

---

**O espaço doméstico como fator de fantasmaticidade em três contos brasileiros do século XIX**

*Domestic Space as a Factor of Fantasmaticity in Three 19th-Century Brazilian Short Stories*

Autoria: Frederico Santiago da Silva

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4220-3880>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1727906856167096>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.239711>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/239711>

Recebido em: 31/07/2025. Aprovado em: 15/01/2026.

Editores responsáveis: Fernando Costa e Paula Beatriz da Silva Rocha.

---

**Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira**

São Paulo, SP, n. 27, jul./dez., 2025. eISSN: 2525-8133

Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>. Contato: [opiniaes@usp.br](mailto:opiniaes@usp.br)

[fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

[@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

[A https://usp-br.academia.edu/opiniaes](https://usp-br.academia.edu/opiniaes)

---

**Como citar (ABNT)**

SILVA, Frederico Santiago. O espaço doméstico como fator de fantasmaticidade em três contos brasileiros do século XIX. *Opiniões*, São Paulo, SP, n. 27, jul./dez., 2025, p. 72-88.

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.239711>. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/239711>. Acesso em: XX mês. 20XX.

---



**Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)**

Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniões* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

---

# o espaço doméstico como fator de fantasmaticidade em três contos brasileiros do século XIX

*Domestic Space as a Factor of Fantasticity in Three 19th-Century Brazilian Short Stories*

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.239711>

## **Frederico Santiago da Silva**

Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). São Paulo, SP, Brasil.

 <https://orcid.org/0000-0002-4220-3880>

 <http://lattes.cnpq.br/1727906856167096>

 [friedrichsantiago@yahoo.com.br](mailto:friedrichsantiago@yahoo.com.br)

### **Resumo**

Partindo do pressuposto de que a configuração do espaço constitui um elemento essencial ao fantástico, o artigo propõe uma análise dos contos “Um sonho” (1838), de Justiniano José da Rocha, “O espelho” (1882), de Machado de Assis, e “O velho piano” (1894), de Afonso Celso, articulando o efeito à representação do espaço doméstico. Para esse fim, delimita-se a princípio o conceito de fantástico, embasado nas definições formuladas por Todorov (2017), Bèssiere (2012) e Roas (2014), sobre o qual se assentam as análises. Chamando a atenção para o caráter desestabilizador e questionador da realidade, descrevem-se duas modalidades de realização do fantástico na literatura brasileira oitocentista. Para sustentar essa interpretação, destacam-se os procedimentos narrativos que apontam para um paradigma a partir do qual se efetiva uma ruptura da lógica que rege o mundo empírico, gerando assim, o efeito fantástico.

### **Palavras-chave**

Conto fantástico. Literatura brasileira. Século XIX.

### **Abstract**

Based on the assumption that the configuration of space constitutes an essential element of the fantastic, the article proposes an analysis of the short stories “Um sonho” (1838), by Justiniano José da Rocha, “O espelho” (1882), by Machado de Assis, and “O velho piano” (1894), by Afonso Celso, articulating the effect with the representation of domestic space. For this purpose, the concept of fantastic is delimited, based on the definitions formulated by Todorov (2017), Bèssiere (2012) and Roas (2014), on which the analyses are based. Drawing attention to the destabilization and questioning of reality, two ways of realizing the fantastic in nineteenth-century Brazilian literature are described. To support this interpretation, the narrative procedures that point to a paradigm from which a rupture in the logic of the empirical world is effected are highlighted, thus generating the fantastic effect.

### **Keywords**

Fantastic short story. Brazilian literature. 19th century.

## introdução

O conto fantástico brasileiro tem sua origem durante as primeiras décadas do século XIX e desenvolve-se em paralelo às principais convenções estéticas em voga no período. No que diz respeito à construção do fantástico em narrativas que se valem de procedimentos assimilados da literatura gótica, a religiosidade de matriz cristã delimita as possibilidades de articulação dos elementos constituintes do corpo do texto, mas há também as narrativas em que a religiosidade cristã não é um componente indispensável à construção da desestabilização da real característica do discurso fantástico. Em todo o caso, conforme poderemos observar no decorrer deste artigo, o elemento em comum está na ordem implícita que é construída no interior dos textos para encenar o seu próprio questionamento. Nesse sentido, a organização do mundo internamente representado nos contos reflete a percepção de que o mundo real é regulado por leis que asseguram sua existência tal qual o conhecemos, e é essa noção textualmente representada que, em última análise, será questionada pelo fantástico.

Assim, a representação do espaço nos contos fantásticos constitui um elemento essencial para a construção da fantasticidade. A despeito da relativa escassez de obras que representam essa modalidade narrativa, os exemplos que encontramos em nossa literatura oitocentista são bastante significativos, principalmente quando observamos a maneira como um conteúdo de natureza moral é sutilmente plasmado no corpo da narrativa. A fim de demonstrar essa dinâmica, selecionamos para este estudo três contos que permitirão analisar como se dá a articulação entre o espaço doméstico e os valores sociais mobilizados para sugerir uma interpretação que vai além do sentido imediatamente representado pela história narrada. Isso significa que o conto fantástico, segundo a leitura que aqui se propõe, ao narrar uma história, sugere outra, implícita (Piglia, 2004, p. 89), por meio da qual se determina o papel dos elementos que constituem a interioridade dos espaços representados. Veremos, a seguir, como a partir de poucos elementos é possível extrair um sentido que permeia o todo narrativo, cujo nexos interpretativo apoia-se justamente na representação de um espaço constituído em consonância com os eventos centrais da narrativa. É assim em “Um sonho” (1838), de Justiniano José da Rocha, “O espelho” (1882), de Machado de Assis, e “O velho piano” (1894), de Afonso Celso. O funcionamento interno das três narrativas, por assim dizer, é bem diverso, mas permanece o fato de que os elementos do espaço doméstico estão articulados à ação de maneira indissolúvel.

Dessa forma, a fim de que possamos prosseguir, convém que delimitemos brevemente o que entendemos por *fantástico*, já que se trata de um termo sobre o qual não há consenso.

