

De um mundo dos possíveis: as atuações da verossimilhança na teoria da literatura fantástica

Ana Carolina Bianco Amaral¹

Resumo: Por meio de uma reflexão acerca das convergências entre a crítica e a teoria da literatura fantástica, o presente trabalho demonstrará como o processo de realidade e de sobrenaturalidade atua no gênero fantástico. Para tanto, refletiremos acerca do conceito de verossimilhança clássica e moderna para compreendermos a construção do cenário realístico dessa literatura.

Palavras -chave: Verossimilhança. Teoria. Literatura Fantástica.

Abstract: Through a reflection on the convergences between critical theory and fantastic literature, this paper will demonstrate how the process of reality and supernatural acts in the fantastic genre. To this end, we reflect on the concept of classical and modern verisimilitude to understand the construction of the realistic setting of this literature.

Keywords: Verisimilitude. Theory. Fantastic literature.

Resumen: Por medio de una reflexión acerca de las convergencias entre la crítica y la teoría de la literatura fantástica, el presente trabajo demostrará cómo el proceso de la realidad y los actos sobrenaturales actúan en el género de la fantasía. Por lo tanto reflexionaremos sobre el concepto de verosimilitud clásica y moderna para entender la construcción del entorno o escenario realista de esta literatura.

Palabras Clave: Verosimilitud. Teoría. Literatura Fantástica.

¹ Doutoranda em Letras (2012) na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP-IBILCE).

Introdução

Não é de hoje que a querela observada pelos teóricos e pelos críticos da teoria da literatura fantástica gera contradições no que compete uma definição pautada de gênero ou de modo dessa literatura. Tal impasse desenvolve-se pela própria natureza caótica do fantástico, uma vez que o leque de adjetivos do gênero o faz estar muito além de um posicionamento claro e definido, como muito articula a variedade dos trabalhos dessa área. Há de se considerar, no entanto, que dentre os desdobramentos² promovidos por esse tipo há um eixo central, um ponto de apoio no qual o gênero se apropria e toma posse para então multiplicar-se em outros aspectos, criando, assim, um ramo de estéticas dessa corrente.

Iniciamos essa discussão em nosso trabalho anterior, intitulado *Uma ironia fantástica: a dicotomia da narrativa em Murilo Rubião* (2012), no qual falamos acerca do processo de configuração central do fantástico. Identificamos, aqui, três características maiores da sistematização do gênero, que denominamos, pela ocasião, de simulacro de realidade, simulacro de sobre-realidade e dicotomia irônica. No entanto, a fim de não nos chocarmos com a tradução brasileira de um dos termos propostos na teoria de Jean Baudrillard, em *Simulacro e simulação* (1991), permutaremos a terminologia própria de nossa argumentação pela sinonímia “simulação”. Especialmente, essa escolha imprime-nos certa clareza à reflexão ambientada aqui. O fato

² Vide Realismo Mágico, Realismo Maravilhoso e Neofantástico.

é que os termos em si são irrelevantes, já que a pragmática do conteúdo de tais é, comumente, pautada em nosso diálogo.

Iniciamos nossa investigação por suspeitarmos de uma forte convergência entre certas narrativas dos séculos XIX, XX e XXI, cujos encontros estilísticos baseiam-se na existência, em nosso viés, da simulação de realidade e na simulação de sobrerrealidade. Ademais, acreditamos que crítica e a teoria da literatura fantástica, praticada por Italo Calvino, Jorge Schwartz, Maria Cristina Batalha, Bráulio Tavares, Tzvetan Todorov, Irene Bessière, Felipe Furtado, entre outros, também concorda que há, ainda que por cognição e não por enfrentamento, a circulação desses dois pontos nas narrativas fantásticas: o aspecto de realidade e o de sobrenaturalidade. Por isso, dizemos que a recorrência desses dados na crítica e na teoria não é, de modo algum, intermitente, mas é tendenciosa a qualificar um gênero textual para o fantástico, apresentando o seguinte binarismo:

1. A imitação de um cenário integralmente realista, do universo do leitor;
2. A transgressão do ambiente realista da história, dada com a aparição de algum personagem ou evento, tipologicamente, sobrenatural.

