

## DO SOM AO SENTIDO: O OLHAR DO NARRADOR E SEUS DESVÃOS EM “TENTAÇÃO”, DE CLARICE LISPECTOR

*Fernando Guimarães Savés\**

*Jessica Roberti de Mello\*\**

*Aguinaldo José Gonçalves\*\*\**

**RESUMO:** Este artigo é uma leitura do conto “Tentação”, de Clarice Lispector, a partir do qual se procura depreender um entendimento analítico-interpretativo dos elementos que conduzem o enredo ao rápido, porém significativo encontro entre uma garota e um cão *basset*. Seguindo esse fio de prumo, o trabalho se baseia em teorias voltadas ao papel do narrador e seu posicionamento em relação àquilo que conta; ademais, serão utilizados estudos da poeticidade do som para a construção de sentido. Valendo-se desse processo de leitura, destacar-se-á como forma e conteúdo atuam para a produção de efeitos significativos que se constroem por meio de uma linguagem literária. Para isso, destacam-se os textos teóricos de Grammont (1947), Pouillon (1974), Nunes (1989) e Todorov (2006).

**PALAVRAS-CHAVE:** Clarice Lispector; Conteúdo; Forma; Narrador

“Tentação”, conto de Clarice Lispector, foi publicado no livro *A legião estrangeira*, pela primeira vez, em 1964. De enredo aparentemente simples, a breve narrativa conta-nos a história de uma garotinha ruiva de Grajaú que, num dia de escaldante sol, sentada no degrau da porta e atrelada a uma bolsa velha, vê um cão *basset* que comungava de seu rutilismo. A partir de então, eles se desejam, querem-se mútua e faiscantemente; diante da impossibilidade de ficarem juntos, no entanto, o cachorro parte, guiado por sua dona, sem mais olhar para o seu par naquela “terra de morenos” (LISPECTOR, 1999, p. 46). É com vistas à análise parcial desse enredo que nos propomos a revisitar a história, tendo como base alguns conceitos relativos à sonoridade, de Maurice Grammont (1947), e aos

---

\* Mestrando em Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Bolsista Capes.

\*\* Mestranda em Teoria da Literatura pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Bolsista do CNPQ.

\*\*\* Professor Sênior da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Livre-docente em Teoria Literária pela mesma instituição. Doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (Usp).

substratos do plano de expressão e do plano de conteúdo, postulados por Louis Hjelmslev (2006); bem como às teorias narratológicas empreitadas, principalmente, por Norman Friedman (2002).

O conto é marcado por um narrador que alterna suas perspectivas, ora narrando como que de uma visão distanciada, ora de uma visão aproximada da personagem, e não se abstendo, ainda, de “invadi-la” em seu universo psicológico e mostrar-nos seus pensamentos e emoções mais íntimas e complexas. Nessa narrativa que se dá pela alternância de perspectivas, as personagens se entregam ao leitor, numa leitura um tanto quanto “pronta”, fechada e direcionada pelo próprio narrador.

Esta noção de um narrador que interfere, atua e é dotado de volição é percebida e elaborada por Walter Benjamin, o qual compreende que

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão [...] é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o *‘puro em si’* da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1987, p. 205 – grifo nosso)

De certa forma, o compromisso do narrador não está limitado à transmissão dos fatos, mas na contação de uma história. Ora, a imparcialidade é, na verdade, uma premissa do porta-voz dos fatos, do anunciante das notícias, do mensageiro fiel, mas não do narrador. Este, por sua vez, se compromete com uma história que passe pelo seu crivo, pela sua vontade, pelo seu interesse e, principalmente, pela sua potencialidade de criação ficcional.