### 1. o fantástico<sup>13</sup>

De acordo com Todorov (2017), o fantástico é um gênero literário que depende da hesitação de uma personagem e também do leitor diante dos eventos narrados. Por essa razão, para uma narrativa ser considerada fantástica, não deve haver uma explicação no

---

<sup>13</sup> Deixando de lado os pontos em que divergem aqueles que alguma vez já se debruçaram sobre o tema, optamos por elencar aqui apenas os pontos de convergência no que diz respeito à definição do fantástico, pois, apesar de se tratar obviamente de um recorte, entendemos que esse procedimento não desabona a análise proposta.

tecido da história narrada para um acontecimento contrário à lógica de um mundo racionalmente ordenado. Portanto, para Todorov, a ausência de explicação para o evento sobrenatural e a permanência da estranheza desse evento são fundamentais para a definição do fantástico.

De maneira semelhante, para Irène Bessière (2012), o fantástico possui uma lógica narrativa ao mesmo tempo formal e temática, já que reflete aspectos da realidade materializados no discurso da razão e do imaginário coletivo. De acordo com essa perspectiva, o fantástico configura-se como um correspondente literário do embate entre as certezas e as incertezas da vida concreta, constituindo-se, pois, como um constante questionador da norma.

Seguindo também por esse caminho, David Roas (2014) define o fantástico levando em consideração o modelo de realidade vigente. Assim, se o elemento sobrenatural, insólito, suprarreal ou metaempírico – termos recorrentes em estudos que tratam de narrativas fantásticas – é, em essência, aquilo que fere a noção que se tem a respeito do que seja a realidade, é imprescindível refletir sobre os elementos que dão suporte aos paradigmas do real concebido em determinada época ou local.

Em suma, o que estamos aqui chamando de fantástico refere-se à representação de um mundo em que a certeza a respeito da realidade se encontra abalada pelos acontecimentos, que, a partir de seu caráter desestabilizador, relativizam a própria noção do possível e do real. Decorre daí, conforme ainda veremos, que também o medo (França, 2017; Lovecraft, 2020; Roas, 2014) seja um elemento essencial na articulação dos eventos narrados, já que, enquanto categoria estética, é inseparável do fantástico. É, pois, nesse sentido, que buscaremos demonstrar em que medida a representação do espaço é um fator que contribui para a construção desse efeito.

## 2. “um sonho”

Adotando uma abordagem cronológica, o primeiro dos contos sobre o qual nos determos é uma história bastante curta, que responde a uma ordem esquemática em que uma jovem, ao viver em desacordo com um modelo de comportamento preconizado pela moral católica, é condenada à danação eterna. É esse, ao menos, o destino que fica sugerido pelo desfecho do conto, cujo sentido deve ser interpretado pelo leitor, pois a narrativa, em si, não permite dizer com certeza se o evento narrado de fato ocorreu ou se não passou de uma alucinação. O título do conto, apesar de aparentemente sugerir que o evento não tenha sido real, guarda também uma ambiguidade que pode ser inferida a partir da lógica que permeia a narrativa como um todo. A própria intenção moralizante latente impossibilita a interpretação absoluta de que o sonho seja interpretado como mera fantasia ou alucinação, chegando mesmo a levar a crer que se trata de uma espécie de via de comunicação com o além. Observemos a abertura do conto, para que, na sequência possamos estabelecer uma relação entre os elementos do espaço com a afirmação que acabamos de fazer.

Nesta cidade, na rua que então era das belas noites, e que hoje toma o nome prosaico de chafariz das Marrecas, que por meio dela comunica com o passeio público, residia há coisa de cinquenta anos uma mulher já idosa, tendo em sua companhia uma menina de 14 anos, e para o serviço uma única escrava. Vestígios de antiga opulência divisavam-se na casa, em que habitava, a par das mais evidentes provas da miséria atual. Velhos tempos, outrora dourados, altas e pesadíssimas cadeiras

de jacarandá, dolorosamente se contrastavam com alguns arruinados mochos, e algumas banquinhas pregadas à parede com douradas tachas. Juntas uma da outra estavam duas estampas, da Sra. Das Dores, o [sic] da pecadora Madalena; e num dos cantos via-se um cravo, o piano de então, indispensável instrumento das faceiras daquela época. [...] (Rocha, 2011, p. 47)

Note-se que texto se abre com a localização do espaço narrativo e a informação indireta da situação econômica das personagens. O contraste entre um passado opulento e um presente decadente se faz pela descrição da mobília e do estado de conservação do espaço interno da casa. Dentre elementos mencionados nessa abertura, convém também destacar as imagens das duas santas, que parecem indicar um viés interpretativo para as ações da mulher idosa, conforme veremos um pouco mais à frente.

As personagens a quem se refere o narrador são avó e neta. O espaço descrito nas primeiras linhas, além de ambientar a história narrada com elementos reconhecíveis para o leitor da época e indicadores do status dessas personagens, antecipa as revelações que serão feitas mais ou menos no meio da narrativa. A avó, não por acaso chamada Maria, cuida da neta com extremo pudor e, muito zelosa dos valores ligados ao modelo de comportamento preconizado pelo discurso religioso, tenta protegê-la dos perigos do mundo. No leito de morte, Maria revela à sua neta, Teodora, os motivos pelos quais fora tão rígida em seus cuidados. Nesse ponto da história, a voz narrativa passa então à moribunda. Em seus últimos momentos de vida, ela conta à neta, que está em sua cabeceira, a história de sua mãe, Tereza, o que justificaria todo o rigor empregado por Maria na criação de Teodora. Isso, porém, é insuficiente para evitar o desfecho malfadado da neta.

