

A literatura fantástica e resistência: as representações da ditadura no conto “O mar mais longe que vejo” de Caio Fernando Abreu

*Fantastic Literature and Resistance: Representations of the
Dictatorship in the Short Story “O mar mais longe que vejo” by
Caio Fernando Abreu*

Livia Maria Rosa Soares Oliveira
Instituto Federal do Maranhão (IFMA)
São Luís | MA | BR
lm.soares@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6713-5896>

Resumo: Este artigo analisa o efeito de estranhamento no conto “O mar mais longe que vejo”, de Caio Fernando Abreu, articulando-o ao contexto da ditadura militar brasileira. A investigação, de caráter qualitativo, fundamenta-se nas teorias do fantástico (Todorov; Roas; Ceserani) e em estudos sobre literatura e memória (Dalcastagnè; Figueiredo), discutindo como a oscilação entre real e delírio conforma uma linguagem do trauma. A fragmentação da voz narrativa, a ausência de espelhos e a recorrência da imagem do mar são examinadas como símbolos que traduzem tanto a repressão quanto a subjetividade exilada. Dessa forma, percebe-se que o insólito não configura evasão, mas gesto político de resistência e denúncia velada, reativando pela via literária debates sobre memória histórica e permanências do autoritarismo.

Palavras-chave: fantástico; regime militar; sobrenatural; violência.

Abstract: This article examines the effect of estrangement in Caio Fernando Abreu’s short story “O mar mais longe que vejo”, placing it within the context of the Brazilian military dictatorship. The research, qualitative in nature, is grounded in theories of the fantastic (Todorov; Roas; Ceserani) and in studies on literature and memory (Dalcastagnè; Figueiredo), discussing how the oscillation between reality and delirium shapes a language of trauma. The fragmentation of the narrative voice, the absence of mirrors, and the recurring image of the sea are analyzed as symbols that convey both



repression and an exiled subjectivity. It is argued that the fantastic does not represent escapism but rather a political gesture of resistance and veiled denunciation, reactivating through literature debates on historical memory and the persistence of authoritarianism.

Keywords: fantastic; military regime; supernatural; violence.

Introdução

Este trabalho pretende investigar o conto “O mar mais longe que vejo”, integrante da coletânea *O inventário do ir-remediável* (1970), de Caio Fernando Abreu, analisando como a narrativa articula experiências de isolamento, despersonalização e violência extrema. A obra revela visões distorcidas, alucinações e a perda da noção do tempo, frequentemente apresentadas por fluxos de consciência e digressões que dramatizam o colapso da experiência subjetiva, propondo um diálogo intenso entre memória, sofrimento e construção identitária.

Caio Fernando Abreu (1948-1996) construiu uma obra marcada pelo desnudamento do íntimo, das emoções extremas e das tensões entre indivíduo e sociedade. Autor de romances, contos, crônicas e peças teatrais, Abreu investigou temas como a sexualidade, a marginalidade, o luto e o trauma. Sua escrita se distingue pelo estilo fragmentário, combinando fluxo de consciência, digressões e rupturas na linearidade narrativa. Em Caio Fernando Abreu, o fantástico desempenha papel decisivo ao configurar um regime de representação que ultrapassa o mero adorno estético. A irrupção do insólito constitui uma chave narrativa para a expressão de experiências extremas: dor, fragmentação identitária, perturbações da temporalidade, medo e vulnerabilidade social, que desafiam os limites da racionalidade convencional. Nessa perspectiva, o fantástico opera como mecanismo de desestabilização do real e de abertura para zonas liminares da subjetividade, revelando elementos que não poderiam ser plenamente apreendidos por uma escrita estritamente realista.

O conto reflete o contexto de repressão política da década de 1970, especialmente após a instituição do AI-5, quando a censura e a violência institucional impunham silêncio e conformismo. No entanto, sua atualidade é evidente: os mecanismos de desinformação, polarização política e tentativas de manipulação da memória histórica continuam a desafiar a democracia, bem como a liberdade de expressão no Brasil e no mundo todo. Nesse sentido, a narrativa de Abreu ressoa em tempos atuais, alertando para a importância de reconhecer os riscos de repetição de padrões autoritários e de preservar a memória das vítimas de regimes de exceção.

Com base nessas considerações, as análises aqui apresentadas se apoiam em teorias do trauma e do fantástico, considerando abordagens de Cathy Caruth (1995) sobre experiências traumáticas e memória, bem como reflexões de Tzvetan Todorov e David Roas (2014) acerca da literatura fantástica e a construção do estranhamento. No que diz respeito à problemática da alegoria, mobiliza-se a discussão clássica de Todorov (2004), para quem a leitura alegórica, ao suprimir a hesitação interpretativa, desloca o texto para fora do âmbito do

fantástico; tal perspectiva é impulsionada por contribuições de Remo Ceserani (2006) e Jean Bellemin-Noël (1976), que destacam a coexistência de múltiplos regimes de leitura como condição para a irrupção do insólito.

Também serão incorporadas formulações de Freud e Kristeva acerca do abjeto e do não-dito, articuladas às análises de Dalcastagnè (1996, 2017) e Figueiredo (2017) sobre literatura e violência política no Brasil. Ao integrar essas perspectivas, pretende-se compreender como a obra de Abreu transforma experiências individuais em patrimônio coletivo, associando o testemunho da dor com experimentações estéticas inovadoras e estratégias do fantástico que tensionam o real e o imaginário, justamente por permitir a convivência e não a exclusão entre leitura literal e leitura alegórica.

Ao ativar o fantástico como procedimento crítico e não como mero ornamento estético, o conto torna legível o não-dito da repressão, redimensiona os limites do realismo e evidencia a articulação entre estética e história. Nesse movimento, inaugura-se um espaço de interlocução entre passado e presente, desafiando o leitor a refletir sobre memória, esquecimento e formas de resistência cultural. Ao longo do artigo, apresentaremos investigações que buscam demonstrar que a literatura de Caio Fernando Abreu não apenas registra traumas históricos, mas também formula estratégias de leitura, interpretação e resistência, constituindo-se como instrumento de formação de leitores críticos, atentos à dimensão ética e política que atravessa a escrita literária.