Considerando a percepção de Benjamin e o narrador de “Tentação”, é mister observarmos o início do texto, momento em que o narrador nos introduz aos acontecimentos e à personagem da seguinte forma: “Ela estava com soluço. E como se não bastasse a claridade das duas horas, ela era ruiva” (LISPECTOR, 1999, P. 46). Esta inserção do leitor no meio de um acontecimento, sem explicações prévias e sem as apresentações de praxe nos coloca numa situação de compromisso com o desconhecido e, conseqüentemente, de certo desconforto. Na seqüência, o narrador segue descrevendo a relação entre a

personagem e o ambiente, revelando algo de sua experiência pessoal: “e como se não bastasse a claridade das duas horas, ela era ruiva” (LISPECTOR, 1999, P. 46). O soluço, por si só, já nos introduz à esfera incômoda, desagradável e desajustada. Ele é suficiente para denunciar o desajuste da personagem – e um ponto final que encerra a oração esclarece isso. Entretanto, o narrador insiste no incômodo que caracterizava aquela cena e segue atribuindo outros elementos que, apartados, não soam desagradáveis como o soluço, mas que, atrelados a ele, agravam a condição desajeitada da personagem: não bastando o calor provocado pelo sol das duas horas da tarde, a menina era ruiva. Era muito. Um soluço e um sol das duas da tarde atuando sobre uma menina de cabelos ruivos era muito. Muito peso, muito incômodo, muito desajuste. Interessante observar que essa experiência incômoda da personagem é toda entregue pelo narrador numa espécie de invasão de sentidos e percepções particulares. “E como se não bastasse a claridade das duas horas, ela era ruiva” (LISPECTOR, 1999, P. 46). Como se não bastasse para a própria personagem e como se não bastasse para ele mesmo: somos introduzidos a uma espécie de cansaço inescapável e sem possibilidades de ser amenizado que é experimentado, também, por aquele que narra.

Ainda, ao anunciar a cena por meio de um pronome pessoal catafórico, o que, a princípio, nos leva a crer que essa garota nos será apresentada no devido momento, o narrador nos surpreende – como o faz em outros contos de *A legião estrangeira* – e não nos apresentarem sequer nomeia a menina ruiva. Isso implica, a nosso ver, a própria despersonalização da personagem, que logo de início vai ganhando seu *status* icônico. Poder-se-ia pensar, pois, que essa indefinição generaliza a personagem, mas não é como a vemos: esse distanciamento gera, na verdade, o drama do signo. Um “ela” desreferencializado que se vai construindo como imagem distinta diante dos morenos de Grajaú, ou seja, daqueles que deveriam, por um aspecto geográfico comum, ser seus pares, seus iguais, mas que, por um aspecto particular da menina, torna-os distantes e estranhos a ela.

Essa desreferencialização e esse drama do signo configuram-se a partir desse parágrafo inicial. Mantenhamo-nos, então, nele. Num processo trimembre, temos: o soluço, a claridade das duas horas e o cabelo ruivo. O soluço da garota a interrompe e, metaforicamente, estende-se ao discurso, que se rompe para dentro da própria linguagem, drama

sobre o qual Benedito Nunes (1989) se debruçou na obra da Clarice. Os signos parecem estilhaçar-se à medida que o texto nos encaminha para a compreensão do universo da garota, a qual se encontra distante de si própria.

Em contrapartida, numa quebra de paralelismo, temos a claridade das duas horas. Esse “solução semântico” é bastante significativo.

Enquanto se espera que a ação de solucionar se delinieie melhor, haja vista ser considerada, aqui, um deslocamento da normalidade, o narrador elenca um novo problema: a luz.

Com a mesma força tensiva, o terceiro membro evoca uma curva da normalidade, isto é, do que seria em Grajaú: a coloração ruiva do cabelo.

Notemos que os dois últimos elementos mantêm uma relação entre si, pois ambos evocam a imagem ígnea, que será retomada insistentemente ao longo da narrativa. Apesar da ruptura de paralelismo semântico, não convém que se veja o solução como índice desassociado dos demais. Pelo contrário: é nessas imagens escaldantes que vamos desvelando outros estilemas que convergem para o zênite do enredo – o encontro – tudo isso imbricado nessa sondagem distanciada do espírito da garotinha. Como mencionado, o “solução” se constrói no corpo do conto como um rompimento da própria linguagem à procura do ser em estado primário, pois de acordo com Benedito Nunes (1989, p. 123),

[...] as coisas exercem uma fascinação contínua sobre os personagens de Clarice Lispector, insinuando-se à experiência interna em momentos de pausa contemplativa, que proporcionam, independentemente do entendimento verbal e discursivo, um saber imediato arraigado à percepção em estado bruto. (NUNES, 1989, p. 123)

Isso nos parece mostrar que eles, os membros, amalgamam-se e parecem prenunciar o clímax do texto, enquanto a menina de cabeça flamejante observa o vazio da rua e de si mesma, como quem espera por um acontecimento de “fascinação contínua”; acontecimento este que pode ser sugerido pelas construções sonoras do texto, as quais serão abordadas a seguir.