Simplificando, teríamos o seguinte: Maria tinha uma filha chamada Tereza, que representava o ideal de mocidade feminina da época. A jovem, apesar de todo o conforto doméstico, foge de casa e passa, então, a viver de maneira desregrada e em pecado, tal como fica entendido no interior do conto. A matriarca desolada gasta seus recursos financeiros à procura da filha e, após oito anos, a encontra prestes a morrer. Tereza entrega sua filha Teodora, recém-nascida, à velha senhora. Após o falecimento da avó, Teodora cai também em perdição. O esquema narrativo da história é, portanto, cíclico: uma jovem, educada como a fina flor da sociedade fluminense, abandona o lar materno e se perde no mundo; outra jovem, dessa vez educada de acordo com padrões religiosos severos, sucumbe aos males do mundo pela ausência de sua cuidadora. Assim, o destino de ambas é o mesmo, ainda que as razões que as levam a ele sejam diferentes.

A respeito disso, existem ao menos dois pontos interessantes, que merecem atenção porque fazem parte da lógica interna da narrativa. Primeiro, o declínio financeiro é associado ao declínio moral. Segundo, o declínio moral é associado à doença. Tereza e Teodora parecem sofrer uma punição por causa do comportamento em desalinho com o modelo moral burguês e católico do Brasil de então. Parece haver, inclusive, uma relação proporcional entre a aparência e a essência já anunciada na abertura do conto. O luxo e a pompa que marcaram a educação de Tereza contrastam com a severidade do ambiente onde cresceu Teodora. Esta, malgrado o empenho da avó em protegê-la das tentações e fantasias que teriam levado a mãe à perdição, é arrastada para “uma vida de amor e divertimentos” (Rocha, 2011, p. 51). Curiosamente, porém, não são as alegrias mundanas que atraem a jovem ingênua e doce para a armadilha: “A braços com a pobreza, havia Teodora muito tempo resistido, fortificada pelos princípios severos de sua educação, e pelo exemplo do fim prematuro de sua mãe” (Rocha, 2011, p. 51). Aparece aí – talvez

involuntariamente, mas muito vivo – um problema: em que medida as condições materiais podem influir nas escolhas e nos comportamentos das pessoas? A narrativa não resolve a questão e parece mesmo ignorá-la, mas eis que ela surge como determinante para o destino terrível de Teodora. Nas poucas páginas que encerram a história, esse elemento não é problematizado, mas permanece como um ruído de fundo que não deve passar despercebido. Da mesma maneira, a escravidão é naturalizada no conto, não ferindo o decoro do narrador que destaca de início que, na casa da boa senhora Maria, havia “uma única escrava” (Rocha, 2011, p. 47). A relação quase direta entre moral e recompensa/castigo é figurativizada<sup>14</sup> de duas maneiras diferentes na narrativa, mas parece apontar para o mesmo lugar: uma espécie de hybris, em que o desequilíbrio resulta sempre em punição.

A fim de avançar um pouco mais na questão, observemos brevemente como se dá a relação entre a opulência e o comportamento socialmente condenável no caso das duas moças perdidas do conto. Tereza fora educada em meio aos encantos diáfanos de uma sociedade urbana e burguesa, ausentes ou pouco enfáticos os preceitos religiosos; Teodora cresceu cercada pelos horrores prometidos como castigo aos desviantes, sem o luxo e a pompa que sua mãe conhecera. Caminhos diferentes, o mesmo destino. Caberia avaliar, nesses termos, o modo de agir das desgraçadas filhas ou da mãe-avó que as criara até os 14 anos? Porém, antes de tentar responder a essa pergunta, à qual se somam outras tantas que forçosamente teremos de deixar de lado aqui, guardemos o percurso de Maria: de orgulhosa mãe, que mimia a filha, à temerosa avó, que procura doutrinar a neta por meio da religião. O moralismo perpassa a narrativa, mas não oferece resposta para o problema da culpa, que aparece no conto como ponto comum às três personagens. Nesse sentido, o fim trágico que une a jovem mãe e sua filha na história figura como um castigo comum por sua depravação moral, ao passo que a culpa de Maria não resulta em castigo ou prêmio para ela. São as duas jovens que vão sofrer as consequências da desmedida na maneira como foram criadas, respectivamente, pela mãe e pela avó.

De acordo com essa leitura, a noção de pecado já está sutilmente encapsulada nas imagens de Maria, mãe de Jesus (concebida sem pecado, de acordo com o credo católico), e de Maria Madalena, pecadora arrependida. A terceira Maria, em sua relação com filha e neta, personifica a dor e a culpa das outras duas Marias, então a narrativa não a condena, e, ainda que possamos julgá-la, a cena de seu falecimento não é representada com os matizes hediondos que circundam as mortes das duas moças. É como se ela, assim como as figuras estampadas na parede da casa, fosse merecedora do favor divino, de modo que o narrador se ocupa apenas em apresentá-la envolta em aspectos positivos. A partir dessa dinâmica, notamos que o teor doutrinário da narrativa constitui um elemento pulsante na construção da narrativa. Mesmo sendo o conto bastante curto, é possível perceber o conteúdo narrativo perpassado pela moral católica, resguardada na interioridade doméstica, em contraste com os apelos da exterioridade urbana, representada como o lugar onde moram os perigos do mundo. Dessa forma, a narrativa

---

<sup>14</sup> De acordo com Denis Bertrand, “Podemos representar a figuratividade como a antecena do sentido, como a fachada mais concreta do discurso, quando, ao contrário do discurso abstrato e de suas formas de racionalidade, surgem na língua as imagens da experiência sensível do mundo” (Bertrand, 2003, p. 405).

tematiza a vida urbana como campo do embate entre bem e mal, associados de maneira explícita ao espaço doméstico e o mundo externo, seu oposto.

Observemos, a seguir, o momento em que ocorre o encontro sobrenatural de Teodora e a mãe, que não conhecera em vida, pois convém que nos detenhamos um instante nesse ponto do conto a fim de refletir a respeito do teor fantástico do evento narrado.