Imaginação e dor em um mar de sensações

Caio Fernando Abreu e outros artistas atuaram como porta-vozes e testemunhas dos efeitos do Golpe Militar de 1964, além de vivenciaram os efeitos da Ditadura que perduraria até 1984, o que resultou em intensas movimentações políticas e sociais, as quais repercutem até hoje. A linguagem literária atuou/atua como importante meio de registro e reflexão acerca desse período, uma vez que os jornais e outros meios de divulgação cultural foram alvos de censura e monitoramento por parte dos militares. Assim, um meio de registrar o sentimento da época se deu por meio de alegorias e metáforas, muitas vezes trazendo animais e objetos personificados, seres míticos, monstros, além de transformações na paisagem como maneiras de registrar o estranhamento e a instabilidade existente dentro e fora dos sujeitos. Sobre isso, Regina Dalcastagnè (1996, p. 43) afirma que “O medo silenciou muitos, tornou inaudível a voz de outros tantos, desordenou ideias, maculou de vergonha o pensamento. Foi o medo que criou códigos, que transformou a escrita, estabeleceu novas regras sobre o que devia ser dito e como devia ser dito”.

A respeito disso, David Roas (2018, p. 91) afirma que “autores contemporâneos usam o fantástico não apenas para denunciar a natureza arbitrária de nossa concepção de realidade, mas para revelar a estranheza de nosso mundo”. Desse modo, o fantástico não é mais uma exceção, e sim a regra desse mundo, por isso há um forte apelo à justaposição de conflitos de diferentes ordens de realidade. Para ilustrar uma realidade de caos e desordem, os autores, em decorrência dessa realidade, trazem de maneira recorrente a tematização de sujeitos estranhos e loucos como forma de demonstrar os traumas de sujeitos imersos em um universo de dor e tortura, marcados pelo inconformismo e pela resistência.

No conto “O mar mais longe que vejo”, o uso de imagens que remetem a uma atmosfera de terror e medo intensifica a sensação de desespero. Conforme descrito logo no início da nar-

rativa: “Não me lembro mais qual era o meu sexo, agora olha no meio das minhas pernas e não vejo nada além de uma superfície lisa e áspera” (Abreu, 2005, p. 46). Essa imagem de desintegração da identidade e do próprio corpo reflete o trauma de uma personagem exilada em uma praia deserta, cujas memórias foram danificadas por constantes episódios de violência e agressão.

Essas alegorias, apesar de ajudarem a reforçar a ideia de exílio da personagem, criam um cenário que a todo momento é transformado pelo atravessamento de memórias, as quais às vezes são apresentadas com certa saudade, outras com sensação de sofrimento. A descrição feita do cenário é vaga e imprecisa, já que as memórias aparecem repletas de digressões, permeadas de alucinações, conforme sugere o trecho inicial do conto:

Meu corpo está morrendo. A cada palavra, meu corpo está morrendo. Cada palavra é um fio de cabelo a menos, um imperceptível milímetro de ruga a mais - uma mínima extensão de tempo num acúmulo cada vez mais insuportável. Esta coisa terrível de não saber a minha idade, de não poder calcular o tempo que me resta, esta coisa terrível de não haver espelhos nem lagos, das águas do mar serem agitadas e não me permitirem ver a minha imagem (Abreu, 2018, p. 40).

Esse processo de despersonalização parece ser uma forma de burlar ou reagir a essa realidade degradante, da mesma forma que pode ser interpretado como uma reação ao processo de trauma que a personagem se vê obrigada a passar. Tal fator contribui para o estabelecimento de uma sensação de estranhamento e ruptura com qualquer previsibilidade ou sensação de segurança, marca recorrente nas produções literárias escritas após a década de 1960.

Sobre essa recorrente sensação de infamiliaridade e/ou estranhamento, Freud em *Infamiliar* (2019) refere-se à angústia contemporânea em experiências clínicas, considerando exemplos advindos da literatura, pois entendia que, por meio do estético, nossas qualidades do sentir são colocadas em evidência. Segundo a perspectiva freudiana, *Das Unheimliche* é aquilo que remete à negação indeterminada, à representação do trágico e ao sentimento de desamparo. No conto analisado, o estranho é acionado pelas mudanças de planos de narração e pelas diferentes reações de desamparo, marcadas pelas transposições de espaço e tempo. De acordo com Freud (2019, p. 47):

Do ponto de vista racional, espera-se que a função da consciência separe o fantasmático e a realidade, enquanto efetividade. Quando se dissolve essa fronteira é que é sugerido o efeito inquietante e não familiar, o qual compartilha com as formações do inconsciente essa continuidade entre fantasia e realidade.

Segundo a ideia de fronteira entre o inquietante e o corriqueiro citada anteriormente, propõe-se um redimensionamento entre o que é real e a aparente fantasia, a qual reordena as unidades simbólicas como também direciona reflexões sobre os efeitos que situações de violência exercem nos sujeitos. Dessa forma, a realidade degradante da tortura parece funcionar como um jogo de espelhos, ora refletindo, ora refratando as memórias de liberdade da personagem. Ainda segundo Freud, a experiência do infamiliar depende de três fatores: a primeira faz uma ligação entre a novidade e a estranheza; a segunda estabelece a incerteza intelectual; e a terceira envolve desorientação e perda do senso de pertencimento à realidade. O efeito de infamiliaridade é intensificado com a despersonalização da personagem, que não tinha meios de relembrar como era sua própria imagem, conforme sugere o

trecho a seguir: “Esta coisa terrível de não saber a minha idade, de não poder calcular o tempo que me resta, esta coisa terrível de não haver espelhos nem lagos...” (Abreu, 2018, p. 40).

É comum encontrar no modo fantástico experiências em que o ordinário é subvertido por uma lógica irracional ou sobrenatural, provocando essa sensação inquietante de algo fora do lugar. Aqui, o espelho – ou a sua ausência – simboliza a despersonalização e a perda de identidade. Esse processo de despersonalização é um recurso frequente nos contos fantásticos contemporâneos, que se valem das digressões de personagens fragmentados e angustiados para descrever um sentimento de perda de si mesmo. Tais configurações alinham-se ao conceito de infamiliar (em alemão, *Das Unheimliche*), citado anteriormente. Trata-se de um fenômeno psicológico que ocorre quando algo aparentemente familiar e cotidiano revela-se estranho, desconfortável ou perturbador. Esse desconforto emerge de uma tensão entre o conhecido e o desconhecido, relacionado de maneira constante a elementos reprimidos do inconsciente que retornam de forma distorcida como elemento que desestabiliza a realidade. Essa experiência de isolamento, refletida no cenário da praia deserta, conecta-se diretamente à repressão coletiva da época.

