



Por uma teoria dos “parques” fantásticos

For a theory of the fantastic “parks”

Marisa Martins Gama-Khalil¹

Resumo: O artigo trata da composição estética da literatura fantástica por meio da trama do conto “A continuidade dos parques” do argentino Julio Cortázar, bem como através de teorizações desse escritor sobre a literatura e sobre a ficção fantástica. O objetivo central é mostrar a importância da leitura para a deflagração de espaços insólitos, “parques” do texto e de sua recepção.

Palavras-chave: Julio Cortázar, literatura fantástica, rizoma, espaço liso, espaço heterotópico.

Abstract: This paper deals with the aesthetic composition of fantastic literature in Julio Cortázar’s “Continuidad de los parques”, by means of Cortázar’s own theorizations on literature and fantastic fiction. Our main purpose here is to show the importance of reading to the creation of the unusual spaces, the “parks” of the text, and also to the readers’ response to them.

Keywords: Julio Cortazar; fantastic literature; rhizome; smooth space; heterotopic space.

Como frequente leitora do conto “A continuidade dos Parques”, do escritor Julio Cortázar, tenho sempre a sensação de ser conduzida, naquele espaço ficcionalizado, para locais metadieéticos nos quais as tramas narrativas me encaminham para uma reflexão sobre a literatura fantástica ou, mais precisamente, sobre a leitura da literatura fantástica. Este artigo é uma homenagem a esse escritor e, se parto do supracitado conto, é em função de ter sido ele que me conduziu mais verticalmente para a poética cortazariana; esse foi o conto que me arrebatou e me encaminhou para outros espaços dieéticos inventados por Cortázar.

No intuito de compreender essa metaficção sobre o fantástico no projeto estético de Julio Cortázar, partirei sobretudo do supracitado conto desse autor argentino, de entrevistas, e de seus textos ensaísticos, especialmente do famoso ensaio intitulado “Do sentimento do fantástico”, bem como de outros ensaios inseridos no livro **Valise de cronópio**. Utilizarei também alguns aportes teóricos de Umberto Eco, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari, no tocante à ficção e aos espaços ficcionais

¹ Professora da Universidade Federal de Uberlândia, atuando no Curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado em Teoria Literária; doutora em Estudos Literários pela UNESP; líder do Grupo de Pesquisa em Especialidades Artísticas/CNPq; bolsista Produtividade em Pesquisa/CNPq; atualmente cursando o Estágio Sênior Pós-Doutoral na Universidade de Coimbra com bolsa CAPES.

A decisão de tomar Cortázar ensaísta deve-se ao fato de entender que suas postulações críticas e teóricas não se desgarram do movimento estético que planteia em sua ficção. Tomo emprestadas as palavras de Davi Arrigucci Júnior, no prefácio que abre a **Valise** de Cortázar:

o ensaio cortazariano continua e multiplica a obra de invenção, como se o desejo de fundir-se na totalidade movesse cada partícula da obra inteira e lhe desse esse poder de agregar a si mundos diversos, combinando e recombinao os cacos da realidade que sobram na linguagem um mosaico espectral e furta-cor, para a delícia dos cronópios. (ARRIGUCCI JR., In: CORTÁZAR, 2006, p. 14)

Os cronópios são, no ver de Cortázar (2001), seres semelhantes aos poetas, sonhadores, livres, desordenados em seus movimentos, nunca seguem em linha reta; ao contrário dos fomas, que são seres apolíneos, práticos e organizados. Talvez por não terem uma organização sistemática os cronópios consigam desvendar o que a ordem não revela e chegam a espaços dificilmente alcançados por planejamentos metódicos. Assim é a literatura, descortinadora de ordens indizíveis; na literatura fantástica, tais ordens indizíveis se fazem mais evidentes, poderíamos dizer em excesso, pois o escritor da literatura que tem o insólito em sua base oferece aos leitores uma ficção cuja tônica é o desvelamento de situações inexplicáveis. Esse é o motivo de o texto fantástico construir-se por intermédio de uma rede de elipses e de uma linguagem figurada pungente. A literatura fantástica não encena nada diretamente, sua trama é pautada muito mais pelo não-dito do que pelo dito. Como os contos e ensaios de Cortázar, a literatura fantástica, combinando e recombinao cacos da realidade, deixa ao leitor a tarefa de juntar as peças.