Logo de início, compreendemos que a primeira premissa é condicionalmente complexa, já que a atuação exata do universo físico do leitor, no mundo da narrativa, compreenderia, imprescindivelmente, a existência de um mundo e de contextos históricos únicos, onde estariam compartilhados os mesmos valores e referências dos grupos sociais, bem como a cultura desses grupos. Todorov, porém, parece não se inclinar a essa intangibilidade, quando ele diz:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. *Num mundo que é exatamente* o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 1975: 30. Grifo nosso).

Essa proposição todoroviana não distingue o mundo literário do universo real do leitor. O que nos faz acreditar que se, por exemplo, o receptor não participar da execução da narrativa, hesitando ou não com os personagens a respeito da procedência do evento sobrenatural, não haverá literatura fantástica. Neste caso, para haver o processo de hesitação, o leitor precisaria ser orientado por sua própria noção de realidade, que é sempre concretizada em seu ambiente físico e social. Por essa via, o distanciamento completo do universo empírico do receptor do cenário da ficção não seria possível, e ambientaria o leitor no universo diegético, simulando seu ambiente cotidiano, sem distinções. Mas o que aconteceria com a literatura fantástica se a concepção de realismo do leitor não anuir com a noção de real que o texto pretende? A narrativa abandonaria o campo do fantástico? Essa aceção teórica é predominantemente suicida, na medida em que ela almeja impor a literatura a criação de um ambiente realista a partir de processos fechados de referências, espelhados nos valores sócio-culturais que, nesse caso, seriam próprios do teórico, bem como Braulio Tavares faz ao considerar que a literatura fantástica é “tudo que *não é* realista (2003: 7, grifo do autor).

A verossimilhança na modernidade

Pode-se dizer que o nascimento do fantástico é instaurado pela liberdade de criação e de fantasia promovida pelo romantismo europeu. Com isso, uma gama de publicações que privilegia a aparição de personagens e situações sobrenaturais ganhou espaço, sobretudo, na França do século XIX. Em meados de 1830, quando as primeiras traduções das obras do alemão E. T. A. Hoffmann começam a circular em ares parisienses, a literatura fantástica é tipologicamente consolidada, tendo, assim, o seu início. Desde então, as narrativas fundadoras, tais como: “O homem da areia” (1817), de Hoffmann, “A morte apaixonada” (1836), de Gautier e “Um sonho” (1876), de Ivan Turgueniv, são marcadas pela manifestação de um elemento sobrenatural no cenário realista.

Na atualidade, observa-se um grande tumulto na crítica literária ao referir-se ao termo verossímil. Sobretudo no fantástico, a verossimilhança parece esboçar um tipo de realidade presente do mundo externo ao texto, que está representada no cenário interno da narrativa. Se pensarmos nos primeiros aparecimentos da palavra verossímil, remontaremos à *A arte poética*, de Aristóteles. Essa obra, escrita no século IV a.C foi impressa, na Europa, no final do século XV, início do século XVI, sendo leitura requisitada nas escolas de Arte europeias. Por esse motivo, as ideias cultivadas na *Arte poética* foram fonte de inspiração da arte renascentista e do classicismo de forma geral, o que nos faz pensar essa verossimilhança como “clássica”. No livro IX, *História e poesia*, da *Arte poética*, Aristóteles faz a seguinte afirmação: “[...] é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente

o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade.” (ARISTÓTELES, 2007: 43). Como o conceito da verossimilhança não é completamente explícito nessa obra, a partir dessa citação e do conjunto das considerações que compõe a *Arte poética*, aceitam-se como verossímeis, as possibilidades internas dos enunciados discursivos, ou seja, pode-se aceitar que verossimilhança é uma coesão discursiva que organiza o possível, mantendo uma estrutura. Nessa esteira, o poeta, ou qualquer outro criador de literatura “fazendo-se a conversão de *poeta* para *romancista* [...]” (CARVALHO, 1998: 192) produz um texto composto por uma série de eventos e ações que são acontecimentos possíveis no enredo, espelhado nas ações humanas, e que conformam, por isso, uma coerência interna.