No decorrer do conto, esse conceito se manifesta em várias dimensões, especialmente pela atmosfera melancólica e ambígua que permeia a narrativa. A obra utiliza alegorias para explorar temas como saudade, desejo, perdas e as profundezas do inconsciente. Aqui, o mar funciona como uma metáfora central e ambivalente, simbolizando ao mesmo tempo o horizonte de possibilidades, o desejo de fuga e o confronto com o desconhecido.

A imagem do mar, recorrente no conto, cumpre papel decisivo nessa economia do indizível: como horizonte promissor e, simultaneamente, ameaça de dissolução – ela cifra o desejo de fuga e o risco da anulação subjetiva. A metáfora marinha duplica o movimento do texto, que avança e recua, aproxima-se de uma confissão e logo a recobre com camadas de delírio, preservando aquilo que não pode ser nomeado sem violência adicional. É nesse vácuo que o infamiliar freudiano se instala: o que há de mais íntimo, a própria imagem, retorna como estrangeiro quando faltam espelhos, de modo que a identidade se desfaz, expondo o sujeito à vertigem (Freud, 2019).

Tal vertigem não é efeito gratuito: ela dramatiza o modo como a tortura e a vigilância desorganizam o corpo e a linguagem, convertendo a memória em uma série de fragmentos descontínuos. Em diálogo com Kristeva (1982), a abjeção aparece nas bordas entre o que pode e o que não pode ser incorporado ao simbólico; daí as figuras de secreção, de corte, de sujeira, que irrompem no texto para marcar o ponto em que a vida é reduzida a matéria descartável. Ao optar pelo fantástico, Abreu não abdica da história: ele a reinscreve através de signos que escapam ao literal e, por isso, desmontam o discurso autoritário de transparência e ordem. Nessa chave, os lapsos de tempo, as frases interrompidas e as visões recorrentes não equivalem a um simples efeito de estilo, mas compõem um regime de percepção deformado pela violência coletiva. O leitor é convocado a partilhar a hesitação: o que é alucinação? o que é lembrança? – Perguntas que deslocam o eixo da prova factual para a experiência do trauma, sem, contudo, estetizá-lo. Desse modo, o conto recupera a dimensão política do estranhamento, que não entretém, mas inquieta e responsabiliza quem lê, tornando visível a gramática clandestina do medo (Roas, 2014; Dalcastagnè, 2017).

Outro exemplo significativo dessa subversão é aquele em que a personagem descreve a transformação de objetos banais em fontes de angústia:

E sentia. Crescia uma coisa vermelha dentro de mim, os meus dentes rasgavam coisas. Devia ser bom, porque depois eu deitava na areia e ria, ria muito, era um riso que fazia doer a boca, os músculos todos, e fazia as minhas unhas enterrarem na areia, com força. Tenho um livro comigo, não é um livro, era um livro, mas depois ficou só um pedaço de livro, depois só uma folha, e agora só um farrapo de folha, nesse farrapo de folha eu leio todos os dias uma coisa assim: “Tem piedade, Satã, desta longa miséria” (Abreu, 2018, p. 45).

No trecho, a parcialidade do narrador personagem carregada de apelos por misericórdia a Satã (há também a transcrição de um fragmento do poema de Baudelaire “As flores do mal”), ao evocá-lo, não o faz como figura do mal absoluto, mas como símbolo da rebeldia, do marginalizado e do sofrimento humano. Esse apelo por piedade reflete a condição do narrador, que se encontra em um estado de miséria interior. O farrapo de folha que o narrador lê todos os dias parece simbolizar a última conexão com algo maior ou significativo. É o resquício de um sentido perdido, o último fragmento de resistência contra o colapso total. Ainda que reduzido e deteriorado, ele carrega uma mensagem poderosa, indicando que, mesmo no desespero, há uma tentativa de se apegar a algo que transcenda a miséria.

A fragmentação narrativa e o uso de elementos como as digressões e alucinações reforçam a atmosfera de opressão e desesperança, mas também sugerem formas de resistência através da imaginação. Essa abordagem, presente também em contos como “Os dragões não conhecem o paraíso”, “Cavalos brancos de Napoleão”, “Aqueles dois”, “Uma história de borboletas”, entre outros, consolida a obra de Abreu como um testemunho das tensões de seu tempo, ao mesmo tempo em que dialoga com questões universais sobre sobrevivência e identidade, dando ênfase à dissolução do sujeito coerente, seja pela influência de forças externas (sobrenaturais ou sociais) ou pela ruptura de normas psíquicas e culturais.

O terror na literatura frequentemente utiliza a fragmentação (física, psicológica ou narrativa) para intensificar o horror e a sensação de descontrole. O corpo mutilado, o espaço fragmentado, bem como a mente em colapso são dispositivos recorrentes que reforçam a violência presente no gênero. No contexto da fragmentação e da violência na literatura fantástica, grotesca e de terror, o conceito de corpo fragmentado ganha destaque com a teoria de Julia Kristeva, especialmente em sua obra *Poderes do horror: ensaio sobre abjeção*. Kristeva define o abjeto como aquilo que perturba a ordem, transgride limites e desafia categorizações, sendo constantemente relacionado ao corpo humano em estados de degradação ou transformação. Ela afirma que “o abjeto é aquilo que desrespeita as fronteiras, os lugares e as regras; o que não respeita limites, invade; uma coisa que não é possível integrar, que me desestabiliza” (Kristeva, 1982, p. 48). Essa ideia é central para entender o corpo fragmentado, pois ele é representado como um objeto estranho, deslocado de sua totalidade, que provoca repulsa e inquietação. Na literatura de terror, o corpo fragmentado torna-se uma metáfora poderosa para o colapso do sujeito e para a transgressão de normas sociais, sendo associado à violência, mutilação e degradação. Em narrativas grotescas, como argumenta Kristeva, o corpo é o espaço onde o abjeto se manifesta de forma mais visceral, revelando as tensões entre o humano e o monstruoso, o puro e o impuro, o racional e o irracional.

