



21  
ABUSÕES  
ano09

## EDITORIAL

As artes da abusão: dos erros de percepção, das coisas que se tomam por outras, das ilusões e dos enganos; da crença no fantástico e das superstições; dos feitiços, dos esconjuros e dos malefícios. Foi em torno dessa hoje exótica palavra que nasceu a Abusões, revista dedicada às ficções que transitam nas franjas do real, um projeto que é fruto da parceria entre dois Grupos de Pesquisa certificados pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) junto ao Diretório de Grupos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), o Nós do Insólito: Vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica e o Estudos do Gótico.

O vigor desse campo de estudos nas universidades brasileiras é atestado pelo surgimento e consolidação, nos últimos anos, de vários grupos de pesquisa a ele dedicados, como o Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP), o Espacialidades Artísticas (UFU), o Língua e literatura: interdisciplinaridade e docência (UNIFESP) e o Narrativa e insólito (UFU), todos reunidos, juntamente com nossos dois grupos da UERJ, no GT da Associação Nacional de Pós-graduações e Pesquisa em Letras e Linguística Vertentes do Insólito Ficcional.

Dessas inúmeras e labirínticas intersecções e tangências entre o insólito, o gótico, o fantástico, o medo, o estranho, o maravilhoso, o horror, a fantasia, o sobrenatural, vêm os artigos que dão corpo à publicação. Interessa veicular os resultados de pesquisas dessa vasta rede de estudos, seja como um instrumento de divulgação, seja como um ambiente crítico, capaz de integrar trabalhos individuais em projetos coletivos.

Periódico quadrimestral, que tem por finalidade a divulgação de artigos, traduções, resenhas, entrevistas, depoimentos, testemunhos, ficção e outras fontes documentais relevantes para os estudos do Gótico, Fantástico e Insólito Ficcional, conforme expresso em seu Editorial Permanente, e publica textos em português, galego, espanhol, francês, italiano, inglês e alemão.

Editores Gerentes

Flavio García (UERJ)

Líder do GP Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica

Júlio França (UERJ)

Líder do GP Estudos do Gótico

Regina Michelli

Líder do GP EnLIJ – Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas

# SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO ..... 05

## DOSSIÊ

---

AS ESCRITORAS LATINO-AMERICANAS E O INSÓLITO FICCIONAL

QUEM NÃO TEM CÃO, CAÇA COM PÁSSARO:  
FANTÁSTICO E VIOLÊNCIA EM “A EXPIAÇÃO”, DE SILVINA OCAMPO ..... 14

NAS TRIPAS DO GALO: CORPOS LITERÁRIOS FEMININOS  
LATINO-AMERICANOS E MARCAS DA VIOLÊNCIA DE  
GÊNERO EM TRÊS CONTOS DA ESCRITORA  
MARIA FERNANDA AMPUERO ..... 42

ESPAÇO FICCIONAL E O INSÓLITO: A CONSTRUÇÃO DO HORROR  
NA CARTOGRAFIA SIMBÓLICA DA OBRA  
*NOSSA PARTE DE NOITE* (2019) DE MARIANA ENRIQUEZ ..... 85

AS APROXIMAÇÕES ESTÉTICAS ENTRE CONTOS  
FANTÁSTICOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES E SILVINA OCAMPO ..... 122

A ESCRIVIVÊNCIA E O ANIMISMO NO CONTO “NÃO ME DEIXE  
DORMIR O PROFUNDO DO SONO”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO ..... 160

AS VERTENTES DO MODO FANTÁSTICO NA ESCRITA DE LIA NEIVA ..... 178

MULHERES À ESPERA: AS RUÍNAS DO TEMPO NOS CONTOS  
“LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” E “¿QUÉ HORA ES...?”  
DE ELENA GARRO ..... 210

O SOBRENATURAL SOBRE O NATURAL: A LIMITAÇÃO DA VISÃO  
CIENTÍFICA NO CONTO “AS FORMIGAS” ..... 234

A FANTÁSTICA ESCRITA FEMININA: MARIANA ENRÍQUEZ E A RECONFIGURAÇÃO DO FANTÁSTICO HISPANO-AMERICANO .....	256
BASTA DE NOS QUEIMAR!: UMA LEITURA DE “AS COISAS QUE PERDEMOS NO FOGO”, DE MARIANA ENRÍQUEZ .....	294
NO MEIO DA TREVA: O FANTÁSTICO EM “A CASA DOS MORTOS”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA .....	318
O REALISMO MARAVILHOSO COMO CONSTRUTOR IDENTITÁRIO EM ANA Z., <i>AONDE VAI VOCÊ?</i> DE MARINA COLASANTI .....	335

## **MISCELÂNEA**

---

“EROTEIDA”, DE RAYMUNDA TORRES Y QUIROGA .....	376
“OS PORCOS”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA .....	382
ENTREVISTA COM ROBERTA SPINDLER .....	393

## APRESENTAÇÃO

Ana Lúcia Trevisan  
Daniele Ap. Pereira Zaratín  
Rodrigo de Freitas Faqueri

### **TRAJETÓRIAS DO INSÓLITO: ESCRITA DE MULHERES LATINO-AMERICANAS NOS SÉC XX E XXI**

A literatura latino-americana conta com uma pluralidade de escritoras dedicadas a construir universos ficcionais que trazem no seu bojo as distintas vertentes do insólito ficcional como uma forma de ampliar perspectivas sobre não apenas o fazer literário, mas sobre a realidade. Nos séculos XIX e XX, nomes como os de Juana Manuela Gorriti, Raymunda Torres y Quiroga, Júlia Lopes de Almeida, Amparo Dávila, Elena Garro, María Luisa Bombal, Silvina Ocampo, Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector se destacaram nesse sentido, abrindo espaço para autoras como Isabel Allende, Laura Esquivel e Augusta Faro, por exemplo, que ganham força sobretudo a partir de 1980. Mais recentemente, há uma considerável expansão das publicações de obras do insólito escritas por autoras nascidas, principalmente, a partir da década de 1970, uma geração marcada por contextos históricos e sociais violentos. Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, María Fernanda Ampuero, Solange Pappé, Fernanda Melchor, Mónica Ojeda, Pilar Quintana e tantas outras confirmam que a literatura não mimética produzida por elas configura-se como um modo discursivo agregador de uma pluralidade de vozes que descortinam universos multifacetados, carregados de simbologias e significados sobre a própria realidade latino-americana.

Buscando justamente lançar luz sobre essa inquietante e, muitas vezes, ainda pouco reconhecida produção literária, esse

dossiê reuniu diferentes pesquisas a fim de ampliar e sedimentar os estudos acerca das muitas formas do insólito ficcional engendrado por essas autoras.

O artigo que abre o dossiê intitula-se “Quem não tem cão, caça com pássaro: fantástico e violência em ‘A expiação’, de Silvina Ocampo”. Em seu estudo, Raul da Rocha Colaço se propõe a analisar como as diversas formas de violência narradas no conto contribuem para acentuar o efeito do fantástico, que se manifesta, de acordo com o pesquisador, tanto por meio de “fraturas linguísticas” como “das repetitivas ações violentas dos canários, seres convertidos, técnica e/ou diabolicamente, em instrumentos de tortura”.

Na sequência, temos “Nas tripas do galo: corpos literários femininos latino-americanos e marcas da violência de gênero em três contos da escritora Maria Fernando Ampuero”, Daiane de Moura Rodrigues, por meio da análise de “Leilão”, “Monstros” e “Luto”, propõe reflexões sobre como as diferentes formas de violência contra mulheres surgem ficcionalizadas na escrita insólita da autora equatoriana.

Já em “Espaço ficcional e o insólito: a construção do horror na cartografia simbólica da obra ‘Nossa parte de noite’ (2019), de Mariana Enríquez”, Fernanda da Cunha Correia e Giovanna Suleiman das Dores analisam a construção do horror a partir da composição espaço ficcional, em especial a ambientação de duas casas, em dois capítulos do romance da escritora argentina: “A coisa má das casas sozinhas, Buenos Aires, 1985-1986” e “Círculos de giz, 1960-1976”. Por meio de seu estudo, as pesquisadoras destacam a relevância dessa “cartografia simbólica” para a intensificação do horror encontrado na narrativa de Mariana Enríquez.

O quarto estudo que compõe o dossiê intitula-se “As aproximações estéticas entre contos fantásticos de Lygia Fagundes Telles e Silvina Ocampo”. Em sua análise, Tânia Mara Antonietti Lopes e Laís Gerotto de Freitas Valentim refletem sobre o fantástico presente nos contos “Um chá bem forte e três xícaras” e “Noturno Amarelo”, de Lygia Fagundes Telles; assim como em “A lebre dourada” e “O diário de Porfíria Bernal. Relato de Miss Antonia Fielding”, de Silvina Ocampo. A partir de sua análise, as pesquisadoras destacam os elementos que contribuem para a emergência do sobrenatural nas mencionadas narrativas.

A seguir, temos “A escrevivência e o animismo no conto ‘Não me deixe dormir profundo do sono’, de Conceição Evaristo”, estudo no qual os pesquisadores Ana Lúcia Trevisan e Caio Vitor Marques Miranda, a partir da teoria do caráter duplo do conto elaborada por Ricardo Piglia, analisam como as características do projeto literário da autora brasileira, denominado de “Escrevivências”, apresenta-se por meio do realismo animista, compreendido pelos pesquisadores como uma das vertentes do insólito ficcional.

Em “As vertentes do modo fantástico na escrita de Lia Neiva”, Alexander Meireles da Silva e Jucélia de Oliveira Martins refletem sobre como nos contos “O Parafuso de ouro” (1987), “O andróide perfeito” (2012) e “O casamento de Romualdo” (2018), a escritora brasileira lança mão de uma multiplicidade de elementos do fantástico (gênero), do horror, da ficção científica, do estranho e da fantasia, entre outros, para construir seus universos ficcionais.

“Mulheres à espera: as ruínas do tempo nos contos ‘La culpa es de los Tlaxcaltecas’ e ‘¿Qué horas es...?’”, de Elena Garro” é o sétimo estudo desse dossiê. Nele, os pesquisadores Luiz Manoel

da Silva Oliveira e Natália Pereira Martins analisam, após o estudo do maravilhoso e das vertentes ficcionais do insólito na literatura hispano-americana do século XX, como a ruptura e fragmentação do tempo cronológico impactam a trajetória das protagonistas de ambas as respectivas narrativas da autora mexicana.

No artigo “O sobrenatural sobre o natural: a limitação da visão científica no conto ‘As formigas’”, Joaz Silva de Melo destaca como, por meio dos elementos do fantástico, a narrativa da autora brasileira possibilita a desconstrução de percepções acerca da infalibilidade da ciência.

A partir de questões como “de que forma a literatura de Mariana Enríquez apresenta novas configurações ao Fantástico argentino? Como a escrita feminina conduz a uma releitura do Fantástico na literatura argentina?”, Raquel da Silva Ortega e Luciana Mazzutti desenvolvem seu estudo intitulado “A fantástica escrita feminina: Mariana Enríquez e a reconfiguração do fantástico hispano-americano”, nono artigo deste dossiê. A partir da análise dos contos de *Los peligros de fumar en la cama* (2009), Ortega e Mazzutti discutem sobre de que forma a escrita feminina da atualidade ao mesmo tempo em que dialogam com uma tradição discursiva, majoritariamente masculina, relendo-a, também apresenta “novas configurações e desdobramentos sociais”, reinventando e configurando o Fantástico a partir da perspectiva feminina.

Em “Basta de nos queimar!: uma leitura de ‘As coisas que perdemos no fogo’, de Mariana Enríquez”, Isis Milreu e Maria de Fátima Albuquerque refletem sobre as estratégias de resistência adotadas pelas personagens femininas no conto da escritora argentina. Após um debate sobre o conceito, função e características

da literatura fantástica, as pesquisadoras analisaram a narrativa escolhida a partir dessa perspectiva em diálogo com o urgente debate sobre o enfrentamento à violência de gênero.

O artigo “No meio da treva: o fantástico em ‘A casa dos mortos’, de Júlia Lopes de Almeida”, de Felipe Krul Bettiol, manifesta um duplo e complementar objetivo: contribuir para o reconhecimento da obra da autora brasileira e analisar a presença do fantástico no conto expresso no título do estudo. A partir de teorias estabelecidas por Tzvetan Todorov e Remo Ceserani, bem como levando em consideração a fortuna crítica da obra literária Júlia Lopes, Bettiol destaca que o fantástico no referido conto ocorre pela presença de elementos insólitos associados ao desenlace do enredo.

Em “O realismo maravilhoso como construtor identitário em ‘Ana Z., aonde vai você?’, de Marina Colasanti”, Diógenes Buenos Aires de Carvalho e Érica Sousa Torres pontuam como, a fim de significar o desenvolvimento identitário da protagonista durante sua jornada, o tema da viagem mágica é retomado nessa narrativa e isso ocorre por meio da utilização de elementos que remontam a tradição discursiva do realismo maravilhoso em diálogo com outras narrativas pertencentes ao acervo da literatura infantil e juvenil mundial.

Na seção “Miscelânea”, fechando o dossiê, temos uma entrevista com a escritora Roberta Spindler. Em sua conversa com Alexandre de Carvalho e Daniele Ap. Pereira Zaratin, a autora paraense fala, entre muitos temas, sobre seus dois romances (*A Torre Acima do Véu* e *Heróis de Novigrath*), sobre a presença do insólito ficcional

na sua literatura, suas influências femininas do insólito, sobre como sua formação e preferências contribuíram para a criação e difusão de suas obras, além de seus projetos futuros. Vale a pena conferir a entrevista e conhecer mais sobre a obra dessa escritora brasileira contemporânea. Além disso, ainda em “Miscelânea”, há a tradução do conto “Eroteida” (1884), da escritora argentina Raimunda Torres y Quiroga, realizada por Daniele Ap. Pereira Zaratín; e uma versão para o espanhol do conto “Os porcos” (1903), da autora brasileira Júlia Lopes de Almeida, feita por Rodrigo de Freitas Faqueri.

Para finalizar, gostaríamos de agradecer aos editores da *Revista Abusões* pela oportunidade. De igual forma, nossos agradecimentos a todos os avaliadores que nos auxiliaram no processo de seleção dos estudos aqui reunidos e à responsável operacional Tatiane Ludégards, por todo seu indispensável apoio.

A todos, boa leitura!  
Os organizadores.

# DOSSIÊ

AS ESCRITORAS LATINO-AMERICANAS E O INSÓLITO FICCIONAL

## DOSSIÊ

---

AS ESCRITORAS LATINO-AMERICANAS E O INSÓLITO FICCIONAL

QUEM NÃO TEM CÃO, CAÇA COM PÁSSARO: FANTÁSTICO E VIOLÊNCIA EM “A EXPIAÇÃO”, DE SILVINA OCAMPO .....	14
NAS TRIPAS DO GALO: CORPOS LITERÁRIOS FEMININOS LATINO-AMERICANOS E MARCAS DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM TRÊS CONTOS DA ESCRITORA MARIA FERNANDA AMPUERO .....	42
ESPAÇO FICCIONAL E O INSÓLITO: A CONSTRUÇÃO DO HORROR NA CARTOGRAFIA SIMBÓLICA DA OBRA <i>NOSSA PARTE DE NOITE</i> (2019) DE MARIANA ENRIQUEZ .....	85
AS APROXIMAÇÕES ESTÉTICAS ENTRE CONTOS FANTÁSTICOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES E SILVINA OCAMPO .....	122
A ESCRIVIVÊNCIA E O ANIMISMO NO CONTO “NÃO ME DEIXE DORMIR O PROFUNDO DO SONO”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO .....	160
AS VERTENTES DO MODO FANTÁSTICO NA ESCRITA DE LIA NEIVA .....	178
MULHERES À ESPERA: AS RUÍNAS DO TEMPO NOS CONTOS “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” E “¿QUÉ HORA ES...?” DE ELENA GARRO .....	210
O SOBRENATURAL SOBRE O NATURAL: A LIMITAÇÃO DA VISÃO CIENTÍFICA NO CONTO “AS FORMIGAS” .....	234
A FANTÁSTICA ESCRITA FEMININA: MARIANA ENRÍQUEZ E A RECONFIGURAÇÃO DO FANTÁSTICO HISPANO-AMERICANO .....	256

BASTA DE NOS QUEIMAR!: UMA LEITURA DE “AS COISAS QUE PERDEMOS NO FOGO”, DE MARIANA ENRÍQUEZ .....	294
NO MEIO DA TREVA: O FANTÁSTICO EM “A CASA DOS MORTOS”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA .....	318
O REALISMO MARAVILHOSO COMO CONSTRUTOR IDENTITÁRIO EM ANA Z., <i>AONDE VAI VOCÊ?</i> DE MARINA COLASANTI .....	335

## 01

**QUEM NÃO TEM CÃO, CAÇA COM PÁSSARO:  
FANTÁSTICO E VIOLÊNCIA EM “A EXPIAÇÃO”,  
DE SILVINA OCAMPO<sup>1</sup>**

Raul da Rocha Colaço

*Recebido em 15 out 2022.**Aprovado em 10 abr 2023.***Raul da Rocha Colaço**

Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) desde 2019.