Jogo explícito, no qual cabe ao leitor aceitar esse espaço lúdico e saber que os movimentos que realizará nunca devem ser sempre os mesmos, uma vez que a teia discursiva do jogo/literatura fantástica é a do descaminho, como na forma de um rizoma, pois este “não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 4 – grifos dos autores citados). A literatura fantástica é rizomática porque se constitui pelo princípio da heterogeneidade e da conexão, uma vez que qualquer espaço ou elemento pode ser conectado a outro sem uma ordem pré-estabelecida; também segue o princípio da multiplicidade, pois os seus elementos, como os sujeitos, não possuem uma individualidade demarcada, uma

unidade, como veremos no conto de Cortázar adiante; é regida igualmente pelo princípio da ruptura a-significante, porque foge de esquemas que apontam para os significantes estipuladores de lugares unos ou dialéticos, encaminha-se sempre pela ramificação descentrada; e, por último, parece adotar o princípio da cartografia, já que, como o mapa, o rizoma e a literatura fantástica são abertos e desmontáveis a novos traçados.

No seu ensaio, “Do sentimento do fantástico”, Cortázar aborda a literatura fantástica por intermédio da relação que a ficção estabelece com o seu leitor e isso pode ser percebido desde o título do ensaio, uma vez que a palavra “sentimento” aponta diretamente para a recepção do texto literário. Quem sente? Aquele que lê, o sujeito que percebe e que entra em contato com situações em que o fantástico se manifesta. A atitude do leitor deve ser a espera do inesperado, porque “não existe fantástico fechado”, sua “ordem é sempre aberta” e por esse motivo “não se tenderá jamais a uma conclusão porque nada conclui nem nada começa num sistema do qual somente se possuem coordenadas imediatas” (CORTÁZAR, 2006, p. 177).

No conto “A continuidade dos parques”, a narrativa, rizomática, não tem um fim, ou mais precisamente, seu suposto fim aponta para um começo, contudo um começo já modificado, reinventado e atravessado pelo insólito. A figura central é o leitor, que protagoniza uma trama em que seu papel será multiplicado, não uno, não individualizado. Logo no início da narrativa, um leitor se afigura como personagem centro do enredo: “*Había empezado a leer la novela unos días antes*” (CORTÁZAR, 1982, p. 13). Um sujeito que lê e descortina um mundo “outro”. Esse é o mundo ficcional, um espaço aberto a outros espaços, a espaços diferentes, ou melhor ainda explicando, um espaço em devir, pois a literatura é um lugar onde se instalam certas zonas de indiscernibilidade, onde se planteiam as “outridades”. A literatura enquanto devir foi muito bem conceituada por Deleuze como um espaço do *entrelugar*, do informe, do inacabamento, um espaço do processo, que, no caso do conto em análise, é o da leitura, ação esta relacionada às condições de produção, de recepção e de circulação do texto literário. O devir, como nos ensina Deleuze (1997, p. 11), “é um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido.” Por esse motivo, para esse filósofo, não se pode compreender a escrita, e acrescentamos aqui a leitura, apartada do devir. O devir é uma “zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes” (DELEUZE, 1997, p. 11 - grifos do autor citado).