Há de se ressaltar que a *Arte poética* é cunhada no conceito de mimese. Reconhecendo como gêneros somente a comédia, a tragédia e a epopeia, Aristóteles os fundamenta na noção de imitação, pois essas espécies implicam não só uma equivalência, mas uma transformação, no texto, positiva ou negativamente, da personalidade, do caráter do homem, seu, então, modelo direto: “é pela ação que as personagens produzem a imitação [...]” (ARISTÓTELES, 2007: 35). Dessa maneira, considera-se que a poesia, assim como a epopeia, então a narrativa, é um tipo mimético, pois representa e imita as ações dos homens e da natureza, transcendendo à composição do caráter geral do universo para o particular. Essa noção de imitação aristotélica, na literatura, é conceituada quando o filósofo refere-se à tragédia: “imitação de uma ação é sobretudo por meio da ação que ela imita as personagens que

agem [...]” (ARISTÓTELES, 2007: 37), é orientada, para Lígia Militz da Costa, pelo conceito da verossimilhança:

[...] a verossimilhança situa a mimese nas fronteiras ilimitadas do “possível”: [...] o possível”, e não o verdadeiro, como objeto temático da mímise, [...] o “possível” lógico, causal e necessário, como modo de arranjo interno, solidário, das ações do mito. (COSTA, 2011: 53-54).

Assim, quando Aristóteles afirma que o poeta ou um romancista e narra conforme a verossimilhança, ele refere-se, principalmente, à imitação como um processo de organização interna. E esse imitar na narrativa posicionaria, equilibradamente, uma possibilidade de representação dos elementos do mundo empírico dentro do texto, ou seja, a mimese imitaria e sistematizaria a ação dos homens, formando uma estrutura. Esta, por sua vez, não escaparia das noções gerais do senso comum, pois ela tende a exprimir a verdade dos eventos e a integridade do comportamento dos personagens.

A verossimilhança então, ainda na visão de Lígia Militz da Costa, se subdividiria em duas categorias ligadas à mimese: “a ‘externa’, ligada à relação de seu objeto temático com as referências exteriores de tempo e espaço; e ‘interna’, referente à seleção e disposição estrutural do material verbal do mito.” (COSTA, 2011: 53). Esse desdobramento impõe na verossimilhança externa, uma função representante, do mundo contextual, do signo. E na interna, a mimese é posicionada como o critério fundamental de um texto, se considerarmos que tudo é possível e verossímil na imitação, até mesmo o sobrenatural.

Esse verossímil clássico, instaurado como uma coerência interna entre as partes do discurso, assume, no entanto, outra postura na modernidade. Já nos anos 60, a abordagem estruturalista de Roland

Barthes, no artigo *O efeito de real* (1968) fala acerca de um novo verossímil:

Este [...] é muito diferente do antigo, pois não é o respeito das *leis do género*, nem sequer o seu disfarce, antes provém da intenção de alterar a natureza tripartida do signo para fazer da notação o puro encontro de um objeto com sua expressão. A desintegração do signo – que parece ser de facto o grande caso da modernidade – está sem dúvida presente na empresa realista, mas de um modo um tanto regressivo, visto que é feita em nome de uma plenitude referencial, ao passo que aquilo de que se trata hoje é, ao contrário, esvaziar o signo e fazer recuar infinitamente o seu objecto até pôr em causa, de modo radical, a estética secular da “representação”. (BARTHES, 1984: 136).