É membro do Grupo de Estudos em Práticas de Linguagem Latino-americanas (Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFPE) e do grupo de pesquisa Variações do Insólito: do mito clássico à modernidade (Universidade Federal da Paraíba - UFPB).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3223446141669933>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1026-9014>.

E-mail: [rauldarochacolaco@gmail.com](mailto:rauldarochacolaco@gmail.com).

**Resumo:** Na narrativa curta intitulada “A expiação” (2013), Silvina Ocampo traz à tona a obscura convivência de um triângulo amoroso, formado por dois jovens recém-casados e um amigo desse casal, que acaba apaixonado pela esposa do companheiro de infância. Para tanto, a escritora argentina se encarrega de tecer o seu relato em duas frentes: uma que se volta ao presente, isto é, ao momento em que os três personagens mencionados se encontram dentro de um quarto escuro e o marido deseja fazer uma revelação aos outros dois utilizando

---

1 Título em língua estrangeira: “There is more than one way to skin a bird: fantastic and violence in “A expiação” [The expiation], by Silvina Ocampo”.

seus pássaros adestrados; e outra que se centra no passado, ou seja, nas lembranças que a narradora (esposa) recupera sobre todo o seu relacionamento amoroso. Sendo assim, esta proposta de investigação se dedica a avaliar em que medida o uso da violência (seja ela física, psíquica, linguística etc.) colabora para que haja um efeito fantástico no conto. Nessa perspectiva, são basilares as contribuições de Ricardo Piglia (1999), Gabriel Giorgi (2016), Rosalba Campra (2016) e Byung-Chul Han (2017). Como resultado, aponta-se que o viés fantástico da obra apreciada surge tanto das fraturas linguísticas, oriundas de uma narração sistematicamente despedaçada, como também das repetitivas ações violentas dos canários, seres convertidos, técnica e/ou diabolicamente, em instrumentos de tortura.

**Palavras-chave:** Literatura Fantástica. Conto. Violência. Silvina Ocampo. Literatura latino-americana.

**Abstract:** In the short story entitled “A expiação” [The expiation] (2013), Silvina Ocampo brings to light the obscure coexistence of a love triangle, formed by two young newlyweds and a friend of this couple, who ends up in love with the wife of his childhood friend. For this purpose, the Argentine writer takes care of weaving her story on two fronts: one that focus on the present, that is, to the moment when the three mentioned characters are inside a dark room and the husband wants to make a revelation to the two others using his trained birds; and another that goes back to the past, that is, on the memories that the narrator (wife) recovers about her entire love relationship. Therefore, this research proposal is dedicated to evaluating the extent to which the use of violence (whether physical, psychological, linguistic etc.) contributes to a fantastic effect in the story. From this perspective, the contributions of Ricardo Piglia (1999), Gabriel Giorgi (2016), Rosalba Campra (2016) and Byung-Chul Han (2017) are fundamental. As a result, it

is pointed out that the fantastic bias of the appreciated work arises both from the linguistic fractures, arising from a systematically shattered narration, as well as from the repetitive violent actions of the canaries, beings converted, technically and/or diabolically, into instruments of torture.

**Keywords:** Fantastic Literature. Short story. Violence. Silvina Ocampo. Latin American Literature.

*O amor é cego, a amizade fecha os olhos.*  
Blaise Pascal

Em 2019, chega ao Brasil, pela primeira vez, a tradução de um livro completo da autora argentina Silvina Ocampo, *A fúria e outros contos*, lançado originalmente em 1959. As seis décadas de atraso entre essas duas publicações talvez se devam à falta de autopromoção da autora, sempre avessa a entrevistas, ou ao ofuscamento gerado pelo peso artístico das figuras de seu círculo de convivência, como sua irmã mais velha Victoria Ocampo, seu marido Adolfo Bioy Casares e seu amigo Jorge Luis Borges, ou ao fato de “Silvina Ocampo romper com as convenções e colocar em primeiro plano as mazelas sociais escondidas atrás de máscaras e aparências” (BARBOSA, 2015, p. 44) ou à soma de todos esses fatores.

Sem a devida divulgação da obra ocampiana, os estudos acadêmicos relativos a esses textos se manifestam timidamente e sem qualquer regularidade. Essa constatação é reforçada por Laranda Jurema Ferreira Barbosa (2015), na sua dissertação *Infância e morte sob a ótica do fantástico híbrido em Silvina Ocampo*, quando nos informa que deparou-se “por um lado, com uma grande quantidade de artigos, teses, livros e ensaios referentes a inúmeros

autores latino-americanos e, por outro, com uma escassez de trabalhos referentes a Silvina Ocampo” (BARBOSA, 2015, p. 7).

Sendo assim, este artigo, que se dedica a apreciar o primeiro conto ocampiano publicado em território brasileiro, “A expiação”, presente na *Antologia da literatura fantástica* (2013), obra organizada pela própria autora em parceria com Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges, visa atenuar, de algum modo, a carência de investigações sobre as narrativas curtas de Silvina Ocampo, e aproveitar o novo viço adquirido pela tradução inédita e recente de um livro completo da autora no Brasil.

Passando então ao texto, vê-se, rapidamente, que ele se estrutura mediante dois estilos de fontes distintos: um sem qualquer tipo de grifo e outro marcado em itálico. Tal divisão não é explicada expressamente no conto, mas, já na introdução, infere-se o porquê dessa diferenciação:

Antonio pediu que Ruperto e eu fôssemos até o quarto nos fundos da casa. Com voz imperiosa, mandou que sentássemos. A cama estava arrumada. Foi até o pátio para abrir a porta do viveiro, voltou e se deitou na cama.

– Vou fazer uma demonstração para vocês – disse.  
– Vai ser contratado por um circo? – perguntei-lhe.  
Assoviou duas ou três vezes e entraram no quarto Favorita, Maria Callas e Mandarin, que é vermelhinho. Olhando fixo para o teto, assoviou novamente, com um silvo mais agudo e trêmulo. Era essa a demonstração? Por que tinha chamado Ruperto e a mim? Por que não esperava Cleóbula chegar? Pensei que toda essa representação serviria para demonstrar que Ruperto não era cego, mas meio louco; que em algum momento de emoção diante da destreza de Antonio ele

revelaria isso. O vaivém dos canários me dava sono. As lembranças voavam em minha mente com a mesma persistência. Dizem que na hora da morte a pessoa revive sua vida: eu a revivi naquela tarde com remoto desconsolo.

Vi, como se estivesse pintado na parede, meu casamento com Antonio às cinco da tarde, no mês de dezembro. (OCAMPO, 2013, p. 301-302)

Nesse início, o leitor se defronta, já de cara, com os três personagens principais da narrativa: Antonio, Ruperto (amigo de infância de Antonio) e a esposa de Antonio (quem narra os eventos e em nenhum momento se nomeia). É feita, ainda, uma menção à Cleóbula (amiga da narradora) e, por ela, seria possível supor que Cleóbula e Ruperto formariam um casal, especulação esta que não se confirmará ao decorrer da leitura. O que se sabe com certeza, até o momento, é que os três estão reunidos num quarto para que Antonio realize um número com os seus canários adestrados, enquanto sua esposa imagina que isso servirá para desmascarar a falsa cegueira de Ruperto. A partir desse ponto, a narradora passará a rememorar todo o seu casamento, desde o primeiro dia, e essas lembranças serão sempre destacadas em itálico, de modo a ressaltar que a atenção da narradora e, conseqüentemente, a do leitor, será cindida em dois flancos: demonstração e recordação.

Segundo Ricardo Piglia (2004), em *Teses sobre o conto*, “o conto clássico” comporta, sempre, duas histórias: a primeira superficial, visível para o leitor, e a segunda secreta, cifrada nos interstícios da primeira; assim, “o efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície [da primeira história]” (PIGLIA, 2004, p. 89). Com base nisso, já se nota que a narrativa

de Silvina Ocampo analisada se enquadra, logo de saída, nessa estrutura contística clássica, ao passo que duas histórias estão sendo articuladas em conjunto (a história 1, a da demonstração, a externa, a não grifada; e a história 2, a da recordação, a interna, a destacada em itálico), prometendo, ao fim e ao cabo, uma resolução espantosa quando os finais de ambas as partes vierem à tona unificados.

*Fazia calor, então, e quando chegamos a nossa casa, da janela do quarto onde tirei o vestido e o véu de noiva, vi, com surpresa, um canário. [...]*  
*Antonio não interrompeu seus beijos ao me ver tão interessada naquele espetáculo. A sanha do pássaro com a laranja me fascinava. Contemplei a cena até que Antonio me arrastou, tremendo, para a cama nupcial, cuja colcha, entre os presentes, às vésperas de nosso casamento fora para ele fonte de felicidade, e para mim de terror. A colcha de veludo grená exibia o bordado de uma viagem de diligência. Fechei os olhos e mal soube o que aconteceu depois. O amor também é uma viagem; durante muitos dias fui aprendendo suas lições. Sem ver nem compreender em que consistiam as doçuras e suplícios que concede prodigamente. No começo, acho que Antonio e eu nos amávamos por igual, sem dificuldade, salvo a que nos impunham minha consciência e sua timidez. (OCAMPO, 2013, p. 302, grifos da autora)*

Na noite de núpcias, a esposa de Antonio se interessa por um canário e o leitor sagaz logo deduz que o ato de adestrar passarinhos pode ter surgido como uma maneira de agradar a companheira, hipótese que depois será confirmada pela própria narradora<sup>2</sup>. De

<sup>2</sup> “Desde a infância Antonio se dedicara, nos momentos de folga, a amestrar animais: primeiro fez uso de sua arte, pois era um verdadeiro artista, com um cão, com um cavalo, depois com um gambá operado, que levou no bolso durante um tempo; quando

certo modo, naquele dia, a mulher se sentia como um pássaro ante o seu caçador ou como a laranja ante a ave esfomeada. Nesse começo de vivência conjugal, ter relações sexuais com o marido ganhava ares de penitência, por mais que o amasse (e a referência judaico-cristã nunca é gratuita aqui). Ainda é válido salientar, nesse caso, que em todo o conto os sentimentos dos personagens oscilam em polos binariamente opostos: Antonio está seguro em seu desejo, mas titubeia ao levar a esposa para o leito nupcial (a cama), ou seja, para Antonio, o ato traz prazer, mas para sua mulher, medo. Infere-se então que o casamento oferece, para ela, “doçuras e suplícios” etc.

Após essa lembrança, a narradora retorna à circunstância do quarto e passa a descrever, concisamente, a sua residência. Em seguida, aproveita o mote para recordar como o casal vivia nesse ambiente assim que o matrimônio fora concretizado:

*Já tínhamos um rádio e uma geladeira. Numerosos amigos frequentavam nossa casa nos feriados ou para festejar alguma comemoração familiar. Que mais podíamos pedir? Cleóbula e Ruperto nos visitavam com mais frequência por serem nossos amigos de infância. Antonio se apaixonara por mim, eles sabiam disso. Não me procurava, não me escolhera: fora eu, antes, que o escolhera. Sua única ambição era ser amado por sua mulher, manter sua fidelidade. Dava pouca importância ao dinheiro. Ruperto sentava-se num canto do pátio e, sem preâmbulos, enquanto afinava o violão, pedia um mate ou uma laranjada quando fazia calor. Eu o*

---

*me conheceu e porque me agradavam, teve a ideia de amestrar canários. Nos meses de noivado, para me conquistar ele os despachava portando papezinhos com frases de amor ou flores amarradas com uma fitinha para mim. Da casa onde morava até a minha havia quinze longas quadras: os mensageiros alados iam de uma casa a outra sem hesitar. Por incrível que pareça, chegaram a por flores em meus cabelos e um papelzinho dentro do bolso da minha blusa”* (OCAMPO, 2013, p. 305, grifos da autora).

*considerava um dos tantos amigos ou parentes que fazem parte, por assim dizer, dos móveis de uma casa, cuja existência as pessoas só percebem quando eles estão estragados ou postos em algum lugar diferente do habitual. (OCAMPO, 2013, p. 303, grifos da autora)*

Nessa passagem, vê-se, outra vez, uma caracterização dos personagens por meio de comparações, que, agora, não abarcam apenas as diferenças entre marido e mulher, mas também as discrepâncias entre Antonio e Ruperto. Em outras palavras, extrai-se, aqui, uma certa passividade oriunda de Antonio (já que o desejo amoroso partiu da narradora e não dele, ou seja, ele não agiu para conquistá-la; basicamente, deixou-se levar<sup>3</sup>) e, além disso, destaca-se que ele era pouco ambicioso. Já Ruperto é apontado como alguém sem rodeios, que não escondia as suas vontades. E, devido a sua constante presença na casa, a narradora trata-o como um componente do lar, declarando que ele só chamará atenção de alguém quando apresentar defeitos (e o leitor experiente já suspeita que essa previsão tem tudo para ser cumprida adiante).

Depois disso, a esposa de Antonio volta a se concentrar no quarto e contempla as atuações dos canários, os quais voavam de um recipiente, que abrigava flechas bem pequenas, a outro, que continha um líquido escuro destinado a umedecer as flechinhas. De repente, o marido decide romper o silêncio:

---

3 Na nota anterior, viu-se que Antonio empregava seus canários para impressionar a sua futura esposa enquanto os dois eram só namorados. Atitudes como essa contradizem a leitura de Antonio como um ser passivo (pelo menos, em questões amorosas) e essa incongruência é bastante frutífera ao fantástico, pois potencializa a sensação de incerteza, de falta de parâmetro seguro para se estabelecer algo como verdade e como mentira dentro do texto.

– Consegui manter os olhos abertos ao dormir – murmurou Antonio –; é uma das provas mais difíceis que realizei na vida.

Sobressaltei-me ao ouvir sua voz. Era essa a demonstração? Mas, afinal, o que havia nela de extraordinário?

– Como Ruperto – falei, com a voz estranha.

– Como Ruperto – repetiu Antonio. – Os canários, mais facilmente do que minhas pálpebras, obedecem a minhas ordens.

Nós três estávamos naquele quarto em penumbra como quem faz penitência. Mas que relação podia haver entre seus olhos abertos durante o sono e as ordens que dava para os canários? Não era de estranhar que Antonio me deixasse, de certa forma, perplexa: era tão diferente dos outros homens! (OCAMPO, 2013, p. 304)

Nos excertos passados, a comparação entre os personagens foi feita para marcar as peculiaridades de cada um; neste, Antonio e Ruperto são equiparados por gozarem de uma mesma habilidade: dormir com os olhos abertos. Mesmo assim, uma diferença é patente: Ruperto faz isso naturalmente, ao passo que Antonio precisou se esforçar muito para conseguir essa façanha. Desse modo, nota-se a impossibilidade de se igualar dois homens, por mais que ambos executem tarefas idênticas. Nessa senda, cabe acrescentar que, para Antonio, é muito mais fácil dominar os pássaros (o outro) do que a si mesmo (o eu). Ademais, essa atmosfera misteriosa do quarto e da demonstração (e também do conto), talvez de influência Barroca<sup>4</sup>, intriga e aterroriza a narradora e, por extensão, o leitor: a

---

4 O conflito entre possibilidades e conceitos contrários, tão caro à literatura fantástica, é passível de ser associado, nesta narrativa, a características essenciais do Barroco, tais como: Dualismo, Teocentrismo versus Antropocentrismo, Paganismo versus Cristianismo, pecado versus perdão, luz versus sombra etc.

meia-luz do recinto revela uma parte do número enquanto esconde outra parte. A narradora consegue enxergar, mesmo que de forma limitada, e, assim, captar mais dados sobre o que ocorre, enquanto Ruperto está cego e compreende quase nada da situação (apenas o que ouve). Antonio fala pouco para calar muito; a exibição, pelo menos até ali, deveria causar admiração, mas a aura exposta pela mulher é de aflição e de pesar.