A literatura, nesse sentido, é um pleno devir, pois ela somente se estabelece quando, de acordo com Deleuze (1997, p. 12), desvela a “potência de um impessoal”. Se a literatura é um pleno devir, defendo que a literatura fantástica instala-se em um espaço cuja potência do devir é alçada a um máximo grau. Devir hiperbólico, a literatura fantástica esgarça a materialidade das zonas indiscerníveis. É exatamente isso que encontramos no conto de Cortázar, visto que espaços se confundem de forma a tornar labiríntica a leitura. Os papéis de leitor e personagem se embaralham no corpo do protagonista do conto; os espaços ficcionais do conto lido pelo protagonista se tornam indiscerníveis em relação aos espaços que ele habita.

Em primeiro lugar temos uma personagem, que ao mesmo tempo é o leitor, mas não de modo estanque, separado, pois o lugar da personagem não é simplesmente ocupado pelo leitor, porém se confunde com ele, uma vez que esse leitor-personagem (ou personagem-leitor) é o leitor da narrativa que lemos e ao mesmo tempo se torna personagem da narrativa, que se abre em um *mise en abyme* intricado. Logo no início da trama, como já demonstrei, a personagem que se afigura para nós, leitores, é o leitor de uma narrativa. A personagem é um sujeito que se livra dos compromissos diários com certa ânsia para poder infiltrar-se nas tramas da narrativa que abandonara em função das obrigações cotidianas: “*Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles*” (CORTÁZAR, 1982, p. 13). Recomeça a ler os últimos capítulos do romance em um espaço propício à leitura, diante de uma janela cuja paisagem é o parque de carvalhos e sentado em uma poltrona de veludo verde, tal qual a cor das árvores. Adentra no romance ávido, de forma a emaranhar-se com as letras, com o enredo:

la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba [...]. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. (CORTÁZAR, 1982, p. 13)

O narrador deixa evidente para os leitores do conto o quanto a personagem-leitora envolve-se com o enredo, a tal ponto de adentrá-lo linha a linha, palavra por palavra no terreno da ficção. Essa personagem torna-se parte do mundo ficcional, ser de papel,

como as outras personagens: a mulher, o amante e o sujeito que deve ser assassinado, supostamente o marido da mulher. E, ao fim, não é o leitor quem descobre exatamente que é personagem da trama que lê, mas, nós, leitores da trama em que aquele sujeito é personagem, é que descobrimos que ele transforma-se personagem da trama que ele lê e que nós lemos. Replena confusão, zona de totais indiscernibilidades. Nós, leitores, certamente estarecidos, percebemos no fim o conto que ele é o sujeito-personagem-leitor prestes a ser assassinado pelas mãos de uma personagem que até certo momento era apenas um ser de papel. Essa constatação se deve ao espaço em que os sujeitos (leitor-personagem e personagem a ser assassinada) se encontram sentados, a poltrona de veludo verde: “La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela” (CORTÁZAR, 1982, p. 14). O leitor provavelmente se indaga se aquela não seria a mesma poltrona em que o protagonista-leitor estava sentado no início do conto.

O embaralhamento se constitui e nos enlaça de forma a provavelmente fazer-nos ler o conto mais uma vez para encontrarmos as zonas de fissura, de conjunção. Onde nos perdemos? Quem é personagem? Quem é leitor? Quem é “ser de papel”? Mas o que descobrimos certamente são as zonas de indiscernibilidade. O espaço da poltrona e os outros espaços parecem ser duplicados ou talvez multiplicados, dependendo da forma como lemos o conto.

Assim, as zonas de indiscernibilidade são provocadas, estética e discursivamente, pelo arranjo dos espaços que se constituem na narrativa. O narrador do conto deixa óbvio desde o início a importância das espacialidades naquela narrativa. E dentre essas espacialidades, duas inicialmente marcam seu relevo: os parques e a poltrona de veludo verde.

