

O PERTURBADOR NO COTIDIANO: UMA LEITURA DO CONTO «HACIA LA ALEGRE CIVILIZACIÓN DE LA CAPITAL» DE SAMANTA SCHWEBLIN

LIA CRISTINA CERON
Universidade de São Paulo
liaceron@gmail.com

Recibido: 16-06-2016
Aceptado: 07-06-2017



RESUMO

A intenção desse artigo é compreender como se constrói o efeito inquietante no conto «Hacia la alegre civilización de la capital» a partir dos procedimentos utilizados pela escritora argentina Samanta Schweblin, e questionar como este relato revela manifestações do fantástico na literatura argentina contemporânea. Isso porque o conto, partindo de uma situação cotidiana e reconhecível, oscila entre o universo do fantástico e de um verossímil realista, levando o leitor a uma percepção inquietante de que há algo inusitado (o que não significa que seja também irreal) ocorrendo na situação proposta pela autora. Para entender tal construção, parte-se do questionamento sobre como a violência está configurada dentro do conto, principalmente quanto às relações sociais entre as personagens que sugerem em maior ou menor grau matizes de domínio e submissão.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura fantástica argentina; fantástico contemporâneo; efeito inquietante; estratégias de construção narrativa; violência na narrativa.

ABSTRACT

This article attempts to understand how the disturbing effect is constructed in the story «Hacia la alegre civilización de la capital» through analysis of the techniques used by the Argentine writer Samanta Schweblin and to question how this story reveals manifestations of the fantastic in contemporary Argentine literature. This is

because the story, based in a recognizable everyday situation, takes place between a fantastic universe and a verisimilar, realist one, leading the reader to the disturbing perception that something unusual (which does not mean unreal) is happening in the story. To fully understand this scheme, is necessary to question how violence is configured in the story, especially the violence that determines the social relationship among the characters, suggesting a greater or lesser relation of domination and submission.

KEYWORDS: Fantastic literature in Argentine; contemporary fantastic; disturbing effect; strategies of narrative construction; violence in the narrative.



O historiador Carlo Ginzburg, ao pensar sobre os modos de representação estética e seus possíveis efeitos, encontra em alguns textos narrativos um tipo particular de representação que configuraria «um antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade (inclusive nós mesmos)» (2001: 41), associando-os à ideia de estranhamento. Suas reflexões se originam (e aprofundam) a partir do pensamento do crítico russo Chklovski, com sua proposição de que a arte se define a partir da singularização de momentos importantes.¹ Em consonância com esta posição, Ginzburg retoma que o estranhamento seria uma forma de poder *ver* realmente as coisas, olhando-as primeiro como se elas não tivessem o sentido já atribuído e automatizado pelo hábito. Assim, o estranhamento nos permitiria tomar uma distância crítica da realidade, possibilidade que a arte (aqui incluída a literatura) nos proporciona de vermos (e compreendermos) as coisas.

Tal postura é particularmente interessante para pensar sobre o relato «Hacia la alegre civilización de la capital» da escritora argentina Samanta

1 Em «A arte como procedimento» (1917), Chklovski defende que os momentos importantes, na vida prática, poderiam se tornar imperceptíveis pela tendência do homem de parar de prestar atenção às ações, objetos e situações reiteradas no cotidiano. O objetivo da arte estaria, assim, em proporcionar uma *sensação* da coisa que deve surgir com a visão do objeto artístico e não com um reconhecimento (que pressupõe um conhecimento anterior). Para isso, a arte se pautaria em dois instrumentos: «o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma» (*Apud* Toledo, 1973: 45). Em outras palavras, o formalista russo defendia que a arte era capaz de ressuscitar nossa percepção da vida por meio do estranhamento, isto é, um procedimento de singularização que apresenta as coisas como se as víssemos pela primeira vez. O estranhamento também dependeria da complexidade da forma, pois quanto maior a dificuldade que o contato com o objeto artístico oferece para a percepção, mais duradouro seria seu efeito.

Schweblin que, a partir da atmosfera densa da narrativa, é capaz de nos fazer ver de outra forma as situações cotidianas representadas. Como os adivinhas estudados por Chklovski (e citados por Ginzburg), que descrevem um objeto mediante palavras que normalmente não seriam associados a ele, permitindo vê-los de outra forma, o conto de Schweblin também exige do leitor um esforço cognitivo para compreender a realidade representada, provocando um efeito particular, próximo ao desconforto. Com a leitura, podemos questionar como este relato retoma a tradição do gênero conto dentro da produção hispano-americana e revela as manifestações do fantástico na literatura argentina contemporânea, ainda que também possibilite indagar sobre a vigência desses parâmetros. Isso porque o conto oscila entre o universo do fantástico e de um verossímil realista, levando o leitor a uma percepção inquietante de que há algo inusitado (o que não significa que seja também irreal) ocorrendo na narrativa, associado principalmente à violência que pauta as relações entre as personagens.

No conto «Hacia la alegre civilización de la capital», publicado no livro *El núcleo del disturbio* (2002), a personagem não pode embarcar no trem porque não tem dinheiro trocado para comprar passagem e vê-se, assim, obrigado a permanecer na estação. Aos poucos, passa a interagir com as pessoas que se encontram naquele lugar e é inserido no grupo. Além do homem da bilheteria, Pe, convivem ali sua mulher (Fi) e mais três homens (Gong, Gill e Cho), antigos executivos da cidade a que se referem como «Capital», em oposição ao ambiente da estação do trem.

Dessa forma, o leitor depara-se com uma situação do cotidiano, aparentemente compreensível e reconhecível, que se torna paulatinamente inquietante por causa do processo de submissão a que o protagonista, Gruner, está sujeito. Isso é construído na narrativa por um processo de animalização da personagem e pela exploração do silêncio, a partir do que é ou não revelado pelo narrador onisciente em terceira pessoa. A presença do silêncio, principalmente no que se refere à ausência de informações sobre os motivos que desenvolvem o conflito (por que a personagem estaria ali e por que a recusa insistente do bilheteiro em vender-lhe uma passagem, por exemplo), é um procedimento já explorado por escritores associados ao fantástico e que orienta o início da nossa leitura.