Divagando, novamente, em suas recordações, a narradora relembra o dia em que descobrira, com a ajuda de Cleóbula, que Ruperto não parava de observá-la:

*Cleóbula também me garantira que enquanto Ruperto afinava o violão seus olhares me percorriam da ponta do cabelo à ponta dos pés, e que uma noite, ao adormecer no pátio, meio bêbado, seus olhos tinham permanecidos fixos em mim. Isso me fez perder a naturalidade, talvez a falta de cerimônia. Que ilusão. Ruperto me olhava através de uma espécie de máscara na qual se engastavam seus olhos de animal, aqueles olhos que ele não fechava nem para dormir. Com o mesmo olhar misterioso fixo no copo de laranja ou no mate que eu lhe servia, ele me cravava suas pupilas quando tinha sede. Só Deus sabe com que intenção. Em toda a província, no mundo todo, não havia outros olhos que olhassem tanto: um brilho azul e profundo, como se o céu tivesse entrado neles, diferenciava-os dos outros, cujos olhares pareciam apagados ou mortos. Ruperto não era um homem: era um par de olhos, sem rosto, sem voz, sem corpo; era o que eu achava, mas Antonio não sentia isso. (OCAMPO, 2013, p. 304, grifos da autora)*

Como já fora sugerido no fragmento antecedente, comprova-se que somente a partir do momento em que Ruperto demonstrou

sinais de alteração do seu caráter é que ele passou a ser notado pela dona da casa, chegando a incomodá-la. No excerto acima, constata-se que os olhos azuis do personagem eram o que lhe havia de mais marcante, e o fato de ser privado de enxergar, fato mencionado na abertura do conto, representa, certamente, a perda da essência de Ruperto. Segundo a sabedoria popular, que oferece relevantes possibilidades de leitura para esta narrativa conforme será demonstrado neste exame, “a beleza está nos olhos de quem vê”. Realizando uma interpretação literal desse adágio, como aconselha Tzvetan Todorov (2006)<sup>5</sup>, em “A narrativa fantástica”, pode-se concluir que, se Ruperto está cego, não há mais beleza em sua vida. Além desse provérbio, outro que parece caber muito bem para a situação é “um olho no padre e outro na missa”, haja vista que a narradora terá que dividir, outra vez, a sua atenção já inicialmente dividida, agora não só entre o que acontece no quarto e as suas lembranças, mas também entre a sua relação com o marido e com o amigo do casal.

E assim se atraca na epígrafe deste artigo uma suposta frase atribuída a Blaise Pascal (variação do ditado popular “o amor é cego”) que sequer pôde ser comprovada devido à falta de confiabilidade das referências encontradas. De toda forma, a ação de duvidar da fonte representa bem a proposta da narrativa fantástica e, conforme explica Rosalba Campra (2016), em *Territórios da ficção fantástica*, “o leitor experiente sabe que todo narrador é um trapaceiro” (CAMPRA, 2016, p. 107). Isso considerado, a passagem

5 De acordo com o teórico, três condições são fundamentais para que o fantástico se sustente. Uma delas é que o texto seja sempre tomado em seu sentido literal e que interpretações poéticas e/ou alegóricas sejam descartadas (esse procedimento foi expandido, neste estudo, à leitura de todos os provérbios). As outras duas condições serão abordadas mais adiante.

a seguir dará conta dos olhos fechados de Antonio em relação ao sentimento de cobiça de Ruperto:

*Eu não conseguia entender por que Antonio não buscava um pretexto para afastar Ruperto. Qualquer motivo teria servido, uma desavença qualquer por questões de trabalho ou de política que, sem chegar a uma luta corpo a corpo ou com armas, proibisse a entrada desse amigo em nossa casa. Antonio não deixava transparecer nenhum sentimento, a não ser essa mudança de temperamento, que eu soube interpretar. Contrariando minha modéstia, percebi que o ciúme que eu podia inspirar estava enlouquecendo um homem que eu sempre vira como exemplo de normalidade. (OCAMPO, 2013, p. 306, grifos da autora)*

Assim que Antonio soube, pela esposa, dos olhares desejosos de Ruperto, seu comportamento se modificou de forma inesperada: em vez de se revoltar contra o seu amigo, ele passou a maltratar sua companheira. Essa transformação foi entendida pela narradora como um sintoma do ciúme, que o privara da sanidade ao levá-lo a cogitar a possibilidade de ser traído duplamente pelas pessoas que mais amava. Essa suspeita da irracionalidade ganha corpo mais adiante no texto, quando Antonio altera, outra vez, sua conduta sem motivo aparente: troca a melancolia pela alegria; de inerte, passa a ser extremamente ativo; e o viveiro dos canários, que tinha sido abandonado por um tempo, volta a ser bem cuidado por ele. Nesse fluxo, nunca é demais reiterar que a instabilidade comportamental do personagem, que agora se revela ao leitor de maneira enfática, está presente desde trechos anteriores. O fragmento em que Antonio explica que aprendeu a dormir de olhos abertos, por exemplo, pode ser considerado como complementar

ao excerto ora analisado: se, no primeiro instante, Antonio resolve não ver o erro do amigo, com o passar do tempo, ele vigiará Ruperto até quando estiver dormindo. E,

*Ruperto, ignorando o desconforto que suas visitas causavam, vinha com a mesma frequência e os mesmos hábitos. Às vezes, quando eu saía do pátio para evitar seus olhares, meu marido inventava alguma desculpa e me fazia voltar. Pensei que, de alguma forma, ele gostava daquilo que tanto desgosto lhe causava. Os olhares de Ruperto agora me pareciam obscenos: desnudavam-me sob a sombra do parreiral, ordenavam-me atos inconfessáveis quando, à tardinha, uma brisa fresca me afagava o rosto. Antonio, por sua vez, nunca me olhava ou fingia não me olhar, afirmava Cleóbula. Não tê-lo conhecido, não ter casado com ele nem conhecido suas carícias, para poder encontra-lo, descobri-lo e me entregar a ele novamente, foi, por um tempo, um de meus desejos mais ardentes. Mas quem consegue ter de volta o que perdeu? (OCAMPO, 2013, p. 307-308, grifos da autora)*

Encerrado o instante de negação das falhas de Ruperto, Antonio gasta os seus dias a observá-lo, principalmente nas situações em que o amigo cobiça a sua esposa. Esta pensava que o *voyerismo* cruel, de alguma maneira, funcionava como engrenagem do seu casamento. Em seguida, a mulher realiza uma nova comparação entre os dois homens: enquanto um não tirava os olhos dela, o outro não a encarava, o que conduz o leitor a pensar que há uma espécie de contrabalanceamento velado de atitudes entre os amigos: o que um faz demais, o outro o faz raramente. Todo esse estado angustiante gerava na narradora o sentimento de saudade dos bons tempos que vivera com o marido e a consciência da impossibilidade

de retornar ao prazeroso passado. É a partir desse entendimento que a narrativa descambará para a desgraça fantástica:

*Um dia entrevi o boneco deitado na cama. Um enxame de passarinhos o rodeava. O quarto [dos fundos] tinha virado uma espécie de laboratório. Numa vasilha de barro havia um monte de folhas, talos, cascas escuras; na outra, flechinhas feitas de espinhos; numa outra, ainda, um líquido castanho, brilhante. Tive a impressão de já ter visto esses objetos em sonhos e, para me refazer da surpresa, contei a cena a Cleóbula, que me respondeu:*

*– Os índios são assim: usam flechas com curare.*

*Não perguntei o que era curare. Nem sabia se ela me falava aquilo com desprezo ou admiração.*

*– São dados a feitiçarias. Seu marido é um índio.*

*– E, ao ver meu espanto, perguntou: – Você não sabia? Sacudi a cabeça, incomodada. Meu marido era meu marido.*

*Não tinha pensado que pudesse pertencer a outra raça ou a outro mundo que não o meu.*

*– Como sabe disso? – perguntei com veemência.*

*– Não viu os olhos dele, seus pômulos salientes?*

*Não percebe como ele é astuto? O Mandarim, a própria Maria Callas, são mais sinceros do que ele.*

*Esse jeito retraído, essa maneira de não responder quando lhe perguntam alguma coisa, esse modo que ele tem de tratar as mulheres, não bastam para lhe demonstrar que ele é um índio? Minha mãe sabe de tudo. Ele foi tirado de um acampamento quando tinha cinco anos. Talvez você tenha gostado disso nele: desse mistério que o torna diferente dos outros homens. (OCAMPO, 2013, p. 309-310, grifos da autora)*

Na semana do Carnaval, a narradora descobre, no armário do marido, um boneco feito de estopa, com grandes olhos azuis.

Antonio se irrita ao saber e pede à esposa que não mexa em seus pertences. Tempos depois, ela presencia a cena descrita no trecho acima. Para se refazer desse espetáculo tão espantoso, a narradora tenta racionalizar o que viu contando os pormenores à Cleóbula e esta lhe faz uma revelação: Antonio é um e, como tal, pratica o ocultismo. Nessa perspectiva, fica claro ao leitor que “o emprego de meios cujo funcionamento não se compreende, mas em que apenas se acredita, é magia. A responsabilidade atira-se para o especialista: ele é o iniciado nos segredos [...]” (SEDLMAYR, [s.d.], p. 69). Ademais, “quando duas civilizações entram em contato, atribui-se a magia àquela que está em situação de inferioridade” (MAUSS, 1979, p. 61, tradução nossa)<sup>6</sup>. Isso significa dizer que, para Cleóbula, a habilidade de Antonio em amestrar animais não pode ser classificada como técnica, mas sim como feitiçaria, haja vista que o marido da sua amiga não faz parte da população judaico-cristã (e o repúdio de Antonio pelos rituais católicos será ressaltado pela narradora a partir daqui<sup>7</sup>).

Cumprе salientar que essa informação recebida pela narradora, de certa maneira, não lhe é tão estranha, pois o seu inconsciente já a havia captado, basta que se consulte as passagens em que a mulher declara que Antonio é extremamente diferente dos outros homens (eram todos judaico-cristãos) e a sensação de reconhecimento dos objetos empregados pelos canários como elementos presentes em seus sonhos. Seguindo nessa ótica, há um embate entre aquilo que a consciência consegue apurar e aquilo que o subconsciente

<sup>6</sup>Vertido do espanhol: “cuando dos civilizaciones entran en contacto, se atribuye la magia a aquella que está en situación de inferioridad”.

<sup>7</sup>“Antonio estava em atitude de oração. Será que já rezara alguma vez? No dia de nosso casamento minha mãe lhe pediu que comungasse; Antonio não lhe fez o gosto” (OCAMPO, 2013, p. 310-311).

mascara ou identifica antecipadamente, ou seja, o leitor certamente começa a vacilar, pois não pode assegurar que a narradora já sabia que seu marido era um índio e escondia essa verdade até mesmo de si. Portanto, a origem do personagem atua como catalisadora da dúvida; por ela, adentra-se no fantástico, que

[...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se aquilo que percebem se deve ou não à 'realidade', tal qual ela existe para a opinião comum. No fim da história, o leitor, senão a personagem, toma entretanto uma decisão, opta por uma ou outra solução, e assim fazendo sai do fantástico [...]. (TODOROV, 2006, p. 156)

*Grosso modo*, Todorov define o fantástico como a linha fronteira que separa o estranho do maravilhoso. Trazendo isso para o conto apreciado, vê-se que a narradora titubeia em classificar o espetáculo dos pássaros como fruto de poderes mágicos do marido, mas também não se convence que a cena vista se adequa às leis naturais. Essa incerteza, que contamina o leitor, será mantida, inclusive, após a leitura integral da narrativa, o que permite classificá-la como pertencente à categoria do fantástico puro<sup>8</sup>. Em acréscimo, o fantástico ainda se manifesta, nesta altura, sob a perspectiva de Remo Ceserani (2006), em *O fantástico*, em dois dos seus *Sistemas temáticos e recorrentes na literatura fantástica*: o de número 5) *O duplo* (o boneco tem olhos que lembram os de

---

8 Para Todorov, são raras as obras em que a vacilação entre uma explicação natural e outra sobrenatural perdura após a leitura. Segundo ele, normalmente, ao final das narrativas, o personagem e/ou o leitor tende(m) a optar por alguma solução: se a interpretação sobrenatural for a adotada, desagua-se no *fantástico-maravilhoso*; se a justificativa de base racional for a eleita, atraca-se no *fantástico-estranho*. Logo, somente se nenhuma das explicações for totalmente aceita, caso do texto apreciado, é que haverá a manifestação do fantástico puro.

Ruperto; e Antonio, já antes, imita o amigo ao dormir de olhos bem abertos) e o de número 6) *A aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível* (pelo seu sangue indígena, Antonio torna-se um desconhecido aos olhos da mulher e de Cleóbula; sendo estrangeiro, elas não sabem o que esperar dele e, assim, aguardam o pior<sup>9</sup>).

Essa imprevisibilidade quanto aos atos de Antonio só aumenta à medida que o vínculo com Ruperto aparenta estar mais forte. Os dois passaram a trocar mensagens da casa de um para o outro, (e até a jogar truço) por meio dos canários. A narradora se aborrece com isso, sente-se menosprezada e cogita que a amizade entre ambos é mais forte que o amor entre ela e seu marido. Isso se ampara, ainda, no distanciamento de Antonio em relação à esposa, dado que, desde que soubera dos olhares cobiçosos de Ruperto, se afastara da mulher, evitando, até, dormir no mesmo quarto que ela<sup>10</sup>. Sem conseguir encontrar lógica no comportamento de Antonio e sem querer compartilhar o seu sofrimento com outras pessoas, a narradora afunda em questões que não consegue solucionar sozinha.

---

9 “Largando as flechinhas, dois canários começaram a brigar: peninhas voaram pelo quarto, o rosto de Antonio escureceu de raiva. Seria capaz de matá-los? Cleóbula me disse que ele era cruel. ‘Tem cara de quem leva uma faca na cinta’, esclarecera” (OCAMPO, 2013, p. 307).

10 “A princípio, as atitudes de Antonio condizem com o que se espera de uma pessoa machista, mas não é demais lembrar que a situação experimentada por ele é extremamente complexa, requerendo uma análise mais profunda, que será feita adiante. Ademais, cumpre ressaltar que a marcação temporal do conto serve para intensificar a atmosfera ambígua e fantástica do texto: no Carnaval, festa pagã e da carne absorvida pelo Cristianismo, o casal volta a dormir junto; na Semana Santa, a narradora vai à Igreja para limpar-se dos pecados (talvez da luxúria vivida na Quaresma), cumprindo uma espécie de expiação que prepara o desenlace da narrativa. Essa necessidade de higiene, seja física ou psíquica e que se aplicará também a Antonio, está expressamente marcada no trecho subsequente: ‘Olhei de viés minha saia manchada. Os pássaros são tão minúsculos e tão sujos. Quando foi que me sujaram? Observei-os como ódio: gosto de estar limpa mesmo na penumbra de um quarto’” (OCAMPO, 2013, p. 307).

Certa manhã, Antonio entra com ar de gravidade no quarto do casal anunciando que seu amigo estava morrendo e que foi chamado para salvá-lo. Ao retornar, após o meio-dia, convida a esposa para o pátio, pois Ruperto, já fora de perigo, estava lá. É aí que as duas histórias (a visível e a secreta) se unem:

*Antonio não olhava para mim, olhava para o teto como se estivesse prendendo o fôlego. De repente, Mandarim voou até Antonio e lhe cravou uma das flechas no braço. Aplaudi: pensei que fazia isso para alegrar Antonio. Mas era uma demonstração absurda. Por que não usava seu engenho para curar Ruperto? [...]*

*Perguntei a Ruperto, disfarçando meu aborrecimento: – Que foi que aconteceu?*

*Um longo silêncio que realçava o canto dos pássaros estremeceu ao sol. Ruperto finalmente respondeu:*

*– Sonhei que os canários estavam bicando meus braços, meu pescoço, meu peito; que não conseguia fechar as pálpebras para proteger os olhos. Sonhei que meus braços e minhas pernas pesavam como sacos de areia. Minhas mãos não conseguiam espantar aqueles bicos monstruosos que bicavam minhas pupilas. Dormia sem dormir, como se tivesse ingerido um narcótico. Quando acordei desse sonho, que não era sonho, só vi a escuridão: mas ouvi o canto dos pássaros e os ruídos habituais da manhã. Com grande esforço chamei minha irmã, que me acudiu. Com uma voz que não era a minha, disse-lhe: “Você precisa chamar Antonio para que ele me salve”. “Do quê?”, perguntou minha irmã. Não consegui articular mais nenhuma palavra. Minha irmã saiu correndo e, acompanhada de Antonio, voltou meia hora depois. Meia hora que me pareceu um século! Lentamente, à medida que Antonio movia meus braços, recuperei as forças, mas não a visão. (OCAMPO, 2013, p. 311-312, grifos da autora)*

Antes de esclarecer o que aconteceu com Ruperto, a narradora interrompe suas memórias e retorna ao número do seu marido. Frente ao espetáculo espantoso dos canários, ela cogita a possibilidade de Antonio empregar suas habilidades para tratar o amigo em vez de concentrá-las em encenações inúteis. Só depois a mulher entenderá que o espetáculo dos pássaros está diretamente vinculado à desdita de Ruperto e que seu marido fora o causador da cegueira desse homem.