Gaston Bachelard (1978, p. 215) assim poetiza sobre a significação da poltrona/sofá: “Minha poltrona é uma barca perdida nas ondas”. A metáfora elabora-se por elementos que remetem à ideia de viagem, fuga e também aponta para um intenso movimento de descentramento, de falta de direção, ou seja, falta de planejamento, tão similar ao modo de ser dos cronópios e dos seres e acontecimentos fantásticos, como o que ocorre no conto de Cortázar. Quanto aos parques, o leitor deve se perguntar que parques são esses, se são apenas aqueles que o protagonista tem diante de si. Mas por que a continuidade deles? Para interpretar a metáfora dos parques, convoco aqui a imagem de bosques usada por Umberto Eco, já que há uma similaridade enorme espacial e semântica entre parques e bosques. Diz o teórico e crítico italiano:

O bosque é uma metáfora para o texto narrativo, não apenas para os textos dos contos de fadas, mas para todo o texto narrativo. Há bosques como Dublin, onde em vez do *Capuchinho Vermelho* se pode encontrar Molly Bloom, e bosques como Casablanca, onde se encontram Ilsa Lund ou Rick Blaine. (ECO, 1997, p. 12 – grifos do autor citado)

Eco ainda recorre a Jorge Luís Borges para iluminar a analogia entre ficção e bosque, afirmando que todo bosque ficcional é um jardim de veredas que se bifurcam. Nesse caso, a metáfora borgiana, de um bosque como um labirinto, com veredas que se cruzam e se emaranham, aproxima-se muito da noção de literatura fantástica que tenho defendido, uma vez que se equipara à ideia de rizoma, explicada anteriormente. O vocábulo “parques” exposto no título do conto de Cortázar conduz o leitor à ideia de uma multiplicidade de parques, ou seja, há um outro parque (ou outros?) além daquele que está na janela à frente do protagonista. O espaço da ficção seria esse outro parque. A palavra “continuidade”, também presente no título, sugere uma ligadura, uma ininterrupção entre os parques. O mundo anverso (real?) se confunde com o mundo reverso, da ficção fantástica; ambos tornam-se planos espaciais de um mesmo rizoma. Assim, o título apresenta-se como delineador do enredo do conto. Possivelmente, antes de começar a leitura, o leitor não atina para o sentido do título, porém, ao final, quando constata o imbricar entre personagens e espaços do conto, retorna ao título para perceber as relações de sentido que ele desvela.

O entrecruzar de mundos não acontece de forma a demarcar limites entre um plano e outro. Assim como o protagonista-leitor começa linha a linha, palavra por palavra a enredar-se na trama, o leitor é provavelmente envolvido pelo mesmo movimento de embaralhamento e, com isso, pela identificação com o “outro”, que é a personagem embaralhada, pode sentir-se não apenas com ele, nas “nele”, habitando os espaços por onde ele pisa. Ou, como explica o próprio Cortázar (2006, p. 179), em “Do sentimento do fantástico”: “o verdadeiro fantástico não reside tanto nas estreitas circunstâncias narradas, mas na sua ressonância de pulsação, de palpitar surpreendente de um coração alheio ao nosso, de uma ordem que nos pode usar a qualquer momento para um dos seus mosaicos”. Não é por acaso que o protagonista do conto é um leitor; essa escolha sugere-nos o quanto Cortázar percebe que a recepção é cara à potencialização do insólito na literatura fantástica. As palpitações insólitas presentes no texto conectam-se com o leitor

que o lê, como as correspondências de Swedenborg, que foram foco da poética dos simbolistas. Todas as coisas e seres do mundo se tocam, possuem uma relação inexplicável e íntima, um ser está secretamente imbricado no outro, perfazendo analogias sinestésicas e deflagrando harmonias misteriosas. Baudelaire (1980, p. 8) assinalou poeticamente as correspondências:

*La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir
de confuses paroles;/ L'homme y passe à travers des forêts de
symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers.// Comme de
longs échos qui de loin se confondent/ Dans une ténébreuse et
profonde unité,/ Vaste comme la nuit et comme la clarté,/ Les
parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

Coincidentemente, ou não, Baudelaire usa a imagem da floresta, que dialoga semanticamente com parques e bosques, como o caminho para o delírio das correspondências. Um espaço propício para a irrupção do fantástico.