Pensar sobre o relato de Schweblin dentro da tradição hispano-americana, e principalmente argentina, sugere a necessidade de retomar os aspectos desse gênero já defendidos por vários escritores, dentre eles, focaremos na reflexão feita por Julio Cortázar. Segundo o autor argentino, existiriam algumas constantes e valores que se aplicariam a todos os contos e que seriam invariá-

veis, permitindo a configuração do conto como um gênero. Para defini-las, Cortázar parte do limite físico, visto que um conto não se pode prolongar como um romance, que não tem outro limite que não «o esgotamento da matéria romanceada» (2011: 151).

A partir desse aspecto, o escritor propõe uma comparação: o conto se aproxima da fotografia, assim como o romance do cinema. Isso porque a fotografia depende da limitação prévia da câmera e da visão do fotógrafo, operando um recorte sobre a realidade que precisa ser uma imagem ou um momento *significativo*, capaz de levar o leitor a projetar sua inteligência e sensibilidade a algo além do que o contido no recorte. Por outro lado, o romance seria uma «ordem aberta», em que a maneira de captar a realidade pode ser ampla e multiforme e na qual o desenvolvimento se dá com elementos parciais e acumulativos. Cortázar chega, assim, à sua comparação mais conhecida de que o conto vence o leitor por *knock-out*, como um soco que o toma de surpresa, enquanto o romance ganharia por pontos, permitindo a acumulação de efeitos.

Não cabe aqui discutir a coerência de toda a defesa de Cortázar frente a esse «gênero de tão difícil definição» (2011: 149), mas alguns aspectos levantados pelo autor são relevantes para analisar o conto de Schweblin. Para prender a atenção do leitor (isto é, dar-lhe o golpe certo) o material com que o contista trabalha precisa ser significativo,² uma vez que existe uma limitação física associada à extensão do conto. Sendo assim, Cortázar defende que não pode haver elementos gratuitos ou meramente ilustrativos em um conto (em consonância com o que Edgar Allan Poe já defendia muito antes em relação ao conto).³

Estes aspectos definem a brevidade necessária ao conto. Ela faz com que o contista tenha que trabalhar de forma vertical, afirma Cortázar, isto é, condensando o tempo e o espaço no relato. Com essa explicação, entendem-se as ideias de intensidade e tensão, defendidas como único modo de atingir o leitor (levando-o por uma espécie de sequestro momentâneo), e que estão pre-

2 Cortázar afirma que «um conto é *significativo* quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta» (2011: 153). Além disso, para ele a significação não reside somente no tema e tal ideia só terá sentido se relacionada com as de tensão e intensidade, que se referem «ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo» (2011: 153). Assim, a rigor, qualquer tema poderia ser adequado para um conto, diz Cortázar, e será tão significativo quanto for a capacidade do contista de abordá-lo.

3 Edgar Allan Poe, no ensaio «Filosofia da Composição», publicado originalmente em 1846, já fazia alusão à necessidade de se escolher conscientemente todos os elementos de uma narrativa. Com a intenção de mostrar a construção de seu poema «O Corvo», Poe cita os seus passos progressivos e afirma: «É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático» (1999: 20).

sentes também na obra de Schweblin. Quanto à intensidade, o autor a define como «eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige» (2011: 157), o que remete novamente à ausência dos elementos gratuitos, pois tudo o que está no relato tem uma função dentro da narrativa. Já para a tensão, ela se caracteriza por ser «uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta. Ainda estamos muito longe de saber o que vai ocorrer no conto, e, entretanto, não nos podemos subtrair à sua atmosfera» (2011: 158).

Tal tensão faz-se presente na narrativa de Schweblin, já que cada novo elemento levantado pelo narrador auxilia na construção do conflito, do qual o leitor parece não conseguir se esquivar. Assim, encontramos neste relato um modo de narrar econômico (em consonância com as propostas de Horácio Quiroga)⁴ e que respeita os aspectos de intensidade, tensão e brevidade defendidos por Cortázar.

A própria autora, em entrevista concedida ao jornalista Ariel Palácios, do jornal *O Estado de S. Paulo* (2014), esclarece como é sua escrita, aproximando-a tanto dos escritores argentinos, quanto da linha americana de narrativas breves, com a influência de autores como Raymond Chandler. Procura «escrever o máximo possível em uma única frase», pois seu interesse está no que ocorre dentro da cabeça do leitor. Defende ainda que um dos principais elementos da sua narrativa é a velocidade: «A velocidade, ao contrário do que se acredita por aí, não é superficialidade (...). A velocidade é precisão. E é sutileza. Mas, acima de tudo, é retirar metade da história do papel impresso e colocá-la na cabeça do leitor». Para não ser superficial, o ritmo veloz impresso ao conto depende da profundidade das palavras escolhidas, o que leva também à importância que a autora atribui às imagens visuais nas narrativas. Com isso, percebe-se como o que não é dado em suas narrativas é tão importante quanto o que está dito.

Ainda em relação à estrutura da narrativa, é importante notar a relação de seus contos com o que defende Ricardo Piglia sobre esse gênero. Piglia coloca, em «Tesis sobre el cuento», que um conto deve contar sempre duas

4 Horácio Quiroga, com uma boa dose de ironia, propôs diversas dicas para se escrever um conto. Segundo Nadia Gotlib, o escritor uruguaio reforça, entre suas propostas, as qualidades que um contista deve ter a partir de Tolstoi: «sentir com intensidade, atrair a atenção e comunicar com energia os sentimentos. Porque um conto diluído é como um perfume rarefeito: não se percebe mais a intensidade essencial que constituía(m) sua virtude e encanto» (2000: 76). Cabe ainda ressaltar que o próprio Cortázar retoma um dos mandamentos de Quiroga, no texto «Do conto breve e seus arredores», e concorda que para escrever um conto é preciso pressupor um pequeno ambiente, fechado e esférico, do qual o próprio autor poderia ser uma de suas personagens.

histórias, uma visível, em primeiro plano, e a segunda que se desenvolve no silêncios e interstícios da primeira (com o que não é dito, com o subentendido e com as alusões). Segundo o autor, a «historia secreta es la clave para de la forma del cuento y de sus variantes» (2000: 108) e, assim, determina a estratégia do relato em primeiro plano. O surgimento inesperado da história secreta ao final é o que causaria o efeito de surpresa no leitor, pois é capaz de dar novo significado a todo o relato. É possível pensar se o relato em questão de Schweblin diverge ou não das propostas de Piglia. Isso porque existe uma história velada, fragmentada, a partir da materialidade do que está sendo efetivamente narrado, que muitas vezes é o que faz surgir o efeito inquietante, mas tal história subentendida não é necessariamente exposta ao final. O que é revelado, ao contrário de elucidar a situação da personagem Gruner, como veremos adiante, levanta apenas mais dúvidas ao leitor.