Uma noite alguns minutos de tréguas lhe haviam dado seus sofrimentos, a mísera dormia: de súbito evocada do túmulo, sua mãe aparecera à sua cabeceira, descarnado o lívido esqueleto. – Teodora, disse-lhe, não quiseste seguir os conselhos de tua avó, preferiste o exemplo de tua mãe: pois bem! venho apludir-te; daqui a três dias estarás comigo... no inferno. (Rocha, 2011, p. 51)

Na sequência, Teodora vê o esqueleto da mãe sentar-se ao cravo, cujas teclas, quando tocadas pelos ossos dos dedos do fantasma, emitem chamas que evocam o fogo eterno. Pouco adiante, o desfecho do conto instaura a perplexidade característica do fantástico:

[...] Em gritos desperta Teodora: – Viram, viram o esqueleto? Pergunta, – era minha mãe... vinha buscar-me... não. Minha mãe, não me leves para o inferno... Estou ainda tão moça... Dezoito anos... não devo morrer ainda... hei de ficar boa... arrepender-me-ei dos meus crimes... cobrir-me-ei de cilício e cinzas... e Deus me perdoará! não, não devo morrer pecadora... – Tudo foi um sonho, foi um horrível pesadelo... Mas daí a três dias Teodora tinha cessado de existir. (Rocha, 2011, p. 52)

Notemos então que, se o título do conto pode ser entendido, a princípio, como uma pista interpretativa e resolver a questão pela via da racionalidade – explicando a visão da menina como fruto da excitação mental à qual a doença lhe sujeitava, por exemplo –, ele acaba por se tornar um empecilho para uma leitura unívoca do evento sobrenatural representado. Isso porque, ao demarcar uma interpretação para aquilo que estamos dispostos a assumir como aceitável, implica também numa coincidência que, por outro lado, se mostra uma explicação difícil de sustentar tomando-se por base os valores articulados no interior da narrativa. A relação entre a moral religiosa e os castigos que se destinam àqueles que se desviam do caminho prescrito é demarcada desde o início e confirmada ao longo de toda a narrativa. Semelhante percurso endossa uma leitura que, enfim, para confirmar esses valores, admite que as almas condenadas ao inferno possam sair de lá e, de alguma forma, comunicar-se com os vivos.

Há, assim, algo como um determinismo de ordem sobrenatural presente no conto, que se traduz num fatalismo de fundo moral e que condena à morte prematura, contornada pela advertência implícita da condenação divina, as jovens que não rezaram a cartilha da boa moça, exemplar em seu comportamento perante a sociedade fluminense e, metonimicamente, brasileira. A matriarca, por sua vez, alcança a velhice e morre em paz, conforme suas últimas palavras dão a entender: “Teodora, disse-lhe, eu me sinto morrer, deixo-te neste mundo entregue a suas tentações, e na miséria, mas deixo-te com o poderoso auxílio do temor de Deus, isso me consola e me faz tranquila morrer” (Rocha, 2011, p. 49).

Por fim, vale notar que o deslocamento do tempo da história narrada para um passado que, apesar de não muito distante do presente da narração, propicia um

distanciamento que favorece o efeito fantástico. Considerando, pois, que o narrador fala para seus contemporâneos (década de 1830), as personagens dessa tragédia teriam vivido ainda no período em que o Brasil não era mais do que uma colônia portuguesa, o que, na dinâmica da narrativa, funciona como representação de um contexto em que se admitiria outra configuração de realidade, à semelhança do que ocorre com os contos fantásticos europeus, que muitas vezes recuam a ação para um passado medieval. Assim, esse recuo estabelece uma relação de oposição entre um presente, racional e explicável pelo conhecimento científico, e um passado cuja essência está vinculada a uma realidade explicável pela via do sobrenatural.

### 3. “o espelho”

O conto de Machado de Assis pode ser entendido como um exemplo bastante próximo daquilo a que muitos teóricos chamariam de conto fantástico moderno<sup>15</sup>. Nele, o evento que foge ao conjunto de regularidades cotidianas ocorre apenas como uma incongruência que, apesar de constituir um detalhe, é suficiente para desestabilizar o modelo de realidade ao qual estamos habituados. A propósito de explicar sua visão a respeito da “natureza da alma”, o narrador da história central, um homem de meia-idade chamado Jacobina, conta uma experiência com que pretende comprovar a existência de duas almas para cada pessoa, uma interior e outra exterior:

[...] Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha para fora, outra que olha de fora para dentro... [...]. Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. (Assis, 1983, p. 32)

A “alma exterior”, segundo ele, não é sempre a mesma, e, para demonstrar isso aos companheiros, narra um episódio ocorrido em sua juventude. Em resumo, a narrativa central trata do caso de um rapaz que, tendo sido nomeado alferes, passa a experimentar um prestígio que até então não conhecera. Pouco tempo depois da nomeação, o orgulhoso jovem vai passar um tempo na casa de uma tia que morava num sítio distante. À medida que correm os dias nesse ambiente em que todos o tratam com reverência e distinção, o cargo de alferes vai se tornando parte inextricável de sua identidade até que, por uma ocasião em que sua tia precisa ausentar-se, ficando no local apenas ele e os escravos da casa, estes o enchem de tantos e repetidos elogios que ele não percebe que planejavam fugir. Após a fuga dos escravos, o narrador, agora sozinho, sem as vozes bajuladoras que embalavam o orgulho do alferes, vai-se sentindo, por assim dizer, cada vez mais incompleto, a ponto de não conseguir ver a própria imagem inteiramente refletida no espelho.

---

<sup>15</sup> A representação do mundo em narrativas fantásticas do início do século XX está inserida numa concepção de realidade que, nas palavras de David Roas, “é uma entidade indecifrável”. Ao refutar as afirmações de Jaime Alazraki, que advoga a existência de um “neofantástico”, ele argumenta: “Vivemos em um universo totalmente incerto, em que não há verdades gerais, pontos fixos a partir dos quais enfrentar o real” (ROAS, 2014, p. 66). Nessa categoria, estariam narrativas como *A metamorfose*, de Kafka, ou “Carta a uma senhorita de Paris”, de Cortázar, por exemplo.