Com base comparativa de obras da estética realista, do século XIX, Barthes formula a denominação do “novo” a partir das descrições excessivas de elementos do cotidiano social, dentro da literatura. A função de uma representação social realista, que em larga medida almeja descrever os fenômenos contextuais em sua plena objetividade, pretende refutar, também, a lírica romântica anterior a esse movimento. Barthes argumenta que o excesso da descrição de um objeto, na verdade, não posiciona a obra literária no âmbito da realidade absoluta, como pretendiam os adeptos do realismo, mas faria exatamente o contrário: afastaria o obra da realidade empírica:

Quando Flaubert, ao descrever a sala onde se encontrava a Sr^a Aubain [...] nos diz que “um velho piano suportava, sob um barómetro, um monte piramidal de caixas de madeira e de cartão”, quando Michelet, ao contar [...] “ao fim de hora e meia, bateram delicadamente a uma pequena porta por detrás dela”, estes autores (entre muitos) produzem notações que a análise estrutural, ocupada em identificar e sistematizar as grandes articulações da narrativa [...] põe de lado, ou porque se rejeitem do inventário [...] todos os pormenores “supérfluos” (em relação à estrutura), ou porque se tratam esses mesmos pormenores [...] como “enchimentos” [...] afectados de um valor funcional indirecto, na medida em que, ao adicionarem-se, constituem um certo índice de carácter ou

de atmosfera, e podem assim ser finalmente recuperados pela estrutura. (BARTHES, 1984: 131).

Deve-se a “desintegração do signo” o esvaziamento do significado no significante, pois a descrição e/ou repetição de determinados objetos de uma história perde o conceito corrente desse mesmo objeto, e ao invés dessa descrição aspirar à existência concreta do elemento narrado, ela reduz a realidade, pois no cotidiano social não há essa revelação comum e minuciosa do objeto.

A título de exemplo, alguns contos fantásticos franceses, do século XIX, comportam essa dissociação barthesiana do significado no signo. O conto “O pé da múmia”, de Gautier, encena a superficialidade de certos elementos descritivos:

À falta do que fazer, eu entrara num desses negociantes de curiosidade, chamados negociantes de bricabraque na gíria parisiense, tão perfeitamente ininteligível para o resto da França. Já haveis sem dúvida dado uma olhada, através da vidraça, nalgumas dessas lojas que se tornaram tão numerosas desde que entrou na moda adquirir móveis antigos, e que qualquer corretor de câmbio se acha obrigado a possuir o seu quarto Idade Média. (GAUTIER apud PAES, 2005: 68).

Reparem que o adjetivo “perfeitamente” e os sintagmas “negociantes de bricabraque na gíria parisiense”, “através da vidraça”, “dessas lojas que se tornaram tão numerosas desde que entrou na moda adquirir móveis antigos” são desnecessárias para demonstrar que o narrador autodiegético está em um centro de compras em Paris, porquanto uma simples descrição, anunciando sua ida ao comércio, já refletiria o evento. Esse outro trecho:

Eu hesitava entre um dragão de porcelana todo constelado de verrugas, a goela ornada de colmilhos e filamentos, e um pequeno fetiche mexicano de aspecto assaz abominável, representando ao natural o deus Witziliputzili, quando avistei

um pé encantador, que tomei a princípio por um fragmento de Vênus antiga. (GAUTIER apud PAES, 2005: 70).

reitera o pormenor supérfluo barthesiano, se relevarmos que a apreciação dos objetos da casa de bricabraque, referida pelo narrador autodiegético, pode configurar uma expectativa sobre a função desses objetos para o leitor, mas que se frustra por não revelar, dentro da narrativa, algum ponto convergente entre a função dessas descrições e o enredo, e não nos dizem mais do que “eu existo, eu estou aqui”.

A respeito da verossimilhança na literatura fantástica, Todorov declara que: “[...] é uma categoria que se relaciona com a coerência interna, com a submissão ao gênero [...]. No interior do gênero fantástico, é verossímil a ocorrência de reações fantásticas” (TODOROV, 1975: 52). Essas reações, no olhar do teórico búlgaro, seriam produzidas pela indefinição das expectativas criadas no leitor acerca de uma explicação racional ou irracional para os eventos que, em primeira ordem, seriam tidos como sobrenaturais. Por isso, se a configuração da narrativa, a hesitação como cerne do fantástico, for cumprida em sua totalidade, essa literatura, então, terá atingido sua verossimilhança. Lembremos que para isso acontecer, na visão todoroviana, será necessário que o texto, desejando atingir a banalidade, o cotidiano, tenha sua estrutura interna rompida pela introdução de um objeto sobrenatural. A ausência de explicação da origem desse elemento subversivo geraria um ciclo hesitacional no leitor, chamado, na perspectiva todoroviana, de leitor implícito, o qual questionaria a natureza dos eventos insólitos, sem, porém, obter uma resposta. Não obstante, no mesmo parágrafo da citação anterior, o

teórico parece atribuir um outro sentido para o termo verossímil.

