

O espaço e as configurações da narrativa fantástica: Uma leitura de *A invenção de Morel*

Prof^a Dr^a Marisa Martins Gama-Khalil¹ (UFU)

Resumo:

*Duas categorias que, em geral, não têm muito relevo nos estudos de crítica literária são o espaço ficcional e a narrativa fantástica; o primeiro, porque as análises costumam privilegiar a instância temporal em detrimento das configurações espaciais; o segundo, devido ao preconceito que ainda se tem pelo fantástico, ainda que ele tenha sido revelado pela obra de grandes escritores, como Edgar A. Poe e Jorge L. Borges. Contudo, consideramos que o espaço ficcional possui imensa relevância na construção de sentidos da narrativa literária, uma vez que os fatos ficcionais só conseguem erguer-se a partir de uma localização que lhes dê suporte e significação. Acrescentamos ainda que, na narrativa fantástica, a inscrição do espaço é importantíssima para a ambientação do insólito. Por esse motivo, nosso objetivo será verificar através de quais procedimentos as construções espaciais delineiam o efeito estético em *A invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares.*

Palavras-chave: espaço, fantástico, narrativa.

Jorge Luis Borges, no prólogo de *A invenção de Morel* (CASARES, 2006), atribui a esse romance de Adolfo Bioy Casares uma importância privilegiada: a de transportar a literatura de língua espanhola a um gênero novo – o da imaginação meditada. O que Borges assinala com essa crítica é a posição desse romance no campo da narrativa fantástica. Temos que observar, em primeiro lugar, que Borges é um dos escritores de língua espanhola que projetou o gênero fantástico por intermédio de seus contos e ensaios, e, nesse sentido, podemos dizer que ele fala do lugar de conhecedor do gênero. Um exemplo da inserção de Borges no lugar privilegiado de conhecedor da narrativa fantástica é o livro *Contos fantásticos no labirinto de Borges* (2005), no qual o organizador, Bráulio Tavares, apresenta uma série de contos fantásticos que teriam influenciado a obra de Borges ou que de alguma forma com ela se relacionam. Tendo justificado a importância de Borges em relação à narrativa fantástica, falta analisar a sua afirmação sobre o gênero novo instituído pelo romance de seu amigo Adolfo Bioy Casares – o da imaginação meditada. Esse gênero traz implícito o conceito de fantástico estranho, introduzido e estudado por Tzvetan Todorov no campo das teorias do fantástico. Para Todorov (2004), a narrativa fantástica possui modalidades diferentes, dependendo da forma como o artista trabalha com a hesitação. Dentre as diversas modalidades do fantástico, as principais são o fantástico estranho e o fantástico maravilhoso. No primeiro caso, o do fantástico estranho, os fatos parecem sobrenaturais, insólitos, mas ao longo da narrativa recebem uma explicação racional, como, por exemplo, a loucura, o sonho, o delírio ou a embriaguez. No segundo caso, no fantástico maravilhoso, as narrativas apresentam o sobrenatural e este não recebe uma explicação racional; pelo contrário, para a construção e recepção do fantástico maravilhoso, deve haver a aceitação do sobrenatural. Assim, entendemos que Borges, ao afirmar que o romance de Casares se caracteriza por uma imaginação meditada, atualiza o conceito de Todorov, porque a imaginação é meditada em função das explicações racionais que os fatos estranhos recebem do seu narrador. O protagonista-narrador vive o insólito, hesita diante dele e ao mesmo tempo procura explicá-lo por intermédio de uma série de argumentos racionais, como veremos ao longo deste artigo. O fantástico estranho – ou a imaginação meditada – será definido pela inserção do protagonista num espaço, bem como a sua movimentação por ele. É o espaço, muitas vezes atrelado às recorrências temporais, que irá desencadear no protagonista a hesitação.