A fragmentação narrativa e temática reflete a instabilidade do mundo representado, onde as fronteiras entre o real e o irreal, o racional e o irracional, o humano e o monstruoso são dissolvidas. Adicionalmente, a personagem menciona o isolamento forçado que parece ecoar a própria repressão do período:

Havia outras pessoas, sim. Não aqui, mas lá, bem para lá do mar que eu avistava de cima da elevação e que é o mar mais longe que eu vejo. Mais longe ainda tinha gente, a gente que me trouxe para cá. Só não lembro mais por quê. Verdade, eu tinha qualquer coisa assim como andar de costas, quando todos andam de frente. Qualquer coisa como gritar quando todos calam. Qualquer coisa que ofendia os outros, que não era a mesma deles e fazia com que me olhassem vermelhos, os dentes rasgando as coisas, eu doía neles como se fosse ácido, espinho, caco de vidro. Então eles me trouxeram, por isso me trouxeram (Abreu, 2018, p. 47).

Contrapondo-se ao contexto de solidão vivenciado pela personagem, esse trecho cita a existência de outras pessoas no espaço. Todavia, essas pessoas podem simbolizar um vínculo perdido ou algo que o narrador sente ter deixado para trás. O mar, ao funcionar como um espaço de separação, cria a ideia de que elas estão em outro plano, inacessíveis, reforçando o sentimento de distanciamento emocional ou físico. Isso pode remeter a relacionamentos rompidos, a uma comunidade ou a um tempo que já não existe mais. Estando “do outro lado do mar”, elas habitam um espaço simbólico de completude, felicidade ou estabilidade, que contrasta com a sensação de inadequação do narrador. Além disso, elas também podem representar o coletivo ou a sociedade, que segue em uma direção comum (“andam de frente”), enquanto o narrador se sente deslocado (“anda de costas”). Essa visão reforça o sentimento de alienação e a dificuldade de se integrar ao ritmo da vida cotidiana, que caracteriza o narrador como alguém à margem.

O vazio, a melancolia e o abandono são reforçados quando a personagem se reconhece em um espaço, que embora amplo e com uma natureza preservada, não lhe conferiam prazer ou liberdade, fazendo com que ela busque nas lembranças do passado algum conforto, mas com diversos indícios de que a memória é recortada, contendo eventos aparentemente reais e irreais, mistura de sentimentos (risos e lágrimas). Provavelmente, trata-se de uma estratégia para anestesiar os episódios de tortura, atravessados por memórias das cenas de intensa agonia e morte, advindas de “sujeitos com fardas verdes”, conforme o trecho transcrito a seguir:

Lembro, sim, eu lembro que havia coisas escuras que eles faziam e que eu não fazia, correntes, sim, sim, eu lembro: havia correntes e fardas verdes e douraduras e cruzes, havia cruzes, cercas de arame farpado, chicotes e sangue, havia sangue, um sangue que eles deixavam escorrer sem gritar enquanto eu gritava, eu gritava bem alto, eu mordida defendendo meu sangue (Abreu, 2018, p. 47).

As memórias entrecortadas reafirmam as sensações resultantes de experiências traumáticas, configurando-se como fragmentos de um passado que retorna de forma desarticulada e perturbadora. Nesse sentido, o texto dialoga com a concepção de trauma como aquilo que não se organiza plenamente na consciência, mas insiste em reaparecer em imagens e sintomas (Caruth, 1995). A lembrança de “coisas escuras” não se apresenta como narrativa linear, mas como *flashes* que desvelam a violência, a opressão e a dominação. O uso de vocábulos como “correntes”, “fardas verdes e douraduras”, “cruzes”, “arame farpado” e “chicotes” criam um campo semântico de horror, o qual remete aos dispositivos de coerção – militares, religiosos e sociais, evidenciando a forma como o poder se exerce sobre corpos e subjetividades.

Além disso, a presença das “cruzes” introduz uma ambiguidade própria do fantástico, em que elementos do cotidiano se tornam inquietantes ao revelarem sua face de violência e legitimação do sofrimento (Todorov, 2014; Roas, 2014). Trata-se de um signo que pode ser lido

alegoricamente, condensando simbolicamente a dor coletiva e o peso histórico da repressão. Todorov, contudo, adverte que a alegoria, quando absolutizada, tende a eliminar o fantástico por suprimir a hesitação interpretativa:

Quando o leitor decide que os acontecimentos descritos são apenas simbólicos, nada haverá de fantástico. Toda obra alegórica se situa, por definição, do lado do maravilhoso, pois nada nela é inexplicável: tudo se explica por uma outra realidade que está por trás do texto. A leitura alegórica destrói o fantástico porque suprime a hesitação, substituindo-a por um sentido estável, déjà conhecido. O símbolo introduz uma chave interpretativa que elimina a incerteza essencial ao fantástico (Todorov, 2014, p. 63-66).

No entanto, o conto de Abreu não fixa o sentido das imagens; ao contrário, faz com que o signo das “cruzes” opere simultaneamente como índice literal de violência e como figura simbólica da experiência coletiva do trauma. Essa dupla camada interpretativa impede o fechamento alegórico e, ao mesmo tempo, sustenta a ambivalência necessária ao fantástico. Nesse ponto, torna-se especialmente pertinente o argumento de Ceserani, para quem o fantástico emerge justamente do choque entre regimes de leitura concorrentes:

O fantástico se constitui sempre que dois sistemas de interpretação entram em concorrência e nenhum deles consegue prevalecer definitivamente. Essa concorrência, que faz oscilar a leitura entre uma explicação racional e outra de ordem extraordinária, cria um estado de incerteza que não pode ser resolvido nem pelo autor nem pelo leitor. A narrativa fantástica, portanto, vive desse conflito, sustentando a ambivalência que impede a fixação de um sentido único, seja ele alegórico, psicológico ou sobrenatural (Ceserani, 2006, p. 58-59).