Em seu mais famoso livro, *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, Louis Hjelmslev (1953), tendo revisitado as teorias dicotômicas de Ferdinand de Saussure (2012), discute o

conceito de “expressão” e de “conteúdo”, demonstrando-os como elementos em solidariedade, isto é, articulados em conjunto dentro do discurso, assim como o fez Saussure ao trabalhar o par *significante x significado*. Ainda segundo Hjelmslev, “uma expressão não é expressão senão porque ela é expressão de um conteúdo, e um conteúdo não é conteúdo senão porque é conteúdo de uma expressão” (Hjelmslev, 1968, p. 66 – 7).

Isso significa, pois, que dentro do enunciado se conjugam fonemas e morfemas (expressão) e ideias (conteúdo) que só se fazem compreendidos porque juntos. O plano de expressão e o plano de conteúdo se inclinam para que a significação emerja. Separados, perdem seu caráter comunicativo.

Portanto, uma vez exposta a consciência de que esses sons só nos podem oferecer sentido quando articulados a um contexto, a uma forma, lança-se mão da teoria de Maurice Grammont, no livro *Le vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie* (1947), em que o autor assume que “Em resumo, todos os sons da linguagem, vogais ou consoantes, podem assumir valores precisos quando isto é possibilitado pelo sentido da palavra em que ocorrem; se o sentido não for suscetível de os realçar, permanecem inexpressivos” (p. 206-7).

À luz dessas teorias, bem como das discussões feitas na seção anterior, pretende-se elencar índices, pistas que revelem, no trabalho literário engendrado no conto, a expectativa do encontro entre a garotinha ruiva e o cão *basset*, e outros traços de sentido.

Será por meio da cadeia sonora de determinados signos que buscaremos mostrar essa antecipação do ponto alto da narrativa e, embora saibamos que ao escrever aquelas palavras Grammont se referia à poesia, elucidaremos o mesmo procedimento poético dentro do texto narrativo.

Ainda no primeiro parágrafo do texto, pode-se contabilizar 18 fonemas vocálicos abertos, divididos em 14 vogais médias /a/, 3 vogais anteriores /é/ e uma posterior /ó/, sendo todas orais. Se levarmos em consideração as palavras lexicais em que essas vogais recaem [*bastasse; claridade; horas; ruiva*] e o dêitico [*ela*], notaremos que há um entrosamento entre *ser* (a garotinha ruiva) e *mundo externo* (a claridade das duas horas, de um dia assaz caloroso); essa ligação é acentuada pelas vogais abertas que, neste plano de conteúdo,

reforçam a imagem ígnea à qual nos referimos anteriormente. É como se a menina de Grajaú e o dia escaldante, às duas horas, compusessem um único sistema.

Esse aparente estado de conexão entre mundo e ser, costurado pela caloria, ressurge no trecho “Na rua vazia as pedras vibravam de calor – a cabeça da menina flamejava” (LISPECTOR, 1999, P. 46). Tanto é forte essa atração que o narrador sequer faz uso de uma conjunção aditiva. Há apenas um travessão, como que unindo dois elementos em um.

Esse movimento de fusão antecipa, a nosso ver, uma outra ligação, a principal, que se dará quando cachorro e humano se olharem e sentirem-se pertencentes um ao outro. Observa-se, porém, uma estrutura que também fomenta o prenúncio desse encontro: o verbo “bastasse”. Ele é usado duas vezes e, em ambas, demonstra uma carga que o narrador parece achar demasiadamente pesada para a menina, uma vez que ela era tão diferente dos demais, em Grajaú.