O romance de Adolfo Bioy Casares narra a história de um fugitivo político que se refugia numa ilha do Pacífico. O livro é narrado em forma de diário por um narrador que tem a sua fidedignidade abalada em função das notas do editor que percorrem todo o diário editado. Wayne Booth (1980) adverte que a narração em primeira pessoa sofre muitas vezes o olhar desconfiado do

leitor, porque quem conta pode modificar, a seu gosto e conveniência, cenas, gestos, palavras. No caso de *A invenção de Morel*, o narrador experimenta fatos insólitos e os deixa registrados, como já afirmamos, em forma de diário. Sua voz pode ser colocada em suspeita por alguns motivos: é um foragido e, por essa condição, considerado um suspeito perante a sociedade; os fatos que ele narra e que afirma serem verídicos colocam o leitor diante de uma realidade não freqüente, são fatos que, numa leitura racional, são inverossímeis; e, por fim, os comentários do editor desautorizam as afirmações do narrador. Podemos dizer que o leitor, ao longo de sua leitura, provavelmente enunciará uma pergunta: “Será?”. Por essas razões, a fidedignidade do narrador encontra-se abalada da primeira à última linha do romance.

O narrador refugia-se numa ilha. Esse espaço, a ilha, será o macro-espaço de maior importância na história. Contudo, o narrador não narra com precisão sua localização: “Creio que esta ilha se chama Villings e que pertence ao arquipélago das Ellice.” Ele não afirma, por exemplo: “A ilha se chama ...” (CASARES, 2006, p.17). A expressão “creio que” instaura uma das muitas imprecisões que a narrativa deflagra. Logo após essa afirmação do narrador, é puxada uma nota de rodapé, na qual o editor expõe seu ponto de vista: “Duvido. Fala-se de uma colina e de árvores de diversas espécies. As ilhas Ellice – ou das *Lagunas* – são baixas e não têm outras árvores senão coqueiros arraigados no pó do coral” (Id., Ibid, p. 17). O editor, nessa primeira nota, discorda do narrador por uma questão espacial, incitando o leitor a considerar, desde o início da narrativa, que o narrador não é confiável.

O local de onde o narrador-protagonista saiu antes de ir para a ilha é preciso: Rabaul, uma cidade da Papua Nova Guiné localizada no Oceano Pacífico. De lá, por indicação do comerciante italiano de tapetes Dalmacio Ombrellieri, ele descobre que há uma ilha desabitada, abandonada e temida por ser foco de uma doença terrível, uma peste que mata de fora para dentro. Por não ter condições mais de viver abertamente na sociedade, resolve enfrentar a peste e vai para a ilha em um bote. A indicação da cidade de partida, então, é precisa, bem como ainda mais a indicação espacial daquele que o acolheu: “rua Hiderabad, 21, subúrbio de Ramkrishnapur, Calcutá” (Id., Ibid, p.17). Logo, temos a precisão do ponto de partida, mas não do trajeto posterior a isso, ainda que a ilha possa ser figurada como a grande antagonista da história. O sentido da imprecisão relaciona-se com o fato de ele ser fugitivo e obviamente ter que omitir a sua localização e com o fato de a narrativa desvendar um invento que abalará as leis da racionalidade.

Simbolicamente e no senso comum, a ilha representa o espaço do refúgio. A procura da “ilha deserta ou da ilha desconhecida (...) é um dos temas fundamentais da literatura, dos sonhos, dos desejos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p.502). A narrativa literária de Casares tem por base alguns desejos: o do narrador, de refugiar-se e conseguir sobreviver nesse refúgio; o de Morel, de inventar uma máquina que eternize o homem; e o desejo do narrador e de Morel pelo amor de Faustine.

No início do seu relato, o narrador descreve a sua solidão na ilha, que é interrompida pela chegada de um grupo, cujos integrantes “estão vestidos com trajes iguais aos que usavam há poucos anos” (CASARES, 2006, p. 15). Descobriremos que essa informação do narrador apontará para uma revelação relacionada à invenção de Morel. Morel é uma das pessoas intrusas que abalam a solidão do narrador, colocando-o em pânico por ser descoberto e preso e obrigando-o a esconder-se nos pântanos. Conforme nos relata o narrador, a invenção de Morel é uma máquina da eternidade. O cientista Morel, por ser fascinado pela possibilidade de inventar a perpetuação da vida, cria uma máquina para eternizar não todos os momentos da vida, porém apenas os momentos plenos de alegria, bem-estar e gozo. Deslumbrado pela sua obsessão, ele consegue inventar uma complicada máquina que registra imagens, sons, movimentos de momentos de felicidade das pessoas. Na ilha, Morel expôs seus melhores amigos às potentes radiações de seu invento com o objetivo de experimentarem uma hipotética felicidade perpétua, armazenada em disco e reproduzida ininterruptamente por meio da energia gerada pelas marés. Entretanto, nós, leitores, não teremos