O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. [...] De quando em quando, olhava furtivamente para o espelho; a imagem era a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de contornos... (Assis 1983, p. 39)

Assim, a ideia de que existem duas almas para cada ser humano, ridicularizada a princípio pelas personagens ouvintes, é, na tessitura do conto, defendida pelo narrador por meio de uma história em cujo centro está um evento inexplicável pelas leis conhecidas de um mundo racionalmente estruturado. A história não se articula de modo a apresentar um mistério a ser resolvido, porque não existe questionamento – o narrador afirma que há duas almas, e não admite discussão –, ela não passa do relato de uma experiência vivida na juventude a fim de confirmar sua teoria aos companheiros. É em torno de um objeto doméstico, um espelho antigo, que gira o acontecimento desestabilizador do real, pois sua propriedade de refletir o mundo tal qual nossos olhos o captam é subvertida, de modo que ele passa a refletir uma percepção interna, que corresponde ao sentimento do observador. O evento que confirmaria a teoria das duas almas encontra-se na maneira como a imagem do alferes, a segunda alma, que se perde após a fuga dos escravos, é posteriormente recuperada no espelho.

O desfecho do conto, como que a intensificar a ambiguidade do evento narrado, pontua a perplexidade dos ouvintes, que mal notam que narrador se retira após o relato, de maneira que a inquietação diante da transgressão de uma regularidade do mundo cotidiano é parte de uma construção interna à narrativa. Observemos o momento em que a imagem, antes ausente no reflexo do espelho, reaparece diante dos olhos do narrador:

[...] – Estava a olhar para o vidro, com uma persistência de desesperado, contemplando as próprias feições derramadas e inacabadas, uma nuvem de linhas soltas, informes, quando tive o pensamento... Não, não são capazes de adivinhar.

– Mas diga, diga.

– Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vestia-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugidia com os escravos, ei-la recolhida no espelho. (Assis, 1986, p. 39)

No final, fecha-se a moldura narrativa e a palavra volta ao narrador do primeiro plano, que, com apenas uma frase, encerra o conto: “Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas” (Assis, 1986, p. 40). Disso, podemos extrair pelo menos uma consequência para a interpretação da narrativa central, já que a voz do narrador que abre o conto e o encerra não avalia o conteúdo narrado pelo antigo alferes. Uma leitura alegórica do conto nos levaria a compreendê-lo como uma representação da importância do status social para o indivíduo, já que a completude do ser só é encontrada naquilo que representa seu prestígio e distinção entre os demais de seu grupo. Porém, o texto em si não permite uma leitura unívoca. Do mesmo modo, ainda que se avenge uma interpretação para a distorção do reflexo no espelho que recorra ao campo da óptica para

explicar o fenômeno narrado por Jacobina, seria difícil admitir que a deformação do espaço refletido no espelho seja seletiva: apenas a imagem do narrador personagem é distorcida; seu entorno é nitidamente refletido pelo espelho, de maneira que o caráter insólito do evento reside na descontinuidade do reflexo. Assim, a narrativa resiste a uma interpretação plenamente satisfatória se apelarmos apenas para a via da racionalidade.

A um só tempo, o conto textualiza uma incerteza de caráter metafísico, pois parece avultar para o primeiro plano da narrativa a fragilidade de nossa capacidade para perceber a realidade do mundo à nossa volta, e explora – em códigos estéticos, obviamente, e não científicos – os meandros da psicologia humana. Dessa maneira, a narrativa dá forma a um dos aspectos mais notórios da modernidade, qual seja, a fragmentação do indivíduo, articulando um elemento central para a validação da perspectiva religiosa – a alma, como existência não material – e algo igualmente valorizado nas relações interpessoais – a imagem. É em decorrência disso que podemos destacá-lo como uma das narrativas que permitem entrever o desenvolvimento de um procedimento composicional característico da prosa do século seguinte, em que o real é constantemente fraturado pela incerteza.

É preciso dizer também que se insinua, no conto, a ironia e o cinismo familiares aos leitores de Machado de Assis (1839-1908), mas o cerne da questão, explicitado no subtítulo – “Esboço de uma nova teoria da alma humana” – está na defesa de uma ideia aparentemente absurda. Se considerarmos que o tom da narrativa é irônico, evidencia-se aí um olhar crítico e perspicaz, que denuncia indiretamente as veleidades humanas. O conto incorpora, é claro, duas vias interpretativas que se apresentam mais ou menos evidentes: uma, que representa a velha dicotomia essência versus aparência, prevalecendo, nesse caso, o sentido alegórico; outra, que articula o acontecimento não como metáfora ou símbolo, mas que exige que ele seja lido como literal dentro dos eventos narrados no conto. Nesse caso, o incômodo causado pela admissão de tal transgressão remete à fragilidade daquilo que o leitor compreende como real e, como consequência direta, à fragilidade do ser em si. Em verdade, os dois níveis de leitura parecem ser inseparáveis porque, em último caso, confluem para a percepção de que a identidade do indivíduo é, ela mesma, uma construção cujas bases são muito menos sólidas do que estaríamos inclinados a admitir.

Ao falar a respeito da ficção machadiana, Antonio Candido (1987, p. 23), afirma que “um dos problemas fundamentais de sua obra é o da identidade”, o que, a nosso ver, é representado de maneira contundente no conto em questão. Esse problema assume um caráter de irresolução que se configura girando em torno dos sentidos relacionados à representação do espelho, mas a ambiguidade se prolonga no texto, em boa medida, pelo desfecho que em nada contribui para uma leitura fechada. Assim, o texto não fornece ao leitor pistas inequívocas quanto ao teor da narrativa, de modo que a história narrada pode ser interpretada em sentido literal ou alegórico.

De uma forma ou de outra, o que mais interessa para nosso intento é destacar a construção de um mundo em quase tudo semelhante ao nosso, mas que transgride uma regra, o que funciona no conto como uma figurativização do impossível. O contorno social da segunda alma revela a fragilidade da vida e a vulnerabilidade do indivíduo, que se vê por completo apenas quando evoca sua importância no meio onde vive, sobretudo no espaço doméstico e familiar representado pelo espelho.