O narrador, portanto, sinaliza a ideia de que como se já não fora suficiente aquilo tudo pelo que ela passava, haveria algo mais, que se revelaria enquanto a menina estivesse sentada nos degraus à porta de casa. Explorando o aspecto sonoro, “bastasse” soa ainda mais interessante. Reitera-se, antes, que continuamos a basear-nos nas teorias de Hjelmslev e Grammont, para os quais, grosso modo, os sons estão condicionados ao conteúdo para a criação de sentido.

Como que numa construção anagramática, o verbo “bastasse” carrega em si a palavra “*basset*”. Ademais, os fonemas sibilantes /s/ provocam um efeito de alongamento, iconizado a imagem do cão *basset*, cuja forma é alongada.

É nessas imagens provocadas pelos sons, bem como naquelas advindas pelo processo de correspondência calorosa entre o mundo e o ser (como se fossem um só) que surge a iconização tanto do cachorro, quanto da garota-labareda. Assim, a impressão que se tem é de que o narrador, desde o início, conduz-nos a um destino já conhecido por ele e esperado por ela, a garota, mesmo que esta não o saiba de veras. Pois é nesta oscilação entre som e sentido, para lembrar Valéry em seu célebre ensaio *Poesia e pensamento abstrato* (2000), que nasce a poeticidade desse conto de Clarice Lispector.

Toda essa potência poética da prosa clariciana se concretiza nesse envolvimento de elementos altamente imagéticos e sonoros em seu conto, abrindo caminhos para que o leitor possa se aproximar do universo abstrato. Vemos como Lispector constrói um narrador que nos leva consigo no movimento de constante aproximação e distanciamento, conjugado a uma riqueza sonora e visual de seu texto que imerge o leitor por completo em sua narrativa. O casamento perfeito entre um narrador peculiar e uma ambientação sonora e imagética ímpar.

Como se pintasse diante de nós o que vê, de forma a não nos deixar escapar da imersão no calor do texto, o narrador, na sequência do conto, descreve dois estados: o da rua, cujas pedras “vibravam de calor”, e o da personagem, cuja “cabeça flamejava”, fundindo a menina à rua, unindo o ambiente à personagem como num magma. Esta imagem também nos remete ao próprio efeito do sol sobre a superfície pedregosa da rua, que deteriora ao mesmo tempo em que confunde a visão. É como se fosse a menina derretendo-se, fundindo-se à rua, num movimento em que ambiente e personagem são, irremediavelmente, engolidos pelo calor. A construção de uma ambientação infeliz é reforçada quando retoma sua queixa: “E como se não bastasse seu olhar submisso e paciente, o soluço a interrompia de momento a momento [...]”, sobrecarregando o fardo do descontentamento que a menina carrega. Descontentamento esse que, num salto de perspectiva do narrador, ganha vazão num apontamento íntimo: “Que fazer de uma menina ruiva com soluço? Olhamo-nos sem palavras, desalento contra desalento” (LISPECTOR, 1999, P.46), revelador de um descontentamento mútuo entre personagem e narrador. Ele, a voz que narra, passa de uma perspectiva que, até então, era distanciada, para a perspectiva do “Eu como testemunha” (FRIEDMAN, 2002) que, por sua vez, demonstra uma identificação com o fato ocorrido e a revela, numa fala de caráter subjetivo, ao seu leitor.

Pensar no narrador deste conto como quem, em algum momento, se identifica com a personagem em certo aspecto infeliz de sua subjetividade, nos dá licença para observar todos os demais movimentos de sua narrativa como passíveis de serem afetados por sua subjetividade. Nos faz pensar, inclusive, na possibilidade de que esta identificação entre a personagem e o narrador esteja, exatamente, no rutilismo compartilhado por ambos. Esta

possibilidade se faz mais clara na seqüência, quando o narrador faz um questionamento voltado para a menina, que, em certo aspecto, parece responder também a alguma angústia pessoal: “Que importava se num dia futuro sua marca ia fazê-la erguer insolente uma cabeça de mulher?” (LISPECTOR, 1999, P.46), fruto de qualquer descontentamento com o prognóstico de uma pessoa ruiva no Grajaú: “uma revolta involuntária”.

