

**COMO CITAR ESTE ARTIGO:** AZEVEDO FILHO, M. S., PESSOA, C. E. C. O gênero evanescente em “A captura de Cérbero”, de Agatha Christie. **Revista Colineares**, Mossoró, v. 05, n. 02, p. 80-88, Jul/Dez, 2018.

## O GÊNERO EVANESCENTE EM “A CAPTURA DE CÉRBERO”, DE AGATHA CHRISTIE

### THE EVANESCENT GENRE IN “A CAPTURA DE CÉRBERO” BY AGATHA CHRISTIE

Moisés Silva de Azevedo Filho<sup>30</sup>  
Caroline Estevam de Carvalho Pessoa<sup>31</sup>

**RESUMO:** O presente artigo visou estudar o conto “A Captura de Cérbero” (2010), da escritora britânica Agatha Christie, sob a perspectiva do subgênero literário advindo do fantástico denominado estranho, proposto por Todorov (1981). No decorrer da pesquisa, foi feita uma explanação acerca de gênero literário e de literatura fantástica, percorrendo por suas principais concepções e facetas. Por conseguinte, foram analisados na narrativa os principais elementos que categorizam o conto de Christie como sendo do subgênero estranho. A pesquisa se deu de caráter bibliográfico e analítico. O aporte teórico foi composto, principalmente, por Todorov (1981). Por fim, houve êxito em analisar os excertos do conto para considerá-la como narrativa evanescente.

**Palavras-chave:** Literatura Fantástica. Estranho. Agatha Christie.

**ABSTRACT:** This article aimed to study the short story “A Captura do Cérbero” (2010) by the British writer Agatha Christie, under the perspective of the literary subgenre coming from the fantastic named strange proposed by Todorov (1981). During the research it was produced an explanation about the fantastique literature, through its main conceptions and facets. Then, it was analyzed in the narrative the main elements which can categorize the Christie’s short stories as from the subgenre known as strange. The research was bibliographic and analytical. The theoretic support was composed mainly by Todorov (1981). Lastly, there was success in analyzing the excerpts of the short story in order to consider it as evanescent narrative.

**Keywords:** Fantastic Literature. Strange. Agatha Christie.

<sup>30</sup> Graduado em Letras com habilitação em Língua Inglesa e suas respectivas Literaturas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). E-mail: moisesfilho013@gmail.com.

<sup>31</sup> Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí. Professora do curso de Letras com Habilitação em Língua Inglesa e suas Respectives Literaturas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). E-mail: carol.pessoa07@hotmail.com.

## 1 INTRODUÇÃO

Em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica* (1981), Tzvetan Todorov desenrola conceitos acerca do gênero literário fantástico e o principal diz respeito à um evento na narrativa que pareça incontornável, sem explicações racionais, causando hesitação ao leitor. Todorov (1981) faz uma ressalta de que o fantástico só perdura enquanto essa hesitação permanecer frente ao acontecimento, e uma vez que o leitor escolhe uma explicação ora lógica ora sobrenatural, o fantástico se desvanece e a narrativa, conseqüentemente, “troca” de gênero.

Nesta pesquisa, tentamos discutir mais profundamente sobre as ocorrências deste fenômeno, tomando como exemplo o conto policial “A Captura de Cérbero” (2010), de Agatha Christie. Na primeira seção, fizemos uma introdução ao gênero de literatura fantástica apontando seus principais aspectos e exemplificando obras pertencentes ao gênero. Ainda na mesma seção, abordamos e explicamos os subgêneros do fantástico que Todorov (1981) classificou como “estranho” e “maravilhoso”. Na seção seguinte, fizemos uma apresentação do objeto de estudo e, em seguida, uma análise de trechos da obra através das principais perspectivas teóricas propostas por Todorov (1981) no intuito de comprovar que “A Captura de Cérbero” apresenta um estilo de narrativa “evanescente”, ou seja, o conto se inicia com um gênero e se desvanece em outro em relação à narrativa em questão, do fantástico para o estranho.

Por fim, fizemos reflexões finais acerca da pesquisa, levando em consideração os objetivos propostos no decorrer do estudo analisando as circunstâncias do fenômeno da troca de gêneros em obras da vertente fantástica e quais as limitações dessas “trocas”, visando uma colaboração para um melhor entendimento desse campo de estudo.