No conto, as cruzes não significam apenas sofrimento: significam também a impossibilidade de reduzir tal sofrimento a um único código interpretativo. Assim, a oscilação apontada por Ceserani materializa-se na própria postura do narrador, que experimenta simultaneamente a passividade imposta e o impulso da resistência. A menção ao “sangue que eles deixavam escorrer sem gritar” confronta o leitor com essa tensão, convertendo o corpo em lugar de inscrição da violência e da insurgência. Essa instabilidade de sentido dialoga com o que Irène Bessière identifica como fundamento do fantástico moderno:

O fantástico revela a crise do sistema de interpretação do leitor, obrigando-o a confrontar uma situação que escapa às leis habituais da realidade. A irrupção do insólito produz uma perturbação que atinge diretamente a capacidade de compreender e explicar o acontecimento narrado. Essa crise não se resolve pela simples atribuição de um significado simbólico ou alegórico, pois isso equivaleria a restaurar a ordem do sentido. Ao contrário, o fantástico mantém o leitor em estado de suspensão, em que a dúvida e a oscilação são constitutivas do efeito produzido (Bessière, 2012, p. 11-12).

O conto concretiza exatamente essa crise interpretativa: diante de imagens de extrema violência, o leitor oscila entre ler a cena como literal e como alegórica, entre aceitá-la como memória traumática e como figuração simbólica do medo coletivo. É essa suspensão – e não a definição de um único significado – que sustenta o efeito fantástico e permite que a narrativa

transforme a violência política em matéria estética. Assim, ao articular literalidade e alegoria, o texto mobiliza o fantástico para expor o irrepresentável do trauma, convertendo o silêncio coletivo em denúncia crítica e reescrevendo a memória da dor na esfera do visível e do narrável.

Assim, o conto não apenas encena um trauma individual, mas também inscreve o fantástico como recurso literário que expõe o irrepresentável da violência política e social, transformando o silêncio coletivo em voz crítica, justamente pela articulação entre alegoria e literalidade que o texto sustenta. Observa-se que, mesmo aludindo a experiências pessoais e referências históricas, a obra abreuliana transcende o biografismo e alcança uma dimensão coletiva, inscrevendo-se como denúncia e resistência. As alusões a elementos mágicos e desejos de libertação funcionam como estratégias narrativas para tensionar a realidade opressora: em um espaço marcado pela violência, as personagens resistem pelo grito, pela loucura ou até mesmo pela morte, recusando-se a seguir a linearidade social imposta, a “andar pra frente”, como todos fazem. Nesse gesto, o escritor se coloca na obra enquanto se dissolve nela, deslocando o “eu” autoral para dar lugar a um sujeito plural, o qual encarna as dores e resistências de toda uma geração.

De acordo com Milena Magri (2018), Caio Fernando Abreu integra uma geração que vivenciou a contracultura como forma de reação e modelo de contestação política, em sintonia com movimentos político-sociais nacionais como o Tropicalismo, a luta por direitos civis e a defesa da democracia. Tal perspectiva encontra eco em análises de Dalcastagnè (1996) e Figueiredo (2017), ao evidenciarem como a literatura brasileira do período ditatorial construiu-se como espaço de arquivo, memória e crítica social. Nesse sentido, a escrita de Abreu registra o trauma de uma época e também atua como voz insurgente contra os mecanismos de silenciamento. A pertinência dessa leitura se confirma na atualidade: em 2022, discursos autoritários voltaram à pauta nacional, revelando a persistência de uma memória coletiva fragmentada e seletiva sobre a ditadura. Essa fragilidade da lembrança histórica contribui para a passividade diante de indícios de autoritarismo, demonstrando como a literatura de Abreu permanece atual ao problematizar o esquecimento e ao reinscrever, pela via estética, uma crítica à violência política e social.

Para Eurídice Figueiredo (2017), algumas obras publicadas após o Golpe de 1964 aludem a vivências e cicatrizes caóticas, as quais funcionam como um “palimpsesto da dor”, construídas sobre relatos de vidas suprimidas, representando vivências claustrofóbicas, por meio de ambientes absurdos, mas com situações passíveis de transformações. No conto “O mar mais longe que eu vejo” a falta de linearidade no enredo e a impermanência dos espaços ocupados pela personagem sugerem formas de construção de uma estética propriamente voltada ao choque, visto que ela procede a apresentação de uma experiência dolorosa e traumática, como é o caso da tortura e da prisão.

A esse respeito, o teórico italiano Remo Ceserani (2006) afirma que esses procedimentos passaram a ser cultivados na literatura fantástica por volta do século XVIII, momento em que a experiência narrativa na Europa moderna alcançava seu primeiro estágio de modernidade. Isso abriu caminho para as possibilidades de exploração de diversos experimentalismos, entre eles o gosto por colocar em relevo a manipulação consciente e paródica dos procedimentos narrativos, objetivando explorar todos os mecanismos da ficção. Entre esses recursos, Ceserani (2006) enumera alguns aspectos que serão retomados ao longo deste estudo: o relevo dado aos mecanismos narrativos, a narração em primeira pessoa, um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem, envolvimento do leitor, a pas-

sagem de limite e de fronteira, as elipses, a teatralidade, a figuratividade, o detalhe. Além desses aspectos, o teórico italiano explica que, ligados a esses procedimentos narrativos e retóricos, também há preferência por recortes temáticos que atuam na composição dos sentidos, entre eles: 1) a noite, a escuridão, o mundo obscuro; 2) a vida dos mortos; 3) as questões identitárias; 4) o duplo; a 5) aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; 6) o nada; 7) às frustrações do Eros; e 8) a loucura. Esta última vista como fenômeno patológico e social, embora assuma na literatura fantástica um aspecto diverso, mostra-se como uma profícua fonte de sentidos da frágil fronteira entre razão e desrazão.

