

ESQUEMAS IMAGÉTICOS FANTÁSTICOS: ENCENAÇÃO DA CONSTITUIÇÃO DA SUBJETIVIDADE NO CONTO “A MENSAGEM”, DE CLARICE LISPECTOR

FANTASTIC IMAGE SCHEMAS: STAGING THE CONSTITUTION OF SUBJECTIVITY IN THE SHORT STORY “A MENSAGEM”, BY CLARICE LISPECTOR

Cleonice Aparecida Machado de Freitas¹

RESUMO

No presente artigo analisa-se, pela teoria literária em interface com a linguística cognitiva, o uso de esquemas imagéticos para ativar a percepção de elementos estéticos do gênero fantástico na constituição da subjetividade das personagens, no conto “A mensagem”, de Clarice Lispector, publicado em 1971 como parte do livro *Felicidade clandestina*. Para tanto, busca-se explicar, com Ferrari (2016), o que é a linguística cognitiva e como será empregada aqui. Partindo dos estudos de Lakoff (1987), faz-se então breve contextualização dos esquemas imagéticos, enfatizando os que serão mais utilizados na interpretação proposta. Na sequência, retoma-se o conceito de fantástico, com Todorov (1970, 1975) e Roas (2014), considerando a hipótese de que ele possa ser um operador de leitura que permite refletir sobre questões complexas, como a constituição da subjetividade. Nesse ponto, apresentam-se alguns conceitos de subjetividade da linguística, a partir de Benveniste (1976), e da psicanálise, com Quinet (2012), e inicia-se, de fato, o processo de imersão no conto em si. Por vezes, vale-se de outros estudos teóricos para embasar a análise proposta, isto é, da encenação da subjetividade no conto.

Palavras-chave: Clarice Lispector, fantástico, esquemas imagéticos, subjetividade.

ABSTRACT

This article analyzes, through the lens of literary theory in dialogue with cognitive linguistics, the use of image schemas to activate the perception of aesthetic elements of the fantastic genre in the constitution of character subjectivity in the short story “A mensagem” by Clarice Lispector, published in 1971 as part of the collection *Felicidade Clandestina*. To this end, the study draws on Ferrari (2016) to explain what cognitive linguistics entails and its application within this analysis. Based on Lakoff’s (1987) work, it then presents a brief overview of image schemas, highlighting those most relevant to the interpretative approach adopted here. Subsequently, the concept of the

¹ Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). Mestre em Letras pelo PPGLetras da PUC-MG. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1831938099200218>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7740-3401>. E-mail: cleoamachado@gmail.com

fantastic is revisited through the theories of Todorov (1970, 1975) and Roas (2014), under the hypothesis that the fantastic may serve as a reading strategy that enables reflection on complex issues such as the formation of subjectivity. At this point, notions of subjectivity are brought into focus—on the one hand, from a linguistic standpoint via Benveniste (1976), and on the other, from a psychoanalytic perspective through Quinet (2012) — thus paving the way for a closer reading of the story itself. At times, other theoretical studies are also employed to support the proposed analysis, namely the dramatization of subjectivity within the narrative.

Keywords: Clarice Lispector, the fantastic, image schemas, subjectivity.

Introdução

No ensaio “Sob o signo de Hermes”, publicado em 2014, Meneses menciona os deslocamentos do deus mensageiro, Hermes, para aludir à interface entre a literatura e a psicanálise, já que ambas lidam com a exegese, que se situa no campo da hermenêutica. A autora abre o ensaio com as palavras de Ricoeur sobre a interpretação: “Onde quer que um homem sonhe, poetize ou profetize, outro se ergue para interpretar” (Ricoeur, 1977, p. 26 *apud* Meneses, 2014, p. 29). Essa prerrogativa estaria em conformidade com a etimologia da palavra *hermenêutica*, visto que “o verbo grego *hermeneuein* significa exprimir o pensamento pela palavra, interpretar – isto é, agir como Hermes, o deus mensageiro: aquele [...] que promove as trocas e a comunicação” (Meneses, 2014, p. 29-30).

Some-se às vozes de Ricoeur e Meneses a de Nancy Huston, para quem o ser humano tem uma peculiaridade frente às demais espécies: sendo o único a compreender sua trajetória de nascimento, vida e morte, ele possui o privilégio da narratividade, isto é, “constrói [sentido] a partir de narrativas, de histórias, de ficções” (Huston, 2010, p. 18). Nessa perspectiva, a ensaísta acredita que “dizer que um mundo é humano é dizer que ele está todo impregnado de ficções” (Huston, 2014, p. 25).

Com o intuito de compreender como a linguagem atua de modo a construir as ficções que os seres humanos habitam, surgiu a *linguística cognitiva* (LC), uma ciência multidisciplinar que agrupa “abordagens que compartilham hipóteses centrais a respeito da linguagem humana e, ao mesmo tempo, detalham aspectos particulares relacionados aos desdobramentos dessas hipóteses” (Ferrari, 2016, p. 14). Embora seu campo de investigação não seja homogêneo, as várias abordagens teóricas compartilham a noção

de que “a língua não se caracteriza como uma faculdade modular e geneticamente determinada, mas sim como parte integrante do sistema cognitivo geral dos seres humanos” (Cavalcante; Sousa, 2010, p. 63). Nesse panorama, a LC “institui-se com base no princípio de que as mesmas habilidades cognitivas implicadas em outras formas de experiência humana estão implicadas no uso da linguagem e parametrizam sua estruturação” (Cavalcante; Sousa, 2010, p. 63). Frise-se, com base em Ferrari (2016), que, na concepção da LC, “a linguagem é toda sobre significado, o que justifica o fato de a LC priorizar a semântica” (Ferrari, 2016, p. 16).

Com o processo de significação em mente, far-se-á, neste trabalho, uma leitura do conto “A mensagem”, de Clarice Lispector, que aponte o uso de *esquemas imagéticos* (EI) para a ativação da percepção de elementos da estética surgida a partir do gênero fantástico na constituição da subjetividade. Para isso, propõe-se uma análise pautada pela teoria literária em interlocução com a LC – de modo mais específico, com a semântica cognitiva – que considere como ponto fulcral de estudo os aspectos literários da narrativa. Nesse contexto, a LC será tomada como método de investigação, sem que se requeiem ao segundo plano as peculiaridades do texto literário.