essas informações de uma só vez. O narrador vai repassando-nos à medida que relata suas angústias e dúvidas desencadeadas pelo contato com os estranhos que vê aparecer na ilha. É um grupo vestido à moda de um tempo anterior, porque suas imagens foram captadas num tempo anterior ao do relato do narrador. Um grupo que passeia, escuta músicas de um gramofone e parece não perceber a presença do narrador. Depois, ao sabermos da máquina, é que constatamos que de fato eles não poderiam perceber sua presença, uma vez que habitavam o mesmo espaço, mas em tempos diferentes, ou seja, habitavam dimensões diferentes – uma real e outra virtual.

O narrador apaixonou-se por uma das mulheres do grupo, Faustine, e, movido por sua paixão, decide romper seu refúgio e aproxima-se dela, expondo-se ao perigo de ser capturado e entregue à polícia. Sua estratégia de aproximação e conquista é a construção de um jardim:

Trabalhei como um artífice prodigioso; a obra escapa a toda relação com os movimentos que a fizeram. Talvez a magia dependa disso: tive que me aplicar às partes, à dificuldade de plantar cada flor e alinhá-la à precedente. O trabalho não deixava prever a obra concluída; seria um desordenado conjunto de flores ou uma mulher, indistintamente. Seja como for, a obra não parece improvisada; é de uma satisfatória pulcritude. Não pude completar meu projeto. Em imaginação, uma mulher (...) feita de flores (...). O sol foi feito com uns estranhos girassóis que há por aqui. O mar, com as mesmas flores do vestido. Eu estou de perfil, ajoelhado. Sou diminuto e verde (um terço do tamanho da mulher), feito de folhas. (CASARES, *Ibid.*, p.39-40)

Um jardim que reproduz o ambiente – a mulher amada, o espaço em torno da mulher e o próprio amante-artesão da obra. O jardim é um espaço analisado por Michel Foucault (2001) quando trata do terceiro princípio das heterotopias. Para Foucault (2001), há duas grandes formas de posicionamentos espaciais que definem o homem em relação à cultura e ao social: as utopias e as heterotopias. O espaço utópico representa o desejo da sociedade aperfeiçoada, é o da irrealidade; o espaço heterotópico obedece a posicionamentos reais delimitados no interior de uma cultura e que, ao mesmo tempo em que se encontram representados, aparecem contrapostos e invertidos. As utopias consolam, já que, se elas não têm espaço no real, desencadeiam um espaço mágico, confortável, linear, e descortinam sítios simplificados, cujo acesso é comumente por meio do quimérico, do sonho. As heterotopias, opostamente, inquietam, desconcertam, porque são reais e deflagram um grande número de mundos possíveis, justapostos, fragmentados, múltiplos.