Aproveitando as imagens do poema de Baudelaire, em que o espaço é o vetor das correspondências e retornando aos parques de Cortázar, ressalto como as espacialidades da narrativa são fundamentais para o efeito fantástico que o conto gera. Nesse sentido, defendo que nas “narrativas que se enveredam pela opção do enredamento fantástico, o espaço ficcional constitui-se como uma base por meio da qual o leitor será incitado a reler o “seu” espaço “real” a partir da visão que tem daquele espaço “irreal” e insólito” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 37). É necessário, assim, investigar com mais detalhamento como esses espaços são construídos e, para tal intento, cabe tomar um trecho em que Cortázar, explanando sobre o sentimento que o fantástico desencadeia, vale-se de um excerto de Victor Hugo:

Quando o fantástico me visita [...] lembro-me sempre da admirável passagem de Victor Hugo: “Ninguém ignora o que é o ponto vélico de um navio; lugar de convergência, ponto de intersecção misterioso até para o construtor do barco, no qual se somam as forças dispersas de todo velame desfraldado”. [...] Não é difícil encontrá-los [os pontos vélicos] e até provocá-los, mas uma condição é necessária: fazer uma ideia muito especial das heterogeneidades admissíveis na convergência, não ter medo do encontro fortuito (que

não o será) de um guarda-chuva com uma máquina de costura. O fantástico *força* uma crosta aparente, e por isso lembra o ponto vélico; há algo que encosta o ombro para nos tirar dos eixos. (CORTÁZAR, 2006, p. 179)

Qual seria o ponto vélico de “A continuidade dos parques”? As espacialidades narrativas, como os parques, a poltrona e o próprio corpo do protagonista-leitor, uma vez que se tratam de lugares de convergência que possibilitam a fusão das heterogeneidades. Tais espacialidades podem ser lidas pelo mirante teórico dos espaços heterotópicos e utópicos estudados por Michel Foucault (2001) e dos espaços lisos e estriados explanados por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997). Em meus estudos sobre o espaço, costumo realizar a associação entre os espaços lisos e os espaços e heterotópicos, bem como entre os espaços estriados e os espaços utópicos, relacionando os primeiros - lisos e heterotópicos - às espacialidades constituidoras das espacialidades da narrativa fantástica.

Os espaços estriados são constituídos por meio de um planejamento de linhas e traçados, são espaços que primam pelo homogêneo e pela regularidade. Esses espaços podem ser relacionados aos espaços utópicos, porque, como argumenta Foucault, estão na base de uma “sociedade aperfeiçoada”. Por outro lado, o espaço liso se apresenta de forma descentrada, sem medida e “remete à fluxão de um fluxo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 21); sua constituição desregrada faz lembrar à do espaço heterotópico, que é de natureza fragmentada, justaposta, logo, embaralhada, como os parques de Cortázar. Foucault (2001, p. 415) afirma que tais espaços “estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares. embora eles sejam efetivamente localizáveis”. Assim os parques do conto são pontos vélicos, lisos e heterotópicos, porque, embora estejam materializados (à frente das janelas ou dentro do livro), esgarçam-se, diluem-se para tornar possível a impossível conjunção entre eles.

São imprescindíveis para explicar “A continuidade dos parques” e, por consequência, a literatura fantástica, as considerações de Cortázar sobre o conto enquanto um dos tipos de narrativa literária. Mais uma vez é uma espacialidade, a da esfera, que torna plausível a noção que ele elabora. Diz ele em uma entrevista: “*Por ahí he escrito que para mí un cuento evoca la idea de la esfera, es decir, la esfera, esa forma geométrica perfecta*” (CORTÁZAR, 2014, p. 1). E, para ele, o conto, naturalmente esférico, plantea sempre um limite: o de fechar-se de forma a abrir-se. O paradoxo aqui é

conveniente, porque o fecho do conto é sempre uma abertura ao mistério. O escritor explica:

Y he visto muchos cuentos venirse abajo por eso, por destruirlo todo en el último momento, por ejemplo, con una tentativa de explicación de un misterio, cuando el misterio era más que suficiente en el cuento, cada uno podría encontrar allí su propia lectura, su propia interpretación. Hay gente que malogra cuentos, poniéndolos excesivamente explícitos, entonces la esfera se rompe, deja de ser el orden cerrado. (CORTÁZAR, 2014, p. 3)

“A continuidade dos parques” é um conto perfeito para exemplificar a tese de que o fecho do conto deve ser uma abertura ao mistério, à tensão que se estabelece no ato de sua recepção.

No ensaio “Do conto breve e seus arredores”, assim ele se expressa sobre o conto fantástico: “há homens que em algum momento cessam de ser eles e sua circunstância, há uma hora em que desejamos ser nós mesmos e o inesperado” (CORTÁZAR, 2006, p. 235). Aqui, o leitor de Cortázar ensaísta e contista consegue perceber a perfeita harmonia entre suas teorias e suas ficções, parques que dialogam.

Em um dos seus ensaios, intitulado “Poe: o poeta, o narrador e o crítico”, no qual recupera as teses de Edgar Allan Poe sobre o conto, Cortázar acrescenta que as coisas contadas no conto devem ser “intensas”, porque um conto deve ser “um organismo que respira e palpita e [...] sua vida consiste - como a nossa - em um núcleo animado inseparável das suas manifestações” (CORTÁZAR, 2006, p. 123). Como acontece em “A continuidade dos parques”, um conto não é intenso por ter em sua trama acontecimentos exageradamente intensos, mas porque revela ao leitor situações em que as personagens envolvem-se em situações trágicas, de máxima tensão. No caso da personagem do conto de Cortázar, o leitor do romance se envolve de tal maneira com a tragédia ficcional que acaba por entranhar-se nela a ponto de transformar-se na personagem do romance que será assassinada. A intensidade do conto chega de forma não direta ao leitor, como um acontecimento que irrompe ao acaso, quase que naturalmente.

Para dar um efeito de fim a este artigo, aproveito essa noção de fantástico como a irrupção ao acaso de algo inexplicável, algo que rejeita qualquer possibilidade de explicação. Trago mais uma vez Cortázar (*apud* Bermejo 2002, p. 37) que, neste excerto

fala do fantástico em seu mundo prosaico: “O fantástico ... é uma coisa muito simples, que pode acontecer em plena realidade cotidiana, neste meio-dia ensolarado, agora, entre você e eu, ou no metrô, quando você estava vindo para este nosso encontro.” É esse insólito absolutamente fora das plausibilidades da lógica que ocorre, carecendo de explicação e, sabemos, se alguém tentar explicar não fará sentido. O conto de Cortázar termina com a cena rizomática de um homem que será assassinado, colada à nossa lembrança, de leitores, daquele homem que lia o romance. Nada mais é necessário dizer, se fosse dito não seria fantástico.

Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. **Os pensadores**: A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço. Trad. Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAUDELAIRE, Charles. **Oeuvres complètes**. Préface de Claude Roy. Notice et notes de Michel Jamet. Paris: R. Laffont, 1980.
- BERMEJO, Ernesto González. **Conversas com Cortázar**. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- CORTÁZAR, J. **Histórias de Cronópios e de Famas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- CORTÁZAR, Julio. **La esfera de los cuentos**. Entrevista concedida a José Julio Perlado, Disponível em <<http://www.juliocortazar.com.ar>>. Acesso em 22 de abril de 2014.
- CORTÁZAR, Julio. A continuidade dos parques. In: _____. **Final del juego**. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1982. p. 13-14.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr.; João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: **Crítica e clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 11-16.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs v. 1**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia – vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart; Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Wanda Ramos. Lisboa: DIFEL, 1997.
- FOUCAULT, Michel. **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Trad. Inês Autran Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos III).

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 30-38.