Essa alteração na construção do conto pode ser relacionada com o questionamento feito por Ariel Idez (2013), em artigo sobre a narrativa breve atual publicado na revista *Ñ*, do jornal *Clarín*. Pensando no contexto atual de produção, suporte e divulgação dos textos literários (como blogs, sites, redes sociais), Idez propõe duas hipóteses para a extinção da supressa final nos contos: a história velada foi sepultada e jamais se tornará visível, mas o escritor a conhece e constrói sua narrativa assumindo que o leitor compartilha desse conhecimento; ou já não existe uma segunda história, e o conto narra apenas uma história ou muito mais do que duas, condensando uma proliferação que Idez considera quase patológica e incessante. Qualquer uma dessas formas é um modo de construção do relato que opera com os motivos da história por meio de ressonâncias internas. O autor explica: «Ya no es la historia oculta la que dicta la trama, sino las derivas de la superficie del relato, las asonancias y disonancias de las acciones de los personajes y el salto hipertextual de un tema a otro a través de vínculos precarios y azarosos». Retomando a fala da própria autora, parece-nos plausível supor que seu relato se relaciona com as hipóteses de Idez, já que ela defende a participação do leitor dos contos (com a interpretação, com sua leitura própria), mas isso não significa deixar um final aberto ou ambíguo para a história. Schweblin afirma que «o escritor tem que avançar nessa história, tête-à-tête, par a par com o leitor» e construir assim um final que seja «fechado», quer dizer, reconhecível, mesmo que em aparência seja apenas para o escritor / narrador, que assume que o leitor também o conhece.

Pensando na construção do conto de Schweblin, voltamos à questão da velocidade da narrativa, que leva à supressão de «metade da história do papel impresso», como sugere a autora, e da história velada presente no que não é

dito. Os dois aspectos se associam ao silêncio, isso é, àquilo que é ou não revelado pelo narrador, determinando como a narrativa se desenrola. Além disso, outros aspectos formais, como a posição assumida pelo narrador, a presença de figuras de eclipse e de hipérbole, e a própria preocupação com o léxico da autora, ajudam a configurar a fragmentação da história e a expor a violência presente na relação entre as personagens, intensificando a tensão na narrativa, o que nos parece propício para levar o leitor a uma sensação perturbadora. Com esses espaços a serem preenchidos pelo leitor, principalmente com relação ao comportamento das personagens, Schweblin constrói uma situação comunicativa que se aproxima à dos relatos fantásticos, a partir da definição de Rosalba Campra de que este tipo de relato «juega con los desequilibrios entre lo dicho y el silencio, combinación que constituye en relato fantástico como un tipo particular de proceso comunicativo dentro de ese tipo particular que es a su vez la ficción» (1991: 51).

Assim, a partir da construção da narrativa, entramos também na questão do fantástico. A leitura do conto de Schweblin permite indagar se a literatura fantástica ainda se encontra presente na produção argentina contemporânea. A autora, na entrevista já citada, considera que, em relação ao livro *Pájaros en la boca*, a maior parte são contos «realistas, embora estejam concentrados em situações anormais». Schweblin não enquadra seus contos dentro de uma literatura fantástica porque acredita que esse tipo de narrativa coloca o leitor em um lugar confortável, uma vez que o leitor pressupõe que a irrupção do sobrenatural é impossível em sua realidade, enquanto seus contos, ao se pautarem por certa verossimilhança, causam um desconforto, pois remetem a situações que poderiam ocorrer ao leitor. Por abordar situações verossímeis, ao mesmo tempo que possuem elementos «anormais», tais relatos impõem ao leitor esse efeito inquietante e, portanto, representariam uma forma de vigência do fantástico na produção contemporânea.

A tradição desse gênero na América Latina e principalmente na região do Rio da Prata é inquestionável. Sobre este contexto, Paul Verdevoye defende que a corrente fantástica nessa região é anterior aos últimos anos do século XIX ou primeiros do século XX. Encontra nos jornais impressos em Buenos Aires e Montevideo antecedentes oitocentistas, com textos publicados sob as rubricas de «cuentos fantásticos». Afirma ainda que nos contos publicados à época já estão presentes alguns elementos da literatura fantástica rio-platense posterior, como o duo sonho e pesadelo, a loucura, a intervenção diabólica, a magia negra, a morte violenta, as cenas macabras com um crime secreto ou ainda episódios históricos compostos com fatos estranhos e misteriosos (1991:

118). Nota-se, assim, uma ampliação das temáticas com as quais o fantástico trabalha. Depois da aparição desses relatos nos jornais, Verdevoye vê em autores como Juana Manuela Gorriti (com a publicação de seu livro, novidade para a época, *Sueños y realidad*, em 1865) e Eduardo L. Homberg (com o relato «La bolsa de huesos») outros precedentes da literatura fantástica argentina, que também irão introduzir novos parâmetros a essa produção.⁵

Nesse sentido, o fantástico na região do Rio da Prata cresceu e se diversificou com novas gerações. Verdevoye entende o fantástico a partir da definição proposta por Rosalba Campra, para quem a noção de transgressão seria essencial a essa produção: a transgressão seria todo transtorno da ordem natural das coisas, como a intromissão de um objeto sonhado na vida cotidiana, a animação de uma estátua, a coexistência de vivos e mortos, entre outros. Para Campra, não apenas a temática determina a natureza do fantástico, mas também a existência de uma «sintaxis definitoria de la narración fantástica» (1991: 115). Verdevoye, citando Campra, chama a atenção para a ideia de que a função do fantástico hoje, assim como no século XIX, seria a de criar uma incerteza no homem sobre toda a realidade a partir da linguagem.

A discussão de Campra sobre o fantástico se insere em um âmbito mais amplo, e partimos dela para retomar o relato de Schweblin. Como já citado, nem sempre os procedimentos utilizados pela autora, que atribuem elementos pouco verossímeis às narrativas, alteram necessariamente as referências espaço-temporais que as levariam a um plano alternativo de realidade. Contudo, em alguns contos, é possível aproximar o universo relatado ao fantástico, principalmente pela questão da hesitação do leitor frente ao que ocorre. Isso é o que define o fantástico para Todorov: a dúvida. Ele postula três condições:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada pela personagem; desta forma, o papel do leitor, é por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada no texto, torna-se um dos temas da obra. [...] Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética (2007: 39).