Após essa revelação, pode-se indicar que Antonio, de certo modo, estabelece sua conduta, ao longo da narrativa, ora de acordo com princípios antigos e pagãos, ora conforme preceitos mais modernos e judaico-cristãos. O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2017), em *Topologia da violência*, trata de diferenciar esses dois modelos sociais:

[A sociedade dos gregos antigos] É uma sociedade do sangue, que deve ser distinguida da sociedade moderna, isto é, da sociedade da alma. [...] Ali, a violência exterior alivia a alma, pois ela externaliza o sofrimento. [...] Na Modernidade, a violência assume uma forma tornada psíquica, psicologizada, internalizada; ela adota formas intrapsíquicas. As energias não são descarregadas de modo diretamente afetivo, mas são *processadas*, trabalhadas psicicamente. (HAN, 2017, p. 15-16, grifos do autor)

Em outros termos, assim que soube da cobiça do amigo em relação à sua esposa, Antonio tentou agir como a maioria dos cidadãos modernos (e até contemporâneos), cessando a violência dentro de si, interiorizando-a. No entanto, essa internalização não foi capaz de exterminar a cólera que sentia e, assim, o que era interno

foi se transformando em externo, o que estava oprimindo a alma precisava se libertar na carne. Mas, para tal, Antonio não abdicou do intelecto: treinou seus pássaros por muitos dias, aproximou suas aves do adversário para não causar suspeitas e soube esperar o momento certo para pegar o inimigo desprevenido.

Analogicamente, a natureza híbrida de Antonio permite associá-lo ao Dr. Jekyll, de *O médico e o monstro*, famoso romance de Robert Louis Stevenson (2002), haja vista que o personagem ocampiano causa transtornos monstruosos quando irado, que não poderão ser contidos, ou tratados, pela sua personalidade amena. Esse ponto ainda chama atenção pelo fato de Antonio trabalhar como mecânico e ser convocado por Ruperto para salvá-lo da agonia tal qual um verdadeiro médico, como também pelo raciocínio da narradora, já mencionado parágrafos atrás, ao se perguntar o porquê de seu marido não se dedicar a curar Ruperto. Nesse caminho, chega-se ao entendimento de que as suas técnicas já não são vistas, pelas pessoas próximas, como destrezas comuns, mas sim como algo que ultrapassa os conhecimentos profissionais, algo que se ampara no campo do místico.

Em síntese, cabe salientar que esse último trecho analisado serve para reforçar a dubiedade de Antonio: ele se afasta da esposa para, de alguma maneira, amá-la mais e defendê-la, e se aproxima do amigo para odiá-lo profundamente, para estudar seus hábitos e, com isso, arquitetar melhor o seu plano. Essa imprecisão da índole desse personagem se sustenta, outra vez, na percepção de Antonio como o Outro: por ser um índio, ele apresenta um código de honra diferente dos homens judaico-cristãos; por ser um estrangeiro inserido na sociedade judaico-cristã, seus traços mentais não são

mais os mesmos de quando habitara o acampamento indígena na infância. Por essa dupla natureza, seus atos serão sempre escorregadios e difíceis de prever, como se verá no próximo excerto:

– Vou confessar uma coisa para vocês – murmurou Antonio, acrescentando lentamente –, mas sem palavras.

Favorita seguiu Mandarin e cravou uma flechinha no pescoço de Antonio, Maria Callas por um momento sobrevoou sobre seu peito, onde lhe cravou outra flechinha. Os olhos de Antonio, fixos no teto, mudaram, diríamos, de cor. Antonio era um índio? Um índio tem olhos azuis? De algum modo seus olhos se pareceram com os de Ruperto. – Que significa tudo isso? – sussurrei.

– O que está fazendo? – disse Ruperto, que não entendia nada.

Antonio não respondeu. Imóvel como uma estátua recebia as flechas de aspecto inofensivo que os canários lhe cravaram. Aproximei-me da cama e o sacudi.

– Responda – disse-lhe. – Responda. Que significa tudo isso?

Ele não respondeu. Chorando, abracei-o, jogando-me sobre seu corpo; esquecendo todo pudor, beijei-o na boca, como só uma estrela de cinema faria. Um enxame de canários esvoaçou sobre minha cabeça. (OCAMPO, 2013, p. 312-313)

Pelo pecado judaico-cristão de cobiçar a mulher do próximo, Ruperto recebe de seu carrasco uma punição, tradicionalmente pagã, muito comum na Roma Antiga: a *damnatio ad bestias*, que significa, em tradução livre, “condenação às bestas”. Como o erro se ancorava na visão, Antonio cuidou para que apenas esse sentido fosse afetado no amigo em vez da morte brutal que normalmente ocorria nesse tipo de pena. Dito de outra maneira, o desejo proibido

de Ruperto lhe custou, literalmente, os olhos da cara, e isso parte do princípio do senso comum de que aquilo que os olhos não veem, o coração não sente.

Contudo, contrariando outro ditado popular, Antonio conclui que pimenta nos olhos dos outros não é refresco. Na sociedade moderna (ou contemporânea), conforme elucida Han, “a violência não me torna *poderoso*, mas *culpado*” (HAN, 2017, p. 42, grifos do autor). Assim que descobrira os sentimentos do amigo para com a sua esposa, o personagem indígena tentou agir como se espera de um cidadão judaico-cristão, isto é, ele procurou lidar com a própria ira internamente. Tendo falhado no controle de seus impulsos vingativos ao exteriorizar a violência no corpo de Ruperto, Antonio também deixará de corresponder à expectativa ancestral, a qual assegura a alma lavada após a desforra, pois será tomado por um sentimento de remorso.

Extremamente arrependido pelo crime cometido, Antonio sequer consegue usar as palavras para assumi-lo. Segundo Han, “na violência, [...] habita a mudez absoluta, a perda da fala” (HAN, 2017, p. 109). Isso significa dizer que relatar a vingança implica em revivê-la de algum modo e tal lembrança só potencializa o dano que ele fizera ao amigo. Diante da brutalidade de seu delito e da culpa que carrega por tê-lo praticado, Antonio vislumbra somente um caminho para se redimir: a expiação. Assim, ele recorre à Lei de Talião, presente no famoso Código de Hamurabi, que serve de base para algumas passagens do Antigo Testamento, como esta do livro de Êxodo, capítulo 21, versículos 23, 24 e 25: “Mas, se houver dano grave, então, darás vida por vida, olho por olho, dente por dente, mão por mão, pé por pé, queimadura por queimadura,

ferimento por ferimento, golpe por golpe” (BÍBLIA; Êxodo 21, 23-25). Essa resolução é compreendida pelo leitor antes mesmo da narradora, que demora a aceitar que a cena que acompanha dentro daquele quarto é semelhante àquela que vitimara Ruperto (inclusive, Antonio visa a espelhar a aparência do amigo nesse momento, modificando a cor de sua íris para azul), na qual os canários aproveitaram o sono do homem para atirar nele várias flechas com curare, de modo a imobilizá-lo, para que não pudesse se defender das bicadas destinadas aos seus olhos. E, numa tentativa de adiar o entendimento integral da situação absurda e penosa que contemplava, a mulher de Antonio recorre, outra vez, às suas memórias:

*Naquela manhã Antonio olhava para Ruperto com horror. Agora eu compreendia que Antonio era duplamente culpado: para que ninguém descobrisse seu crime, dissera para mim e depois dissera para todo mundo:*

*– Ruperto ficou louco. Pensa que está cego, mas vê como qualquer um de nós.*

*Como a luz se afastara dos olhos de Ruperto, o amor se afastou de nossa casa. É como se aqueles olhares fossem indispensáveis para o nosso amor. Faltava animação às reuniões no pátio. Antonio caiu numa tristeza tenebrosa. Explicava-me:*

*– Pior que a morte é a loucura de um amigo. Ruperto vê, mas pensa que está cego.*

*Pensei com despeito, talvez com ciúme, que na vida de um homem a amizade é mais importante que o amor. (OCAMPO, 2013, p. 313)*

Depois de Antonio confessar, sem palavras, seus pecados, sua esposa, enfim, consegue juntar as peças do quebra-cabeça desse triângulo amoroso. Entretanto, o fato de ter todas essas peças à

disposição não implica, necessariamente, em saber decifrá-las. Ao contrário, constata-se que a cegueira do ciúme ainda domina a narradora, que, centrada nas suas emoções, não é capaz de analisar os fatos por outras lentes menos contaminadas. Nesse caminho, o conhecido adágio “o pior cego é aquele que não quer ver” pode ser aplicado não só a ela, mas também aos outros dois personagens: Ruperto não percebia que os seus olhares eram incômodos ao casal; Antonio não queria admitir o resultado perverso da violência que praticou; e a mulher não nota que a cobiça de Ruperto não era essencial para o seu casamento, mas o fato de vê-lo cego libera no seu marido o pior (talvez o maior) dos sentimentos: a culpa de ter ferido, proposital e gravemente, o seu melhor amigo, de ter exterminado o seu brilho.

Encerrada a última lembrança, o texto se encaminha para o seu termo:

Quando parei de beijar Antonio e afastei meu rosto do dele, percebi que os canários estavam prestes a bicar seus olhos. Cobri seu rosto com o meu e com minha cabeleira, que é espessa como um manto. Mandei Ruperto fechar a porta e as janelas para que o quarto ficasse em completa escuridão, esperando que os canários dormissem. Minhas pernas doíam. Quanto tempo fiquei naquela posição? Não sei. Aos poucos fui entendendo a confissão de Antonio. Foi uma confissão que me uniu a ele com o frenesi do infortúnio. Compreendi a dor que ele havia suportado para sacrificar e dispor-se a sacrificar tão engenhosamente, com aquela dose infinitesimal de curare e com aqueles monstros alados que obedeciam a suas caprichosas ordens como enfermeiros, os olhos de Ruperto, seu amigo, e os dele, para que nunca mais, coitadinhos, pudessem me olhar. (OCAMPO, 2013, p. 313)

Vendo Antonio cercado de pássaros que estavam prestes a feri-lo nos olhos, a narradora, finalmente, aparenta compreender o ato de expiação do marido e opta por protegê-lo dessa autorretaliação. Ao agir desse maneira, essa mulher segue na esteira do suposto provérbio, sem referência consistente, atribuído a Mahatma Gandhi: “olho por olho e o mundo acabará cego”<sup>11</sup>, ou seja, entende-se, aqui, que, para ela, se todos os erros forem castigados com uma punição severa, ninguém escapará da mutilação, afinal, todo ser humano é falho – e isso remete à passagem bíblica da mulher adúltera, em João, capítulo 8, versículo 7, na qual Jesus argumenta: “[...] Aquele que dentre vós está sem pecado seja o primeiro que atire pedra contra ela” (BÍBLIA; João 8, 7). Então, rapidamente, ela toma providências para que Antonio consiga fugir dos canários: cobre-o com seus cabelos e ordena a Ruperto que deixe o quarto em total escuridão (e isso colocará os três personagens num mesmo nível de visão, ou melhor, de cegueira e, talvez, de pecados).

Mesmo acabado, o conto permanece com muitas perguntas em aberto: Antonio possui habilidades sobrenaturais ou domina, com absoluta mestria, técnicas humanas? Os olhos dele se tornaram azuis no momento de ataque dos canários ou a penumbra do quarto e o estado de espírito da mulher levaram-na a imaginar coisas? O olho do dono engorda o gado, aliás, o olho do dono engordará os pássaros? Em terra de cego, quem tem olho é rei?<sup>12</sup>

11 A escolha do nome Cleóbula para um dos personagens remonta, de certo modo, o fado da(s) cegueira(s) como punição constante. Recorrendo-se ao mito grego de Cleópatra (ou Cleóbula), há algumas versões que envolvem a privação da vista. Numa delas, os filhos dessa mulher foram castigados pelo pai, Fineu, e tiveram os olhos furados por ele, que, depois, acabou cego por Bóreas.

12 À primeira vista, ter a capacidade de enxergar dentre os cegos pode figurar como vantagem, mas H.G. Wells (2014), no seu conto “No País dos Cegos”, mostra que ser minoria, mesmo dominando um maior leque de habilidades, é sempre um prejuízo. Nessa

Tais lacunas interpretativas foram maquinadas pela autora da obra para potencializar o efeito fantástico do conto, à medida que, no contexto imodificável da palavra escrita, “não há [...] possibilidade de esclarecer, de verificar, de corrigir, [...] [só se pode recorrer] ao próprio texto que suscita esses problemas” (CAMPRA, 2016, p. 118-119).

Nesse caminho, Rosalba Campra ainda explica que o conto fantástico do século XX e, por extensão, o do século XXI, muito se aproveita de silêncios sintáticos para construir a própria trama. Dessa maneira, recursos como a elipse e as interrupções no desenvolvimento da ação atuam como fatores constitutivos da atmosfera fantástica. Isso considerado, cabe ressaltar que o texto fraturado de Silvina Ocampo, cindido em duas partes que constantemente se alternam, já insinua, desde o início, a sua arquitetura fantástica. Mais: ao dilacerar o enredo, a unidade e a linearidade da narrativa, Ocampo cria uma reação em cadeia: ela violenta a linguagem para que esta violente o intelecto do leitor, deixando-o às escuras tal qual os personagens ao final do relato. E o atordoamento gerado por essa violência linguística ou por

[...] esse tipo de conto, mais que uma solução, tende a uma frustração: a frustração das expectativas do leitor, que – outro paradoxo mais – é precisamente o que parece buscar o seu leitor habitual. O não saber (ou pelo menos a dificuldade de acesso a um saber, de todos os modos, inverificável) constitui no fantástico o peculiar horizonte de expectativas no que se inscreve a atividade do leitor. (CAMPRA, 2016, p. 120)

---

narrativa, vê-se um estrangeiro comum adentrar um povoado no qual os habitantes são todos cegos. Dentro desse ambiente, o ato de enxergar, que poderia conferir alguma primazia ao protagonista, torna-se um encargo e ele finda subjugado pelos moradores.

Ademais, conforme discorre Gabriel Giorgi (2016), em *Formas comuns*: animalidade, literatura e biopolítica, em obras como a de Julio Cortázar ou como a de Silvina Ocampo, por exemplo, é o animal, sempre que estiver presente de forma marcante no texto, quem se encarrega de atravessar os limites do real em direção ao fantástico. Nas suas palavras,

O desafio que vem dessa irrupção do animal na ordem social, essa ameaça inatribuível, identifica-se com a ficção: isso é o que faz o fantástico; joga com os limites entre ficção e realidade marcando um salto ou uma pequena quebra nas dimensões ou umbrais do real, e faz do animal o operador desse salto: o animal retorna à cultura como espectro, como ficção, como irrealidade, para marcar a crise do inteligível. (GIORGI, 2016, p. 73)

Ante o exposto, a conclusão obtida ao fim e ao cabo desse estudo acrescenta um passo a mais ao argumento de Giorgi: o salto fantástico em “A expiação”, e até em boa parcela dos contos de Silvina Ocampo, é dado pelos animais quando estes atuam como gatilho da violência, quando passam a agir como instrumentos de tortura, pois somente a partir do momento em que a narradora encontra os pássaros atacando um boneco com as flechas molhadas de curare é que passa a desconfiar (e o leitor a acompanha nessa suspeita) da natureza humana de Antonio, impulsionando, conseqüentemente, uma série de questões sem solução satisfatória.

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Iaranda Jurema Ferreira. *Infância e morte sob a ótica do fantástico híbrido em Silvina Ocampo*. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/15365/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Iaranda%20Jurema%20Ferreira%20Barbosa.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- BÍBLIA online. Disponível em: <https://www.biblionline.com.br/acf/ex/21>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- HAN, Byung-Chul. *Topologia da violência*. Petrópolis – RJ: Vozes, 2017.
- MAUSS, Marcel. *Esbozo de una teoría general de la magia*. In: MAUSS, Marcel. *Sociología y antropología*. Tecnos: Madrid, p. 45-154, 1979.
- OCAMPO, Silvina. A expiação. In: BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. (Org.). *Antologia da literatura fantástica*. São Paulo: Cosac Naify, p. 301-313, 2013.
- OCAMPO, Silvina. *A fúria e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 88-94, 2004.
- SEDLMAYR, Hans. *A revolução da Arte Moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.].
- STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, p. 147-166, 2006.
- WELLS, H. G. O País dos Cegos. In: WELLS, H. G. *O País dos Cegos e outras histórias*. Rio de Janeiro: Objetiva, p. 15-53, 2014.