É este narrador tão próximo e, por que não, vulnerável, em certo sentido, que nos convida ao acontecimento central do texto: o encontro da menina ruiva com um *basset* ruivo.

Foi quando aproximou-se a sua outra metade neste mundo, um irmão em Grajaú. A possibilidade de comunicação surgiu no ângulo quente da esquina, acompanhando uma senhora, e encarnada na figura de um cão. Era um *basset* lindo e miserável, doce sob a sua fatalidade. Era um *basset* ruivo. (LISPECTOR, 1999, p. 46)

As identificações entre a menina e o cão são múltiplas e mais complexas do que o mero rutilismo. Ambos compartilham de um mesmo lugar no mundo. Ambos estão acompanhados de uma senhora: o cão, de sua tutora; a menina, de sua senhora materializada na bolsa apoiada aos joelhos. As descrições feitas sobre o *basset* não são inadequadas à menina também, equilibradas num contraste de possibilidades: linda e miserável, doce sob a sua fatalidade. Era um *basset* ruivo, era uma menina ruiva. Tais características são mais do que adequadas a eles: são *para* eles, apenas para eles. Nesse encontro reside a esperança da menina perdida, deslocada num mundo tão não-seu: o encontro com a sua outra metade neste mundo. A descrição do cão como a outra metade da menina dá força à ideia de que ambos são um, formados em um como matéria que se derrete e se funde. O cão como um âlter da menina, uma versão autêntica de si mesma fora de sua carne.

O parágrafo central do conto, em que nos é narrada a sensação que flui deste encontro, pode conter aquilo que fundamenta seu título. Há uma atmosfera que se cria em torno desta identificação que permeia o desejo de possuir – há, de fato, a menção, no próprio texto, do desejo de posse da menina sobre o cão: “lá estava a menina que viera ao mundo para ter aquele cão” (LISPECTOR, 1999, P.47), e que revela certa ambiguidade na natureza desta posse, transitando entre a posse do cão, como sua tutora, e a posse do cão



sendo ele seu par, sua metade, seu amante. Esta última possibilidade, entretanto, não diz respeito à posse justificada no desejo carnal, até porque, convenhamos, o texto não abre caminhos para uma leitura que demonstre qualquer desejo sexual entre a menina e o cão: a posse da qual se fala aqui, e que se dá, de certa forma, no âmbito da carne, é a posse alimentada pelo desejo do encontro das almas. O desejo desesperado das almas gêmeas, as quais, numa vontade desenfreada de possuírem-se mutuamente, possuem-se não para satisfazer as demandas do corpo material, mas em resposta às demandas da alma e do ser. Este desejo urgente entre os dois se demonstra nas descrições muito pertinentes, disfêmicas e, até mesmo, erotizadas, do narrador: “Suavemente avisado, o cachorro estacou diante dela” (LISPECTOR, 1999, P.47) como que um objeto rígido e endurecido diante dos seus olhos, enquanto “sua língua [a do cão] vibrava” e “ambos se olhavam”. Numa união puramente abstrata, ambos se identificam, se entreolham, se desafiam, se querem: “Sabe-se também que sem falar eles se pediam. Pediam-se com urgência, com encabulamento, surpreendidos” (LISPECTOR, 1999, P. 47). Mais uma vez, o narrador intruso, não mais limitando-se ao “eu como testemunha” (FRIEDMAN, 2002), mas recorrendo à perspectiva da “visão por detrás”, compreendida por Jean Pouillon como aquela que pressupõe certo distanciamento do narrador em relação à personagem, “[...] não para vê-lo do exterior, para ver seus gestos e simplesmente ouvir suas palavras, mas para considerar de maneira objetiva e direta sua vida psíquica” (POUILLON, 1974, p. 62), ou seja, uma observação distanciada e marcada pela subjetividade do narrador, captando um desejo íntimo compartilhado pela menina e pelo cão. Ele afirma que ambos, em silêncio, pedem-se um ao outro, “sabe-se que sem falar eles se pediam” (LISPECTOR, 1999, P. 47) como se tal informação fosse pública quando, na verdade, é só dele. Neste amálgama de sensações, vivem-nas apenas o cão, a menina e o narrador.