Isso posto, na primeira seção do trabalho faz-se uma breve contextualização dos esquemas imagéticos. Na seguinte, retoma-se a conceituação do fantástico proposta por Todorov (1970) para cotejá-la com a adotada por Roas (2014). Na posterior, inicia-se a análise do conto, com o auxílio, entre outros, do conceito de subjetividade advindo da linguística e da psicanálise. Para abordar a subjetividade, faz-se necessário passar, ainda que brevemente, pelo conceito do *eu* e do *outro*. Optou-se, para esse fim, por lançar mão da perspectiva psicanalítica lacaniana, partindo de Quinet (2012).

Em suma, saliente-se que nesta análise operacionaliza-se o conceito de esquemas imagéticos, para mostrar como causam o efeito de fantástico no conto de Lispector. Acredita-se que, por intermédio desse processo, há de se evidenciar que a estética do fantástico, no conto, cumpre o papel de encenar a constituição da subjetividade dos personagens.

Os esquemas imagéticos e a organização da experiência

Quando se fala de linguística cognitiva (LC), é imprescindível atentar à relação

entre linguagem, pensamento e experiência. O significado é perspectivado, ou seja, depende dos diferentes modos a partir dos quais se interpreta o mundo. Dão-se tais interpretações a partir da mobilização da linguagem para captar os dados para construir a significação, e esse processo ocorre no ato de experienciar o mundo. Ato este que, por sua vez, dá-se por intermédio dos sentidos. É também pela linguagem que os diferentes pontos de vista se apresentam. Diferentes, pois mudanças ocorrem no mundo o tempo inteiro, que influenciam o modo a partir do qual se pensa acerca do mundo e de como se constroem significados. Essas articulações demonstram, no entendimento de Lakoff e Johnson (1999), que a mente é corporificada.

Para mediar tais experiências, segundo Lakoff (1987), a LC postulou os *modelos cognitivos idealizados*, dentre os quais se destacam os esquemas imagéticos (EI), que são, conforme Johnson (1987), estruturas dinâmicas por meio das quais se organiza a experiência para que seja compreendida. Esses esquemas são formados por percepções sensório-motoras e noções espaciais mantidas com o meio circundante. Acioná-los é um dos modos de apreender as noções de abstrato e de concreto, contribuindo assim para a organização das experiências humanas. Dos esquemas imagéticos mais recorrentes, Lakoff (1987) destacou estes: CONTÊINER; PARTE/TODO; LIGAÇÃO; CENTRO/PERIFERIA, ORIGEM/PERCURSO/META; e ESCALAS. Vejamos brevemente em que consistem alguns.

O esquema CONTÊINER abarca a noção de dentro/fora que experimentamos com o corpo. Tomando como referência o planeta Terra, por exemplo, estamos dentro do CONTÊINER. Por outro lado, se a referência for um automóvel, podemos, conforme o caso, estar dentro ou fora dele. O mesmo pode acontecer com uma moradia, etc. Já no esquema PARTE/TODO, importa o modo como se focalizam as coisas. Ainda no exemplo do corpo humano, este diz respeito ao todo, enquanto um braço é uma parte desse todo. Essa lógica também se aplica ao conjunto dos números inteiros, entre outros.

Seguindo com o referencial do corpo, o exemplo mais claro do esquema LIGAÇÃO, por sua vez, diz respeito ao fato do bebê ligar-se à mãe, numa relação de dependência, pelo cordão umbilical. No esquema ORIGEM/PERCURSO/META, as experiências corpóreas dão-se tendo em vista as noções de movimento, de tempo e de espaço, isto é, o tempo que leva para o trajeto sair de um ponto, percorrer um caminho e chegar à sua meta.

O esquema *ESCALAS*, por fim, nos ajuda a compreender a noção de grandeza, seja ela no âmbito concreto ou no abstrato.

Embora, para fins didáticos, os esquemas tenham sido explicados em separado, em geral eles se combinam e reconfiguram na criação de outros esquemas imagéticos. A menção a tal fato se faz necessária visto que, para a análise do conto pretendido, haverá momentos em que a combinação de esquemas imagéticos será apontada para evidenciar como essa organização pode gerar o efeito do fantástico no texto literário.

Do fantástico clássico ao moderno

O gênero fantástico vem sendo estudado no âmbito da teoria literária há muito tempo. Toda conceituação desse gênero parte dos estudos de Todorov – especialmente nos textos *A narrativa fantástica* (1970) e *Introdução à literatura fantástica* (1975) –, para quem o acontecimento fantástico reside entre o mundo natural e o sobrenatural. Para ele, “a fé absoluta, como a incredulidade total, nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (Todorov, 1970, p. 150). Pode-se dizer que, para o crítico, um dos pilares para a existência do fantástico é a hesitação.

Ainda segundo Todorov (1970), se sairmos da hesitação, entramos no campo do *estranho* ou do *maravilhoso*, gêneros que têm parentesco com o fantástico, mas que se distanciam dele. No estranho, ao fim do texto tem-se uma explicação lógica dos fatos que, primeiramente, julgavam-se pertencentes ao sobrenatural. O maravilhoso, por outro lado, insere-se num contexto em que certas divindades têm sua existência normalizada, ou seja, fazem parte do imaginário comunitário e por isso não são consideradas como pertencentes a um mundo descolado do mundo real.

Para conceituar o fantástico, o teórico traça o seguinte percurso:

no universo evocado pelo texto, produz-se um acontecimento – uma ação – que depende do sobrenatural (ou do falso natural); por sua vez, este provoca uma reação no leitor implícito (e geralmente no herói da história): é esta reação que qualificamos de “hesitação”, e os textos que a fazem viver, de fantásticos (Todorov, 1975, p. 111).

Depreende-se, portanto, que para ele o efeito do fantástico consiste na hesitação. O fantástico *moderno*, por sua vez, adota uma perspectiva mais abrangente, pois o leitor toma o mundo do narrado como se fosse o seu, e esse mundo é transgredido, conforme

aponta Roas, para quem “a narrativa fantástica está ambientada [...] em uma realidade cotidiana que ela constrói com técnicas realistas e ao mesmo tempo destrói, inserindo nela outra realidade, incompreensível para a primeira” (Roas, 2014, p. 55). Nessa concepção, “o fantástico [moderno] é um modo narrativo que provém do código realista, mas que ao mesmo tempo supõe uma transformação, uma transgressão desse código” (Roas, 2014, p. 55). Desse modo, “a literatura fantástica oferece sempre uma temática tendente a contradizer nossa concepção do real” (Roas, 2014, p. 111).