5 O pesquisador retoma a afirmação de Bioy Casares, já nos anos 1940, que dizia não haver um tipo, mas muitos de literatura fantástica, ideia mais tarde corroborada por Cortázar, que em 1975 faria referência aos pesadelos construídos por Horácio Quiroga, ao fantástico mental de Jorge Luis Borges, à estranheza no cotidiano retratada por Silvina Ocampo, ao universo surreal de Felisberto Hernández, como exemplos da diversidade do fantástico produzido na região (Verdevoye, 1991: 115).

Interessa-nos o foco na questão do leitor e de como ele é tomado por uma sensação incomum ao ler os contos de Schweblin, ao ser colocado no mesmo nível da personagem e compartilhar com ela tal dúvida conforme a narrativa se desenrola. Associando a dúvida à construção dos contos, no relato, a falta de causas e explicações para as ações das personagens contribuem efetivamente para suscitar certo incômodo. A própria autora coloca em jogo a importância do inquietante ao afirmar, na entrevista já citada, que «se não encontro nada perturbador, não me interessa narrar. Sem o elemento perturbador, não posso armar o conto».

Para Todorov, uma narrativa deixa de ser fantástica a partir do momento em que a dúvida se dissipa e o leitor é obrigado a escolher uma solução ou outra para o problema apresentado. A solução, tendendo para o universo natural ou sobrenatural, leva o relato aos âmbitos do estranho ou do maravilhoso, respectivamente. Para Ana Maria Barrenechea, no entanto, é possível pensar na presença do fantástico não apenas a partir de haver ou não uma dúvida sobre a natureza do evento, e sim, da existência implícita ou explicitamente de fatos anormais, não naturais ou irreais e seus contrários, e se tal contraste foi ou não problematizado na narrativa. Essa perspectiva ampliaria a gama da literatura fantástica, que «quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita» (2007: 393). É possível pensar que isso ocorre com no conto de Schweblin, em que, ainda que haja um predomínio de certa normalidade (afinal, Gruner, está em uma estação de trem, convivendo com os outros moradores da estação), o irreal surge a partir desta normalidade construída, colocando o foco da narrativa no contraste entre o natural e o não natural (as situações «anormais» às quais se referia a autora, como o fato de não explicar por que Gruner não poderia sair daquele lugar ou por que estava ali), sem prescindir de uma descrição que aproxime o fato ficcional da realidade do leitor.

Dessa forma, o conto adentraria um âmbito do verossímil realista, que discutiremos adiante, mas nele também estaria presente o extraordinário que irrompe dentro da vida cotidiana (ou apenas uma sugestão dessa transgressão), uma das vertentes orientadoras do desenvolvimento do fantástico na literatura hispano-americana. O fantástico presente na obra de Schweblin não é, claro está, o mesmo dos seus antecessores, ainda que apresente muitas semelhanças. Para Elsa Drucaroff, no artigo «Fantástico desencantado: los nietos de Cortázar», percebe-se em Schweblin a influência do fantástico de Cortázar

não pela retomada dos recursos narrativos usados pelo autor, mas pela sua «violência fantástica desoladora» que «llega porque sí, de pronto, como una bofetada en medio del relato; o está desde el comienzo, indicando agresivamente que ese mundo es absurdo sin paliativo; pero nunca señala una utopía. Nada hay seriamente en juego cuando la grieta fantástica irrumpe, incluso si es serio, incluso si es peligroso» (2005).

A «violência fantástica desoladora», que chega e domina sem aviso ou que se constrói pouco a pouco na tensão do relato, mostrando um «absurdo do mundo» do qual não se pode prescindir, se desenvolve nos contos da autora para algo no mínimo desconfortável. Supomos que tal sensação inquietante esteja intimamente associada à extrema carga de violência, velada ou não, presente nos contos, e que marca como as relações entre as personagens se estabelecem. Isso porque cada narrativa coloca em cena formas do comportamento humano que geram uma sensação de inquietude quase angustiante por serem facilmente reconhecíveis em nossa realidade.

A violência, assim, parece-nos um ponto de partida importante para pensar sobre o conto de Schweblin. Jaime Ginzburg, em *Literatura, violência e melancolia* (2012), dentre muitos aspectos ligados à violência, mostra que esta é constante no campo da experiência humana (2012: 11), e pode, portanto, se manifestar de diversas maneiras (na relação entre pais e filhos; entre patrão e empregado; na passagem da ordem para a desordem; na dominação pelos governos; etc.). No conto em questão, a violência se manifesta implicitamente, regulando as relações estabelecidas pelas personagens, mas sem ser concretizada em confrontos físicos.

O pesquisador aponta ainda que a violência social é um fator marcante no mundo atual, e as pessoas estão constantemente expostas a imagens violentas, principalmente por causa da indústria midiática. Esse excesso poderia levar à falta de empatia, pois «se tivéssemos a disponibilidade emotiva de reagir com intensidade a cada uma das notícias que recebemos sobre guerras, genocídios, destruição, nosso aparelho psíquico provavelmente não suportaria» (Ginzburg, 2012: 23). A empatia (ou a falta dela), no sentido de tirar da automatização a nossa maneira de perceber a realidade, também se aproxima do que defendia Carlo Ginzburg, sobre a necessidade da arte para nos fazer ver o mundo de outra maneira. Além disso, para Jaime Ginzburg, «a violência é construída no tempo e no espaço» (2012), o que irá determinar sua configuração estética de acordo com o tempo histórico em que foi produzida, influenciando a percepção do leitor, uma vez que será capaz de reconhecê-la, levando-o à sensação inquietante.

Com isso, é possível estabelecer paralelos entre o impacto pretendido no leitor e o conceito de estranho defendido por Freud. Ao analisar o conto «O homem de areia» de Hoffmann, Freud distingue parâmetros para definir tal conceito. Parte primeiro da investigação etimológica da palavra *unheimlich*, em alemão, que contém, entre seus sentidos possíveis, a ideia de algo que é assustador. Por outro lado, a palavra carrega também o sentido de familiar (*heimlich*). Para chegar ao que é *unheimlich*, seria preciso passar por um processo de se tornar desconhecido e aterrorizador aquilo que fora familiar. Neste sentido, Freud chama a atenção para a proximidade entre o que nos assombra e o que nos é conhecido: «o que é familiar e agradável, por outro, o que está oculto e se mantém fora de vista» (1969: 282).