## 2 AS DEFINIÇÕES DE FANTÁSTICO NA LITERATURA

Nesta seção, fizemos os levantamentos teóricos sobre o gênero fantástico. Antes de iniciarmos a discussão acerca do gênero dentro do conto de Christie, ressaltamos que a pesquisa se centra no gênero da narrativa, pois, como aponta Todorov (1981), estudar o gênero da obra é diferente de estudar a obra em si. Em outras palavras, neste artigo, não faremos um estudo sobre a mensagem que o texto quer passar, por exemplo, mas estudá-lo do ponto de vista do fantástico.

No segundo capítulo do livro *Introdução à Literatura Fantástica*, que discute e define o fantástico, o autor inicia descrevendo um trecho da novela *O Diabo Apaixonado* (1960), do autor francês Jacques Cazotte, que tomamos a liberdade de reescrevê-lo aqui:

Álvaro [...] vive há vários meses com um ser, de sexo feminino, que segundo suspeitas, é um espírito maligno: o diabo ou algum de seus seguidores. Seu modo de aparição indica às claras que se trata de um representante do outro mundo; mas seu comportamento especificamente humano (e, mais ainda, feminino), ofensas reais que recebe parecem, pelo contrário, demonstrar que se trata de uma mulher, e de uma mulher apaixonada. Quando Álvaro lhe pergunta de onde vem, Biondetta responde “sou uma Sílfide” (gênio do ar. *mit.*

---

*céltica e germânica*), “e uma das mais importantes...” Mas, existem Sílfides? “Não podia imaginar nada do que ouvia, prossegue Álvaro, mas o que tinha imaginável em minha aventura? Tudo isso me pareceu um sonho” (CAZOTTE *apud* TODOROV, 1981, p. 168).

Segundo o teórico, Álvaro hesita sobre se o que lhe acontece é real, ou é apenas uma ilusão que adota a forma de um sonho. Juntamente com a personagem, o leitor vem a vacilar e questionar esses eventos na narrativa. Durante o enredo, Álvaro chega ter relações com a sílfide mencionada, que talvez fosse o próprio diabo, assustando-se com a ideia e se perguntando se era apenas um sonho. Essa ambiguidade, segundo Todorov (1981), permanece até o fim da história de Cazotte: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão?

É com essa característica da hesitação, da vacilação, tanto da personagem, como do leitor, que chegamos ao ponto chave do gênero fantástico. Em um mundo como o nosso, sem diabos nem sílfides, se produz um acontecimento inexplicável pelas leis da natureza que nos causam incertezas. Dessa forma, “o fantástico ocupa o tempo desta incerteza” (TODOROV, 1981. p. 23) e assim que o leitor escolhe um dos lados para resolução do insólito que lhe causa vacilação, verdade ou ilusão, o gênero deixa o fantástico para adentrar no terreno ‘vizinho’: o estranho ou o maravilhoso. Portanto, o fantástico é a hesitação de um ser que não consegue explicar pelas leis da lógica um acontecimento aparentemente sobrenatural.

Os estudos sobre as percepções teóricas do gênero fantástico vêm ganhando bastante espaço no âmbito de estudos literários. Mas existem controvérsias no que tange ao uso do termo “fantástico” a uma narrativa literária, pois isto que este pode ir a agregar outros sentidos. No tópico a seguir, levantamos algumas outras definições sobre o gênero fantástico apontados por outros autores.

## **2.1 As definições de fantástico foram atualizadas?**

Após explicitar as noções teóricas do gênero literário fantástico, Todorov (1981) aborda outros sentidos e significados que o termo “fantástico” pode ter. Começando pelo significado da palavra consultada no dicionário virtual, o fantástico se refere a algo que cuja existência ocorre somente na imaginação, que só existe na fantasia (DICIO, 2019). Em outras palavras, o fantástico diz respeito a acontecimentos incomuns ou extraordinários. Todorov (1981) complementa que o escritor relata acontecimentos que não são suscetíveis na vida diária. Desse modo, o fantástico é o insólito, irreal, se opondo à realidade. Nesse raciocínio, é comum, então, qualificar de “sobrenaturais” os insólitos que fazem o leitor hesitar. Mas o sobrenatural não caracteriza as obras fantásticas com precisão, pois sua extensão é muito grande. Ou seja, tomar o sobrenatural como prova da existência do fantástico não é o suficiente para classificar uma narrativa como tal.