Deve-se atentar, portanto, ao fato de que,

por mais que saibamos quanto são fictícios os fatos narrados, o leitor deve contrastá-los com sua ideia do real para avaliar na medida justa o que acontece na história narrada e, sobretudo, para compreender o que se pretende com a narração de tal história (alterar nossa noção do real) (Roas, 2014, p. 111).

Nessa perspectiva, a estética fantástica contribui para que possamos refletir sobre temas calcados na nossa realidade a partir de novas perspectivas.

Isso posto, no presente artigo pretende-se averiguar como o efeito do fantástico é produzido no conto “A mensagem”, de Clarice Lispector, recorrendo, para tanto, ora aos estudos de Todorov, ora aos estudos de Roas; mas, no que tange à realidade da estética fantástica encenada no conto, a proposta é lê-la a partir das lições de Roas (2014).

As figurações do outro e do eu

A trama textual do conto “A mensagem”², de Clarice Lispector, é focada em dois jovens – um rapaz de dezesseis anos e uma garota de dezessete – que passam a conviver após descobrirem que compartilhavam, de modo intenso, o sentimento de angústia. “A princípio, quando a moça disse que sentia *angústia*, o rapaz se surpreendeu tanto que corou e mudou rapidamente de assunto para disfarçar o aceleração do coração” (Lispector, 2020, p. 113).

A angústia como condição de existência parece unir ambos os protagonistas do conto, o que nos remete ao esquema imagético (EI)³ LIGAÇÃO. Eles passam por cima de eventuais diferenças que pudessem afastá-los e focam na angústia que partilham, ou que

² É um dos 25 contos do livro *Felicidade clandestina*, cuja primeira edição é de 1971.

³ A partir daqui, os esquemas imagéticos serão referenciados como EI.

pensam partilhar. Isso porque a voz que narra o conto sublinha, muitas vezes, que o rapaz está surpreso por encontrar alguém que, como ele, seja angustiado. E a surpresa era ainda maior por se tratar de uma mulher: “Ele se viu falando com ela na sua própria angústia, e logo com uma moça! Ele que de coração de mulher só recebera o beijo da mãe” (Lispector, 2020, p. 113).

Ao descobrirem esse sentimento em comum, os dois passam a conversar sobre outras coisas: livros, filmes e demais assuntos que não costumam conversar com outras pessoas. Para o rapaz, ter esse grau de convivência com uma mulher vai, aos poucos, deixando de importar “porque o fato dela também sofrer simplificara o modo de se tratar uma moça, conferindo-lhe um caráter masculino. Ele passou a tratá-la como camarada” (Lispector, 2020, p. 114).

Quando o rapaz, na condição de eu, faz a opção por manter a moça, que deveria assumir a função do outro, em sua vida como se ela fosse um homem, “o *outro* não tem aqui existência autônoma, o *eu* a ele se identifica, sem concebê-lo como independente” (Todorov, 1975, p. 155). Nesse ponto, percebe-se que, por não enxergar a moça como alguém do sexo oposto, ele passa a vê-la como veria a um amigo e, mais que isso, como uma extensão de si. Afinal, ambos eram angustiadados, e esse nó que os unia deveria ser forte o bastante para fazer com que certas peculiaridades fossem ignoradas, ainda que não se tratasse de uma cumplicidade total, uma vez que “nem tudo ele teria coragem de dizer, mesmo que ela, por sentir angústia, fosse pessoa de confiança” (Lispector, 2020, p. 114).

Desse modo, essa cena enunciativa parece ativar o EI CONTÊINER, já que no campo abstrato percebe-se a ideia do quanto que há do outro que, no primeiro momento, corresponderia ao lado de fora, do dentro do eu, isto é, na constituição do eu. A cena em questão nos remete, ainda, ao EI PARTE/TODO, e o faz de dois modos: primeiro, rapaz e moça são parte do todo, isto é, da humanidade, ainda que não inseridos conscientemente na sociedade por, até aquele momento, não terem consciência de si como sujeitos. Segundo, descobrimos que mesmo que a palavra *angústia* fosse um elo entre ambos, o rapaz não compartilhava tudo com a moça, ou seja, ela sabia apenas uma parte do todo.

Contudo, ao contrário do que os dois pensavam, a palavra *angústia* não foi capaz de manter a calma da compreensão que originara aquela amizade, pois tal palavra

foi secando, mostrando como a linguagem falada mentia. (Eles queriam um dia escrever.) A palavra angústia passou a tomar aquele tom que os *outros* usavam, e passou a ser um motivo de leve hostilidade entre ambos. Quando ele sofria, achava uma gafe ela falar em angústia. “Eu já *superei* esta palavra”, ele sempre superava tudo antes dela, só depois é que a moça o alcançava. (Lispector, 2020, p. 114).

Quando a palavra *angústia* foi perdendo o significado, o rapaz passou a achá-la comum, dispensável, pois assumiu a função que tinha quando por outros pronunciada – a de descrever algo normal. E ele só gostava dela enquanto acreditava que ela pudesse descrever algo extraordinário. Essa recusa que ele tinha em se parecer com os demais mostra que ele preferia ficar perto da mulher que, racionalmente, ele sabia ser outra – e não ele próprio –, mas cujas particularidades ele preferia ignorar, para se concentrar tão-só naquilo que era tanto dele quanto dela: a angústia.

Essa construção dos personagens remete às figurações do outro. A esse respeito, Quinet (2012, p. 18) observa que “o pequeno outro pode ocupar um lugar de eu ideal com que o *eu* se mede e rivaliza, ou seja, essa imagem idealizada do eu que o sujeito encontra num outro, seu colega que admira e inveja”. Nesse sentido, o outro seria um duplo de nós mesmos. No âmbito do conto, tal proposição pode sugerir que, a princípio, os personagens uniram-se porque projetaram um no outro seu eu ideal.