Mais do que apenas determinar os possíveis sentidos da palavra, Freud vai utilizar tais concepções para mostrar como o estranho se manifesta dentro da teoria psicanalítica desenvolvida por ele. O estranho se construiria a partir daquilo que era conhecido e que, reprimido, retornaria de uma maneira capaz de amedrontar e perturbar. Entre as categorias do reprimido que retorna à mente de forma inquietante, Freud enquadra a «compulsão à repetição», o animismo, a onipotência dos pensamentos, o complexo de castração, entre outros. Não é intenção fazer uma análise do conto a partir das categorias propostas por Freud, mas é relevante a sua argumentação quanto ao efeito que isso pode produzir no leitor. O próprio autor reconhece que o estranho não pode ser transposto para a ficção sem modificações, já que depende da representação criada pelo escritor. Na obra de Schweblin, por exemplo, o efeito inquietante se inicia porque o leitor é capaz de reconhecer a realidade ali representada, como já citado, ao mesmo tempo em que percebe que há algo fora de lugar, como se não pertencesse a tal realidade, sem conseguir explicar o quê.

Esse é outro elemento importante que nos interessa para o surgimento de um efeito inquietante. O crítico espanhol David Roas, ao comentar o conto «O livro de areia» de Borges, em que um vendedor oferece um livro com um número infinito de páginas ao protagonista, aponta que a inquietude experimentada pelo leitor advém da relação inevitável que ele estabelece entre a história narrada e seu próprio mundo. Roas explica que o mundo construído dentro das narrativas fantásticas parece, a princípio, «normal», pois o leitor o identifica com sua própria realidade. Essa construção se ligaria à presença de dados provenientes da realidade objetiva (citar o nome da cidade em que o protagonista reside, referir-se à Bíblia, mencionar nome de pensadores e lugares reais), no entanto, além destas referências reconhecíveis «e que garantem uma evidente ilusão de realidade, o que é verdadeiramente importante é que

a construção do mundo textual parece estar destinada a demonstrar que ele funciona de modo idêntico ao real» (2014: 110). O funcionamento do «mundo textual» seria repentinamente tomado por um fenômeno que contradiz as leis físicas que deveriam organizá-lo, se esse realmente se identificasse com o «mundo real». O choque entre os dois «mundos» faz com que o leitor saia do âmbito ficcional da narrativa e o associe à sua própria realidade. Roas defende, assim, que o fantástico depende daquilo que consideramos como real, e este, por sua vez, deriva diretamente do que conhecemos (2014: 111).

Com essa relação entre mundo textual e extraliterário, podemos considerar que o efeito inquietante que o relato da autora suscita no leitor estaria ligado à construção da narrativa voltada para um modo de representação que preza pela verossimilhança. O conto utiliza estratégias que o inserem no âmbito do fantástico, mas também preza a verossimilhança realista, transitando entre estas duas formas de representação. A autora faz um uso incomum da estética realista em busca de efeitos que pretende acarretar.

Discutiremos, brevemente, em que consiste tal estética. A exigência de representar o próprio presente pode ser considerada uma das características principais do realismo surgido no século XIX. Desde então, a definição do que seria o realismo sofreu muitas modificações, já que o termo foi usado para definir manifestações artísticas diversas.

Sem a pretensão de esgotar as teorias sobre esse assunto e apenas com a intenção de comprovar a amplitude e complexidade das discussões, se retomarmos alguns autores voltados para esse assunto, como aponta Luz Horne, encontraremos aqueles que pensaram o realismo como uma corrente estética que atravessa a história da arte, ligada à quebra da regra clássica de níveis sobre o material com que a arte poderia trabalhar (Erich Auerbach). Outros circunscrevem o realismo a uma corrente particular com origem na metade do século XIX, dando importância à forma da obra literária (Ian Watt).⁶ Há, ainda, teóricos que encontram no realismo uma representação das contradições do

6 Para Auerbach, um aspecto inerente ao conceito de realismo é a quebra da regra clássica de níveis sobre o material com que a arte poderia trabalhar — aquilo que é cotidiano, real e prático corresponderia a um estilo baixo, enquanto o estilo elevado estaria destinado a trabalhar com o que é sublime, heroico ou trágico. Tal quebra, defende o autor, pode ser encontrada desde a Antiguidade, com os relatos da vida de Cristo, no entanto, foi com o movimento realista do século XIX que esta se produziu de maneira evidente e sistemática. Por outro lado, Ian Watt defende que a característica fundamental do romance, que o distingue de outras formas narrativas, seria o realismo, baseado na relação intrínseca entre a obra literária e a tentativa de representar a realidade circundante. Identifica um «realismo formal» como um conjunto de procedimentos narrativos organizados segundo a premissa de que o romance «constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história, apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias» (2010: 31).

capitalismo, que seriam parte de um processo dialético e teleológico de superação histórica (George Lukács).

Apesar das diferenças, tais autores parecem compartilhar um questionamento sobre intenção das diferentes manifestações artísticas em construir uma representação da realidade, seja ela uma representação fiel, mimética, ou aquela destinada a produzir um «efeito de real» (Roland Barthes), prezando pela verossimilhança. Como explica Horne, abordar o realismo pressupõe «salir de una autorreferencialidad; hay una intención de hacer un 'fresco', un retrato, de ofrecer una mirada sobre algo que o bien se propone como extraliterario, o bien se inventa como tal» (2011:17).

Ainda segundo Horne, essa intenção em comum, assim como o uso de uma linguagem clara, direta e objetiva, e a presença de elementos que indiquem a localização temporal da obra em um âmbito contemporâneo (2011: 17), são alguns traços relativamente estáveis que o realismo adquiriu como uma tendência artística e programática moldada em um momento específico do século XIX, e que podem determinar se estamos diante de uma estética efetivamente realista. A partir dessas considerações, a pesquisadora afirma que há na literatura contemporânea latino-americana um interesse renovado por uma literatura realista, ainda que distinto do que seria o realismo anterior. Principalmente a partir dos anos 1990, foi constante e significativo o aparecimento de textos, obras e filmes que adotaram uma estética realista com o desejo de oferecer um testemunho ou um documento do mundo contemporâneo.

Em relação à literatura especificamente, Horne considera que, em alguns escritores atuais, como César Aira, Sergio Chejfec e João Gilberto Noll, há uma preocupação em mostrar algo da ordem do real de sua própria época, mas, para conseguir isso, esses autores recorrem a formas diferentes das consagradas pelo realismo clássico, já que «si cambia lo que entendemos por realidad y los modos de percibirla, y si cambia lo que consideramos como verosímil, los modelos de representación también deberían cambiar» (2011: 14).