Ao final do conto, a personagem permanece mergulhada na mistura de sensações: perturbada e desorientada, contrastando com a sensação de prazer e de paz que normalmente sentimos quando estamos em frente ao mar, já que a vítima se vê envolta em um sentimento de angústia, medo, além da certeza da morte, a qual eventualmente chegará e somente assim, poderá vislumbrar alguma libertação. O sentimento de desalento e convicção da morte tomam conta da personagem:

Acho que não passo da lua desta noite, talvez não passe nem da chuva ou do sol abrasador que está lá fora. São muitas palavras, tantas quanto os fios de cabelo que caíram, quanto as rugas que ganhei, muito mais que os dentes que perdi. Esta coisa terrível de não ter ninguém para ouvir o meu grito. Esta coisa terrível de estar nesta ilha desde não sei quando [...]. Talvez tudo já tenha terminado e não exista ninguém mais para lá do mar mais longe que eu vejo (Abreu, 2018, p. 46).

A angústia da personagem configura uma meditação poética e dolorosa sobre o isolamento, a passagem do tempo e a iminência da morte. O narrador, enclausurado em sua solidão, experimenta a sensação de abandono absoluto, questionando a existência de outros e também a própria continuidade da vida. O grito não ouvido e o exílio em uma “ilha” revelam a necessidade de reconhecimento e de escuta em um mundo esvaziado de vínculos, onde o silêncio se torna metáfora do apagamento. Trata-se de uma reflexão profundamente humana, na qual a escrita de Caio Fernando Abreu expõe a tensão entre o individual e o universal, entre o desespero e a busca por sentido em meio à experiência do nada.

Nesse contexto, o mar adquire uma dimensão simbólica central: em vez de representar travessia, esperança ou novos rumos, surge como imagem de morte, desalento e incerteza. É espaço de mistério e de ilusão, fronteira ambivalente entre realidade e possibilidade, que dilacera “com os dentes” e assume características humanas, transformando-se em agente ativo de destruição. Tal personificação intensifica o caráter fantástico da narrativa, pois desloca a ordem natural e confere à paisagem atributos inquietantes, revelando o poder do imaginário em traduzir experiências trágicas e irreversíveis, mesmo diante da tentativa de resistência da personagem.

A esse respeito, Pellegrini (1996) observa que, na literatura do período, há a oscilação entre localismo e cosmopolitismo, entre tradição e vanguarda, atravessada por um esforço de contornar a censura e denunciar as injustiças do regime militar. Esse processo se efetiva pela metáfora do insólito e pela exploração de imagens absurdas, como a personificação de animais ou de elementos da natureza, os quais funcionam como alegorias das situações opressivas do cotidiano. Na escrita de Abreu, os experimentalismos formais – hipérboles, elipses, paradoxos, uso irregular da pontuação, fragmentação narrativa – constituem um mosaico que desconstrói a linearidade e intensifica o estranhamento, técnica que dialoga com os primeiros modernistas e amplia a potência crítica da narrativa.

Importa notar como o texto negocia, a cada passo, a tensão entre dizer e calar. Quando a voz narrativa se aproxima de uma enumeração explícita de violências, a sintaxe se rarefaz, o léxico se contorce, e imagens de água, sal e profundidade se avolumam, como se a escritura precisasse de um meio espesso para filtrar o intolerável. Esse procedimento materializa a ética da forma: não se trata de reproduzir a cena do suplício, mas de fazer sentir a sua reverberação duradoura na sensibilidade e nos vínculos. A ausência de espelhos, mencionada no conto, intensifica essa operação, pois impede o reconhecimento e obriga a personagem a constituir-se a partir de restos – um gesto que ecoará na recepção do leitor, também compelido a recompor sentidos a partir de marcas esparsas (Abreu, 2018). No interior dessa arquitetura, Ceserani (2006) ajuda a compreender a teatralidade de certos quadros: há uma cena em suspenso, com luzes que recortam silhuetas, portas entreabertas e ruídos indecifráveis; o mundo se converte em palco onde forças impessoais atuam. O sujeito, reduzido, tenta manter um fio de consciência. Essa teatralidade não atenua a violência; ao contrário, evidencia a encenação cotidiana do autoritarismo – carimbos, ordens, assinaturas, fichas, batidas na porta – que institui a infraestrutura banal do terror (Pellegrini, 1996).

Sob esse prisma, o mar já não é apenas fuga, mas também arquivo: nele se sedimentam resíduos que retornam, como o trauma que, segundo Figueiredo (2017), não cessa de se reinscrever na literatura brasileira contemporânea sobre a ditadura. Os mesmos motivos reaparecem com variações, a janela que não abre, o corredor estreito, a respiração presa, compondo uma memória involuntária, a qual resiste ao esquecimento. Ao aproximar o fantástico de uma poética da memória, o conto se irmana a outras escritas do período, embora guarde singularidade na elaboração sensorial do sofrimento e da esperança, em tom lírico e corpo vulnerável.

Tal singularidade explica por que leituras apressadas podem tomar o texto como “evasão”: perde-se, neste enquadramento, o alcance político de uma estratégia que, ao recusar o relato direto, impede a naturalização do horror. O delírio, aqui, é uma forma de vigilância do indizível; ele impede que a linguagem ceda ao clichê que desativa a potência do testemunho. No limite, a hesitação fantástica opera como crítica da própria leitura: se buscamos apenas o referente histórico, ignoramos o trabalho formal que torna a violência legível; se, ao contrário, perseguimos somente o artifício, apagamos a materialidade histórica que o motiva (Roas, 2014). Entre ambos os riscos, a narrativa instala um equilíbrio instável que solicita do leitor disposição ética e atenção às microestruturas do texto – cortes, repetições, mudanças de foco, sensações táteis – pelas quais a memória retorna. A literatura de Abreu, assim, não se contenta em representar vítimas; confere-lhes agência simbólica por meio da invenção de formas capazes de abrir brechas no discurso hegemônico. Em contexto de disputas atuais pela memória da ditadura e de circulação de negacionismos, essa pedagogia do estranhamento segue urgente (Ventura, 2018; Figueiredo, 2017).

