiste uma peça, apaixona-se por

¹⁰ *Opus cit.*, p.11.

¹¹ *Opus cit.*, p.2.

uma mulher, etc., e ao fim retorna para o hotel onde estava hospedado. O leitor está no “real”, é levado aos poucos para o “irreal”, e depois retorna para o mesmo local. Esse tipo de estrutura Gautier repetirá, entre outros contos, em *O cachimbo de ópio*, *O pé da múmia* e *A morta enamorada*.

Um outro movimento encontra-se em Julio Cortázar, e que é, digamos, mais *exorcista*. Em boa parte de seus contos há uma espécie de viravolta no meio do texto: em *Continuidade dos parques*, por exemplo, a narrativa sai do personagem que se senta para ler e entra no personagem que está sendo lido; também algo semelhante acontece em *Axolotes*, o personagem que vai sempre ao jardim botânico ver os aquários com axolotes acaba sendo um axolote que vê um homem que vem sempre lhes observar. O mesmo ocorre em *A ilha ao meio dia* e em outros contos. Aqui, então, em Cortázar, o leitor é levado para fora do real através de um sutil movimento da linguagem, nem sempre perceptível, e é deixado *lá fora*.

Mas há outras rotas de fuga para *fora* do real, e a mais perfeita delas é aquela que usa do recurso a *lugares inacessíveis*, como aquele lugar de *Em terra de cego*, de H. G. Wells, que, se abstraímos a moralidade da história, aliás, comum nesse autor, colocamo-nos absolutamente *fora* da realidade. Também Lovecraft, autor que, a meu ver exagera na freqüência de monstruosidades “cósmicas”, tem um feliz acerto com *O templo*, conto que leva o leitor para um ambiente submarino, oscilante entre loucura e arqueologia, talvez para a mítica Atlântida. Outro excelente exemplo é a novela *A casa sobre o abismo*, de William Hodgson, o leitor predisposto e entregue completamente à leitura não terá como se furtar a leves estremecimentos com o ambiente alucinatório no qual o personagem principal vive, sem quaisquer liames atados à vida cotidiana. Outra obra que lança o leitor de imediato para *fora* é *A erva vermelha* de Boris Vian, em que pese na história certa moralidade, ou imoralidade, e humor, é sem dúvida um dos melhores romances fantásticos do século XX.

No entanto, é num escritor argentino — pouco conceituado atualmente no mundo letrado por suas posições e inconstâncias políticas — que creio estar um dos melhores exemplos do exorcismo do real: Leopoldo Lugones. Seu conto *A chuva de fogo* é uma obra-prima do fantástico. Nele não há o que se pensar em termos de “moral da história”, pois é simplesmente descritivo! O subtítulo desse conto diz:

Evocação de um desencarnado de Gomorra. E desde aí já encontramos seu elemento fantástico, bem ao agrado de Todorov, aquele da dúvida¹².

Desencarnado em espanhol, de *desencarnar*, além do mesmo sentido que tem em português: *deixar a carne, passar para o mundo espiritual*, tem também o sentido de *desinteressado*, que em português encontramos apenas em gíria, como quando dizemos: *desencarna disso!*, querendo dizer: *perca o interesse disso, deixe de se incomodar com isso*, etc. Ou seja, o personagem de Lugones pode ser uma *voz do outro mundo* ou um simples homem que perdeu o interesse por sua cidade, Gomorra: “Dez anos me separavam de minha última orgia! Desde então, entregue aos meus jardins, aos meus peixes, aos meus pássaros, faltava-me tempo para sair”, diz o personagem, um pouco entediado com a vida. E ainda: “A vasta cidade libertina era para mim um deserto onde se refugiavam meus prazeres. Escassos amigos; breves visitas;...”¹³.

É assim que se apresenta o personagem, sem nome, que vislumbra pequenas e momentâneas faíscas incandescentes caírem no seu terraço, mas que nem por isso deixa de almoçar, expressando assim um caráter “epicurista”, para usar do termo usado por Borges¹⁴, o que já nos adverte que no conto não há esforços para ser historicamente fidedigno sob está perspectiva. Este homem, de cinquenta anos, boa-vida, desde a varanda de sua morada, descreve uma bizarra Gomorra: com rapazes efeminados, cortesãs de seios de fora, anúncios de exposições de animais mutantes e vendas de “cobertores de um tecido singular que produzia a insônia e o desejo”¹⁵.

Essas descrições, acrescidas às que o personagem faz de si e de sua casa, com seus viveiros para pássaros e tanques para peixes, dão-nos uma ambientação tranqüila e sossegada, uma casa de paz em uma cidade festiva na qual o personagem não mais vive senão como expectador. É a calma antes da tempestade, recurso freqüente em contos que procuram, por contraste, estabelecer um peso de horror ao fim. Lugones, no entanto, não pretende estabelecer o horror ao fim, já que o fim é inevitável, o personagem será apenas o olho pelo qual o leitor

¹² conf. *Introduction à la littérature fantastique*, p.35. E, no entanto, a dúvida fica aí, no subtítulo. Mas o elemento fantástico nesta história permanece, mesmo que seja um conto que Todorov provavelmente não consideraria fantástico, já que não se encaixa na sua definição.