A heterotopia, afirma Foucault (2001, p.418), “tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis”. Ao descrever o jardim persa, Foucault ensina que ele reunia, dentro do seu retângulo, as quatro partes do mundo e toda a vegetação se distribuía nesse espaço de forma a representar um macrocosmo num microcosmo. É o que representa na narrativa o jardim que o narrador faz para a sua amada e que depois é pisoteado por ela e por Morel; pisoteado porque os dois não viviam naquele espaço da heterotopia criado pelo narrador, mas o espaço da utopia gerado pela invenção de Morel. O que distancia o narrador de sua amada e de todos os outros intrusos que chegam à ilha é uma questão espacial – uma questão de posição espacial. Faustine, Morel e os demais vivem na dimensão criada pela máquina – uma dimensão que busca um plano aperfeiçoado de existência; o narrador, ao contrário, vive heterotopicamente por quatro razões pontuais. Em primeiro lugar, ele é um fugitivo, excluído da sociedade, e por isso, sua condição representa o que Foucault denomina heterotopia de desvio, que é “aquela na qual se localizam os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida” (2001, p.416). O narrador simboliza esse desvio da norma. Em segundo lugar, o narrador nos relata que se escondia, na loja de Ombrelliere, enrolado em tapetes persas; os tapetes, segundo Foucault enquadram-se no terceiro princípio das heterotopias, como os jardins, pois o tapete “é uma espécie de jardim móvel através do espaço” (FOUCAULT, *Ibid.*, p.418). Em terceiro lugar, o narrador, ao construir o jardim, sua grande obra, confirma sua heterotopia, que o distingue dos demais. Essas divergências espaciais entre o narrador e os demais intrusos da ilha

geram o efeito fantástico da obra. Ele não entende a dimensão em que vivem os outros. Ele quer fazer-se visualizar para Faustine, mas ela não o enxerga por estar em outro plano. Ela é representada no jardim, mas não se vê nele, ou melhor, não vê o jardim nem o narrador, nem o mundo no qual o narrador se insere. Por fim, podemos ler o percurso do narrador como heterotópico em função do espaço móvel que o leva à ilha – o bote. O bote o leva àquele espaço e é também a sua possibilidade de retorno ao mundo fora da ilha. O bote representa a embarcação marítima, como o navio e este, segundo Foucault (Ibid., p.422), “é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários”. É o que acontece com o narrador, fugitivo, perseguido pela polícia, só consegue alçar-se à condição de corsário quando em contato com a invenção de Morel, que o leva a uma dimensão sonhada, utópica, ainda que a consequência disso seja a sua própria desintegração, o seu desaparecimento real e a sua eternidade possibilitada pela máquina.

O narrador, além de representar aquele pequeno mundo – sua amada, ele e o entorno dos dois – no jardim, escreve com flores mensagens para a sua amada. A primeira inscrição de flores foi: “Sublime, não distante e misteriosa/ Com o silêncio vivo de uma rosa” (CASARES, Ibid., p.39); depois do jardim feito e pisoteado, ele modifica a inscrição: “Minha morte nesta ilha despertaste” (Id., Ibid., p.40); e realiza outras modificações na sua frágil escrita de flores: “Um morto nesta ilha despertaste” ... “Já não estou morto, estou apaixonado” ... “Tímida homenagem de um amor” (Id., Ibid., p.41). O escritor que escreve um diário na superfície vegetal de uma folha agora escreve na terra com flores. Esses atos de escrita tão metamorfoseados (porque sua escrita muda permanentemente) representam mais uma vez a oposição entre as personagens do romance: a heterotópica, efêmera e frágil existência do narrador-escritor X a utópica e eterna existência de Morel-inventor e seus companheiros. Oposição desencadeada por posições espaciais.

Todos os fatos estranhos que o narrador nos expõe ao longo do seu diário, ele procura justificar com argumentos lógicos, que dêem ao inusitado, ao ilógico, uma motivação ou causa lógica, racional. As aparições e desaparecimentos dos intrusos, o fato de os intrusos não verem o narrador, ignorarem sua presença, ele atribui a um possível delírio seu, por ter comido algumas raízes da ilha: “Nos últimos tempos, eu me dedicara a provar novas raízes. Creio que, no México, os índios conhecem uma bebida preparada com o sumo das raízes (...) que proporciona delírios de muitos dias” (CASARES, Ibid., p.52). É o ilógico recebendo justificativas lógicas – uma imaginação meditada. Sobre a sua suposta invisibilidade em relação aos demais:

Tentei várias explicações:

Que eu tenha a famosa peste; seus efeitos sobre a imaginação: as pessoas, a música, Faustine; no corpo: quem sabe que lesões horríveis, signos da morte, os efeitos anteriores não me deixam ver.