Se, por um lado, os temas que esses escritores exploram ainda são parecidos (como expor a realidade degradante das cidades), por outro, abordam tais temas retomando estratégias das vanguardas latino-americanas, usando-as de maneira distinta de seus contextos originais e outorgando-lhes outros valores. Isso configura uma narrativa marcada principalmente pela descontinuidade: para que a literatura possa oferecer um retrato da nossa época atual, seria necessário que incluísse dentro de si modos de significação externos a ela (por exemplo, trabalhar com a lógica de funcionamento de outras esferas não simbólicas, como imagens, instalações, performances, exposições).

Horne atribui à descontinuidade uma força positiva, uma ferramenta para construir um retrato do contemporâneo, e, de maneira paradoxal, dirá que o realismo nessas narrativas contemporâneas toma forma a partir dessa desestabilização textual com a intervenção de um elemento alheio ao que é estritamente literário. Segundo a autora, «ya no se busca *representar* lo real sino más bien señalar o incluir lo real en forma de indicio o huella y, al mismo tiempo, producir una intervención *en* lo real» (2011: 15). A partir disso, haveria um determinado efeito sensível buscado pela literatura, e sua qualidade estaria associada à sua eficiência para conseguir tal efeito.

Para a autora, na interrupção da verossimilhança, da ordem simbólica e racional presente nessas narrativas, seria possível reconhecer uma «ambición realista», isso é, com uma tentativa de apresentar «algo de sus propios mundos contemporáneos» (2011: 16), produzindo um realismo de «otro modo», ainda fazendo com que o leitor possa reconhecer semelhanças entre a ficção e o material extraliterário que ela representa por um «efecto de realidad».

A narrativa de Schweblin, apesar de não apresentar as estratégias «vanguardistas» apontadas por Horne, se encaixaria nesse quadro por procurar uma nova maneira de expressar a realidade, fazendo uso de outros procedimentos, como o ritmo rápido das narrativas e a preocupação com a sintaxe, como a própria autora sustenta na entrevista já citada. Disposto o horizonte teórico que nos orienta nesta leitura, cabe-nos voltar ao conto.

Como já citado, Gruner vê-se forçosamente preso a uma estação de trem, já que não pode comprar a passagem para embarcar, por não ter dinheiro trocado. Um primeiro indício da relação que irá se estabelecer entre Gruner e Pe, o homem da bilheteria, está no controle que este pode exercer sobre aquele ao se recusar a vender a passagem. A primeira recusa é um momento anterior ao começo do conto, e que, portanto, o leitor só compreende pelo que é relatado depois. Assim, neste início, o silêncio, como procedimento narrativo, está fortemente entrelaçado à submissão da personagem e também à sensação inquietante que o leitor experimenta por não entender ainda o que se passa (as primeiras hipóteses formuladas com a leitura talvez questionem por que a personagem está ali, por que não há troco e, ainda, qual o motivo da recusa do homem da estação). Isso mostra que o leitor é inserido na narrativa já com um certo conflito em andamento, mesmo que não o apreenda completamente.⁷ O conflito ficará mais evidente com a reiteração da recusa de Pe aos

7 Ao abordar o silêncio dentro das narrativas fantásticas, Rosalba Campa afirma que «Existen, sin embargo, silencios incolmables, cuya imposibilidad de resolución es experimentada en el cuento fantástico como una carencia por parte del lector, y que estructuran el cuento en sus características genéricas.

pedidos de Gruner para comprar a passagem a cada vez que um trem se aproxima da estação.

Dessa forma, há cortes temporais e elipses na narrativa, retomando a ideia de que o que é narrado é realmente só o necessário, e que o relato deve ser completado pelo leitor a partir da sua sensibilidade e intuição sobre o que está apenas sugerido. Isso remete aos aspectos de intensidade e tensão levantados por Cortázar e ao que a própria autora afirma sobre sua escrita, pois todos os elementos da narrativa parecem ter uma função definida. Ao descrever o espaço da estação de trem, por exemplo, o narrador cita que Pe, «desde un banco de la estación, mira el inmenso campo seco que se abre hacia los lados» (2011: 9), e ainda ressalta «la línea negra en la que se pierden los rieles de la estación». Ambas as descrições remetem à imensidão e à solidão do espaço que parecem oprimir a personagem.

Mais adiante, durante uma conversa de Pe e sua mulher entreouvida por Gruner, o leitor tem acesso somente a partes do que é dito (assim como a personagem), que parece oferecer uma chance de compreensão do que está acontecendo, mas colabora, na verdade, para reinstaurar a sensação inquietante. A mulher diz ao homem para ser mais calmo, pois Gruner está sozinho e deve estranhar. Mas estranhar o quê? O narrador faz uso de um adjetivo a que já havia empregado para caracterizar Pe: ele sente-se *ofendido* porque Gruner só parece se preocupar em comprar a passagem. Mas, se era esse seu objetivo, com que outra coisa deveria se preocupar? O leitor é colocado no mesmo âmbito de incerteza que a personagem, suscitando o efeito inquietante que é intensificado ao longo da leitura.

Em um primeiro momento, poder-se-ia pensar que tal posição instauraria o fantástico dentro da narrativa, já que a hesitação da personagem é partilhada pelo leitor. No entanto, a dúvida não se refere a um evento que extrapole os limites do mundo natural, e a recusa se justificaria apenas em um âmbito reconhecível pelo leitor. O problema se dá exatamente porque não há explicação para a recusa de Pe em vender o bilhete, levando uma situação verossímil quase à beira da incompreensão, sem alterar, no entanto, os parâmetros espaciotemporais que sugeririam a instalação de uma outra ordem lógica, causando a sensação perturbadora.

Éste es el tipo de silencio que encontramos en el cuento fantástico: un silencio cuya naturaleza y función consisten precisamente en no poder ser llenado. El sistema prevé la interrupción del proceso comunicativo como condición de su existencia: el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad» (1991: 52). Dessa forma, é possível pensar que, até este momento, o conto não oferece outros elementos que proponham um desvio do verossímil a não ser o silêncio com que a situação está sendo construída.