¹³ *A chuva de fogo*, p.11.

¹⁴ conf. prólogo de: Lugones, Leopoldo. *La estatua de sal*, p.12.

¹⁵ *A chuva de fogo*, p.15.

pode vislumbrar o que teria acontecido na mítica (ou real?) Gomorra¹⁶ de tempos idos, quando sobre ela se abateu uma incessante chuva de fogo.

Depois de contemplar a cidade do terraço de sua casa, de receber dois amigos que cearam com ele, o personagem dá uma rápida volta pela cidade e retorna para dormir: “Despertei banhado de suor, os olhos turvos, a garganta ressecada. Lá fora um rumor de chuva”¹⁷. É o terror em forma de chuva de fogo, que não entra dentro da casa, apenas respinga as paredes e se escorre, como cobre derretido, pelos canais em volta da casa, não a destruindo de imediato. Dá tempo para que possa ser descrito. E sendo um personagem incomum, um tranqüilo epicurista, quem está narrando, o terror se apresenta de modo mais estranho ao leitor. Os criados haviam fugido, o narrador está só, mas há provisões, há uma adega cheia de vinhos e queijos, há uma cisterna no porão que prudentemente ele isola do cobre derretido que desce pelos canais, e por fim, há um frasco de vinho envenenado para se morrer quando queira: “com o veneno, a morte pertencia-me”, assim: “decidi ver o que fosse possível, pois era, sem dúvida, um espetáculo singular. Uma chuva de cobre incandescente! A cidade em chamas! Valia a pena”¹⁸.

A partir daí é de se supor que o objetivo, ou a *idéia*, do conto é simplesmente a descrição do cataclismo, daquilo que supostamente ocorreu em Gomorra, Sodoma e nas outras duas cidades castigadas por Jeová, ou por uma chuva de meteoros incandescentes, já que Lugones não faz referência alguma à religião ou à ciência, e hoje temos as duas explicações. É, portanto, um conto que oferece para o leitor uma impressionante descrição de um fenômeno tão extraordinário quanto o que poderia ser descrito por um habitante de Pompéia cercado de lava vulcânica, ou por um sobrevivente temporário do acidente nuclear de Chernobil. O que conta, em termos literários, nesta história, é justamente a descrição, a mera descrição do acontecimento, visto de dentro e no instante mesmo em que ocorre. É o relato puro e simples que dá o caráter fantástico a este conto, e é através desse relato que vislumbramos um lugar e um fenômeno, não de todo fantasioso, mas ao mesmo

¹⁶ Gomorra (circunvizinha de Sodoma, Adama e Seboim): segundo as fábulas bíblicas, Jeová decide queimá-las fazendo chover fogo sobre elas, devido à devassidão de seus habitantes, salvando da catástrofe apenas Ló, com seus filhos, seus servos, seus camelos e sua mulher, que olha para trás e se torna uma estátua de sal — aliás, tema de outro conto de Lugones: *A estátua de sal*. Cientificamente, hoje, há quem explique o fenômeno da chuva de fogo como sendo uma chuva de fragmentos de meteoro incandescente.

¹⁷ *A chuva de fogo*, p.15.

¹⁸ *Idem*, p 17.

tempo absolutamente *extra-ordinário*, de que jamais teríamos acesso, em tão vívida impressão, se não fosse através da *porta* aberta pelo artista Leopoldo Lugones.

* * *

Outro exemplo de *lugar inacessível* é dado por Mario de Sá-Carneiro no conto *O homem dos sonhos*. Temos de início aparentemente um lugar comum na literatura fantástica: o tema do *onírico*. Este recurso está muitas vezes em companhia das *drogas* e das *alucinações*: encontramos-lo em Hoffmann, Poe, Gautier, Maupassant, Lorrain, e em muitos outros. Mas o conto de Sá-Carneiro se diferencia pelo que tem de inusitado e nos deixa, após a leitura, um tanto perplexos com a probabilidade de haver verossimilhança com a existência humana. E assim nos põe na mente uma idéia estranhíssima. Lembra um pouco a *sensação* que nos causa algumas das *Crônicas marcianas* de Ray Bradbury. Para quem conhece *As meditações* de Descartes e a idéia que este oferece de um gênio maligno que possa nos enganar com tudo o que se vê e sente, já que talvez sejamos um simples cérebro subordinado a receber sensações alheias, ou ainda, se se pensa nas atuais questões de alguns filósofos analíticos com seus “cérebros em baldes” e “inteligências artificiais”, este conto de Sá-Carneiro dá o que pensar; e sendo muito simples, impressiona.