A literatura fantástica abreuliana em contexto de autoritarismo: algumas considerações

No conto “O mar mais longe que vejo”, os fatos fantásticos desencadeiam e desenham realidades insólitas e estranhas, marcadas pela sobreposição entre realidade e imaginação, sanidade e loucura. Assim, percebemos que o fantástico na obra de Caio emoldura uma experiência

de limite, as quais ensejam a ruptura com realidades cheias de fissuras e que sugerem a formulação de uma nova ordem. Essas configurações demonstram visões alucinadas e apontam para estados de melancolia e desamparo. A narrativa em foco representa um sujeito que é submetido a sessões de violência, porém, através da imaginação e da procura de formas de resistência a estados de opressão, ele passa a visualizar sentimentos e memórias que lhe tragam alegria e superação da realidade vivida. Isso é ratificado pelas incidências de alucinações que surgem como ponto nevrálgico de uma situação degradante e permeada de injustiça. Esses pontos são recorrentes na obra de Caio e de outros autores que atuaram nesse período obscuro da história brasileira.

Segundo Eurídice Figueiredo (2017), a ficção brasileira após 1964 se dividiu em dois grupos: Entre 1974-1979, textos que se apresentam ora utópicos, ora permeados de distopias diante do fracasso dos projetos revolucionários. Um segundo grupo de autores com publicações entre 1979-2000, caracterizado principalmente por relatos autobiográficos e registros das memórias e cicatrizes do trauma que representaram os registros de violência do período de repressão. As confluências enigmáticas das narrativas que marcaram esse período colocam-se como um “atraente enigma a ser decifrado, ancorado em novos recursos narrativos, experimentalismos formais, metáforas, símbolos, alusões, alegorias, como estratégia para escapar o obscurantismo do período” (Pellegrini, 1996, p. 26).

Segundo Milena Magri (2014), a obra do escritor Caio Fernando Abreu se torna paradigmática para a compreensão dessas tendências e hoje constitui-se como uma prodigiosa fonte de conhecimento, pois registrou o momento de todo o regime militar. Não são poucas, nem eventuais, as referências na obra do escritor à circunstância histórica na qual estava inserido. O regime militar aparecia em metáforas como monstros, animais, visões alucinadas e torturantes. Nessa mesma ideia, Zuenir Ventura (1988) afirma que os acontecimentos históricos de natureza autoritária na política brasileira incentivaram uma intensa transformação nos processos que repercutiram nos modos de composição da arte nacional, sobretudo entre as décadas de 1960 e 1970, período que configura um reflexo fragmentado e múltiplo, cujos impactos são sentidos até hoje. Para o teórico, com persistência rara, para o Brasil, o ano de 1968 ainda povoa o nosso imaginário coletivo, mas não como objeto de reflexão. É uma vaga lembrança que se apresenta, ora como totem, ora como tabu: ou é a mitológica viagem de uma geração de heróis ou a proeza irresponsável de um bando de porra-loucas, como se dizia então. Segundo essa perspectiva, o *boom* editorial do ano indica um tipo de demanda que passava por algumas inevitáveis futilidades, mas se detinha de maneira especial em livros de densas ideias e em refinadas obras de ficção (Ventura, 1988, p. 49).

Desse modo, o discurso de poder, as formas de cercear o jornalismo, a publicidade do governo, tudo é objeto de ficcionalização. Essas alusões na literatura produzida na época expõem as incertezas e denunciam as estratégias de controle, transparecendo vozes que na época foram vítimas de silenciamentos e tortura, bem como questionando práticas de violência que eram “toleradas” pela maior parte da população. Por essa razão, boa parte dos enredos questionam dramas coletivos inseridos em pequenas misérias cotidianas inscrevendo e recuperando memórias do período em questão.

Na visão de Regina Dalcastagnè (2001), há uma miríade de escritores engajados que usaram a literatura como escoadouro político. Por isso, a tendência mais forte do conto dos anos de 1970 era evidenciar as mazelas do regime, além de séculos de exploração e desigualdade. Fosse através de uma linguagem mais direta, fosse a partir da construção de alegorias ou

da utilização do fantástico. “Em plena ditadura militar – com arbitrariedades acontecendo do lado de fora e a censura nos jornais – Brasil viveu na década de 70 um período de efervescência literária e editorial. Talvez também fosse o gênero adequado aos inúmeros jornalistas combativos” (Dalcastagnè, 2001, p. 5). Nessa perspectiva, na ficção pós-1964, o discurso do poder, as técnicas jornalísticas, a publicidade do governo, a autoridade da história, tudo é parodiado, estilizado. “Por meio da literatura são expostas as incertezas e vozes que atravessam as fronteiras do universo ficcional e vão questionar o tempo em que se inscrevem, a sociedade a qual pertence, o homem e suas pequenas misérias cotidianas” (Dalcastagnè, 1996, p. 18).

Se deslocarmos o foco para o diálogo com outras produções do período, torna-se nítido que a aposta no fantástico integra um repertório mais amplo de experimentações formais, as quais visavam corromper os códigos da linguagem vigiada. Em chave comparativa, as estratégias de clausura e *nonsense* guardam afinidade com procedimentos presentes em narrativas de Lygia Fagundes Telles e Ignácio de Loyola Brandão, embora que em Abreu a corporeidade e o desejo ocupem lugar central. Essa centralidade não neutraliza a política, antes a corporifica: o autoritarismo, em vez de ideia abstrata, aparece como tecnologia que imprime no corpo suas marcas, convertendo-o em campo de disputa. Daí que Dalcastagnè (1996) e Pellegrini (1996) associam a ficção dos anos de 1970 a uma “poética do dano”, na qual a forma não acompanha a história como ilustração, mas como fricção: falha, ruído, interrupção. À luz de Roas (2014) e Ceserani (2006), o fantástico reorienta essa fricção para um regime de leitura que pressupõe incerteza e coexistência de hipóteses, condição decisiva para desmontar narrativas oficiais que prometem transparência. Em Abreu, o efeito politiza a sensibilidade: educa o leitor a desconfiar de soluções rápidas e a habitar a ambiguidade sem renunciar à responsabilidade histórica (Figueiredo, 2017).

Considerações finais

Com base nas análises desenvolvidas, percebe-se que o conto de Caio Fernando Abreu constrói múltiplas alusões ao trauma e às suas cicatrizes. Tais marcas emergem tanto nas sessões de tortura sugeridas quanto na experiência da prisão e do isolamento, em que o tempo é percebido apenas pela mudança das cores do céu ou pelo mar avermelhado, metáfora do sangue derramado. O narrador, atravessado pela melancolia, alterna lucidez e loucura, compondo um quadro de memória fragmentada que traduz a violência coletiva de uma geração. Essas estratégias narrativas ecoam procedimentos recorrentes entre escritores que publicaram sob o AI-5 e o regime militar, os quais, ao explorar imagens insólitas, metaforizaram o medo e o terror para driblar a censura e denunciar o autoritarismo.