Além da exploração do silêncio, a aproximação da personagem a um animal se torna mais evidente com um procedimento de dissociação. O narrador relata, ao descrever a reação de Gruner, que não é ele quem aceita o prato de sopa oferecido por Pe, são suas mãos. A submissão domina-o por partes do corpo e pela fome. O processo irá se completar aos poucos, mas a narrativa indica esse movimento também com a comparação que a própria personagem faz ao refletir sobre o cachorro que se encontra na estação: não seriam os cachorros do mundo o resultado de homens cujos objetivos de deslocamento teriam fracassado? A transformação de homem em cachorro seria feita à base de caldo quente (o mesmo oferecido a ele) e de um sentimento de terror e frio que levam todos ao silêncio (o mesmo ocorrerá com ele?). É interessante notar que o silêncio não diz respeito apenas à estrutura da narrativa, mas também à reação da personagem, que paulatinamente aceita o que lhe é oferecido e imposto ao mesmo tempo.

A submissão, característica muitas vezes associada ao comportamento canino, se aproxima da atitude da personagem, que permanece calada ainda que o narrador onisciente deixe escapar que ela sente certa indignação, caracterizando Pe como «miserable». Há indícios de sua reação passiva no trecho: «el diario ahora enroscado vuelve a apoyarse en el regazo de Gruner sin que ninguna conclusión logre incorporarlo para ir en busca del miserable que le ha negado la civilización alegre de la Capital» (2011: 10). No fragmento, percebe-se que ele não reage, sente-se novamente e «todo permanece quieto y en silencio» o que pode levar o leitor a questionar quais as razões de tal ação, já que a ausência de um motivo provoca novamente uma sensação desconfortável.

Ainda em relação a Pe oferecer sopa a Gruner, este pensa que se estivesse em uma guerra já teria perdido duas batalhas. Adiante, o narrador insiste: «Sabe que afuera el frío es húmedo e inhóspito y sabe también que ha perdido otra batalla, puesto que no tarda en llevarse a la boca el primer bocado» (2011: 12). O uso do vocabulário bélico evidencia a violência latente em todo o conto, conforme as relações de poder vão sendo estabelecidas. A escolha lexical é importante também no momento seguinte. Gruner perde o orgulho (última resistência de um soldado?) e está pronto para aceitar o convite e unir-se ao grupo.

Envolvido nesse novo contexto, a personagem sente-se atraída pela familiaridade da situação a ponto de compará-la com a situação ideal da Capital: «con fraternales palmadas en los hombros, Pe felicita a sus hombres de oficina mientras ellos, agradecidos, preparan una mesa que a Gruner le recuerda aquellas íntimas festividades navideñas de su infancia y, por qué no, a la alegre civilización de la Capital» (2011: 14). Assim, o vocabulário bélico é substituído

por expressões que remetem semanticamente às ideias de união e família. Gruner é convidado a «unirse al grupo» (2011: 14), enquanto vê de longe que «la noche los reúne a todos en la preparación de una cálida cena familiar» e mais adiante na narrativa, de longe percebe o «murmullo familiar».

Outra referência à família aparece com a brincadeira que os outros «oficinistas» fazem com Gruner, pedindo-lhe para passar o sal de um lado para o outro da mesa, até que tal ação seja interrompida por Pe, tomando para si o papel da autoridade, como um pai faria. O domínio exercido por Pe não recai apenas sobre Gruner, mas sobre todo o grupo. Isso aparece também com explicações sobre como os outros homens trabalhavam na terra ao redor da estação sob o comando do «pai». O narrador faz menção direta a tal papel social de Pe (e de sua mulher) construído dentro daquele contexto, quando explica que os «oficinistas» vão arrumar a cama de «Papá y Mamá».

Três «oficinistas» (quatro com Grunner) trabalham em um ambiente onde estariam normalmente deslocados e sob as ordens de um homem sobre quem não se explica por que carrega tanta autoridade, aceita por eles. A violência dessa situação, amenizada com a ideia de família, ainda que artificial, transforma-se em violência aceita porque baseada na família, no papel do patriarca que orienta seus filhos, que, de acordo com Jaime Ginzburg, «seria um útil modo de manter o controle» (2012: 83).⁸

Mesmo dentro desta situação que remete ao familiar e afetivo, há a continuidade do processo de animalização que garante o funcionamento efetivo das relações de domínio e submissão. A primeira interação com a «família» deixa claro que Gruner será submetido inclusive ao silêncio, pois o homem e a mulher ignoram seu comentário sobre a impossibilidade de conseguir uma passagem de trem. Gruner não reage. Ser ignorado e resignar à situação, sem dizer nada, completaria o processo de submissão, ainda que momentaneamente.⁹

8 Ginzburg explica que há espaços institucionais legítimos para a violência, bem como outros «espaços são legítimos socialmente para o exercício da violência» (2012: 83), casos em que a violência existe também como forma de controle. Tais ideias serão importantes para compreender como a violência é constituída e aceita nos contos de Schweblin a partir das relações sociais. No caso da família, por exemplo, esta é uma instituição social existente em diversas tradições conservadoras, que encaram a figura paterna como uma autoridade, associada à lei, à ordem, à norma. Como explica Ginzburg: «Sem a presença de um pai, não haveria como assegurar disciplina, controle, regularidade e continuidade no funcionamento da realidade» (2012: 79). Mas o afeto paterno ao filho não é incondicional e «pode ser casual, arbitrário, condicionado pelas circunstâncias» (2012: 81), podendo, portanto, ser violado, como ocorre no conto.

9 É importante notar que, ainda que o domínio pareça ser aceito pela personagem, suas ações serão contraditórias, porque constrói uma rotina ao mesmo tempo em que continua com as tentativas para comprar o bilhete e ir embora, como fica claro no trecho: «Después suplica otra vez. Ofrece pagar a cambio de su trabajo. Pagar por cualquier cosa, pagar por la merenda. Arrimarse un poco a las tareas de campo. Charlar una que otra vez con los hombrecitos de oficina. Descubrir en Gong facultades increíbles en lo que se refiere a teorías de eficiencia y trabajo grupal. (...) Volver a llorar frente a la boletería y por la noche ofrecerse para preparar el almuerzo del día siguiente. Cazar con Cho conejos de campo, sugerir

A personagem é, assim, inserida nessa família artificial. No entanto, há uma oscilação em seu comportamento, porque ao mesmo tempo em que Gruner entra na rotina também continua procurando maneiras de conseguir sua liberdade. Paulatinamente, o equilíbrio ao mesmo tempo frágil e opressor da família construída começa a ruir. Em relação à construção da narrativa, as expressões que remetiam à família e união ganham um novo aspecto que se liga à falsidade. Assim, Gruner percebe aos poucos que a alegria dos três homens («la alegría oficinista») não é verdadeira. Ao arrumar a cama dos «pais», Gill e Gong, dois dos homens que se encontram naquela situação, sem que seja esclarecido por que ou há quanto tempo, cospem nos travesseiros. É interessante a descrição: as personagens estão no controle («controlan los pliegues que mal doblados podían dibujar diagonales») e no momento seguinte «están se rebelando», fugindo ao domínio (e às expressões de controle), pois «tanto amor no podía ser real» (2011: 16). Outro momento que pontua a mudança da percepção da família para uma situação artificial está no trecho: «en la noche, cuando renace el eufórico amor familiar, Gruner comprende que todo es y ha sido siempre una farsa que ha comenzado muchos años antes de su llegada» (2011: 16).