Na permanente perspectiva fruto da sua “visão com”, conceituada também por Pouillon (1974) que, por sua vez, pressupõe a escolha do narrador por uma personagem específica, tornando-a o centro da leitura da narrativa. No conto, ele descreve a frustração oriunda da impossibilidade de saciedade destes seres: “Mas ambos eram comprometidos. Ela com sua infância impossível, o centro da inocência que só se abriria quando ela fosse

uma mulher. Ele, com sua natureza aprisionada” (LISPECTOR, 1999, P. 47) uma impossibilidade ainda mais inconveniente, pois não se justifica na indiferença ou ausência de desejo de alguma das partes, mas numa proibição irremediável de duas almas que nunca poderiam se possuir. A menina é impedida pelo tempo, por sua idade, por sua infância e, principalmente, por sua condição humana. O cão, por sua natureza animal. Suas almas aprisionadas e condenadas a dois aspectos que nunca se cruzam. Uma verdadeira tentação, no sentido mais essencial do termo, do desejo urgente e inconsequente por algo que nunca poderá ser possuído.

Na despedida inclemente dopar, a menina ainda se rende a um último olhar, flagrado pelo narrador que não esconde de nós o seu descontentamento: “Acompanhou-o com os olhos pretos que mal acreditavam” (LISPECTOR, 1999, P. 48) enquanto o cão, “mais forte do que ela”, não olha para trás nem uma só vez. Não é apenas o desejo frustrado da menina que se mostra neste trecho, mas também a sua humilhante frustração. O narrador, ao dar ênfase à irredutibilidade do cão, enfatiza, também, por contraste, o triunfo da humilhação sobre a menina. E como se não bastasse o soluço, e como se não bastasse a claridade das duas horas da tarde, e como se não bastasse a menina ser ruiva, o cão, seu par, sua metade no mundo, “nem uma só vez olhou para trás”.

Ao identificar certo grau de vulnerabilidade no narrador, falamos também de sua intencionalidade que permeia toda a narrativa. Num jogo de alternância de perspectivas, ele descreve, de longe, como quem observa, e dá voz à consciência da personagem, e sente, como quem se identifica e dá vazão à sua subjetividade, e julga, atribuindo valor e peso à personagem e aos acontecimentos que a envolvem. Todorov (2006) fala da possibilidade de um narrador envenenado, e pensamos neste termo como uma escolha pontual e feliz. Não falamos só de uma invasão à subjetividade da menina, mas a este julgamento que a qualifica, que determina a qualidade de sua existência no mundo sem nenhuma piedade.

## FROM SOUND TO MEANING: THE NARRATOR AND POETICITY IN TENTAÇÃO, BY CLARICE LISPECTOR

**ABSTRACT:** This article is a reading of the short story “Tentação”, by Clarice Lispector, from which we seek to have an analytical-interpretative understanding of the elements that lead the plot to the fast, but significant encounter between a girl and a basset hound dog. Following this, the assignment is based on theories focused on the role of the narrator and the position adopted in relation to what is told; furthermore, studies of sound poeticity will be used to understand the construction of meaning. Using this reading process, it will be highlighted how form and content act to produce significant effects that are constructed through a literary language. For this, some excerpts of the theoretical texts of Grammont (1947), Pouillon (1974), Nunes (1989) and Todorov (2006) will be analyzed.

**KEYWORDS:** Clarice Lispector; Content; Form; Narrator.

### REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção. São Paulo: *Revista USP*, n. 5, mar/mai 2002, p. 166-182.
- GRAMMONT, M. *Le vers français*. Sés moyens d’expression, son harmonie. Paris: Delagrave, 1947.
- HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LISPECTOR, C. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- NUNES, B. *O drama da linguagem: uma Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- POUILLON, J. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa Lima Dantas. São Paulo: Cultrix. Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Recebido em: 30/09/2020.

Aprovado em: 30/12/2020.