Outro sentido que teóricos adotam sobre o fantástico é o ponto de vista do leitor. Assim como Todorov (1981), tomamos como exemplo dessa tendência o autor H.P. Lovecraft, para ele, o critério do fantástico não se situa na obra a não ser na experiência particular do leitor, e esta experiência deve ser o medo:

---

A atmosfera é o mais importante, pois o critério de autenticidade definitivo [do fantástico] não é a estrutura da intriga [hesitação] [...] um conto é fantástico simplesmente se o leitor experimenta em forma profunda um sentimento de medo e terror, a presença do mundo e potências insólitas (LOVECRAFT, 1927, p. 16, tradução nossa).

Muitos teóricos do fantástico partilham dessa mesma ideia que o sentimento de medo e perplexidade é, para eles, a condição necessária para o gênero. Todorov (1981) se contrapõe a respeito desse pensamento de que somente é fantástico se o leitor experimentar uma sensação de temor, para ele a sensação de medo nas personagens tampouco permite definir um gênero literário.

Alguns contos de fadas, como os de Perrault, podem ser histórias de terror. Por outro lado, há relatos fantásticos nos quais estão ausentes de sentimentos de temor, como “A Princesa de Brambilha” (1821), de Hoffman, e “Vera” (1874), de Villiers de l’Isle Adam. O teórico conclui comentando que “o temor se relaciona frequentemente com o fantástico, mas não é uma de suas condições necessárias” (TODOROV, 1981, p. 30). Isto é, o sobrenatural que o teórico se refere não é somente aquela manifestação que causa terror, mas também qualquer outra que faça com que o leitor se questione se aquilo é ou não real.

O que podemos concluir é que o fantástico se caracteriza pela presença do insólito na narrativa, isto é, somente quando o leitor percebe e vacila de algum acontecimento o qual não está acostumado a vivenciar. Em outras palavras, depende do próprio leitor despertar o fantástico em uma narrativa e cabe a ele mesmo decidir se o insólito no enredo é real ou não.

Apoiando-se nas palavras de Todorov (1981), o efeito do fantástico só dura enquanto houver a vacilação do leitor perante o insólito dentro da narrativa, aquele fenômeno incomum, pois quando o leitor se baseia em alguma informação no texto que lhe ajude a desvendar se o sobrenatural é logicamente possível ou o enredo pertence a um mundo onde este é possível, o gênero acaba se desvanecendo para o “estranho” ou para o “maravilhoso”.

## 2.2 O estranho: sobrenatural explicado

Como já apontado anteriormente, o fantástico não dura mais que o tempo da vacilação, e, ao finalizar a história, o leitor pode optar por uma ou outra solução saindo assim do fantástico:

Se [o leitor] decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso (TODOROV, 1981, p. 35).

Começando pelo território do estranho, ou seja, quando os acontecimentos que a princípio parecem sobrenaturais recebem, por fim, uma explicação racional. O caráter insólito desses acontecimentos é o que permite durante comprido tempo que

a personagem e o leitor acreditassem na intervenção do sobrenatural. A esta variedade denomina-se o “sobrenatural explicado” (TODOROV, 1981, p. 35).

Um exemplo de uma narrativa estranha é o conto *The Fall of House of Usher* (1839), de Edgar Allan Poe. O narrador é convidado pelo seu amigo Roderick Usher para visitá-lo em sua casa por alguns dias. Roderick é hipersensível, nervoso e adora sua irmã, Madeline Usher, que se encontra gravemente doente. Esta morre pouco tempo depois e os amigos decidem colocá-la no porão em vez de enterrá-la. Após alguns dias, enquanto o narrador lê antigas histórias de cavalaria para o amigo durante uma noite de tempestade, os sons descritos nas crônicas parecem ser ecos de ruídos que se ouvem na casa. Por fim, Roderick exclama: “Enterramo-la viva!”<sup>32</sup> (POE, 1839, p. 14, tradução nossa). A irmã de Roderick abre a porta e aparece na soleira. Esta abraça seu irmão e ambos caem mortos. O narrador foge a cavalo enquanto olha para a casa atrás deste desmoronar no lago vizinho.