#### 4. “o velho piano”

O conto de Afonso Celso textualiza a consciência das limitações da percepção humana. Os mistérios da existência e nossa incapacidade de compreensão diante de um mundo sempre maior do que nossos sentidos são capazes de captar aparecem articulados numa narrativa que, enquanto figurativiza uma espécie de música dos tempos entoadas por um piano, parece remeter ironicamente a leitura à inocuidade das abstrações humanas diante das vicissitudes da vida. Assim, nossas maiores pretensões, mesmo quando embasadas no ponto mais avançado do conhecimento acessível, pouco ou de nada servem diante da imensidão de nossa ignorância. Do ponto de vista da linguagem, o conto carrega algumas marcas da literatura finissecular. As imagens oníricas, tal como são representadas na tessitura narrativa, remetem o leitor ao Simbolismo e ao Decadentismo, de forma que o piano se torna, então, uma personagem por meio da qual o texto faz desencadear um desfile de imagens insólitas que sugerem a sucessão das eras. Essas imagens são fantasticamente representadas no delírio do narrador, ocasionado pela melodia executada ao piano, que se transforma numa espécie de arauto do mistério da existência. Pode-se dizer que o mote da música está, nesse conto, imbricado com as reflexões de caráter existencial, apenas sugeridas e não desenvolvidas pelo narrador, de modo que ressoa certo impressionismo na maneira como as imagens são apresentadas e, por fim, a mensagem verbalizada do piano, que se cala assim que um criado acende a luz.

Observemos as primeiras linhas do conto:

Na casa mobiliada que alugáramos, havia, abandonado a um canto, velho e inválido piano.

A seda das costas pendia-lhe rasgada. Despida de verniz, apresentava a caixa vestígios de fortes contusões. Entortara-se-lhe uma das roldanas dos pés, de forma que, ao menor esbarro, o instrumento imprestável ameaçava cair.

Não o tinham removido para evitar, sem dúvida, despesas e incômodos. E pairava um ar de profunda miséria sobre o pobre traste atravancador. Quando se lhe abria a tampa, o teclado mostrava uma lividez ascética, que induzia a pensar em coisas fúnebres. Ninguém se atrevia a tangê-lo. Só desafinadas notas, sons desagradáveis deveria desferir. [...] (Celso, 2017, p. 117)

O devaneio que se segue à abertura da narrativa soa como uma fantasia ao piano, sugestão que perpassa todo o texto, desde o início até o final um tanto abrupto, onde encontramos de maneira mais explícita o elemento questionador da realidade. Esta, reforçada em seu aspecto mais imediato e representada numa das necessidades biológicas, aparece contraposta à reflexão ensejada pelo devaneio ao som do piano. Em seus comentários, sobretudo na última frase, a voz narrativa parece mesmo relativizar a validade da preocupação com o que está além do mais imediatamente perceptível pelos sentidos do corpo. Ao longo daquilo que o narrador chama de “alucinação”, temos um desenrolar de imagens que compõem um quadro representativo da existência, por assim dizer, corpórea do piano no decorrer dos anos. Na sequência imediata desse quadro, o próprio piano dirige a palavra ao narrador, lembrando-o de que ambos são feitos da mesma matéria perecível no tempo e, com isso, argumenta que memórias e sentimentos permanecem de alguma forma presentes em sua madeira e suas cordas como nos ossos e nervos do homem, sugerindo, ainda, que o instrumento seria dotado de uma alma:

Afinidades estreitas, solidariedades profundas nos identificam. Se caísse aqui um raio, desorganizar-te-ia, bem como a mim. E pensas acaso que não me lateja também no íntimo um princípio incorpóreo?... Vibraram, por meu intermédio, durante longo prazo, sensibilidades e imaginações. [...] Depositário de pensamentos intraduzíveis, transmissor de estados morais indecifráveis, intérprete de aspirações mudas, dos devaneios, que transpõem as fronteiras da compreensão, eu tenho um passado, eu vivi, eu vivo, eu morrerei, como morrerás, mancebo, em chegando o inevitável período da desagregação. (Celso, 2017, p. 120)

O questionamento engendrado pela narrativa, porém, está menos na relação entre aquilo que nossos sentidos são capazes de captar e aquilo que é vedado à nossa experiência corpórea. Não se trata agora de um movimento que põe em evidência as limitações dos sentidos humanos na resolução dessa aporia, mas de uma espécie de apologia à indiferença, se é possível dizer assim. Isso porque tanto a abertura quanto o desfecho da narrativa representam o polo da concretude material no interior da qual surge, sob o signo da indefinição, o devaneio em que a voz do arcano símbolo musical da vida burguesa aparece como uma sugestão, ocasionada por uma situação domesticamente banal. A frase final seria uma marca que favorece essa interpretação:

[...] Nisto, um criado acendeu luz no salão. Voltei a mim imediatamente da alucinação exótica.  
O velho piano jazia quieto e miserando no seu ângulo escuro.  
Mas eu me sentia subjugado de confusas opressões.  
Acabrunhava-me a mente o formidando arcano do impenetrável e do invisível. Envolvia-me o supremo mistério dos seres.  
Acudiam-me à memória as palavras de Guy de Maupassant:  
– Conhecemos nós acaso a milionésima parte do que existe?!  
Considerai o vento, que é a maior força natural, que derruba homens, derroca edifícios, desarraiga árvores, levanta o mar em montanhas d'água, destrói barrancos, e arroja contra rochedos os enormes navios;  
– o vento que mata, assobia, geme, muge; – quem já viu ou poderá ver?  
Existe, entretanto!  
Maupassant acabou doido, refleti em seguida.  
Chamaram-me então para jantar. A animalidade reclamava seus direitos.  
Comi com grande apetite. (Celso, 2017, p. 120)

Dessa forma, a desestabilização da realidade realizada no conto de Afonso Celso parece ocorrer com menos intensidade, apesar constituir uma narrativa que, de certa forma, tematiza a indefensabilidade humana e, em decorrência disso, enquadrar-se na tradição fantástica brasileira. A última frase do conto parece reforçar a postura irônica do narrador, mas é também uma maneira de reafirmar a condição humana restrita ao corpo animal, a despeito de nossa pretensão em transcendê-lo. É, em outras palavras, um recurso que refuta o status privilegiado que os seres humanos atribuíram a si próprios no curso da história. Em sentido diferente, porém, não deixa de ser curiosa a estratégia textual utilizada para chamar a atenção do leitor para o caráter puramente abstrato desse privilégio. Figura, assim, no corpo do texto, uma antiga aporia reformulada literariamente pela narrativa.