O ideal de eu, por sua vez, é construído discursiva e socialmente. E deriva do que se poderia chamar de grande outro⁴. “Isto é, o Outro é, na verdade, o espelho no qual a criança se vê e se admira, ajustando sua imagem enquanto eu ideal às reações de Outro que vem no lugar do Ideal do eu”. (Quinet, 2012, p. 20). Ao considerar o outro como princípio de alteridade, Quinet postula que o Outro como discurso do inconsciente é um lugar.

É a alteridade do eu consciente. É o palco que, ao dormir, se ilumina para receber os personagens e as cenas dos sonhos. É de onde vêm as determinações simbólicas da história do sujeito. É o arquivo dos ditos de todos os outros que foram importantes para o sujeito em sua infância e até mesmo antes de ter nascido (Quinet, 2012, p. 20-21).

Esse lugar simbólico perpassa o modo a partir do qual visualizamos os

⁴ O grande outro será referenciado doravante como Outro.

indivíduos em nossas relações. E, no que tange ao conto em estudo, as noções de pequeno e grande outro também nos remetem ao *EI ESCALAS*, uma vez que o referido esquema imagético contribui para situar os personagens em relação ao cenário do texto e a si mesmos.

Assim, é possível dizer que os personagens do conto conscientemente procuravam recusar o Outro, que poderíamos chamar, aqui, num primeiro momento, como a vida em sociedade. No entanto, na esfera do inconsciente, os personagens não podiam prescindir dele, já que a identidade se dá no exercício da alteridade. Nesse campo de significação, para Benveniste (1976, p. 287), “a sociedade preexistiria como totalidade ao indivíduo e da qual este só se teria destacado à medida que adquirisse a consciência de si mesmo”.

Como os personagens do conto não estavam confortáveis com quem eram, nem muito menos com quem os outros eram, eles postergam o despertar da consciência de si, isto é, do seu processo de subjetivação. Assim, com o passar do tempo, o delicado fio que os mantinha unidos começa a ruir, porque a moça fica incomodada com o fato de ser “aos olhos dele a única mulher angustiada” (Lispector, 2020, p. 115); mas continua a manter a farsa, porque isso lhe confere um ar intelectual. Ademais, “ambos queriam, acima de tudo, ser *autênticos*. Ela, por exemplo, não queria erros nem mesmo a seu favor, queria a *verdade*, por pior que fosse” (Lispector, 2020, p. 115).

Na busca pela autenticidade, eles recusam a tomada de conhecimento do mundo por meio do uso que as pessoas fazem das palavras. Com isso, os jovens protagonistas acabam por dificultar o reconhecimento da originalidade que pretendem ter e, mais que isso, da construção de suas subjetividades, pois “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’” (Benveniste, 1976, p. 286). Nas palavras de Quinet (2012, p. 22), “o sujeito é determinado pelos significantes do Outro”.

Outro ponto a observar é a ênfase que a palavra *verdade* recebe no trecho citado. A relação dos personagens não foi construída totalmente sob o signo da verdade, já que ambos não se falavam sobre tudo, o que se pode observar no fato de que

a moça já começara a não sentir prazer sem ser condecorada com o título de homem ao menor sinal que apresentava de... de ser uma pessoa. Ao mesmo tempo que isso a lisonjeava, ofendia um pouco: era

como se ele se surpreendesse de ela ser capaz, exatamente por não julgá-la capaz. Embora, se ambos não tomassem cuidado, o fato dela ser mulher poderia de súbito vir à tona. Eles tomavam cuidado. (Lispector, 2020, p. 115).

Sendo assim, a observação da voz narradora, realçada pelo itálico em *verdade*, ao dizer que a moça “queria a *verdade*, por pior que fosse” (Lispector, 2020, p. 115), assume um tom irônico, pois fica evidente, no parágrafo seguinte, que a moça está incomodada por ser, aos olhos do rapaz, como um homem, mas não fala disso com ele. Esse tratamento por ela recebido é uma ofensa disfarçada de elogio, pois explicita a surpresa daquele rapaz quando uma mulher age como uma pessoa, o que parece ser um privilégio reservado aos homens. Com essa surpresa, o rapaz demonstra que não a considera igual às outras, mas que, por outro lado, também não a considera totalmente igual a si.

É possível dizer, portanto, que o rapaz e a moça repetiam o processo de usarem um ao outro, desse modo ensaiando para um futuro no qual cada um seguiria, sozinho, o próprio caminho. Mas tal ensaio não ocorre no tempo da enunciação, que é o presente, e sim no passado. Trata-se, porém, de um passado cujo início e fim não se pode saber. Durante esse tempo, internamente um culpa ao outro por sua falta de experiência; contudo, ambos rejeitam procurar a ajuda de quem tenha experiência, pois rechaçam o modo como os outros se fazem presentes no mundo.

Eles eram muito infelizes. Procuravam-se cansados, expectantes, forçando uma continuação da compreensão inicial e casual que nunca se repetira – e sem nem ao menos se amarem. O ideal os sufocava, o tempo passava inútil, a urgência os chamava. Um pedia muito do outro, mas é que ambos tinham a mesma carência, e jamais procurariam um par mais velho que lhes ensinasse, porque não eram doidos de se entregarem sem mais nem menos ao mundo feito (Lispector, 2020, p. 117).

Ao longo do texto, a procura deles começa a causar um efeito de suspense, pois não fica claro o que procuram, o que desejam aprender. Poder-se-ia pensar que queriam aprender a viver em sociedade, mas essa ideia não se confirma porque a voz narradora do conto diz que não queriam se entregar ao mundo que já existia, que já estava pronto.

Nesse cenário de incerteza, que a narrativa vai construindo, o leitor acaba por tentar prever o que causa a desconfiança dos personagens – que “era enorme, como de

bichos” (Lispector, 2020, p. 117) – e, mais do que isso, percebe a estranheza advinda da repulsa que os jovens protagonistas demonstram pelas palavras pré-existentes, pois essa “repugnância pela maioria das palavras” era algo “que estava longe de facilitar-lhes uma comunicação, já que eles ainda não haviam inventado palavras melhores: eles se desentendiam constantemente, obstinados rivais” (Lispector, 2020, p. 118).