Segundo Todorov (1981), a ressurreição da irmã de Roderick e a queda da casa parecem ser eventos, à primeira vista, sobrenaturais. No entanto, Poe não deixa de explicar racionalmente ambas as circunstâncias. A respeito da casa temos o relato do narrador: “o olho de um observador minucioso tivesse descoberto uma fissura apenas perceptível que, partindo da fachada se abria um caminho em ziguezague através da parede e ia se perder nas fúnebres águas do lago” (POE, 1839, p. 3, tradução nossa). Já a respeito de Madeline Usher temos: “Crises frequentes, embora passageiras, era o diagnóstico” (POE, 1839, p. 6, tradução nossa). No entanto, as explicações do sobrenatural são apenas sugeridas, não é necessário aceitá-las.

Edgar Allan Poe também foi um grande percussor dos contos policiais, como *The Murder in Rue Morgue* (1841). O conto narra a história de dois detetives que tentam desvendar o mistério da morte de duas pessoas em um apartamento da Rua Morgue em Paris. O caso que parecia incontornável e insolúvel finalmente ganha uma explicação lógica quando os estes chegam à estranha conclusão de que um chimpanzé adentrou no cômodo e, por estar assustado, acaba estrangulando as moradoras.

Os contos policiais como os de Poe, Arthur Conan Doyle e Agatha Christie são excelentes exemplos de narrativa estranha, pois ao fim da narrativa as dúvidas acerca dos mistérios sobrenaturais acabam recebendo uma explicação racional por parte dos detetives na história.

### 3 “A CAPTURA DE CÉRBERO”: UMA ANÁLISE

Agatha Christie foi uma renomada escritora de romances policiais que tem nos dias de hoje a fama de “rainha do mistério” ou “dama do crime”. Suas histórias com os detetives Hercule Poirot e Miss Marple são lidas por um vasto público de leitores. Christie é mais conhecida pelos seus romances, mas também escreveu contos com a mesma natureza da ficção policial de suas demais obras, inclusive com os mesmos protagonistas.

<sup>32</sup> *We have put her living in the tomb!*

A narrativa a ser analisada, “A Captura de Cérbero” (2010), é um conto inédito da escritora britânica Agatha Christie cujos rascunhos foram descobertos em seus diários recentemente. Estima-se que o conto foi escrito em meados da década de 1940 e as possíveis razões por não ter sido publicado era a de que a editora havia rejeitado, pois o enredo envolvia uma situação política semelhante à da época e um dos personagens secundários era uma figura disfarçada de Adolf Hitler, suposição intensificada pelas iniciais deste, August Hertzlein (A e H).

No início, o detetive belga Hercule Poirot está admirar a cidade de Genebra quando vem a seu encontro uma velha conhecida, a condessa russa Vera Rossakoff. Esta se demonstra feliz em reencontrá-lo e o apresenta a um amigo chamado Herr Doktor Keiserbach. A condessa cobre Poirot de elogios, frisando que este é um profissional tão maravilhoso que até faz milagres como ressuscitar os mortos. Surpreso com tal afirmação, Keiserbach convida o detetive para visitar seus aposentos na noite seguinte. Lá, ele questiona se Poirot é mesmo capaz de ressuscitar uma pessoa morta.

O médico explica que seu filho, Hans Lutzmann, foi morto durante um motim após um atentado ao ditador August Hertzlein. Ele era conhecido por seus discursos de guerra, sempre incitando o uso de armas para trazer paz à comunidade. Após sair da zona de segurança para saudar seus jovens seguidores, Hertzlein foi baleado na cabeça. Lutzmann foi acusado de ter sido o autor do disparo e foi linchado por uma multidão nacionalista furiosa. Keiserbach acredita piamente que seu filho jamais atiraria contra o ditador, pois era um de seus seguidores frenéticos e que este foi morto em vão. O caso atíça a curiosidade de Poirot, que presume, junto com Keiserbach, que o atentado a Hertzlein foi armado e usaram o filho do médico como bode expiatório.