Que o ar pervertido dos baixios e uma alimentação deficiente tenham me tornado invisível (...) Objeção: não sou invisível para os pássaros, os lagartos, os ratos, os mosquitos.

Ocorreu-me (precariamente) que talvez se tratasse de seres de outra natureza, de outro planeta. (CASARES, Ibid., p.64)

Mas o que ocorria era uma não coincidência de planos temporais provocada pela invenção de Morel. Um choque entre uma dimensão utópica e outra heterotópica. Entre as utopias e as heterotopias há as atopias, espaço da experiência de fronteira. A atopia, para Foucault (1968), é um espaço que pode ser representado pelo espelho, uma vez que, situado entre a utopia e a heterotopia, ele traz a um só tempo o real e o irreal. O espelho seria uma utopia, pois, por intermédio dele, a pessoa é capaz de ver-se num espaço onde não está, entretanto e ao mesmo tempo é uma heterotopia, porque o espelho existe realmente e tem um efeito retroativo, porque a partir dele a pessoa se descobre ausente no lugar onde está, porque eu já me vejo lá longe. A ilha, por intermédio

da junção entre o mundo da máquina de Morel e o mundo de fuga do narrador, é atópica. A atopia é provocada pelo espelhamento dos planos (real e ilusório) e por isso o narrador constata a presença de dois sóis e de duas luas:

Tenho um dado que pode servir aos leitores deste informe para determinar a data da segunda aparição dos intrusos: no dia seguinte, foi possível ver as duas luas e os dois sóis. Talvez tenha sido uma aparição local; mesmo assim, parece-me mais provável que seja um fenômeno de espelhismo, que se produz com lua ou sol, mar e ar, visível, certamente, de Rabaul e toda a região. (CASARES, *Ibid.*, p.62).

E, mais adiante, ele percebe que as construções da ilha são espelhos, simulacros, projeções da invenção de Morel, que se duplicam e conseguem ser, a um só tempo, reais e irreais, como as imagens especulares: “Estas paredes – como Faustine, Morel, os peixes do aquário, um dos sóis e uma das luas, o tratado de Belidor – são projeções das máquinas. Coincidem com as paredes feitas pelos pedreiros (...) Onde quebrei ou suprimi a parede primeira, permanece a refletida” (CASARES, *Ibid.*, p.107). A ordem dos simulacros é a da invenção de Morel, que funciona como uma metáfora da sociedade hiper-real. Para Baudrillard (1991, p.34), estudioso do simulacro, “o que toda uma sociedade procura, ao continuar a produzir e a reproduzir, é ressuscitar o real que lhe escapa”.

Continuando a refletir a partir da idéia de simulacro, devemos ressaltar uma das poucas construções da ilha: o museu. Para Baudrillard, uma das formas de simulacro muito comuns na sociedade é o museu, que converte situações reais em simulacros. O narrador, logo no início do seu relato, não sabe o porquê daquele prédio, tão similar a uma grande casa ou a um hotel ser denominado museu. Depois é que explica para nós, leitores, por intermédio dos escritos amarelos de Morel, a denominação: “A palavra **museu**, que uso para designar esta casa, é uma sobrevivência do tempo em que trabalhava nos projetos da minha invenção, sem conhecer seu alcance. Pensava então em erigir grandes álbuns ou museus, familiares e públicos, para essas imagens” (CASARES, *Ibid.*, p.91). E aqui vemos que, através do museu, da ilha, Morel cria um paraíso privado, cujo objetivo é dar eternidade aos seres no espaço, independente do tempo. Eternizar tempos diversos, repetidos no espaço.

Essa relação entre tempo e espaço foi estudada por Mikhail Bakhtin por meio do conceito de cronotopia. O cronotopo é a fusão tempo-espaço, “a interligação fundamental das relações temporais espaciais (...) num todo compreensivo e concreto” (BAKHTIN, 1999, p.211). No romance, em todas as passagens importantes, há indicações insolúveis de espacialidades e temporalidades. As primeiras linhas já anunciam a cronotopia: “Hoje, nesta ilha aconteceu, um milagre. O verão se adiantou. Trouxe a cama para perto da piscina e tomei banho até bem tarde” (CASARES, p.13).