O sentimento familiar desloca-se dos pais e filhos e parece se estabelecer entre os quatro «oficinistas», como uma «hermandade». A descrição sugere que eles já se rebelavam antes, já que Gruner é convidado a participar de sua primeira reunião, mas, pelo corte na narrativa, este é mais um aspecto em aberto. Agora, eles colocam em andamento um plano para conseguir desviar a atenção de Pe e parar o trem na estação para que possam embarcar e seguir rumo à Capital. Até este momento, o relato se aproxima do verossímil, ainda que com aspectos inquietantes, pois estes não eram suficientes para alterar as coordenadas de espaço e tempo. No entanto, ao conseguirem parar o trem, a descrição da cena sugere (ainda que não a concretize de todo) a entrada em um plano de realidade alternativo, já que enquanto os «oficinistas» e Gruner (carregando o cachorro da estação junto com ele) lutam para entrar no trem, muitas pessoas desembarcam e seus comentários desequilibram a realidade até então estabelecida: os passageiros comemoram a parada, afirmando que achavam que o trem nunca iria parar.

Se Gruner e seus companheiros estavam presos na estação, também o estavam os passageiros dentro do trem. O desenlace da narrativa, a possibili-

pagar para agradecer la buena voluntad de la familia, pagar al menos por la tan rica comida» (2011: 15). A situação de rotina, configurada pelas tarefas, pelas pequenas descobertas e pela constante procura por maneiras de comprar a passagem, é intensificada pelo uso dos verbos no infinitivo, que constituem o ritmo mais veloz da narrativa nesse momento e contribuem para aumentar o desconforto do leitor.

dade de ir embora da estação de trem, não se apresenta como uma libertação da situação vivida. Gruner, agora acompanhado de seus irmãos, estaria adentrando outra forma de domínio, mas que, novamente, é pouco explicitada ao leitor. Dessa forma, percebe-se que o comportamento perturbador das personagens, posto que se torna quase incompreensível em alguns momentos pelos silêncios recorrentes na narrativa, e as relações que estabelecem entre si, que parecem em muitos momentos, forçadas pela necessidade e pela submissão ao homem da estação, mostram o surgimento de aspectos pouco verossímeis em meio a uma situação que seria facilmente reconhecível pelo leitor. A problematização desta situação insere a narrativa no universo do fantástico, sem, contudo, afastá-la totalmente de uma pretensão realista, o que também contribui para aprofundar a sensação inquietante do leitor. Os procedimentos usados por Schweblin para a construção do conto permitem-nos vislumbrar as novas estratégias que a literatura fantástica parece estar colocando em movimento dentro da produção literária mais contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

- AUERBACH, Erich (2004): *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*, Editora Perspectiva, São Paulo.
- BARRENECHEA, Ana María (1972): «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, núm. 80, pp. 391-403, disponível em <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911> [consulta em 10-01-2016]. <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1972.2727>>
- CAMPRA, Rosalba (1991): «Los silencios del texto en la literatura fantástica» em Enriqueta Morrilas (org.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, pp. 50-68.
- CHKLOVSKI, Victor (1973): «A arte como procedimento», em Dionísio de Toledo (org.), *Teoria da literatura: formalistas russos*, Globo, Porto Alegre.
- CORTÁZAR, Julio (2004): *Valise de Cronópio*, trad. David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa, Perspectiva, São Paulo.
- DRUCAROFF, Elsa (2005): «El fantástico desencantado: Los nietos de Cortázar», *Revista Axxón*, outubro, disponível em <http://axxon.com.ar/rev/155/c-155ensayo.htm> [consulta em 20-01-2016].
- FREUD, Sigmund (1969): «O estranho», em *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, volume XVII, Imago Editora, Rio de Janeiro, pp. 273- 318.
- GOTLIB, Nadia Battela (2000): *A Teoria do Conto*, Perspectiva, São Paulo.
- GINZBURG, Carlo (2001): *Olhos de madeira - nove reflexões sobre a distância*, Companhia das Letras, São Paulo.

- GINZBURG, Jaime (2012): *Literatura, violência e melancolia*, Editores Associados, São Paulo.
- HORNE, Luz (2011): *Literaturas reales — transformaciones en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires.
- IDEZ, Ariel (2013): «Apología de la literatura breve», *Revista Ñ, Diario Clarín*, 18 de janeiro, disponível em [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Apologia-literatura-breve_0_850114990.html/](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Apologia-literatura-breve_0_850114990.html) [consulta em 03-10-2014].
- PALÁCIOS, Ariel (2014): «O mundo perturbador e contundente de Samanta Schweblin», *Blog do Ariel Palácio, Jornal O Estado de S.Paulo*, disponível em <http://blogs.estado.com.br/ariel-palacios/o-mundo-perturbador-e-contundente-de-samanta-schweblin/> [consulta em 03-10-2014].
- PIGLIA, Ricardo (2000): «Tesis sobre el cuento», em *Formas Breves*, Anagrama, Barcelona.
- POE, Edgar Allan (1999): «Filosofia da composição», em *Poemas e Ensaios*, Globo, São Paulo.
- ROAS, David (2014): *A ameaça do fantástico. Aproximações teóricas*, Editora Unesp, São Paulo.
- SCHWEBLIN, Samanta (2011): *Pájaros en la boca*, Emecé, Buenos Aires.
- TODOROV, Tzvetan (2007): *Introdução à Literatura Fantástica*, Perspectiva, São Paulo.
- VERDEVOYE, Paul (1991): «Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta el principios del siglo XX», em Enriqueta Morillas (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, pp. 20-37.
- WATT, Ian (2010): *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, Companhia das Letras, São Paulo.