Vejamos:

De fato, as soluções realistas que recebem o “Manuscrit trouvé à Saragosse” ou “Inès de Las Sierras” são perfeitamente inverossímeis; as soluções sobrenaturais teriam sido, ao contrário, verossímeis. A coincidência é por demais artificial na novela de Nodier; quanto ao “Manuscrit” seu autor não procura nem mesmo dar-lhe um fim crível: a história do tesouro, da montanha oca, do império dos Gomélez é mais difícil de se admitir que a da mulher transformada da carniça! (TODOROV, 1975: 52).

Com base nessas afirmações, os termos verossímil e inverossímil parecem adjetivar a possibilidade de existência de determinado evento na realidade externa do texto. O fim crível seria julgado como legítimo pelo leitor, com base na referencialidade do seu mundo de origem, e reiteraria o pensamento de que “num mundo que é *exatamente* o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar.” (TODOROV, 1975: 30, grifo nosso). Mas qual universo é esse? A narrativa fantástica comporta a realidade coletiva de um indivíduo dentro do texto? Além disso, esse impasse faz compreender a verossimilhança do fantástico em duas categorias. A primeira, já citada, como uma coerência do gênero, exercida pela instauração do efeito de hesitação, e a segunda oriunda do aspecto realista do texto, o qual fabrica elementos do cotidiano social que são espelhados numa obra fantástica – conceito comentado, também, em a *Poética da prosa* (1971).

Todorov, no capítulo *Introdução ao verossímil* (1971), parece anuir seu conceito de verossimilhança ao “novo verossímil” barthesiano. Vejamos:

A literatura, que simboliza a autonomia do discurso, não foi suficiente para vencer a ideia de que as palavras reflectem as coisas. O traço fundamental de toda nossa civilização continua ser esta concepção de linguagem-sombra, com formas talvez modificáveis, mas que não deixam de ser as consequências directas dos objectos que reflectem. (TODOROV, 1971: 96).

E, finalmente, o teórico crê o verossímil como reflexo direto da realidade vigente no mundo exterior ao texto. A descrição de elementos que compõem situações específicas estaria presente nessa categoria do real, que não nega a herança aristotélica da mimese, uma vez que a construção da realidade se basearia nas ações sociais. No entanto, o legado de Aristóteles teve seu termo aplicado a um conceito mais específico e tradutor da modernidade: “O termo ‘verossímil’ é utilizado aqui no sentido mais ingênuo de ‘conforme a realidade’.” (TODOROV, 1971: 97).

É justamente essa transcrição pura e objetiva da realidade que Todorov critica, tentativa daquilo que Barthes chama de “pormenores inúteis” (1984: 132), quando comenta a obra de Flaubert:

[...] o fim estético da descrição flaubertiana é inteiramente infiltrado por imperativos “realistas”, como se a exactidão do referente, superior e indiferente a qualquer outra função, bastasse para comandar e justificar, aparentemente, a sua descrição, ou – no caso das descrições reduzidas a uma palavra – sua denotação: as exigências estéticas são aqui penetradas – pelo menos a título de alibi – por exigências referenciais [...] (BARTHES, 1984: 135).

Ainda que o excesso descritivo não legitime o real narrativo, temos em mente que a ausência das descrições impediria a criação de uma narrativa, já que também, na visão de Genette (s/d) “a narrativa designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objecto desse discurso, e as suas diversas relações de

encadeamento.” (p. 24). Isso nos faz entender que o novo verossímil barthesiano, o qual constata o uso excessivo no contexto moderno do significante no texto, e o verossímil todoroviano, sendo sua definição “conforme a realidade”, são entidades produtoras de um certo realismo que uma narrativa, por excelência, almeja criar, uma realidade, independente do período de sua composição. Esse real não é o próprio, não coexiste na realidade, ele simplesmente é uma impressão, ilustra uma situação, um objeto, refere-se, simula, almeja a, aspira a, comporta-se como, é uma fotocópia, mascara, imita, aparenta, enfim, é, nas palavras de Barthes, um efeito, e nas nossas, um avatar realista.