O fantástico, nesse contexto, confirma-se como recurso fundamental na obra de Abreu, sobretudo por se manifestar no interior do próprio sujeito que, sem alternativas, recorre à memória e à imaginação como formas de resistência. Os estados alucinatórios e transgressores instauram ambiguidades, deslocando a leitura tanto para a tessitura formal como para os elementos extratextuais, de modo a inscrever no espaço literário as cicatrizes de um período de violência. A personagem prisioneira, punida por gritar quando todos se calavam, simboliza a lacuna de tantas vítimas anônimas da ditadura e convida o leitor a reconstruir sentidos que articulam ficção, testemunho e memória coletiva. A literatura, assim, converte-se em uma reserva ética e estética de conhecimento sobre o trauma histórico.

No presente, marcado por polarizações políticas e pela urgência de resistência cultural, a obra de Abreu reafirma o papel transformador da arte. O fantástico, longe de ser mera evasão, constitui-se como dispositivo para pensar sobre liberdade, direitos e enfrentamento de sistemas opressores. O legado do escritor ultrapassa a denúncia histórica: ele promove diálogos necessários às lutas contemporâneas, evidenciando que a literatura pode ser porta-voz de dores silenciadas, memória viva contra o esquecimento e instrumento de combate a novos autoritarismos.

Nesse sentido, “O mar mais longe que vejo” dialoga com angústias universais – a busca por identidade, a luta contra a opressão, o medo da perda e a necessidade de dar sentido ao caos. Sua atmosfera onírica e linguagem poética convidam o leitor a confrontar memórias traumáticas, sejam elas fruto da repressão política ou das contradições da própria vida. O conto se configura, portanto, como espaço de resistência à censura e à repressão, bem como contra o apagamento da memória, transformando a experiência individual em patrimônio coletivo.

Em síntese, o uso de elementos insólitos na escrita de Caio Fernando Abreu apresenta-se como condição para a elaboração de experiências-limite. Ao adotar o fantástico como via, o autor desperta reflexões sobre o lugar comum da denúncia, substituindo a assertividade por um regime de signos abertos, que resiste à exaustão interpretativa. É nessa inesgotabilidade que reside sua força política: a narrativa convoca o leitor a interrogar as permanências do autoritarismo e a perceber as tensões políticas através de uma vivência particular, invocando o campo da memória e da linguagem. Em tempos de disputas por narrativas e tentativas de esvaziamento do passado, o gesto de narrar o indizível – com os deslocamentos éticos do testemunho – converte-se em prática de resistência. A literatura, assim, reafirma-se como espaço de hospitalidade para as vozes feridas, capaz de devolver visibilidade ao que foi sequestrado pelo silêncio e pela censura (Dalcastagnè, 2017; Figueiredo, 2017; Roas, 2014).

Na narrativa, torna-se evidente que a literatura fantástica desempenha papel essencial como dispositivo de representação simbólica das tensões políticas e subjetivas que marcaram o Brasil durante a ditadura militar. Diferente de uma simples evasão da realidade, o fantástico, em Abreu, cumpre a função de revelar fissuras no discurso oficial e de desestabilizar as certezas do leitor, expondo os subterrâneos da experiência traumática. O estranhamento, recurso central dessa estética, atua como linguagem indireta para dizer o indizível, ou seja, aquilo que a censura e o medo impediam de ser explicitado no espaço público. Desse modo, o fantástico não se opõe ao real, mas o intensifica, criando um espaço narrativo em que o ordinário e o extraordinário se confundem, refletindo a atmosfera de paranoia, delírio e despersonalização vivida sob regimes autoritários.

O conto, ao retratar personagens submetidas à violência simbólica e física, opera como uma metáfora da experiência coletiva de opressão e silenciamento. O colapso da identidade e a fragmentação da consciência – traços recorrentes na obra abreuliana – podem ser lidos como representações da experiência histórica de uma geração que viveu sob a repressão do Estado. Assim, a violência que atravessa o texto não se restringe ao plano individual, mas ganha dimensão coletiva, permitindo ao leitor reconhecer a marca de um tempo histórico específico. Nesse sentido, a narrativa pode ser compreendida como testemunho literário, isto é, como espaço de memória e resistência em face do esquecimento e da banalização do trauma.

A atualidade do conto se manifesta quando encontramos semelhanças com os desafios políticos contemporâneos. O Brasil do século XXI, embora democrático, convive com discursos autoritários, tentativas de revisionismo histórico e movimentos que procuram relativizar ou negar os horrores da ditadura. Esse cenário faz eco às advertências implícitas na obra de Abreu: igno-

rar a memória coletiva é abrir espaço para a repetição de práticas autoritárias. A literatura, nesse contexto, atua como força contra o esquecimento, mobilizando afetos, imagens e símbolos que convocam o leitor à reflexão crítica sobre a democracia, a liberdade e os riscos de sua fragilidade.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. *Contos completos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2018.
- BAUDELAIRE, Charles. Revolta. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 387-400.
- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Tradução de Biagio D'Angelo e Maria Rosa Duarte de Oliveira. *FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, São Paulo, n. 9, p. 305-319, dez. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12991>. Acesso em: 24 maio 2026.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Tripadalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. São Paulo: Horizonte, 2017.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora UnB, 1996.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimliche]*. Edição bilíngue. Tradução de Romero Freitas, Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes do horror: ensaio sobre a abjeção*. Tradução de Marta Colli. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- MAGRI, Milena Mulatti. Loucura e repressão política e social em Caio Fernando Abreu. *Web Revista Linguagem, Educação e Memória*, [s. l.], v. 14, n. 14, p. 70-82, out. 2018. Disponível em: <https://periodico-online.uems.br/WRLEM/article/view/2679>. Acesso em: 01 out. 2021.
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EdUFSCar; Mercado de Letras, 1996.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 31. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.