## 02

## NAS TRIPAS DO GALO: CORPOS LITERÁRIOS FEMININOS LATINO-AMERICANOS E MARCAS DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM TRÊS CONTOS DA ESCRITORA MARIA FERNANDA AMPUERO<sup>1</sup>

Lílian Lima Gonçalves dos Prazeres  
Daiane de Moura Rodrigues  
Helenice Farias de Brito Silva

*Recebido em 10 jan 2023.*

*Aprovado em 04 abr 2023.*

### **Lílian Lima Gonçalves dos Prazeres**

Pós-doutora em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia, 2021, professora da Universidade Federal do Sul da Bahia – campus Paulo Freire, membro do Núcleo de Estudos em Transculturação, Identidade, Reconhecimento; membro do Centro de Estudos e Pesquisas Intercultural e da Temática Indígena.

E-mail: [lilian.lima86@gmail.com](mailto:lilian.lima86@gmail.com).

### **Daiane de Moura Rodrigues**

Mestranda em Letras, área de concentração Estudos Literários, Universidade do Estado da Bahia – campus X, Teixeira de Freitas. Especialista em Estudos Linguísticos: Leitura e Produção de Textos pela Universidade do Estado da Bahia e professora de Língua Portuguesa da rede estadual da Bahia.

E-mail: [daianemoura82@gmail.com](mailto:daianemoura82@gmail.com).

---

1 Título em língua estrangeira: “In the guts of the rooster: latin american female literary bodies and marks of gender violence in three tales by the writer Maria Fernanda Ampuero”.

**Helenice Farias de Brito Silva**

Mestranda em Letras/PPGL pela Universidade do Estado da Bahia – campus X, Teixeira de Freitas. Especialista em Mídias na Educação pela Universidade Estadual da Bahia e professora de Língua Portuguesa da rede estadual da Bahia.

E-mail: [helenicefariasdebritosilva@gmail.com](mailto:helenicefariasdebritosilva@gmail.com).

**Resumo:** Este artigo apresenta um estudo sobre as representações das marcas da violência simbólica, psicológica e física contra mulheres nas narrativas literárias latino-americanas, cujo objetivo foi entender como as formas de opressão e brutalidade são ficcionalizadas na contemporaneidade através da escrita insólita da equatoriana Maria Fernanda Ampuero. Nessa perspectiva, o presente trabalho discute os contos “Leilão”, “Monstros” e “Luto”, problematizando a violência contra as personagens femininas no livro *Rinha de galo*. Metodologicamente, trata-se de um estudo de caráter bibliográfico, a partir do qual desenvolvemos o conceito vulnerabilidade dos corpos femininos, que são expostos a outros e, portanto, à violência a partir das discussões teórico-literárias propostas por Heleieth Saffioti (2015), Silvia Federici (2017), Regina Dalcastagnè (2007), Josefina Ludmer (2007), Gayatri Spivak (2010), entre outras/outros. Nesses contos, o corpo feminino é representado por uma normalização perversa de gênero, sustentada pela tortura da vítima e reforçada pela naturalização das experiências de violências de várias gerações de mulheres que enfrentam agressões físicas ou psicológicas em situações cotidianas, em contextos patriarcais, logocêntricos e falocêntricos, que consideram o corpo feminino como propriedade privada do sexo masculino.

**Palavras-chaves:** Literatura Latino-americana. Violência de gênero. Contos. Maria Fernanda Ampuero.

**Abstract:** This article presents a study on the representations of the marks of symbolic, psychological and physical violence against women in Latin American literary narratives, whose objective was to understand how the forms of oppression and brutality are fictionalized in contemporary times through the unusual writing of the Ecuadorian Maria Fernanda Ampuero. In this perspective, the present work discusses the short stories “Leilão”, “Monstros” and “Luto”, problematizing the violence against female characters in the book *Rinha de Galo*. Methodologically, the concept of vulnerability of female bodies that are exposed to others and, therefore, to violence is developed from the theoretical-literary discussions proposed by Heleieth Saffioti (2015), Silvia Federici (2017), Regina Dalcastagnè (2007), Josefina Ludmer (2007), Gayatri Spivak (2010), among other authors. In these tales, the female body is represented by a perverse gender normalization, sustained by the torture of the victim and reinforced by the naturalization of the experiences of violence of several generations of women who face physical or psychological aggression in everyday situations, in patriarchal, logocentric and phallogocentric contexts that consider the female body as male private property.

**Keywords:** Latin American Literature. Gender violence. Tales. Maria Fernanda Ampuero.

## INTRODUÇÃO

*“Mil vezes morria, mil vezes se levantava e seguia”  
Maria José Silveira*

A mulher e, conseqüentemente, o corpo feminino, sempre estiveram presentes nos diferentes gêneros literários. Várias foram as formas de descrevê-la nessas obras. Algumas serviram ao reforço

do estereótipo de servidão, subalternidade e inferioridade da figura feminina; outras, por sua vez, mostraram a diversidade que engloba a existência das mulheres e as possibilidades de ruptura com a cultura patriarcal. Nessas literaturas que têm como marca um viés de resistência e contra-hegemonia, que vimos as várias reflexões em torno da “mulher como campo de batalha” (VISNIEC, 2012, p. 94).

Desse modo, é possível ver, no repertório literário da América Latina, uma série de obras e autoras que ressignificam o espaço literário e, através de uma literatura engajada, denunciam no campo ficcional algumas das várias violências sofridas pelas mulheres. A escritora brasileira Maria José Silveira (2020), ao escrever o romance *Maria Altamira*, nos apresenta a história de Alelí, uma indígena peruana que, diante de tantas violências sofridas, parte sem rumo por alguns países da América Latina até chegar ao Brasil. Sua tristeza, suas dores, seu dilaceramento cheio de percalços e de infortúnios narram a história de muitas mulheres que em qualquer lugar e em qualquer momento vivenciam crimes de violência de gênero. A argentina Selma Almada (2018), em seu livro *Garotas mortas*, narra a investigação de três feminicídios de jovens mulheres entre 15 e 20 anos na década de 80 na Argentina. A autora mostra como as violências diárias contra meninas e mulheres acabam sendo legitimadas pela violência de corpos considerados abjetos.

As recorrentes violências ficcionalizadas pelas autoras citadas acima nos falam de uma sociedade cruel e injusta para com o sujeito feminino. Nesse contexto, é importante destacarmos, segundo Heleieth Saffioti, que “as violências física, sexual, emocional e moral não ocorrem isoladamente. Qualquer que seja a forma assumida pela agressão, a violência emocional está sempre presente”

(SAFFIOTI, 2015, p. 79). Nos países latino-americanos, incluindo o Brasil, a violência contra mulheres está entranhada na cultura e enraizada na construção de nossa identidade. Sueli Carneiro, por sua vez, afirmou que “a violência sexual colonial é o ‘cimento’ de todas as hierarquias de gênero e raça presente em nossa sociedade” (CARNEIRO, 2019, p. 313).

Sobre a violência contra mulher nos países latino-americanos, Giovanna Moscatiello (2022) informou que os dados disponíveis em plataformas digitais, como o Portal Geledés (GELEDÉS Instituto da Mulher Negra), Portal Catarinas (Jornalismo com perspectiva de gênero), El País e BBC (mídia online), instituto Patrícia Galvão (PAGU), ONU Mulheres e no Observatório de Igualdade de Gênero da América Latina e do Caribe (CEPAL), demonstraram que a América Latina é a região mais letal para mulheres no mundo. Diante dessa estatística, uma paráfrase se faz oportuna ao usarmos a frase do Eduardo Galeano quando ele diz que “É a América Latina, a região das veias abertas” (GALEANO, 2019, p. 18). Se pensarmos na perspectiva das mulheres nesse contexto, é na América Latina que as mulheres mais têm suas veias abertas, dilaceradas e expostas por homens desde o final do século XV com a invenção da colonização. Cidades foram erguidas à base da submissão, espoliação e apropriação, também, do corpo feminino. O útero das mulheres foi o berço, sem permissão, do nascimento de inúmeras pátrias latinas.

Desse modo, é importante refletir sobre qual o papel que a literatura escrita por mulheres tem nesses registros e como isso é sistematizado nos espaços literários, pois corpos femininos por séculos são atravessados por violências das ditaduras, das colonizações e subalternizados pelas culturas hegemônicas.

Conforme nos alertou Regina Dalcastagnè, “mudar o mundo é tarefa grande demais para a literatura. Um romance pode expressar a oposição a um estado de coisas, mas se a oposição permanecer restrita às páginas dos romances, estará fadada ao fracasso” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 11).

Por isso, a escrita feminina latino-americana é uma ferramenta de resistência para o confronto dos cenários de violências contra mulheres. Esses corpos literários femininos que se apresentam em textos ficcionais escancaram a própria ideia de anulamento físico e são outros fora do limite real, pois se transfiguram em palavras e se transformam em pulsão de novas possibilidades de linguagem. São narrativas com vozes de corpos fraturados, corpos feitos para serem esquecidos. Porém, é importante registrarmos que, de acordo a Constância Lima Duarte: A constituição da identidade feminina, assim considerada e formulada pelos homens, estava completamente eivada de preconceitos e ideologias. Daí ter sido necessário esperar que as mulheres tomassem da palavra, se impusessem no espaço público, e pudessem, por fim, construir as próprias representações. (DUARTE, 2009, p. 1)

Por essa e tantas outras razões, muitas mulheres inseriram a temática da violência de gênero em suas narrativas ao longo dos tempos, porque são escritas de corpos em lugar de experiência, um enunciativo de mulheres que demarcam posicionamentos políticos a partir do campo insólito ficcional e evidenciam situações de violência de gênero dentro e fora da literatura. Uma dessas escritoras é a equatoriana Maria Fernanda Ampuero (2021), especialmente em seu primeiro livro de contos, *Rinha de galo*, obra que analisaremos neste trabalho.

Para tanto, faremos uma análise acerca das marcas da violência simbólica, psicológica e física nas narrativas literárias latino-americanas, e pretendemos perceber como as formas de opressão e violência contra a mulher são ficcionalizadas na contemporaneidade através da escrita de Ampuero (2021). Nessa perspectiva, o presente trabalho visa discutir através do livro *Rinha de galo*, os contos “Leilão”, “Monstros” e “Luto”, problematizando a violência contra as personagens femininas na obra.

### **VOZES DA RESISTÊNCIA: MULHERES LATINO-AMERICANAS E O PODER DA ESCRITA**

Antes de nos debruçarmos sobre a obra de Ampuero (2021), cabe a realização de algumas reflexões acerca da literatura latino-americana em que tal autora se insere. A partir do século XX, principalmente após os anos 1980, ocorreram nas produções literárias um boom latino-americano, ocasionado por escritores homens como Julio Cortázar, da Argentina; Carlos Fuentes, do México; Mario Vargas Llosa, do Peru; e Gabriel García Márquez, da Colômbia. No entanto, na longa lista de autores que compunham o período, não figuravam nomes femininos, conforme destacou Raquel Serrão (2013). Dialoga com essa perspectiva as pesquisas de Núria Marrón (2017), que tendo como foco de análise as produções do período, verificaram que a literatura escrita por mulheres, de certo modo, esteve silenciada no rol do cânone literário, qualificando-o como machista e excludente. Nesse sentido, é possível resgatarmos “[...] alguns nomes de escritoras que produziram durante o boom, que poderiam ser incluídas nele, mas que não foram, é o caso de Elena Garro, Rosario Castellanos, dentre outras” (PRAZERES, 2019, p. 18).

Em que pese a não inclusão de nomes de autoras no grupo que compunha a literatura do boom, o sucesso proveniente desses escritores, de algum modo, acabou refletindo também na visibilidade para escritoras latino-americanas. Entretanto, “somente no período posterior ao boom que as mulheres e outros grupos marginalizados aparecem no cenário literário, sobretudo, através da literatura de teor testemunhal e do romance histórico, modificando mais uma vez o modelo de produção estética” (PRAZERES, 2019, p. 18). Elas ganharam um mercado respeitável em volume de publicação e público leitor. Mas, como relembra Regina Dalcastagnè, parafraseando Virginia Wolf, “as novas escritoras, e elas são muitas, ainda lutam por um teto todo seu” (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 19). Sendo assim, a condição de escrita varia conforme a situação social e cultural a qual pertence às mulheres-escritoras.

A literatura de autoria feminina, principalmente latino-americana, assume para si a responsabilidade de se opor à objetificação, à violência patriarcal contra mulheres e assinala através da escrita uma resistência para superação desse ciclo. Para Paloma Vidal, as narrativas latino-americanas contemporâneas se relacionam diretamente com esse discurso filosófico e político do lugar cotidiano, dos espaços de partilha. Desse modo, ela definiu essas narrativas em três configurações:

Trata-se, em primeiro lugar, me parece, de uma literatura que se compreende como constitutivamente política, na medida em que produz uma configuração do espaço comum; em segundo lugar, uma literatura em que a discussão sobre o que seria esse espaço comum passa pela experiência contemporânea do desencanto com a

alternativa política revolucionária; e, em terceiro lugar, uma literatura que questiona os seus modos de configuração desse espaço e que por isso produz, nos termos de Rancière em seu *Politique de l'écriture*, uma “leitura sintomática” de si própria. (VIDAL, 2012, p. 9-10)

A nova escrita produzida por mulheres latino-americanas preocupa-se mais em como usar a linguagem como ferramenta de resistência do que escrever pensando no politicamente correto. Escrever ficção sobre o feminino em situação de violência requer pensar nas heranças culturais comuns provenientes, sobretudo, dos processos de colonização ibérico-europeus, em vivências de realidades semelhantes entre mulheres. Portanto, o feminino abordado na literatura da América Latina parte de discussões políticas e sociais, confere voz às mulheres que tentam subverter a cultura dominante e nos mostram como mulheres em condições vulneráveis enfrentam diferentes perspectivas patriarcais ao subverter o cânone literário.

O gigantesco território geográfico da América Latina deu origem a várias nações e também fez surgir narrativas literárias que refletem as particularidades de cada país, bem como a história e as similaridades entre eles. Dentre as diversas possibilidades de escrita literária, o gênero conto possibilita de maneira concisa e direta uma abordagem tangencial para tratar temáticas tão ásperas.

A escritora argentina Silvina Ocampo (1903-1993), a brasileira Lygia Fagundes Telles (1918-2022) e a chilena Isabel Allende (1942) dentre várias outras, produziram numa época em que os espaços literários eram majoritariamente dominados por homens, resistiram ao silenciamento que tange à condição social da mulher

e romperam com códigos machistas que ditavam quem poderiam escrever. Atualmente, entre os novos nomes de escritoras contistas latino-americanas, está Mariana Enriquez (1973), com o livro de contos *As coisas que perdemos no fogo* publicado em 2017. Nesta obra argentina, destaca-se uma atmosfera povoada por sentimentos como culpa, crueldade e compaixão vivenciada por pessoas comuns e seres socialmente invisíveis. Em um dos contos, uma garota arranca as unhas e os cílios na sala de aula diante da tensão dos abusos psicológicos. O mesmo é percebido em alguns contos do livro *Rinha de galo*, da equatoriana Ampuero (2021), nos quais apresentam episódios de crueldade e violência generalizada, como a própria Mariana Enriquez escreveu na contracapa do livro da Ampuero.

É possível destacarmos ainda a uruguaia Cristina Peri Rossi, em seu único livro de contos publicado no Brasil, *Espaços íntimos*, também publicado em 2017, que trata do tema da intimidade nas relações e nos espaços contemporâneos, e principalmente sobre as mudanças na posição social das mulheres no século XXI. Outra obra que podemos trazer para o debate é *O Corpo Em Que Nasci*, publicação de 2013, da mexicana Guadalupe Nettel. Esta remonta memórias mais íntimas de um corpo em busca do seu existir no mundo e sua jornada através da reconciliação. São mulheres que traçam uma trajetória de autoconhecimento em um mundo contemporâneo cheio de singularidades e desafios. Nas discussões literárias sobre feminicídio, ressaltamos os romances *Garotas Mortas* (2014), da argentina Selva Almada, e “Ni la santa Muerte”, de *Delincuentes: historias del narcotráfico* (2005), da mexicana Arminé Arjona; ambos traçam em detalhes como a mulher vítima

de feminicídio atravessa questões sociais e econômicas, ao mesmo tempo que é exposta à vulnerabilidade.

Na confluência dessas narrativas, as vozes autorais de mulheres se constroem insurgentes e captam os movimentos de resistência latino-americanos. Essas são algumas das jovens autoras que estão escrevendo sobre as situações das mulheres na América Latina contemporânea. É claro que o espectro é mais amplo, mas o recorte se fez necessário. Por isso, é fundamental o papel das escritoras jovens neste processo. A seguir, trataremos especificamente de *Rinha de galo*.