Após alguns dias de uma minuciosa investigação, o detetive descobre o paradeiro do ditador. Ele se escondia em uma clínica psiquiátrica, local onde não seria levado a sério, caso viesse a comentar que era o temido August Hertzlein. Poirot, após ser questionado como descobriu tudo, explica logicamente que chegou à conclusão de que alguém muito parecido com o ditador era comumente o substituto deste em algumas ocasiões e sofreu o atentado no lugar dele. O detetive esclarece que o ditador contratou dois atiradores para realizar o disparo e, em seguida, colocar a arma na mão de alguém na multidão, acusando que foi este o autor do crime.

O conto se encerra com as notícias assombrosas de que August Hertzlein não havia morrido e que este tentaria pregar a paz para resolver a situação política da sociedade em que vivem. Por fim, Poirot se encontra novamente com a condessa Vera Rossakoff, a quem lhe presenteia com um dos cães que encontraram nos arredores da clínica, dando-lhe o nome de Cérbero.

Temos aqui um exemplo de uma narrativa do gênero estranho. Isto é, o elogio da condessa russa de que Poirot é capaz de trazer uma pessoa morta de volta à vida, atíçando estranheza ao personagem Keiserbach e, conseqüentemente, no leitor: “Ela se virou para o outro cavalheiro e disse: Eu lhe digo, ele consegue fazer milagres. Ele consegue até ressuscitar os mortos. Por trás dos óculos, seus olhos azuis se acenderam. Herr Keiserbach perguntou: É mesmo?” (CHRISTIE, 2010, p. 13).

A ideia de ressuscitar alguma pessoa nunca é empregada a um outro ser mortal. As experiências dos leitores sempre remetem essa capacidade de operar tal ação a divindades. Portanto, o estranhamento do personagem também é do leitor e, nesse caso, temos a presença do insólito na narrativa, pois tal afirmação da condessa parece-nos sobrenatural, consolidando o fantástico.

Outro evento que gera a hesitação surge quando Keiserbach e Poirot estão conversando sobre o que afirmou Vera Rossakoff:

Então, Keiserbach disse: 'Eu estava interessado, M. Poirot, em algo que nossa charmosa amiga disse a seu respeito ontem'. 'Sim?' 'Ela usou as palavras: ele até consegue ressuscitar os mortos'. Poirot soergueu-se na cadeira. Levantou as sobrancelhas e perguntou: 'Isso lhe interessa?'. 'Muito'. 'Por quê?' 'Porque sinto que essas palavras foram um presságio' 'Você tá me pedindo para ressuscitar alguém?' 'Talvez' (CHRISTIE, 2010, p. 14-15).

A pergunta de Poirot sobre se Keiserbach quer que ele ressuscite alguém e a resposta deste fazem com que o leitor se questione se Christie estaria adotando uma atmosfera sobrenatural ao seu conto e que se pode esperar por algo irreal no decorrer da narrativa.

Visto que esta pesquisa se centra em considerar tal narrativa como evanescente, isto é, que muda de gênero, vemos nos seguintes trechos o afloramento do estranho nesta. Enquanto ambos conversam, Poirot pergunta se a pessoa que o médico quer que ele traga de volta à vida é homem ou mulher. Keiserbach responde que é homem:

'Quem?' 'Não está surpreso com o pedido?' Poirot abriu um sorriso. Disse: 'Você não é louco. É um homem são e sensato. Ressuscitar alguém é uma frase suscetível de muitas interpretações. Pode ser interpretado de modo figurativo ou simbólico (CHRISTIE, 2010, p. 15).

Todorov (1981) ressalta que, pelo fato do gênero se desvanecer em outro, não cabe implicar dizendo que o anterior venha a desaparecer da narrativa. Em outras palavras, o fantástico no conto de Christie não se desliga da narrativa, mas sua essência ainda pode reaparecer, mesmo que haja uma explicação racional para a frase que diz que Poirot é capaz de ressuscitar os mortos. O fantástico ainda permeia a narrativa quando Keiserbach conta ao detetive que seu filho não seria capaz de matar Hertzlein, pois ele era um de seus seguidores, Poirot questiona: "Então, se não foi ele, quem foi?" (CHRISTIE, 2010, p. 20). Esse mistério de quem foi o responsável pelo disparo que matou o ditador toma conta dos pensamentos do detetive e, conseqüentemente, do leitor.