E continuam nisso até que acontece o encontro com a casa, no último dia do período escolar. Após o término da aula, o rapaz e a moça tomam um ônibus, descem, e começam a andar. “Andavam entre depressa e soltos, e de repente devagar, sem jamais acertar o passo, inquietos quanto à presença do outro” (Lispector, 2020, p. 119). Nesse ponto, os jovens começam a exibir sinais de que não se consideram mais como uma mesma pessoa. Ao saber que “a consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste”, como ensina Benveniste (1986, p. 286), é possível dizer que a inquietude que um sentia quando contrastado com a presença do outro é um indício dessa tomada de consciência, que só viria a acontecer de fato após a experiência do fantástico.

Metamorfoses fantásticas

As férias, que começariam no dia seguinte, anunciam certa liberdade, pois ambos não precisariam seguir os horários escolares. Mas essa liberdade não foi bem recebida pelos jovens.

Nessa tarde a moça estava de dentes cerrados, olhando tudo com rancor ou ardor, como se procurasse no vento, na poeira e na própria extrema pobreza de alma mais uma provocação para a cólera. E o rapaz, naquela rua da qual eles nem sabiam o nome, o rapaz pouco tinha do homem da Criação. O dia estava pálido, e o menino mais pálido ainda, involuntariamente moço, ao vento, obrigado a viver. Estava porém suave e indeciso, como se qualquer dor só o tornasse ainda mais moço, ao contrário dela, que estava agressiva (Lispector, 2020, p. 119-120).

É interessante que a moça pareça buscar na poeira algo que lhe provoque a cólera. Ora, porque a poeira é “o símbolo da *Força criadora*” (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 727), essa procura acaba por se associar ao mito da Criação, presente no livro de Gênesis, já que esse pó, na tessitura do conto, estabelece uma ligação direta com o “homem da Criação” – o que alude à figura bíblica de Adão, o primeiro homem criado, a partir do pó, por Deus.

Esse trecho destaca-se, ainda, pela gradação – a princípio crescente e em seguida decrescente – que se estabelece entre os vocábulos: rapaz, homem e menino. Esse pó da criação parece transpassar as etapas de configuração desse sujeito, que passa de rapaz a homem e, depois, volta a ser menino. A moça, por outro lado, estava agressiva, como se soubesse que sua vida jamais seria a mesma depois daquele dia. Sob o estigma do pó e do vento, parecia que eles encenariam suas próprias versões do mito da Criação, pois “informes como eram, tudo lhes era possível” (Lispector, 2020, p. 120).

Ora, o adjetivo *informe* é o que se diz “daquilo que possui uma forma inacabada, rústica ou tosca”; ou, ainda, é “referente ao que apresenta uma forma ou um formato amorfo, horroroso, monstruoso ou disforme; cuja forma é feia” (Informe, 2025). Temos, nesse âmbito significativo, dois jovens sem forma, prontos para ser moldados a partir do pó, ou, noutras palavras, prontos para assumir a forma de sujeitos. Porém, a julgar pela conceituação de informe como algo horroroso ou monstruoso, esse percurso não será fácil.

Nesse ponto, é válido refletir sobre a importância do *EI ORIGEM/PERCURSO/META* na construção do conto, na ativação do fantástico e na constituição da subjetividade dos personagens. Sendo os jovens informes, na origem – tanto que trocavam de lugar um com o outro –, no percurso, isto é, no encontro com a casa, acontecerá a experiência do fantástico que lhes permitirá alcançar a meta: a constituição de suas subjetividades.

Enquanto caminham, várias vezes o rapaz quase se despede, mas, como não sabe o que faria quando chegasse a casa, ele continua andando, atrás da moça. Depois de um tempo, eles começam a andar numa calçada estreita e esburacada. Foi quando “ela fez um movimento – ele pensou que ela ia atravessar a rua e deu um passo para segui-la – ela se voltou sem saber de que lado ele estava – ele recuou procurando-a” (Lispector, 2020, p. 120). Ao procurarem um pelo outro, eles encontram outra coisa:

naquele mínimo instante em que se buscaram inquietos, viraram-se ao mesmo tempo de costas para os ônibus – e ficaram de pé diante da casa, tendo ainda a procura no rosto. Talvez tudo tivesse vindo de eles estarem com a procura no rosto. Ou talvez do fato da casa estar diretamente encostada à calçada e ficar tão “perto”. Eles mal tinham espaço para olhá-la, imprensados como estavam na calçada estreita, entre o movimento ameaçador dos ônibus e a imobilidade absolutamente serena da casa. Não, não era por bombardeio: mas era uma casa quebrada, como diria uma criança (Lispector, 2020, p. 120).

No momento de sua aparição, nota-se que a casa não é nova, pois está quebrada. Mas “era grande, larga e alta como as casas ensobradadas do Rio antigo. Uma grande casa enraizada” (Lispector, 2020, p. 121). A imagem da casa quebrada e enraizada dá a entender que ela resistia ao tempo.⁵ Estava lá desde muito antes dos jovens, que agora a encaram, terem nascido. “E a casa estava tão perto como se, saindo do nada, lhes fosse jogada aos olhos uma súbita parede” (Lispector, 2020, p. 121). Eles não tinham como fugir da casa, que acabava de surgir na cena discursiva. Era uma casa que, noutro contexto, não levantaria suspeitas; porém, quando se analisam os sinais do insólito inseridos no espaço enunciativo do conto, é possível notar que a casa tem uma potência discursiva que nos permite qualificá-la como elemento indispensável para a construção da estética do fantástico.

Nesse sentido, é importante ressaltar que “o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor – medo, ou horror, ou simplesmente curiosidade” (Todorov, 1975, p. 100). No conto de Lispector, o leitor deseja saber qual é a mensagem que a casa anuncia. E parte dessa curiosidade é gerada pelos sinais que o conduzem, ao percorrer o texto junto com os personagens, até o encontro com a habitação. Esses sinais se apresentam desde o início do conto, e a voz narradora é uma das responsáveis por colocá-los em cena.

Quando o rapaz sabe que a moça também sente angústia, a voz que narra o conto diz que ele sente uma “alegria involuntária” por causa da “*espantosa* coincidência” (Lispector, 2020, p. 113, grifo nosso). O adjetivo *espantoso* remete ao campo semântico do sobrenatural. Além disso, ao longo do conto, quando os jovens recusam o convívio com outras pessoas, há um momento em que a voz narradora diz que “a desconfiança de ambos era *enorme*” como de quem o “instinto avisa: que um dia serão *caçados*” (Lispector, 2020, p. 117, grifo nosso).