### **TREZE CONTOS GROTESCOS E SUAS MARCAS DE VIOLÊNCIA CONTRA MULHER**

Consideramos importante, antes de nos dedicarmos aos contos aqui em análise, trilharmos os caminhos da obra *Rinha de galo* e contextualizá-la num todo articulado. Para tanto, iniciamos a reflexão a partir do lugar da escrita feminina ao refletirmos sobre tal autoria. Podemos nos perguntar, assim como Gilbert e Guber (1976), o que significa ser escritora em culturas em que o cânone literário é arbitrariamente patriarcal e masculino. Felizmente, apesar das barreiras estruturais dos países latino-americanos, sempre existiram vozes femininas que têm quebrado o silêncio.

Após a segunda metade do século XX até nossos dias, encontramos numerosas escritoras que transgrediram a violência simbólica do androcentrismo cultural que predomina na América Latina. Isso se dá, em primeiro lugar, pelo próprio fato de escreverem abandonando o lugar das “musas” para se tornarem sujeitos da criação. Assim, no caso de muitas delas, seus trabalhos

implicam uma ação de empoderamento feminista, pois segundo Alleta Silvas (2012), procuram abalar os pilares culturais e políticos revisando e construindo uma “outra” visão, já que se trata de outra forma de se posicionar para resistir, inquietar e desalojar da visão e da experiência de lideranças femininas. Seus escritos questionam, criticam, releem, reinterpretem e denunciam a barbárie, como forma de garantir uma postura ética que impeça sua repetição.

Nesse contexto, destaca-se Maria Fernanda Ampuero, nascida em Guayaquil em 1976, uma escritora e jornalista equatoriana. Ela publica obras tanto de ficção, quanto de não ficção. Ampuero tem textos lançados em vários idiomas e atualmente é considerada uma das autoras latino-americanas mais relevantes devido ao seu extenso trabalho em periódicos de vários países da América Latina. Recentemente entrou para o mundo literário quando publicou *Rinha de Galos* em 2018, destacando-se na América Latina e nos Estados Unidos com essa antologia de contos. Em 2021, publicou outro livro, *Sacrifícios Humanos*. Ampuero pertence a uma geração de autoras latino-americanas cujas obras abordam de maneira direta e desencanada temáticas sociais de absoluta importância na atualidade, utilizando diferentes gêneros: romances, fábulas, contos, relatos fantásticos, de terror etc. Tal autora faz parte de um rol de escritoras que não podem ser silenciadas e tornadas invisíveis ao extremo, como aconteceu em épocas anteriores, pois, segundo Ampuero (2019), o feminismo dinamitou os porões onde foram “trancadas” as mulheres escritoras e agora é impossível não ouvir suas vozes. Autoras que quebram paradigmas, quebram os moldes de hipocrisia social para mostrar a realidade, muitas vezes violentas

e injustas, o que subjaz à aparente “normalidade”. Escritoras como Maria Fernanda Ampuero são o rosto atual de uma ampla genealogia de escritoras que, se posicionando como feministas publicamente ou não, vêm produzindo durante décadas uma abundante obra literária que incorpora o pensamento crítico feminista, revelando e denunciando a violência e as opressões dos sistemas de dominação, além de oferecerem alternativas de transformação.

A partir desta posição feminista e da profunda consciência das injustiças e das desigualdades sociais, Ampuero, em suas histórias no livro de contos *Rinha de Galos* (2021), nos confronta como a violência é arraigada, longa e silenciada no sistema patriarcal, destacando que ser mulher significa estar no epicentro desta violência. Cada um dos treze contos que são denominados por um substantivo – a saber “Leilão”, “Monstros”, “Griselda”, “Nam”, “Crias”, “Persianas”, “Cristo”, “Paixão”, “Luto”, “Ali”, “Coro”, “Cloro”, “Outra” – exploram à sua maneira os limites que separam o público e o privado ou então humano e não-humano, seja esse não humano algo ligado ao animalesco, ao bestial, ou até mesmo ao monstruoso. Geralmente, o elemento que aproxima nos contos esses contrários é a violência, essa que em *Rinha de Galos* (2021) é uma via de mão única, porque se apoia em uma relação verticalizada entre as personagens, ou seja, temos aqueles que cometem e os que sofrem a violência, e quando aqueles que sofrem tentam de alguma maneira se defender, isso acaba gerando uma reação muito mais peremptória e enérgica, porque afinal de contas, a reação da vítima desorganiza a “normalidade social”.

Não por acaso, a protagonista do primeiro conto de *Rinha de Galos*, “Leilão”, que inclusive é o conto que justifica o título do livro,

pois se ambienta inicialmente em um local clandestino em que ocorria rinha de galos, é chamada de monstro. Essa denominação ocorre justamente depois que ela descobre uma forma de defesa contra assédio que a menina sofria desde a infância. Trata-se de uma situação curiosa porque essa ideia do monstro também é trabalhada no conto seguinte, “Monstro”, no qual duas irmãs acabam descobrindo que às vezes os monstros da vida real podem dar mais medo do que, por exemplo, os monstros que nós vemos nos filmes, que se vê no cinema. Nos contos finais, as mulheres apresentadas no livro são adultas, como se fosse uma evolução temporal, mas a violência e a misoginia se repetem. Em “Luto”, a monstruosidade também aparece. É uma história muito marcante, havendo mulheres consideradas “pecadoras” submetidas aos piores castigos, vingança do malfeitor, violência familiar, abuso, sujeira, abandono, tudo misturado no caos que infelizmente muitas mulheres conhecem.

As narrativas de Ampuero, em *Rinha de Galos* (2021), são tão escatológicas quanto vívidas, pois nos conta, geralmente da perspectiva de meninas, uma passagem horrível para a idade adulta, uma maturidade que ocorre de forma repentina e violenta, que vem junto com infortúnios ou momentos horríveis. Ao longo dos treze contos da antologia – um número extremamente curioso, considerando o simbolismo que esse número tem – podemos ver como as personagens femininas se desenvolvem e amadurecem através de ritos de iniciação forçada, como se algo invadissem seu desenvolvimento natural e as forçasse a ser algo diferente, já que muitas delas não são mais mulheres, mas uma versão “monstruosa” do que eram quando crianças. Esse fato acontece em vários contos

no espaço familiar. A família, neste livro, muitas vezes não é um lugar seguro, mas um ambiente distorcido, cheio de emoções raivosas, e é através das relações íntimas que podemos ver o verdadeiro dano que uma pessoa sofre. Algo muito significativo se olharmos para uma das duas epígrafes com as quais a autora abre sua antologia é: “Tudo que apodrece forma uma família”, do poeta argentino Fabián de Casas (2018). As famílias mostradas em diversos contos estão “podres”, em processo de degradação, o que as levará a desaparecerem ou serem repudiadas.

A proposta oferecida nesta obra tem a ver com o conceito de “dispositivo”: a ordem das ideias em um discurso retórico, que também tem sido utilizado por estudos literários para se referir à sequência que certas narrativas têm, ou ao arranjo específico que existe em uma antologia. Dessa forma, o livro tem um discurso de maturidade, de violência e de passagem do tempo. Da mesma forma, o grotesco é um elemento que ressoa fortemente nos textos, para que possamos conhecer o grau de intensidade que vai sendo apresentado. O livro tem várias críticas indiretas ao machismo, à violência contra a mulher, à misoginia e ao desprezo por outro ser humano através de certas metáforas ou descrições. A antologia gera links de história para história e acaba desenvolvendo um processo que terminará no último conto como o fechamento de todos os problemas sociais estabelecidos ao longo do livro. Os contos foram escritos em um estilo bastante seco e direto.

Nesse ínterim, é necessário fazermos ainda algumas considerações em torno do gênero literário que permeia a obra – o conto. Esse tem um papel central na literatura latino-americana como um todo e seu desenvolvimento como uma autodescoberta

gradual de um continente. Esta função está relacionada com a estrutura da história geral, mas também com as características particulares que tem adquirido na América Latina. Pode-se dizer que o conto latino-americano é um exemplo especialmente claro do conto: os atributos do gênero aparecem com extrema clareza e nitidez. Isso nos permitirá colocar algumas questões intimamente relacionadas que não são fáceis de responder: o que é um conto em geral e o que caracteriza o conto latino-americano em particular.

Sabe-se que o conto é uma narrativa curta e concisa, cujo sentido circular é presidido pela unidade da ação e por um processo de concentração de todos os seus elementos. Segundo Anderson Imbert (1979), sua história remonta a quatro mil anos atrás, mas a partir do século XIX adquire um desenvolvimento e um desejo de perfeição em sua construção – especialmente da mão de Edgar Allan Poe, que o tornou um dos gêneros mais belos e renovadores da literatura universal.

A etimologia da palavra “conto” nos dá um ponto de partida para determinar o gênero: uma narração em que o ato próprio de narrar, e mais precisamente, o ato de narrar com habilidade e arte, tem uma importância constitutiva. Do ponto de vista discursivo, consideramos o gênero conto, na visão de Bakhtin (2016), como um ato concreto e histórico de leitura e escrita; com características relativamente estáveis relacionadas a uma situação típica de comunicação social; e sobre as características temáticas, estilísticas e composicionais a enunciados individuais e, portanto, relacionados à atividade humana.

A visão de qualquer corpus de contos nos ensina que essa arte de narrar é demonstrada de forma exemplar dentro de

uma unidade abrangente. Aqui está o que poderia ser chamado de personagem de amostra do próprio conto. Sob diferentes aspectos, o conto tem um caráter experimental: o autor dá ao leitor uma prova de sua capacidade; primeiro testa suas próprias possibilidades e, em seguida, entrega uma amostra da realidade e de uma determinada classe da realidade que te diz algo e te faz pensar. Essa realidade pode ser, por exemplo, regional, rural ou em que aparecem as contradições entre o campo e a cidade; pode ser uma realidade fantástica, ou onírica, fabulosa ou também temática. O fato de a história aparecer preferencialmente agrupada em um corpus também está relacionado à sua natureza de teste. Fernando Aínsa (2003) deu ao conto latino-americano uma bela definição:

[...] uma ave vistosa, digamos uma ave barroca, encerrada numa gaiola de formas geométricas [...] esplêndida na sua plumagem multicolorida, passando pelas grades com o seu canto; circundado, porém, pelo seu potencial voo livre, pelo seu corpo vivo e inquieto, pela forma da jaula que o encerra. (AÍNSA, 2003, p. 1)

O conto é amplamente livre para lidar com as leis da mimese que copia: pode copiar, mas não precisa. Aqui será visto claro porque o conto, justamente na América Latina, alcançou tanto significado. O conto pode mover-se em função experimental em novas áreas da realidade, familiar ao latino-americano, no mágico, no maravilhoso, no fantástico. E o leitor pode deixar de lado os caminhos construtivos, impregnado de tradição ocidental; estando em primeiro lugar a linguagem artística, a história pode refletir, em relação imediata com o objeto, sobre a realidade latino-americana.

Então a história é um meio experimental que permite aos autores latino-americanos para o vosso continente o difícil caminho da autodescoberta e da descoberta.

### **“LEILÃO”: APROPRIAÇÃO E VIOLÊNCIA DO CORPO FEMININO**

*“De qualquer modo, a podridão estará sempre lá, oculta, aguardando, dizendo de si. É uma arte infeccionada”.*  
Regina Dalcastagnè

No submundo da anti-cultura das rinhas de galo, o animal indefeso é capturado, mantido em cárcere em lugares insalubres, trancado em gaiola ou em lugares escuros. De acordo com Renata Martins, no Brasil, “a expressão rinha é utilizada para designar briga entre animais, sendo que as mais comuns têm sido as brigas entre galos, canários e cães” (MARTINS, 2022, s.p.). Ela explica que “cada luta dura 75 minutos: 4 rounds de 15 minutos e 3 intervalos de 5 minutos. Se o animal é nocauteado seu dono pode figurá-lo (tentar levantá-lo). A rinha continua se o galo ficar 1 minuto de pé” (MARTINS, 2022, s.p.). Na legislação brasileira, a rinha de galos é considerada crime de maus-tratos aos animais desde a publicação do Decreto Federal 24.645/1934. Já no Equador e em alguns outros países latinos, essa prática é uma tradição e ainda é mantida em algumas regiões.

O primeiro conto do livro *Rinha de galo* (2021), intitulado “Leilão”, registra episódios da vida de uma mulher sem nome específico. Narradora-personagem da sua própria história, ela conhece muito bem os cenários de uma rinha de galo. O tempo narrativo do conto é incerto, não linear e nos leva para a situação

de vulnerabilidade presente em que se encontra a personagem. “De joelhos, com a cabeça baixa e coberta com um trapo imundo, concentro-me em escutar os galos, quantos são, se estão numa gaiola ou no galinheiro” (AMPUERO, 2021, p. 9). Em cárcere privado, a protagonista retoma lembranças do pai quando iam às rinhas de galo: “meu pai criava galos de briga e, como não tinha com quem me deixar, me levava às rinhas. Das primeiras vezes, eu chorava ao ver o galinho desnortado na arena, e ele ria e me chamava de *mulherzinha*” (AMPUERO, 2021, p. 9).

Ao longo dos tempos, o substantivo *mulherzinha*, utilizado no diminutivo para se referir pejorativamente às mulheres, colocá-las na posição de inferioridade, foi o termo empregado por homens para justificar de maneira sexista o desígnio de outro codinome para sexo frágil. No conto “Leilão”, o pai da narradora-protagonista a chama por diversas vezes de *mulherzinha*, com a grafia registrada em itálico, principalmente quando deseja impor e estabelecer a hierarquia de poder e subalternizá-la às suas vontades. O tratamento destinado a ela era sempre cercado por imposição do medo e por ameaças. Essa violência de gênero é conhecida como abuso psicológico. Para Heleieth Saffioti,

efetivamente, a questão se situa na tolerância e até no incentivo da sociedade para que os homens exerçam sua força-potência-dominação contra as mulheres, em detrimento de uma virilidade doce e sensível, portanto mais adequada o desfrute do prazer. O consentimento social para que os homens convertam sua agressividade em agressão não prejudica, por conseguinte, apenas as mulheres, mas também a eles próprios. A organização social de gênero, baseada na virilidade como fora-

potência-dominância, permite prever que há um desencontro amoroso marcado entre homens e mulheres. (SAFFIOTI, 2015, p. 79)

Esses padrões de comportamentos são associados à construção de arquétipos de mulheres em condições de violência e que, muitas vezes, estão no inconsciente coletivo. A naturalização de termos como esses resultam das experiências de violências de várias gerações de mulheres que enfrentam agressões físicas ou psicológicas em situações cotidianas, em contextos patriarcais, logocêntricos e falocêntricos, que consideram o corpo feminino como propriedade privada do sexo masculino. A narradora do conto expõe várias ocorrências no cenário das rinhas em que seu corpo de menina é alvo de olhares desejantes e, para se defender, ela encontra a camuflagem ideal:

[...] aqueles homens tão machos que gritavam e ataçavam para que um galo rasgasse o outro de cima a baixo tinham nojo da merda, do sangue e das vísceras do galo morto. Assim, eu passava essa mistura nas mãos, nos joelhos e no rosto, e eles paravam de me importunar com beijos e outras idiotices. (AMPUERO, 2021, p. 9)

A narradora-protagonista transforma conscientemente seu próprio corpo em abjeto, aberração. Ela pode ser vista neste conto a partir da perspectiva do corpo literário feminino que tenta se esconder através da metamorfose do monstro. Os homens que frequentavam as rinhas diziam ao pai dela: “- Sua filha é um monstro” (AMPUERO, 2021, p. 9). Portanto, ao tentar se proteger do desejo e das violências masculinas do meio que a cercava, converteu este corpo feminino em corpo político, que tenciona a

ordem do pensamento hegemônico machista. Pois, como reforçou Izabel Fontes, “o corpo monstro configura-se também como um espaço de sobrevivência em um mundo de violência social e de gênero, ele transforma-se em um espaço de enunciação política” (FONTES, 2019, p. 257).