O fim do enredo é marcado pela explicação lógica de Poirot para a "ressurreição" de Hertzlein. Após encontrá-lo, o ditador questiona como o detetive descobriu seu paradeiro e a verdade. Este explica que supôs que a primeira ideia do líder político seria forjar um sequestro e pedir para anunciar sua morte. No entanto, pessoas poderiam desconfiar e tentar descobrir a verdade elas mesmas. Portanto,

um falso assassinato em público cairia bem e, então, “um homem foi colocado em seu lugar para assumir seu papel no super comício” (CHRISTIE, 2010, p.30).

O ditador também costumava contratar pessoas que se pareciam com ele para assumir seu lugar em algumas situações. No falso atentado, colocaria alguém para discursar por ele em um comício. Poirot ainda esclarece:

‘Ele não tinha ideia do desfecho planejado para si. Pensou que teria apenas de ler um discurso por você, adoentado. Foi instruído em determinado momento a sair da proteção a prova de bala – para demonstrar total confiança em seu povo. Ele jamais suspeitou que tivesse correndo algum perigo. Mas os dois atiradores haviam recebido ordens. Um deles atirou e os dois agarraram um jovem que estava entre eles e gritaram que aquele fora o autor do disparo. Eles conheciam a psicologia das massas. O resultado foi aquilo que esperavam. Um frenesi de patriotismo nacionalista e uma fidelidade rígida ao programa da força pelas armas!’ (CHRISTIE, 2010, p. 30).

A explicação para a fuga do ditador era seu medo de ser morto por alguém que se opusesse radicalmente contra suas ideias de governo. O fato de seu sócio ter sido morto por acharem que ele era o próprio Hertzlein intensificou ainda mais esse temor. O líder político notou que o plano de forjar seu sequestro seria um fracasso, pois as pessoas mais duvidosas iriam persegui-lo até terem certeza de que este realmente estava morto. Após a explicação de Poirot, Hertzlein decidiu pregar pela paz, amor e fraternidade acreditando que os jovens seriam capazes de ouvi-lo e mudar o mundo.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, vimos algumas noções teóricas acerca do gênero fantástico antes de adentrar na discussão sobre o gênero fantástico. Foram postas algumas obras numa tentativa de exemplificar e elucidar ambos os casos. Chegamos a alguns pontos-chaves das teorias que serviram de embasamento para a análise proposta.

Aplicamos as teorias de Todorov (1981) ao conto “A Captura de Cérbero” (2010), de Agatha Christie, e notamos a presença de aspectos do gênero fantástico como a hesitação e a estranheza perante uma afirmação que parecia ser impossível de ser verdade e, em seguida, os fatores que caracterizam o gênero estranho como as explicações racionais para tal afirmação.

Foi explicitado que, assim como o conto de Christie, os romances e demais contos policiais são exemplos de narrativas onde há a ocorrência da “troca” de gênero, pois a história começa cercada de mistérios e terminam com soluções racionais, começa com o fantástico e se desvanece ao estranho.

#### REFERÊNCIAS

CAZOTTE, Jacques. *Le diable amoureux*. Paris: Corti, 1962.



---

CHRISTIE, Agatha. A captura do Cérbero. In: \_\_\_\_\_. *Os diários secretos de Agatha Christie: 50 anos de mistérios na criação*. Tradução de Thereza Christina Rocque Motta. São Paulo: Leya, 2010.

DICIO. *Dicionário online de português*, 2019. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/fantastico/>>. Acesso em: 16 de abril de 2019, às 21:48.

LOVECRAFT, H.P. *Supernatural horror in literature*. New York: Ben Abrafamos, 1927.

POE, Edgar Allan. *The fall of house of Usher*. Burton's Gentleman's Magazine, 1839. p. 1-15.

\_\_\_\_\_. *The murders in the rue morgue*. Graham's Magazine, 1841. p. 38-63.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. Paris: Editions du Seuil, 1981. Digital Source. Tradução Silvia Delpy.