Uma pergunta nos cabe. Se a realidade é uma ilusão, como a própria designação específica, por que algumas citações dos teóricos parecem confundir o real contextual, vivido pela sociedade, com o avatar realista? Ressaltamos que, além do excerto todoroviano sobre o mundo, citado acima, o teórico italiano, Remo Ceserani, em *O fantástico*, expõe: “O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa”. (2006: 71). Já no campo da crítica não é diferente, porquanto Braulio Tavares argumenta:

Uma definição do fantástico depende, por exemplo, do fato de que a concepção do real, para muitas pessoas, está misturada à sua crença religiosa. Para um ateu, uma história em que aparecem fantasmas é uma história fantástica, porque a comunicação com as almas das pessoas mortas é impossível (e a própria existência de tais almas é posta em dúvida). (TAVARES, s/d, s/p).

Essas visões nos fazem pensar em até que ponto a realidade contextual pode se confundir com a pretensão realista de um texto? Essas considerações parecem elencar esses aspectos não em categorias

distintas, como de fato são, mas nivelam as realidades no mesmo patamar.

Considerações finais

As reflexões que tentamos estabelecer pautam-se, preferencialmente, no campo da estrutura do fantástico. Embora a noção de realidade contextual e de realidade textual possa ser distinta para os estudiosos, não há, claramente, uma definição específica da noção do real fantástico. Se a literatura fantástica é verossímil, como explicitou Todorov, ela não anularia, então, o sobrenatural, pois este teria a mesma forma do real: “A verossimilhança não se opõe [...] absolutamente ao fantástico.” (TODOROV, 1975: 52). Se o elemento insólito for aceito pelo texto como uma possibilidade, ou uma coerência, o que subverterá, então, a narrativa? Os dois tipos de verossimilhança, citados por Ligia Militz da Costa, interna e externa, parecem concordar, ainda que se refiram à literatura em geral, com a proposta todoroviana. A verossimilhança interna, assim, organizaria o discurso equilibradamente, sistematizando as partes narrativas coerentemente, a fim de formar uma unidade literária que, tratando-se do fantástico pelo prisma todoroviano, seria identificável na manutenção do ciclo hesitacional.

Por outro lado, a verossimilhança externa, proposta por Costa, equivaleria ao novo verossímil bartesiano, pois o mundo empírico seria o próprio referencial do texto, quando este imita ações dos homens, os objetos sociais, a natureza, etc. Sendo assim, identificamos que a

verossimilhança atua na modernidade como uma equivalência da realidade mimética social. Por conta disso, o inverossímil aparece como sinônimo do sobrenatural e não elimina as contradições no campo da reflexão, já que o desequilíbrio almejado pelo binômio não faz mais que erigir a coerência da unidade literária do fantástico.

Referências

- ARISTÓTELES. *A arte poética*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- BARTHES, R. O efeito de real. In: ____. *Rumores da língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 32- 36.
- CESARANI, R. *O fantástico*. Tradução de Nilto Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.
- COSTA, Ligia Militz da. *A poética de Aristóteles: Mímese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 2011.
- GAUTIER, Thèophile. O pé da múmia. In: Paes, J. P. (Org). *Os buracos da máscara*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 68-82.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.
- TAVARES, Braulio. Algumas interfaces com o fantástico. *Revista Rascunho*. Disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br>>. Acesso: 01 out 2008.
- _____. Introdução. In: ____. (Org). *Freud e o estranho: contos fantásticos do inconsciente*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. Introdução ao verossímil. In: ____. *Poética da prosa*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: 1971. p. 25-29.

Recebido em 09/04/2015. Aprovado em 15/06/2015.