Ampuero trabalha seu texto literário ocupando-se da literalidade da estética do estranhamento. A jornalista e escritora brasileira, Eliane Brum (2021) destacou que “estranhar é preciso. O que não nos causa estranhamento, não nos transforma” (2021, p. 3). A sensação de repulsa, asco, nojo é apresentada tanto pelas experiências traumáticas e carregadas de violência vividas pela protagonista, quanto pela descrição dos cenários repugnantes. A narradora encarcerada em algum lugar está sem possibilidade de visão, sua cabeça está coberta. Seguimos suas sensações a partir dos cheiros, da audição e dos recortes de suas lembranças: “O cheiro dentro de um rinhadeiro é asqueroso. Às vezes eu acabava adormecendo num canto, sob as arquibancadas, e despertava com alguns daqueles homens olhando para minha calcinha sob o uniforme do colégio” (AMPUERO, 2021, p. 10). A protagonista utiliza-se novamente de outra estratégia estranha para afastar esses homens. Enfiava cabeças de galos entre as pernas, segundo sua teoria de proteção, se os “machos” encontrassem essas cabeças eles não ficariam satisfeitos, ela não seria um corpo-desejável. Em outra cena, a protagonista traz uma memória também a partir do cheiro:

Sei que em algum lugar perto daqui há galos, pois eu reconheceria esse cheiro a milhares de quilômetros. O cheiro da minha vida, o cheiro de

meu pai. Cheira a sangue, a homem, a sujeira, a bebida barata, a suor acre e a graxa industrial. (AMPUERO, 2021, p. 10)

Esses cheiros mapeiam o enredo e reconfiguram os elementos estranhos a partir do hostil, inóspito, indesejado. Nada está posto ao acaso. Destaca-se aqui que “só desperta nojo aquilo que é aversivo, que evoca a experiência de se sentir colocado em perigo, de estar perto demais do que causa a aversão, de ter que sentir o seu cheiro, vê-lo, tocá-lo, sempre sem escapatória” (FONTES, 2019, p. 253). A dimensão sensorial assumida pela personagem é significativa para o enredo porque conduz o corpo da mulher pela lógica da objetificação e animalização. Note-se que a personagem de Ampuero empreende uma autoproteção do corpo a partir do desespero e promove sua reconstrução dentro da lógica do inesperado. Como observou Silvia Federici, o corpo pode ser considerado “uma chave para compreender as raízes do domínio masculino e da construção da identidade social feminina” (2017, p. 31).

Dialogamos ainda com Elódia Xavier (2007), quando essa nos leva a refletir sobre a presença do corpo feminino na literatura. Segundo a autora, a partir da perspectiva teórica feminista, há uma subjetividade corporificada que atravessa as narrativas que apresentam personagens femininas, que vão além da visão binária mente versus corpo. Dessa forma, “o corpo deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas” (GROSZ apud XAVIER, 2007, p. 23). Isso implica dizer que as marcas inscritas no corpo feminino, bem como as performances que esse corpo realiza, estão vinculadas com o tempo, a sociedade e a história das mulheres,

fazendo reverberar as teias de resistência construídas diante das muitas violências sofridas.

Portanto, trata-se aqui neste conto de um corpo feminino, que não é estudado somente pelo viés fisiológico, mas também na esfera psíquica, social e institucional. Nesta narrativa de Ampuero, este corpo, aparentemente vulnerável à violação, tenta lutar perante o controle falocêntrico mesmo que por vias ignotas. Destacamos que nenhum fato é verdadeiramente bonito nesta história. Sua abordagem é muito direta, curta e clara, sem recursos estilísticos rebuscados, mas que impactam pela sua densidade. Conforme pontuou Julia Kristeva, “há, na abjeção, uma dessas violentas e obscuras revoltas do ser contra aquilo que o ameaça e que lhe parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, jogado ao lado do possível, do tolerável, do pensável” (KRISTEVA, 1982, p. 1).

Esta maneira de fazer literatura, que dá forma realista à abjeção das mulheres em situação de violência, se ocupa, principalmente, do contexto da literatura contemporânea, em que a maneira de valorizar a literatura como um ambiente de rupturas das formas tradicionais de conhecimento se configuram como *Literatura pós-autônoma*, termo escrito por Josefina Ludmer (2017) para buscar nos territórios do presente escrituras atuais da realidade. Como já assinalou Giorgio Agamben, “as sociedades contemporâneas se apresentam assim como corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real” (2009, p. 48). Percebe-se, com isso, que a literatura contemporânea traça uma nova linha de elementos que mesclam realidade e ficção e compõem a nova formação, também, dos textos literários contemporâneos latino-americanos.

Sendo assim, no conto “Leilão” destaca-se várias cenas em que a ficção é realidade e vice-versa, pois “a literatura atua na fronteira de ambas, ficando dentro-fora” (GARRAMUÑO; KIFFER, 2014, p. 136). Retomando o conto, a narrativa estabelece, a partir desse momento, a explicação de como a protagonista chegou a esta posição. Ao sair de um bar, depois de umas taças de vinho, chamou um táxi. O taxista empunhou uma arma e a levou a um destino ainda incerto para os leitores. Lá a trancaram, enfiaram um saco em sua cabeça, amarraram suas mãos e a depositaram num lugar fechado e com mau cheiro. Nesse mosaico dramático, a perversidade é escancarada. O cenário pode ser um galpão ou uma garagem no qual mulheres e homens são leiloados:

- Ouvi falar disso - ele disse baixinho. - Pensei que era mentira, uma lenda. Chamam-se leilões. Os taxistas escolhem passageiros que acreditam que possam render um bom dinheiro e para isso os sequestram. Depois os compradores vêm e escolhem seus preferidos e preferidas. E os levam embora. Ficam com suas coisas, obrigam-nos a roubar, a abrir suas casas para eles. A dar-lhes seu número de cartão de crédito. E as mulheres. As mulheres. (AMPUERO, 2021, p. 11)

Esse ambiente determina, por fim, o caminho que a protagonista irá atravessar, pois nele se torna vitrine da prostituição. A narrativa nos conduz a perceber que a personagem e os demais que lá estão não tiveram escolhas. Os episódios que seguem adiante refletem criticamente uma violência hedionda, através do tráfico de pessoas e mais ainda, o tráfico de mulheres como expressão da violência de gênero. Aqui vamos percebendo o quanto as violências vão se acumulando e se tornando mais

crúéis e mortíferas para as mulheres, no caso para a protagonista sequestrada. Realidade que não figura somente no campo ficcional, pois estima-se que na América Latina:

Em 2018, quase oito em cada dez vítimas detectadas de tráfico na América Central e no Caribe eram meninas e mulheres, enquanto na América do Sul, sete em cada dez vítimas eram mulheres, segundo dados do Escritório das Nações Unidas sobre Drogas e Crime. (TERESI, 2022, p. 1)

Os lances do leilão começam, e agora aparecem dois personagens com nomes explícitos, Ricardo e Nancy. “O rapaz é o primeiro a ser leiloado: Uma voz horripilante diz cinco mil. A voz horripilante leva Ricardo. Os outros aplaudem” (AMPUERO, 2021, p. 13). Em seguida, a garota chamada Nancy é exposta, exibida nua por um homem que a narradora chama de gordo: “*olhem que tetas, que lindas, que biquinhos* e faz som de chupada, e essas coisas não são ditas sem tocar, e além disso, o que o impede de tocá-la, quem? Nancy parece jovem. Vinte e poucos. Talvez seja enfermeira ou professora” (AMPUERO, 2021, p. 14).

O que se segue depois disso, é uma cena grotesca e fortemente violenta de abuso e violência física diante de um corpo feminino que não tem como se defender. Os homens que assistem esse espetáculo asqueroso rugem, aplaudem e a compram por três mil e quinhentos. A narradora consternada reflete: “O sexo é mais barato que o dinheiro” (AMPUERO, 2021, p. 18). Pelas características descritas, os homens que lá estão possuem poder econômico alto, usam relógios e crucifixos de ouro. Diante disto, vale citar Jacques Derrida (2022) quando afirmou que “há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha? Que animal? O outro” (DERRIDA, 2002, p.

15). Assim, apesar de todo poderio econômico em destaque, esses sujeitos que leiloam e compram o corpo humano, nada têm de civilizados, afastando-se inclusive dos pressupostos de humanidade que orientam a vivência em sociedade.

O caráter assombroso dessa experiência à qual a violência nos conduz também nos encaminha para o final da narrativa. A protagonista ao assumir uma voz histórica, um corpo cheio de fluídos, constrói uma nova identidade como um modo de defesa para reivindicar sua não humanidade, sua arma para sobrevivência. Chegada à vez de ser leiloada, a nossa protagonista faz o que ela bem sabe fazer, camufla-se, metamorfoseia-se como uma “boneca estripada”:

Fecho os olhos e abro os esfíncteres. Isso é a coisa mais importante que vou fazer na vida, então vou fazê-la bem. Encharco minhas pernas, os pés, o chão. Estou no centro de uma sala, rodeada por delinquentes, exibida diante deles como gado, e como gado esvazio meu ventre. Como posso grito como louca, agito a cabeça, balbucio obscenidades, palavras inventadas. (AMPUERO, 2021, p. 15)

A narrativa estabelece, desse modo, uma relação contrária ao esperado pelo público do leilão. Ninguém dá lance. Ninguém quer o corpo-monstro. Desse modo, cumpre-se o esperado pela protagonista. Ao entender como se defender, ela faz a performance responsável por salvar sua vida. Não suficiente, ela foi agredida violentamente pelo homem gordo, que a jogou no pátio, encharcam-na com uma mangueira, colocaram-na num táxi e a deixaram toda molhada e descalça na rodovia. Uma mulher. Um objeto descartável. E assim como os galos nas rinhas, essas pessoas

no leilão foram traficadas, encarceradas, expostas, violentadas. Foram vítimas de várias violências, mas sempre são as mulheres que pagam o preço mais alto.

### **INOCÊNCIA DESTRUÍDA EM “MONSTROS”**

“Monstros”, o segundo conto de *Rinha de Galos*, tem como personagens a narradora, sua irmã Mercedes e a empregada Narcisa. As irmãs vivem um estilo de vida de classe média alta, frequentando uma escola particular religiosa. No entanto, notamos que seus pais geralmente estão ausentes em suas vidas. A presença de Narcisa destaca uma característica comum da sociedade Latino-americana, pois, segundo Ampuero (2021), as trabalhadoras domésticas estão muito ligadas à criação de crianças de classe média e alta dessa região. A funcionária, por ser quase sempre mulher, é uma pessoa presente e determinante na formação como seres humanos, tanto mais do que seus pais.

Muitas vezes, este trabalho é realizado por mulheres pré-adolescentes, fazendo-as dormir no espaço mais miserável da casa, sem ventilação, sem luz, sem conforto, quase como se fossem prisioneiras, ou seja, trata-se de um trabalho análogo à escravidão. As estruturas hierárquicas impostas pela lógica escravista colonial latino-americana ainda marcam a vida social das empregadas domésticas ressaltando essa condição de subalternidade. A pessoa subalterna na definição de Spivak (2010) é aquela pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (2010, p. 12).

A história em análise se passa ao longo de seis meses, enquanto elas ainda são pré-adolescentes. Mercedes e a narradora assistem a filmes de terror todas as noites, apesar de seus pais desaprovarem seu hobby. Esses filmes são muitas vezes grotescos, retratando espancamentos e torturas de mulheres ou, em alguns casos, meninas, como as irmãs, sendo brutalmente assassinadas. Em “Monstros”, Ampuero (2021) desnuda as três meninas de sua juventude, mostrando-lhes o quão cruel o mundo realmente é. Para Mercedes e a narradora, elas aprendem sobre o abuso de mulheres por meio do filme, mas inicialmente o veem como ficção. Por estarem assistindo a filmes de terror, não parece ou não se dão conta de que algo semelhante pode acontecer com elas. As meninas são duas garotas pré-adolescentes que não têm problemas reais até os eventos trágicos surgirem na narrativa, assim a extensão de seus maiores infortúnios tende a ser contra as freiras que dirigiam sua escola. À medida que a história começa a se desenrolar, elas descobrem que a realidade é dura, assim como um filme de terror.

A empregada, Narcisca, que tem quatorze anos e não muito mais velha, é quem apresenta o que ela considera importante para que as gêmeas entendam do mundo. A grande virada de chave desse conto é quando as duas meninas menstruam. Assim, elas vão ser apresentadas à vida adulta; no entanto, não entendem por que agora as coisas mudaram, e é também a partir dessa empregada doméstica que elas vão ser apresentadas a algumas das violências sofridas pelo gênero feminino. Além disso, acarretou saberem o que a menstruação traz para a vida da mulher, os perigos que elas começam a correr por terem um útero, logo, a possibilidade

de ficarem grávidas. Isso aterrorizou muito as personagens. Assim, Narcisa deu-lhes um grave aviso:

Narcisa era pequena em tamanho e idade, apenas dois anos a mais que nós, mas parece que já tinha vivido umas quatrocentas vidas a mais. Estava nos machucando quando disse que agora sim que tínhamos que nos preocupar mais com os vivos que com os mortos, que agora sim tínhamos que ter mais medo dos vivos que dos mortos. (AMPUERO, 2021, p. 20-21)

É então que os filmes aos quais elas assistiram antes, aqueles que deram pesadelos a Mercedes, começam a se infiltrar na realidade. Esses sonhos tornam-se mais perturbadores desde a chegada da primeira menstruação, evidenciando-se pesadelos em que “[...] homens sem rosto que brincavam com seu sangue menstrual e o esfregavam pelo corpo e então surgiam por todos os lados, bebês monstruosos pequeninos como ratos, que a comiam aos bocados” (AMPUERO, 2021, p. 21).

Segundo Lacan (2003), a figura paterna no imaginário tradicional deve desempenhar o papel de protetor, professor e tutor de sua prole e representar a autoridade e o ideal viril dentro do núcleo familiar. Mas esta lógica é subvertida em “Monstros”, ao descobrir que algo não estava certo, que o pai das gêmeas estava abusando sexualmente da empregada, que tinha quase a mesma idade das meninas: “Havia algo estranho e próprio naquela silhueta que fez com que fôssemos tomadas por uma sensação física de nojo e horror” (AMPUERO, 2021, p. 21). Assim, o corpo-menina-mulher de Narcisa era duplamente violentado. Por um lado, havia a exploração dessa adolescente que era obrigada, não se sabe por

conta de quais circunstâncias, embora subentendamos, a cuidar de outras duas crianças que continham quase a mesma idade, além da realização de tantos outros trabalhos domésticos. E por outro lado, há o horror do abuso sexual sofrido, provavelmente durante todo o tempo em que trabalhou para aquela família.

No entanto, em “Monstros”, a narradora e sua irmã, Mercedes, não conseguem descrever seu trauma. Há uma ausência de detalhes – só está escrito que Mercedes grita ao descobrir a violência sexual praticada pelo pai. A falta de informação sobre o que realmente está ocorrendo nesta história mostra a desconexão entre a narradora e a realidade, pois o que elas testemunham é algo que só viram em filmes. Assim, elas descobrem que o monstro da vida real é muito pior do que dos filmes de ficção. Deste modo, em “Monstros”, Ampuero (2021) apresenta uma investigação dos espaços domésticos, dos corpos das mulheres e do significado de uma história de amadurecimento, que desnuda o olhar masculino e vê o mundo como ele é: feio, grotesco, brutal.

De acordo com Miguel Nuñez (2021), tudo isso deve ser dito porque a escrita é subversiva, sendo preciso revelar o que acontece nesses espaços fechados. São ritos de iniciação forçada e, embora sejam geralmente dedicados aos homens, aqui as mulheres têm que sofrer desse lado selvagem que anda de mãos dadas com a passagem para a idade adulta. As barbáries da sociedade as tornam maduras cedo, precoces, ao passo que a menstruação é sinal de preparação, de estarem prontas para suportar o que de terrível tem na vida.

## **VIOLÊNCIA, MISOGINIA E SILENCIAMENTO EM “LUTO”**

Além da violência familiar, estética e de classes em *Rinha de Galos*, existe também uma violência simbólica irrigada na religião, sobretudo em alguns contos. Em “Luto”, percebemos que há uma intertextualidade com o *Novo Testamento*. Pela profundidade de seu conteúdo, sua força narrativa, a originalidade que se supõe basear em uma conhecida história da Bíblia, mas em princípio desvinculada da violência que denuncia, bem como devido ao seu final chocante, torna-se uma parábola sobre como a religião faz parte das ferramentas sobre as quais o sistema de dominação patriarcal se sustentou e como esta contribui para impedir o gozo dos direitos humanos das mulheres.

Neste conto, há uma denúncia política da prática sexual patriarcal que condena a conduta sexual das mulheres enquanto autoriza a dos homens, desvinculada de todo afeto e estimulada pelo exercício da violência. Isto constitui um exemplo da associação entre sexualidade e violência, favorecida nas sociedades onde há desigualdade entre os sexos e dominância patriarcal, como extensivamente analisada por Eisler (1998).