Aqui, há duas questões intrigantes: a primeira é a noção de proporção atribuída à desconfiança. A atmosfera que remete à expansividade vai sendo sugerida no decorrer do conto, por meio de adjetivos e de pequenas inserções que sugerem que a ativação do esquema ESCALAS, no emaranhado textual, contribui a que se possam tecer os elementos necessários para causar o efeito do fantástico. A segunda é o efeito pretendido ao falar

⁵ Sobre a relação entre essa casa e a passagem do tempo, ver o ensaio *A fantástica verdade de Clarice*, de Leyla Perrone-Moisés (1990).

que alguém será *caçado*, que é o da sugestão de que esse alguém está a perigo. No contexto, infere-se que quem está a perigo são os dois jovens, por um momento descritos como animais, pois, ao lado de *caçados*, está a palavra *instinto*.

Essa sugestão não é aleatória. Como já mencionado, os protagonistas recusam a linguagem pré-existente, o que significa que recusam o meio legítimo de se afirmarem como sujeitos. Ademais, quando aparece no texto o vocábulo *informes*, é possível dizer que o rapaz e a moça não têm forma definida, ou – como possibilidade semântica dada pelo adjetivo – que pudessem assumir uma forma monstruosa. Se eles não tinham forma, poderiam assumir qualquer aspecto, inclusive o de animais, ou seja, o de presas a serem caçadas.

O texto foi engendrado de modo a aludir a isso, com pequenas insinuações de que esses personagens iam se metamorfoseando. Aliás, essa metamorfose simulada pela linguagem textual é uma parte indissociável do processo de constituição desses sujeitos, que o fantástico cumprirá a função de encenar, já que, em dado momento, enquanto caminhavam, pouco antes de encontrarem a casa, os jovens “permutavam as qualidades: ela se tornava como um homem, e ele com uma doçura quase ignóbil de mulher” (Lispector, 2020, p. 120).

Essa permuta de qualidades também acontece com a casa, que, embora seja uma personagem, só aparece na cena narrativa quase no clímax do conto. Essa casa primeiro é descrita como detentora de uma imobilidade serena; depois, como uma monstruosa casa que capturara os jovens, que diante dela ficam encurralados: “Se recuassem seriam atingidos pelos ônibus, se avançassem esbarrariam na monstruosa casa. Tinham sido capturados” (Lispector, 2020, p. 121). Essa casa monstruosa, num cenário que remonta ao mito de Gênesis, parece exercer a mesma função da Árvore do Conhecimento, pois o conhecimento pode ser assustador. Essa árvore, cujo fruto ingerido foi responsável pela queda de Adão e Eva, lhes mostrou que havia uma escolha. Ao ingerirem o fruto da árvore, eles se tornaram sujeitos, pois exercitaram a escolha, e, então, perceberam que a escolha tinha um preço, a angústia como condição de existência.

Analogamente, é essa angústia como condição de existência que o rapaz e a moça, ainda adolescentes, experimentam intensamente, ao estarem frente a frente com a casa, pois “era alta e, perto, eles não podiam olhá-la sem ter que levantar infantilmente a

cabeça, o que os tornou de súbito muito pequenos e transformou a casa em mansão”, e eis que então, “apequenados, eles abriram os olhos espantados: a casa era *angustiada*” (Lispector, 2020, p. 121).

Em seus estudos sobre o fantástico, Todorov (1975, p. 101) declara que esse gênero “representa uma experiência dos limites”. Nesse sentido, pode-se dizer que o esquema *ESCALAS* contribui para a construção da estética do fantástico no trecho acima, pois temos a expansão da casa e o encolhimento dos jovens, para representar disparidade, uma ideia de falta de proporção, uma quebra de paradigma do mundo tal como o conhecemos. Assim, quando os personagens notam que a casa era angustiada, há uma experiência dos limites, pois ocorre o deslocamento da angústia deles para a casa. Uma leitura possível, também, é a de que, nesse momento, quando se diz que os jovens abriram os olhos, eles estivessem arregalando os olhos, por perceberem a casa como extensão de si próprios, desse modo sugerindo “o apagamento do limite entre sujeito e objeto” – ou seja: “olha-se o objeto; mas não há mais fronteira entre o objeto, com suas formas e suas cores, e o observador” (Todorov, 1975, p. 124-125).

Nesse *lôcus* textual, onde ser e objeto se confundem, a angústia predomina: “Era uma construção que pesava no peito dos dois meninos” (Lispector, 2020, p. 121). Aqui, rapaz e moça são descritos como iguais: dois meninos. Sob o signo da metamorfose, ainda, que antecede a fixação do sujeito em uma forma, os dois voltam a ser crianças, em presença dessa casa descrita como a “catedral do medo solidificado” e para a qual olham “como crianças diante de uma escadaria” (Lispector, 2020, p. 121).

Os jovens, angustiados, encontram na figura da casa monstruosa a potencialização da angústia que lhes oprimia o peito: “Enfim, ambos haviam inesperadamente alcançado a meta e estavam diante da esfinge” (Lispector, 2020, p. 121). A emblemática figura da esfinge, famosa pelo enigma proposto a Édipo na tragédia sofocliana, engloba um vasto campo de significações. Para Brandão (1986, p. 259),

a Esfinge é “alma penada”, a Dama opressora, ou mais precisamente, incubo. Normalmente o monstro surge em meio a um turbilhão. Propõe determinadas perguntas que devem ser prontamente respondidas sob pena de morte ou de paralisia. Com muita facilidade transforma-se frequentemente em seres vários: numa linda mulher, numa princesa, fada, neste ou naquele animal.

No conto de Lispector, a figura da esfinge é atualizada e usada sob a perspectiva de uma estética do fantástico, na medida em que se transforma na casa diante da qual os dois jovens ficam paralisados, “boquiabertos, na extrema união do medo e do respeito e da palidez, diante daquela verdade. A nua angústia dera um pulo e colocara-se diante deles” (Lispector, 2020, p. 121). A esfinge, nesse contexto, era a casa, mas também a própria angústia personificada. “Eu sou enfim a própria coisa que vocês procuravam, disse a casa grande. E o mais engraçado é que não tenho segredo nenhum, disse também a grande casa” (Lispector, 2020, p. 122).