Na interpretação de Bakhtin, “o princípio condutor do cronotopo é o tempo” (Id., *Ibid.*, p.212). Entretanto, na nossa visão, se temos que decidir entre tempo e espaço, não é o tempo, mas o espaço que desencadeia a força das relações entre espacialidades e temporalidades. Concordamos com Foucault, que no par entre temporalidades e espacialidades, é o espaço que define os signos. Ainda que a linguagem funcione no tempo, ainda que a linguagem seja temporal, o ser da linguagem é espacial, pois, “o que permite a um signo ser signo não é o tempo, mas o espaço” (FOUCAULT, 2000, p. 168). Sua justificativa pauta-se na seguinte argumentação: “Espaço (...) porque, de modo geral, só há signos significantes, com seu significado, por leis de substituição, de combinação de elementos, por conseguinte, em um espaço” (Id., *Ibid.*, p.168). No nosso ponto de vista é o espaço que determina, por exemplo, as principais significações em *A invenção de Morel*, já que a reprodução de tempos passados felizes acontece através de um espaço – que é a máquina de Morel – e localizada num determinado espaço – a ilha. É o espaço que permite a fusão dos tempos, o encontro de seres que viveram em tempos diferenciados.

A crítica literária, durante muito tempo permaneceu atrelada aos esquemas e análises temporais:

Havia a sempre necessidade, a nostalgia da crítica de encontrar os caminhos da criação, de reconstituir, em seu próprio discurso crítico, o tempo do nascimento e do acabamento que, pensava-se, deveria conter os segredos da obra. Enquanto as concepções de linguagem foram ligadas ao tempo, a crítica foi criacionista na medida em que a linguagem era percebida como tempo; ela acreditava na criação como acreditava no silêncio (FOUCAULT, 2000, p.169).

Por isso, Foucault sugere que a crítica literária encaminhe-se para análises que ponham em relevo a espacialidade das obras. Entender a linguagem, a linguagem literária, a sociedade pelo espaço, porque:

metaforizar as transformações do discurso através de um vocabulário temporal conduz necessariamente à utilização do modelo da consciência individual, com sua temporalidade própria. Tentar ao contrário decifrá-lo através de metáforas espaciais, estratégicas, permite perceber exatamente os pontos pelos quais os discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder (FOUCAULT, 1999, p. 90).

Com *A invenção de Morel*, percebemos a coerência de uma leitura incitada pelas espacialidades que se desenham na ficção para que possamos refletir sobre a relação entre desejos e poderes, entre espaços, sujeitos e práticas sociais. O narrador, ao final da trama, resolve projetar sua imagem na máquina e virar simulacro no mundo para tentar seu encontro efetivo com Faustine e para desenredar-se da perseguição injusta e angustiante que sofre dos poderes sociais. A sua reprodução pela máquina matará a sua imagem real, mas o que é essa imagem real, se não pode mostrar-se visível pelas cidades visíveis? Mais vale tentar a invisibilidade naquele “outro espaço” de visibilidade – o do simulacro. O que é o sujeito hoje, se não, em muitas situações sociais, simulacro de si mesmo?

Referências Bibliográficas

- [1] BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- [2] BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini et al. 2 ed. São Paulo: Hucitec/ EdUNESP, 1990.
- [3] BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- [4] CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. Trad. Samuel Titan Jr., São Paulo: Cosac Naif, 2006.
- [5] CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera Costa e Silva et. al. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- [6] FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*. In: *Ditos & Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- [7] _____. *Linguagem e literatura*. In: MACHADO, Roberto. *Foucault: a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- [8] _____. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 14.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- [9] _____. *As palavras e as coisas*. Trad. António Ramos Rosa. Lisboa: Portugalia, 1968.
- [10] TAVARES, Bráulio (org.). *Contos fantásticos no labirinto de Borges*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

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

¹ **Marisa MARTINS GAMA-KHALIL, Profa. Dra.**
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Instituto de Letras e Lingüística - ILEEL
mmgama@gmail.com