O tom irônico e um tanto blasé com que a narrativa se encerra expõe a fragilidade de nossas certezas a respeito do mundo que habitamos, em que o acontecimento mais cotidiano e aparentemente banal ganha contornos de mistério, para advogar a inutilidade de se pensar em tais questões. Isso, a nosso ver, ao mesmo tempo que opera na direção de uma espécie de esvaziamento de significado para questões metafísicas, revela a instabilidade da existência material, apesar de ambientar o conto num espaço protegido e artificialmente criado, como é uma casa – sobretudo aquela onde há um piano, espécie de símbolo da urbanidade burguesa.

## 5. o espaço doméstico e o fantástico

Os três contos de que nos ocupamos aqui são representativos de duas modalidades. A primeira delas se vale de expedientes narrativos vinculados à tradição gótica e possui vínculos nítidos com a religiosidade de matriz cristã; a segunda explora a instabilidade da realidade compartilhada como forma de representar a fragilidade do indivíduo sem relação direta com um paradigma específico de natureza religiosa. Em ambos os casos, o fantástico se constrói como um fator de desestabilização do real, mas em cada modelo a fragilidade da existência é escancarada de maneira diferente. No primeiro caso, representado por “Um sonho”, os limites da racionalidade humana na tarefa de compreender nossa experiência material são desafiados pela irrupção algo inexplicável ao se considerar apenas o que nossos sentidos são capazes de captar. No segundo, representado por “O espelho” e “O velho piano”, essa limitação é explorada principalmente na exposição da fragilidade que a noção de status social procura esconder e da falsa solidez de nosso mundo em sua constituição simbólica.

É preciso dizer, entretanto, que, no caso do conto de Afonso Celso, estamos diante de uma narrativa que parece não executar plenamente o movimento que instaura o efeito fantástico, ainda que seja possível notar uma sugestão de incerteza quanto ao paradigma de realidade. No limite, os três contos exploram textualmente, cada qual à sua maneira, a ignorância humana em dois aspectos que, na prática, são inseparáveis. As situações mais agônicas da experiência individual expõem a debilidade do ser diante da vida, e, dessa forma, evidenciam ao mesmo tempo a fragilidade de nossa percepção de um mundo dado como certo, mas que, afora a experiência mais imediata dos sentidos, somos incapazes de compreender. Dessa forma, podemos dizer que a inquietude ou o medo, para nos valermos de um termo mais amplo, está no centro dos contos analisados.

Conforme afirma David Roas, a configuração do fantástico se dá, inextricavelmente, pela articulação desse sentimento:

Eu compartilho da tese de Lovecraft (Caillois, Bellemin-Noël e Bessière, entre outros, também reivindicam a presença necessária do medo na literatura fantástica), já que o efeito produzido pela irrupção do fenômeno sobrenatural na realidade cotidiana, o choque entre o real e o inexplicável, nos obriga [...] a questionar se o que acreditamos ser pura imaginação pode chegar a ser verdade, o que nos leva a duvidar da nossa realidade e do nosso próprio eu, e diante disso não resta nenhuma outra reação a não ser o medo. (Roas, 2014, p. 60-1)

O medo figura como um elemento essencial para o horror representado em “Um sonho” de maneira talvez mais evidente do que nos outros dois contos. Por se tratar de uma narrativa que articula o sobrenatural de modo mais explícito, numa aparição

fantasmagórica, ele estimula uma reação, por assim dizer, mais familiar à ameaça direta de condenação. Ao contrário da estranheza causada pela ausência de uma imagem refletida no espelho, é como se nossa mente soubesse como lidar com a ideia de inferno. Em “O espelho”, por exemplo, a perplexidade diante de um desvio da lógica cotidiana nos coloca em um lugar em que se torna difícil imaginar uma reação, de modo que o efeito estético atrelado ao medo desloca-se para o não familiar. Se considerarmos que o paradigma cristão ao qual remete o primeiro dos contos que analisamos, ainda que aterrador no destino que reserva aos que não se enquadram num dado modelo de comportamento, já nos é familiar, podemos dizer que o medo causado diante de tal ameaça reforça um imaginário mais ou menos comum aos leitores. Disso decorre que a narrativa tenha algo de previsível, o que de certa forma reforça o apelo moral que ela engendra. Como vimos, a lógica interna do conto reporta o destino das jovens à formação que tiveram dentro do ambiente doméstico, de modo que tanto excesso de luxo quanto a austeridade extrema contribuíram para a derrota das moças diante das forças do mal, que atuam no mundo externo. O tom quase pedagógico dessa narrativa ressoa na condenação das jovens, que se desviaram do caminho preconizado pela religião católica, cuja presença se encontra sugerida na descrição do ambiente doméstico tanto quanto nas referências ao comportamento da matriarca, que fracassa duplamente, por assim dizer, em prepará-las para os perigos da vida.