A casa-esfinge faz troça da procura dos jovens, dizendo que não tem resposta, o que sugere que a resposta à pergunta não formulada teria de ser dada por eles mesmos, não por outrem nem por algo externo. Além disso, se nos voltarmos às figurações do outro, podemos visualizar a casa, na perspectiva da estética fantástica, como o Outro, isto é, aquela que anuncia uma espécie de alteridade radical, que os jovens estão prestes a descobrir, mas não necessariamente compreender, qual seja, a diferença entre os sexos.

Diante da casa, “a moça olhava adormecida. Quanto ao rapaz, seu sétimo sentido enganchara-se na parte mais interior da construção e ele sentia na ponta do fio um mínimo estremecimento de resposta”. Ele “mal se movia, com medo de espantar a própria atenção”. Por sua vez, “a moça ancorara-se no espanto, com medo de sair deste para o terror de uma descoberta” (Lispector, 2020, p. 122).

A menção ao suposto adormecimento da moça leva-nos ao campo da proximidade de um desfecho, mas é um desfecho que ela pretende adiar, pois teme que a realidade, para a qual está adormecida, seja mais aterrorizante do que o espanto que a paralisara. Assim, os jovens seguem olhando para “a casa sem olhos, com a potência de um cego” (Lispector, 2020, p. 122). Como o fantástico situa-se entre o mundo real e o mundo sobrenatural, as janelas, ou a falta delas, aqui, são elevadas à categoria de olhos, ou à da falta deles.

Nessa construção discursiva, sugere-se que a mensagem que a casa viera encenar é que “os outros”, cujo convívio os jovens evitavam, eram quem poderia mostrar-lhes a existência do outro sexo, isto é, a modalidade de grande outro mais temida por eles era a que, no fim das contas, se trata de Outro gozo, o “que se encontra no lado feminino da

partilha dos sexos” (Quinet, 2012, p. 59). E eles percebem isso quando voltam à tona. Ele “voltou antes dela, e viu uma casa de pé com um cartaz de ‘aluga-se’” – e então “ouviu o ônibus às suas costas, viu uma casa vazia, e ao seu lado a moça com um rosto doentio, procurando escondê-lo do homem já acordado: ele procurava por algum motivo ocultar a cara” (Lispector, 2020, p. 124).

A moça sorri de um jeito macabro e tenta esconder do homem o sorriso. Embora a moça fosse mais velha que o rapaz – ela tinha dezessete anos e ele dezesseis –, ela ainda permanecia moça, mas ele era já homem. E como fez Adão, o homem da Criação, ao provar do fruto da Árvore do Conhecimento, que por isso não conseguia mais encarar a Deus, também o homem agora tentava ocultar o rosto.

Logo depois, “ainda vacilante, ele esperou com polidez que ela se recompusesse. Esperou vacilante, sim, mas homem. Magro e irremediavelmente moço, sim, mas homem. Um corpo de homem era a solidez que o recuperara sempre” (Lispector, 2020, p. 124). E enquanto esperava “acendeu sem naturalidade um cigarro, como se ele fosse os outros, socorrendo-se dos gestos que a maçonaria dos homens lhe dava como apoio e caminho” (Lispector, 2020, p. 125). Já quanto à moça, ela “saiu de tudo isso pintada com batom, com o ruje meio manchado, e enfeitada por um colar azul” (Lispector, 2020, p. 124). Tanto ele quanto ela, após o encontro com a casa, assumem os moldes de ser homem e ser mulher que “os outros”, antes deles, assumiram.

Isso posto, pode-se dizer que, no conto, OS EI CONTÊINER, PARTE/TODO, LIGAÇÃO, ORIGEM/PERCURSO/META e ESCALAS contribuem para criar o efeito do fantástico. Para tanto, criou-se um cenário em que o corpo, em contato com o ambiente, modificando-o e sendo por ele modificado, fez a experiência da alteridade no nível mais radical, assim descobrindo o Outro, aludido pela grande casa e por todas as palavras que evocam grandeza, como *imensa* e *enorme*, e o vocábulo *grande*, que aparece oito vezes ao longo do conto, culminando no que supomos ser a mensagem encenada no conto: a existência do outro sexo. Aqui, vale recuperarmos Benveniste (1986), para quem a subjetividade só pode ser experienciada quando um *eu* contrasta-se com um *tu*. Em “*A mensagem*”, a experiência da subjetividade é encenada ao colocar-se em contraste, com o amparo da estética fantástica, discursos, o tempo cronológico com o mítico, entre outros. Com isso em mente, atualiza-se o mito da Criação, por intermédio de metamorfoses, ativadas

pelos esquemas imagéticos CONTÊINER e ESCALAS, que evidenciam a diferença entre os sexos: masculino e feminino.

Assim, feita a experiência, mediada pela casa, os jovens

despediram-se e eles, que nunca se apertavam as mãos porque seria convencional, apertaram-se as mãos, pois ela, na falta de jeito de em tão má hora ter seios e um colar, ela estendera desastradamente a sua. O contato das duas mãos úmidas se apalpando sem amor constrangeu o rapaz como uma operação vergonhosa, ele corou. E ela, com batom e ruge, procurou disfarçar a própria nudez enfeitada. Ela não era nada, e afastou-se como se mil olhos a seguissem, esquivando na sua humildade de ter uma condição (Lispector, 2020, p. 125).

Ao apertarem-se as mãos, os dois selam um pacto, o de aceitarem seus destinos, de abraçarem a condição de sujeito. A mulher, que despertara depois do homem, como no mito da Criação, mesmo com os apetrechos de socialização comuns às mulheres – batom, ruge e pérolas –, sente-se nua, como se acabasse de nascer, e, tal como Eva, acabasse de tomar conhecimento da sua condição de mulher. E “saiu costeando a parede como uma intrusa, já quase mãe dos filhos que um dia teria, o corpo pressentindo a submissão” (Lispector, 2020, p. 125).