A história se inicia com uma imprecisão: “Nunca soube o seu nome. Julgo que era russo, mas não tenho a certeza. Conheci-o em Paris, num Chartier gorduroso de Boul’Mich, nos meus tempos de estudante falido de Medicina”¹⁹. No decorrer, no entanto, o narrador faz amizade com o desconhecido sem nome que, um dia, diz-lhe que é um homem “feliz”, pois que sonha constantemente, “Porque é sonhando que eu vivo tudo. Compreende? *Eu dominei os sonhos*. Sonho o que quero. Vivo o que quero”²⁰, e descreve então alguns dos lugares que sonhou, lamenta a existência dos demais homens, fadados à mesmice da vida terrestre, e conclui que “Conseguí tornar infinito o universo — que todos chamam *infinito*, mas que é para todos um campo estreito e bem murado”²¹. Após esta conversa o narrador o encontra ainda mais uma vez, no restaurante onde costumavam jantar, e então não mais o vê.

E talvez por não mais o encontrar, pensa muito nele: “Largo tempo meditei no homem estranho: meses e meses a sua recordação me obcecou

¹⁹ in Sá-Carneiro, Mário de. *A estranha morte do prof. Antena*, p.41.

²⁰ *Idem*, p.45.

²¹ *Idem*, p.49/50.

perturbadoramente”²². Quer compreender quem era o homem, e, se possível, aprender também a sonhar do mesmo modo que ele, e assim pensando, um dia presupõe encontrar a verdade. Visto que não conseguia descrever com clareza o homem, com o qual muitas vezes havia jantado, porque seus traços eram fugidios, impossíveis de descrever, acaba por perceber que “o desconhecido maravilhoso era uma figura de sonho — e entretanto uma figura real”²³. E se assim era, e se o desconhecido abominava a vida comum, então não a vivia como todos nós, “Mas se a não vivia e entretanto surgia vagamente nela, é porque a sonhava”²⁴.

Este conto, para o leitor predisposto a ouvir as batidas *do lado de fora*, com uma estrutura muito simples, deixa-nos não apenas a intuição do narrador — que conheceu um homem que sonhava com esta vida ordinária, enquanto vivia seus sonhos — como ainda nos predispõe a pensar que o narrador, o eu-leitor e toda a existência visível, podem ser apenas um sonho de um outro ser. Quem ou que pode nos garantir que a morte não é o despertar de quem nos sonha? Se nada confirma isso, também nada o impossibilita. Enfim, não é de agora a expressão *a vida é um sonho*.

* * *

Note-se que nos dois exemplos dados não há forças psíquicas, à la Hoffmann, nem alucinações, à la Maupassant, nem monstros cósmicos, à la Lovecraft. São dois exemplos sem exacerbadas pretensões, em linguagem simples, mas com uma força de imaginação que consegue romper a barreira do real e fazer o leitor abrir a *porta*.

“O estranho, escreve Freud no seu ensaio, tal como é descrito na *literatura*, (...) é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real”²⁵. Assim, a porta que se abre neste “subgênero” do gênero fantástico dá sempre para um ambiente desconhecido, para uma singularidade que é ao mesmo tempo a criação de um artista e uma abertura para se evadir da vida: um vislumbre do *extra-ordinário*, daquilo que só existe na imaginação e que se concretiza no espírito do leitor através da magia da linguagem, a ponto de lhe causar temor e estranheza. É uma realidade irreal, ou, uma irrealidade real. De ambos os modos,

²² *Idem*, p.51.

²³ *Idem*, p.52.

²⁴ *Idem*, p.53.

²⁵ *O estranho*, p.310.

capaz de oscilar a razão — mesmo que apenas durante o tempo de uma leitura — alheando-a da vida circundante e lançando-a para um *fora* inominável.

REFERÊNCIAS

CALVINO, ITALO. (Org.) *Contos fantásticos do século XIX*. Trad. Maurício Santana Dias *et alli*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CASARES, ADOLFO BIOY; BORGES, JORGE LUIS; OCAMPO, SILVINA. *Antología de la literatura fantástica*. [14^a.ed.]. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1997.

FREUD, SIGMUND. *O estranho*, in *História de uma neurose infantil e outros trabalhos* – vol XVII das *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

GUARNER, JOSE LUIS. (Org.) *Antología de la literatura fantástica española*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1969.

HOLLANDA, AURÉLIO BUARQUE DE, RÓNAI, PAULO. *Contos Alemães*. [Seleção, tradução e notas introdutivas de]. São Paulo: Ediouro, s/d.

LOVECRAFT, HOWARD PHILLIPS. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987.

LUGONES, LEOPOLDO. *La estatua de sal*. [Selección y prólogo de Jorge Luis Borges]. Madrid: Ediciones Siruela, 1986.

_____. *A chuva de fogo*. In *Antologia Nefelibata de Contos Fantásticos*. Prado, Camilo. (Org.) Trad. Jaimir Conte, Gleiton Lentz, Camilo Prado, Roger Sulis, Apóstolo Nicolacópulos. Desterro: Nephelibata, 2004.

NODIER, CHARLES. *Du fantastique en littérature*. in *Contes fantastiques* [pp.05-30]. Paris: G. Charpentier-Editeur, 1882.

SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE. *A estranha morte do prof*. Antena. [2^a.ed.]. Desterro: Nephelibata, 2007.

TODOROV, TZVETAN. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.