Em “O espelho”, a fragmentação do indivíduo, desagregado de sua própria imagem, põe em cena a debilidade de nossas convicções, inclusive aquelas que pensamos ter sobre nós mesmos. Se antes o mundo civilizado e relativamente assegurado pelas regularidades socialmente estabelecidas poderia ser compreendido como um espaço estável, ele é agora denunciado em sua artificialidade, e, com isso, a fragilidade do indivíduo é exposta como um lembrete ironicamente construído de nossas limitações quanto à percepção da realidade. Assim, diante de um evento que nossos sistemas de pensamento são incapazes de explicar, o medo se instaura sob o signo da mais absoluta estranheza, pois não se trata agora de um evento previsível. O aterrorizante está, nesse caso, na total ausência de explicação para um desvio do mundo natural que, embora pequeno, promove um esgarçamento no tecido do real. Quer nos detenhamos estritamente nos limites da história narrada, quer façamos uma leitura indireta, somos colocados diante de um quadro de incerteza, que nos remete a uma espécie de ameaça centrada na percepção de que o mundo onde vivemos não é completamente previsível. Note-se, assim, que tanto a interpretação literal quanto a alegórica denunciam a ilusão de controle e desnudam a fragilidade de nossas certezas.

De maneira semelhante, “O velho piano” questiona a suposta segurança de um mundo regulado e previsível. Como pudemos observar, o texto sugere a existência de camadas da realidade que nos são inacessíveis, pois estamos limitados por nossos sentidos. Dessa forma, somos confrontados com nossa própria incapacidade de compreender o mundo em que vivemos, o que mais uma vez nos conduz ao campo da incerteza. O medo, nesse caso, é um tanto indireto ou de segundo grau, por assim dizer. Isso porque o suposto evento sobrenatural não surge como algo imediatamente ameaçador, mas promove uma reflexão que leva inevitavelmente àquela mesma perplexidade a que nos referimos acima. A figuração do espaço doméstico envolve o evento central com certa tranquilidade, o que, por outro lado, não anula a desestabilização da ordem cotidiana. Decorre dessa configuração específica que esse conto tenha um efeito atenuado quando comparado aos outros dois, tanto no que se refere à transgressão do real quanto no que diz respeito à representação do medo.

## considerações finais

Um texto fantástico constitui-se sobre coordenadas que remetem duplamente ao possível, verificável cotidianamente, e ao impossível, que desafia a noção cotidiana de realidade. Ora, se as coordenadas do texto operam nessa dupla articulação, pode-se argumentar que também constituem objetos artísticos privilegiados para uma observação interessada em compreender o imaginário de uma época, em sua codificação literária. Dessa forma, sendo a própria forma literária uma maneira de encarar o mundo, as estruturas narrativas do conto fantástico também refletem uma concepção de certa ordem das coisas. Mesmo quando o que se pretende é romper com essa concepção, como é o caso da literatura fantástica, a matéria deve ser, incontornavelmente, codificada pela linguagem. Disso decorre que as narrativas fantásticas constituam uma forma particular de relacionamento do texto literário com o mundo por sua condição precípua de estabelecer o questionamento da ordem reguladora do real e pelos recursos que empregam para instaurar a incerteza.

Quanto à narrativa fantástica propriamente dita, a ambiguidade que a estrutura e que a constitui corresponde ao estatuto-matriz a partir do qual se organizam os elementos do repertório cultural e da tradição aos quais uma obra está vinculada; são esses elementos que organizam o imaginário ficcional. (Batalha, 2011, p. 158)

Soa quase como um truísmo afirmar que a literatura organiza linguisticamente os valores de uma sociedade, mesmo quando os próprios escritores não estão conscientes disso. Os discursos que circulam em determinado meio social tornam-se explícitos ao observador interessado, mas seria ingênuo supor que cada indivíduo que compõe a intrincada trama de nosso tecido social tenha plena consciência de que os valores que guiam nossas ações e, muitas vezes, determinam nossas decisões constituem um imaginário construído historicamente e revalidado pelas repetições da vida cotidiana. Dessa forma, o conto fantástico, sendo uma parcela da expressão literária, que, portanto, remete inevitavelmente ao mundo de que participa, denuncia em forma de jogo narrativo certo nível de precariedade das formulações que se propõem a explicar a realidade.

Assim, o desequilíbrio que o discurso fantástico procura instaurar pode ser compreendido como uma forma textualizada da percepção de que a aparente ordem do mundo – essencialmente quanto àquilo que nossos sentidos podem captar e no que diz respeito à vida em sociedade – esconde a impotência do indivíduo e a ignorância da qual todos participamos, mas que a repetição dos fenômenos, sociais ou naturais, nos faz esquecer. Entendido sob essa ótica, portanto, a representação do espaço remete à faculdade essencial do fantástico, pois enseja uma abertura para a incerteza e, como eixo de seu efeito, o medo decorrente da lembrança incômoda de nossa frágil condição.

## referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. O espelho. In: \_\_\_\_\_. Os melhores contos de Machado de Assis. São Paulo: Global, 1986, p. 31-40.

BATALHA, Maria Cristina. A poética da incerteza: a contracena do século das luzes. Matraga, Rio de Janeiro, v. 29, n. 18, p. 152-169, jul./dez. 2011. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/26065/18657>>. Acesso em: 18 jul. 2025.

BERTRAND, Denis. Caminhos da semiótica literária. Bauru: EDUSC, 2003.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Tradução de Biagio D'Angelo. Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 9, p. 305-319, dez. 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12991/9481>>. Acesso em: 18 jul. 2025.

CANDIDO, Antonio. A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1987.

CELSO, Afonso. O velho piano. In: BATALHA, Maria Cristina; FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto (Org.). Páginas Perversas: narrativas brasileiras esquecidas. Curitiba: Appris, 2017, p. 115-120.

FRANÇA, Júlio. (Org.) Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920). Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

LOVECRAFT. H. P. O horror sobrenatural em literatura. São Paulo: Iluminuras, 2020.

PIGLIA, Ricardo. Formas breves. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ROAS, David. A ameaça do fantástico: aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROCHA, José Justiniano da. Um sonho. In: BATALHA, Maria Cristina (Org.). O fantástico brasileiro: contos esquecidos. Rio de Janeiro: Caetés, 2011, p. 47-52.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. São Paulo: Perspectiva, 2017.