Assumindo-se como mulher, ela se resigna ao papel que, na sociedade, a mulher ocupa, em muito diferente do papel do homem. O futuro que se anuncia para ela é o da condição de gerar filhos. Ele, por outro lado, sai da experiência com asas para voar, com a liberdade de fazer o que bem quiser do seu futuro: “O rapaz olhou-a espantado de ter sido ludibriado pela moça tanto tempo, e quase sorriu, quase sacudia as asas que acabavam de crescer. Sou homem, disse-lhe o sexo em obscura vitória”. Ele que, por “ser homem se alimentava mesmo daquele vento que agora arrastava poeira pelas ruas do Cemitério São João Batista”. Esse era “o mesmo vento de poeira que fazia com que o outro ser, o fêmeo, se encolhesse ferido, como se nenhum agasalho fosse jamais proteger a sua nudez, esse vento das ruas” (Lispector, 2020. p. 125-126).

Nessa hora, o rapaz assume-se como homem. Daquele vento de poeira criador, após a experiência do fantástico – encenada pelo encontro com a casa – o rapaz sai e se assume como homem. Esse comportamento nos remete à lição de Benveniste (1976, p. 288): “É na instância de discurso na qual *eu* designa o locutor que este se enuncia como ‘sujeito’”, pois “não há outro testemunho objetivo da identidade do sujeito que

não seja o que ele dá assim, ele mesmo sobre si mesmo”.

A mulher, por outro lado, embora também feita daquele mesmo vento criador, não fala sobre si. Tem sua subjetividade construída quando é posta em contraste com aquele *eu* que fala, mas não lhe é dada, ao fim e ao cabo, a oportunidade de se definir. Essa configuração da subjetividade da mulher encenada no conto remete-nos ao que Roas (2014) postulou sobre a função da estética fantástica no texto, isto é, sobre o propósito de se transgredir o real por intermédio do fantástico.

A partir disso, é possível dizer que o fantástico, no conto de Lispector, não apenas é uma estratégia de encenação da subjetividade de seus personagens como também é um recurso ficcional que nos permite refletir sobre como, historicamente, a subjetividade feminina é subjugada à masculina. Para isso, põem-se em cena não só os personagens do conto, mas também a ideia do homem e da mulher primevos: Adão e Eva.

Quase no fim da história, quando a moça corre para pegar o ônibus, o rapaz a observa. Pouco depois, começa a sentir um “peso no peito” (Lispector, 2020, p. 126), que parece aludir à angústia. Tinha sido “apenas um instante de fraqueza e vacilação. Mas dentro desse sistema de duro juízo final, que não permite nem um segundo de incredulidade senão o ideal desaba” (Lispector, 2020, p. 126). Então, finalmente, o rapaz “olhou estonteado a longa rua – e tudo agora estava estragado e seco como se ele tivesse a boca cheia de poeira”. Ele que, “agora e enfim sozinho, estava sem defesa à mercê da mentira pressurosa com que os outros tentavam ensiná-lo a ser um homem” (Lispector, 2020, p. 126). O destino dos jovens parecia definido, “mas e a mensagem?! A mensagem esfarelada na poeira que o vento arrastava para as grades do esgoto. Mamãe, disse ele” (Lispector, 2020, p. 127).

Todorov (1975, p. 50) disse que “há textos que mantêm a ambiguidade até o fim, o que quer dizer também: além”. No conto de Lispector, a ambiguidade não se desfaz com o desfecho. No momento em que o rapaz nasce para a condição de sujeito, e em que se dá sua separação da moça, o homem recém-nascido transforma-se em criança.

Conclusão

Em síntese, pode-se dizer que no conto “A mensagem” o processo de

subjetivação acontece por intermédio do uso da estética fantástica que, por sua vez, se configura por meio da ativação de esquemas imagéticos, como LIGAÇÃO, ESCALAS, CONTÊINER, etc., como vimos. O EI LIGAÇÃO é ativado no início do conto, visto que os personagens começam a se relacionar porque têm um sentimento que os une: a angústia.

Outro EI que se encontra na base estrutural do conto é o ORIGEM/PERCURSO/META, já que os personagens no início não têm a subjetividade constituída, então passam por metamorfoses ao longo do percurso, quando trocam de lugar um com o outro, antes de finalmente se encontrarem em um formato de eu.

Nessa construção do eu, destaca-se o EI ESCALAS, pois, durante as metamorfoses por que passam os personagens durante o percurso, eles se deparam, por intermédio da estética do fantástico, com a noção de grandeza. Quando diante da casa, por exemplo, ela fica enorme e eles pequenos, o que sugere a figuração do outro e do Outro, este que, por sua vez, pode ser a mensagem que dá título ao conto: a da diferença entre os sexos.

Nessa leitura, a casa do conto teria a função do deus Hermes, de comunicar algo. No caso, ela anuncia algo que os personagens só poderiam compreender ao passar pela experiência do fantástico, isto é, pelo processo de subjetivação encenado no conto.

Referências

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1986, v. 1.

CAVALCANTE, Sandra M. S.; SOUZA, André Luiz. Linguística cognitiva: uma breve introdução. In: HERMONT, A. B.; ESPIRITO SANTO, R. S.; CAVALCANTE, Sandra M. S. (org.). *Linguagem e cognição: diferentes perspectivas*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2010, v. 1, p. 63-83.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009.

FERRARI, Lilian. *Introdução à linguística cognitiva*. São Paulo: Contexto, 2016.

HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

INFORME. In: LÉXICO: Dicionário de Português Online. Porto: 7Graus, 2025. Disponível em: <https://www.lexico.pt/informe/>. Acesso em: 16 jan. 2025.

JOHNSON, Mark. *The body in the mind*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1987.

LAKOFF, George. *Women, fire, and dangerous things*: what categories reveal about the mind. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

LAKOFF, George.; JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh*: the embodied mind and its challenge to Western thought. New York: Basic Books, 1999.

LISPECTOR, Clarice. A mensagem. In: LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020. p. 113-127.

MENESES, Adélia Bezerra de. Sob o signo de Hermes. In: PASSOS, Cleusa Rios; ROSENBAUM, Yudith (org.) *Interpretações*: crítica literária e psicanálise. São Paulo: Ateliê, 2014, p. 29-44.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A fantástica verdade de Clarice. *Revista USP*, São Paulo, n. 5, p. 83-92, 1990. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i5p83-92. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25533>. Acesso em: 17 jan. 2025.

QUINET, Antonio. *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

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

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 147-166.

TODOROV, Tzvetan. O discurso fantástico. In: TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 99-188.

Recebido em: 28/01/2025

Aceito em: 30/05/2025