No início da história, Marta e Maria nos apresentam sua vida familiar. Dois modelos de mulher, assim como no texto bíblico: a prática e a cuidadora, imagem perfeita da mãe-esposa; e a mística e acalorada, encarceradas neste espaço como uma espécie de convento, para evitar que elas se desviem para os pecados do sexo. Enquanto elas comem e bebem celebrando o que elas esperam que seja um futuro em liberdade, recordam-se dos bons tempos da infância, em que a violência sempre esteve presente:

Tempos bons, sim, o ar tinha um aroma de dias bons quando o pai não voltava azedo e batia em qualquer um que atravessasse seu caminho com uma vara de couro fininha que abria a pele em silêncio, como se não fosse nada, até que o sangue saía como uma surpresa vermelha e a dor aguilhoava. Começava pela mãe, continuava no irmão e seguia para Marta, que dava um jeito de esconder Maria da varinha. Esse pai os convertia em outras pessoas, em outra família. Talvez nem sequer fosse possível usar esta palavra sagrada: família. Nos dias do pai hediondo, alcoolizado, eles se enfiavam embaixo da cama e a mãe gritava e, às vezes, ele trocava a vara pelo chicote e esse, sim, avisava a dor que vinha vindo, com um tchas, tchas, tchas no ar. (AMPUERO, 2021, p. 68)

Neste modelo de família, metáfora do sistema patriarcal em que autoridade masculina é lei, o homem tem o direito de impor sua vontade e exercer a violência assim que considera oportuno. Não é um homem pobre, sem instrução, marginal, mas proprietário de terras e criado. Homem “de bem” e religioso. Como seu filho. E assim que o pai morre, o irmão herda uma propriedade e seu poder. Ele impõe as leis, e controla a sexualidade das irmãs.

Este sistema patriarcal é atravessado por uma violência que, nas palavras da filósofa espanhola Ana de Miguel (2005), apresenta formas específicas de legitimação, que decorrem da conceituação da mulher como inferiores e como propriedades dos homens, a quem devemos respeito e obediência, e encontra um reforço crucial nos discursos religiosos que as apresentam como más e perigosas – e lembremo-nos de fenômenos de violência coletiva, como queima de bruxas – ou como a “tentação”, a ocasião para pecar (os súditos, os homens).

Podemos ver este fato claramente quando o irmão descobriu que Maria estava se masturbando, ele “naquela noite prendeu-lhe num cocho partiu e sua cara a pontapés” (AMPUERO, 2021, p. 70). Marta tentou pedir misericórdia, mas diante da ameaça de sofrimento ou do mesmo castigo, ou o medo que é mais forte que a compaixão, permanece ajoelhada “sobre o chão empoeirado do pátio vendo seu irmão golpear sua irmãzinha até quase destroçá-la” (AMPUERO, 2021, p. 70), para controlar o prazer sexual de Maria, dobrá-la, humilhá-la, vexá-la ao máximo. E para isso, o irmão tornou-se um carrasco:

Ali, ele a havia maltratado e penetrado pelo ânus e pela vagina e torturado, ele que se dizia puro, que se dizia homem de deus, que era amigo querido daquele, o mais santo dos santos, aquele que quando vinha à casa deixava tudo em alvoroço e do qual Maria lavava os pés empoeirados e calosos com perfumes exóticos, divinos, únicos. (AMPUERO, 2021, p. 71)

Alguém escreveu a palavra “puta” na barriga de Maria com um objeto pontiagudo, alguém lhe provocou um aborto com chutes e “ninguém fizera nada durante aqueles dias em que ela ficou inconsciente e os ratos, com seus dentinhos determinados, começaram a comer suas bochechas” (AMPUERO, 2021, p. 68-69). Cheia de feridas, estuprada por seu irmão e todos os servos da casa, a quem a oferece, convertida em “um corpo putrefato, desagradável, pestilento” (AMPUERO, 2021, p. 71), passou dias e noites deitada em um catre, “um muladar de excrementos onde os bichos proliferaram e que, para alguns homens, embora gratuito, embora fácil, já era muito repulsivo” (AMPUERO, 2021, p. 71).

Mesmo quando o homem santo, na história original bíblica sendo Jesus Cristo, se compadece de vê-la, as palavras do irmão vão no sentido de fazê-lo mudar de ideia:

É pecadora, senhor, ela é a mais pecadora das mulheres. Eu a vi. Goza do pecado carnal, senhor. Ninguém me disse. Tive o desprazer de presenciá-lo, senhor, é repugnante. E se eu soltá-la, então as outras irão acreditar que isso pode ser feito sem consequências, que podem fazer assim. (AMPUERO, 2021, p. 72-73)

A intercessão de Marta foi inútil. O homem santo respeita mais a autoridade do proprietário masculino do que a insuportável dor de Maria. “Você deve ter fé”, ele disse a Marta, “eu não posso me impor a ele, o respeito a um homem é demonstrado respeitando sua casa, mas já lhe disse que ele deve soltá-la e vou rezar para que assim se faça” (AMPUERO, 2021, p. 73), porém a fé e a oração não acabaram com a violência. Aqui podemos ver uma espécie de cumplicidade dos homens que Ampuero (2021) procurou destacar na história: “Jesus” é amigo daquele homem e descobre que ele está torturando uma mulher, entretanto, considerou o fato do homem estar em sua própria casa e de lá poder fazer o que quiser. O fato da morada pertencer também às irmãs por direito sequer foi cogitado pela personagem. A submissão delas à figura masculina era inquestionável e intransponível, não importasse os horrores a que estavam submetidas. A autora está interessada em mostrar os Apóstolos como cúmplices dos maus-tratos às mulheres, mostrando que há solidariedade entre os homens, destacando assim a existência de um pacto masculino do qual a religião não escapa. Há também algo monstruoso aí.

Uma doença, talvez a sífilis, transformou o irmão em um ser cheio de feridas repugnantes. Marta, que não teve coragem de enfrentá-lo, agora se tornou seu algoz, tentando causar mais dor, enquanto o paciente se transformava em uma espécie de monstro incapaz de se mover, que só emitia sons incompreensíveis com uma língua destruída pela doença. Essa era a vingança ou a forma de Marta, pela primeira vez na vida, exercer o poder.

Após a morte do homem, a libertação das irmãs pareceu ser anunciada. Estavam juntas, livres do jugo, da violência, da humilhação permanente imposta pelo irmão. Mas o retorno do homem santo e seu suposto milagre ressuscitarão Lázaro, que retornou para a casa “rodeado por um cheiro nauseabundo” (AMPUERO, 2021, p. 75), precedido pelas moscas que se alimentaram de seu cadáver pútrido. Metaforicamente, podemos perceber o quão resistente é o corpo cruel e monstruoso do patriarcado que tem se perpetuado por séculos em nossa sociedade, relegando às mulheres a espaços de subalternidade e a práticas de violências diversas.

O conto “Luto” constitui um cenário de abuso, que revela a misoginia constitutiva da cultura patriarcal endossada pela religião, desde o próprio mito hebreu da criação, no qual, de acordo com Venegas (1995), se consuma a desvalorização simbólica da mulher. Fernanda Ampuero (2021) converte a denúncia de violência contra a mulher e a desconstrução do discurso misógino fundado na religião, no “corpo” e na história. A força comovente de sua palavra rasga os véus que hipocritamente procuram esconder a profunda desigualdade e violência contra as mulheres em instituições defendidas como pilares fundamentais da sociedade: religião e família.

Por fim, o conto “Luto” exerce um papel muito significativo no livro *Rinha de Galos*, pois a partir dele as histórias que se seguem mudam um pouco de tom. Núñez (2021) diz que em “Luto” a escrita é feita de uma forma mais aglutinada: há menos diálogos, os pensamentos se tornam cada vez mais importantes, como se a internalização fosse mais importante, como se não valesse a pena falar. Então parece que este conto demarca muito bem a existência desse discurso em comum que liga todos os contos do livro. Assim, em “Luto” estabelece mesmo essa virada no tom que os textos seguintes vão assumir.

Nos contos finais, que o precedem, já não existe tanto o recurso da memória ou então o uso de diálogos, pois a partir do que acontece em “Luto” fica implícito que não adianta tentar buscar as raízes dessa violência, portanto, não adianta mais usar a memória. Sendo assim, fica implícito na história que essa violência impossibilita o diálogo. Tudo passa a ser narrado de uma forma ainda mais direta e com o uso cada vez mais sucinto de diálogos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A crueldade sempre triunfa diante do desamparo” (AMPUERO, 2021, p. 68), ao lermos esta frase no conto “Luto”, torna-se muito difícil não refletir em como a crueldade e o desamparo são duas das principais marcas da América Latina. Essa frase é muito forte, muito potente, pois também nos faz pensar bastante sobre o quão recorrente é a temática da violência na literatura latino-americana, talvez porque esse território se configure nesse lugar desamparado. E é por isso que, mesmo a casa dessas personagens dos contos aqui analisados é um espaço que materializa os pesadelos, esconde

segredos, acoberta dinâmicas de violência, que protege não a vítima, mas sim um agressor.

Isto nos faz retomar o que o Bachelard (1993) disse sobre o “porão”. Para ele, o espaço do porão abriga os segredos mais abjetos e perturbadores de uma casa, tudo aquilo que deve ser esquecido acaba indo parar lá. Assim, pensando nisso, é como se contos de Maria Fernanda Ampuero (2021), no livro em estudo, fossem uma espécie de narrativas “subterrâneas”, por iluminarem esses espaços marginais organizados por uma lógica caótica, perigosa e violenta: seja o espaço da rinha de galos, o quarto da empregada ou no galpão onde ficava Maria. Destacamos o espaço da rinha, apontado desde o título do livro, que é um ambiente da ilegalidade, um lugar secreto. Esse espaço da rinha é um ambiente no qual a morte é o propósito que une as pessoas que frequentam esse tipo de lugar, mas essa violência, essa dinâmica da morte, por mais que seja ligada aos animais, é agenciada e incitada pela ação e pela vontade humana, e mais do que humana, pela vontade masculina, pela ação masculina.

São as mulheres que são as vítimas nos contos analisados. A violência contra mulheres e meninas, presente desde a própria construção de gênero que as socializa no desprezo de seus próprios corpos, a ameaça de abuso e submissão até abjeção, é exercida naquele local que deve ser de máxima proteção: o lar, a esfera da família, tão sagrada por outro lado, na cultura patriarcal. A história do “Leilão” mostra claramente como o destino de sua protagonista é, como afirma Carreres (2020), marcado por sua condição de mulher, ou talvez, mais precisamente, “mulherzinha”, como seu pai a chamava, então vale a pena perguntar, o que estas

“mulherzinhas” são nesta região? As histórias nos mostraram que o destino das mulheres é serem submetidas a abusos e violências. Deste modo, “Leilão”, “Monstros” e “Luto” são relatos que representam um cenário de abuso: violência no espaço da família, desigualdade social, exploração, sequestro, tráfico de pessoas e a misoginia constitutiva da cultura patriarcal endossada pela religião. No entanto, ao lado da violência, a autora também torna visível a capacidade de resistência e as diferentes estratégias de empoderamento de mulheres, principalmente nos contos “Leilão” e “Luto”.

É notório que as narrativas relatam, em diferentes situações, uma mesma realidade de violência que está arraigada, perpetuada e silenciada no patriarcado, enfatizando que ser mulher significa estar no centro dessa violência. Essas situações evidenciam que os contos são atravessados pela violência e são narrados a partir da perspectiva de quem é vitimado. A autora se interessa pela voz feminina diante de um mundo masculino, ainda que essa vítima não seja sempre quem está narrando a história. Essas vítimas são principalmente mulheres, crianças e animais, como se não houvesse muita diferença ou como se as diferenças não fossem tão acentuadas.

Diante de tudo isto, este estudo teve o objetivo de contribuir com as discussões sobre como as mulheres, em situações de violência, são construídas nas narrativas escritas pelas autoras femininas latino-americanas, com destaque para Maria Fernanda Ampuero (2021). Ela escreve com o corpo e a partir do corpo, através de uma postura feminista e profunda compreensão da injustiça e da desigualdade social. Sua escrita constitui uma experiência

carnal, orgânica. Tem a ver com o visceral, o sangramento, a dor, o gemido, o uivo, e imaginando o que está acontecendo, se é possível sobreviver a isso. Segundo Fariña (2003), o corpo da mulher tem sido um corpo silenciado, mas um corpo que ousou falar, no entanto, através dos textos.

Desta forma, o estudo realizado nestas páginas representa uma contribuição mínima que ilumina apenas uma parte do universo literário que se abre na narrativa latino-americana contemporânea, em que numerosas escritoras, como a própria Maria Fernanda Ampuero, estão criando textos que não buscam uma leitura confortável e hedonista, mas pretendem, através da literatura, investigar os mecanismos textuais que permitem ir além dos limites do corpo considerado humano, da linguagem e do inteligível, do narrável, através do horror, do grotesco, da violência contra a mulher e a monstruosidade que se esconde na vida mais íntima e cotidiana, ou seja, na família, no lar e na infância. Um mundo silenciado e silencioso, até agora, em que muitos autores e, em particular, autoras se atrevem a investigar esses espaços, a fim de mostrar a parte mais perversa do ser humano e incomodar os leitores, por meio dos mais diversos tipos de extrema violência contra mulheres.

## REFERÊNCIAS

AÍNSA, Fernando. El cuento latinoamericano: un pájaro barroco en una jaula geométrica. *El Cuento in red*, n. 8, Zaragoza, mayo, 2003. Disponible en: <http://cuentoenred.org>. Acceso en: 27 mayo 2022.

ALETTA DE SILVAS, Graciela. Género, violencia y dictadura en la narrativa de escritoras argentinas de los 70. *Amerika: Mémoires, Identités, Territoires*, jul., 2012. Disponible en: <http://amerika.revues.org/3567>. Acceso en: 27 mayo 2022.

ALMADA, Selma. *Garotas mortas*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora Todavia, 2018.

AMPUERO, Maria Fernanda. *Entrevista*. Polvo. 4 abr. 2019. Disponível em: <http://www.polvo.com.ar/2019/04/maria-fernanda-ampuero/>. Acesso em: 27 maio 2022.

AMPUERO, Maria Fernanda. *Rinha de galo*. Tradução de Silvia Massimini Felix. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2021.

ARJONA, Arminé. *Delincuentes: historias del narcotráfico*. Editora: Instituto Chihuahuense dela Cultura, 2005.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Bezerra, Paulo. Notas da edição russa: Seguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.

BRUM, Eliane. *Banzeiro Òkotó: uma viagem à Amazônia Centro do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Orgs). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, p. 313, 2019.

CARRERES, Analía Ferreyra. *Cartografias líquidas: Violencia contra las mujeres en cinco cuentos latino-americanos contemporáneos*. TFM. Universidad de Lund, Suecia, 2020. Disponible en: [https://www.academia.edu/44011715/Cartograf%C3%ADas\\_l%C3%ADquidas\\_Violencia\\_contra\\_las\\_mujeres\\_en\\_cinco\\_cuentos\\_latinoamericanos\\_contempor%C3%A1neos](https://www.academia.edu/44011715/Cartograf%C3%ADas_l%C3%ADquidas_Violencia_contra_las_mujeres_en_cinco_cuentos_latinoamericanos_contempor%C3%A1neos). Acceso en: 14 jun. 2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. Vozes femininas na novíssima narrativa brasileira. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 11. Brasília, p. 19-26, jan./fev. 2001.

DALCASTAGNÈ, Regina. Nas tripas do cão: a escrita como espaço de resistência. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 29. Brasília, p. 55-66, jan./jun., 2007.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou* (A seguir). São Paulo: Editora: UNESP, 2002. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/185820/Jacques+Derrida.+O+animal+que+logo+sou.pdf>. Acesso em: 3 jun. 2022.

- DUARTE, Lima Constância. *Feminino Fragmentado*. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19182>. Acesso em: 27 maio 2022.
- EISLER, Riane. *El Placer Sagrado*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1998.
- ENRIQUEZ, Mariana. *As coisas que perdemos no fogo*. Tradução de José Geraldo Couto. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.
- FARIÑA BUSTO, María Jesús. *De puro cuerpo a un cuerpo propio*. Textualizaciones del deseo en algunas escritoras hispánicas. *Versants*, v. 46, p. 243-259, 2003.
- FEDERIC, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva*. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FONTES, Izabel. *O horror vem de dentro: o abjeto e o corpo político em três contos de Mariana Enriquez*. 2019. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3175>. Acesso em: 1 jun. 2021.
- GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Tradução de Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- GARRAMUÑO, Florencia; KIFFER, Ana Paula Veiga. (Org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras-formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- GILBERT, Sandra M. y GUBER, Susan. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 1976.
- IMBERT, Anderson Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires, Marymar, 1979.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes do horror ensaio sobre a abjeção*. Tradução de Allan Davy Santos Sena. New York, Columbia University Press, 1982.
- LACAN, J. *La Familia*. Buenos Aires: Argonauta, 2003.
- LUDMER, Josefina. *Literatura pós-autônomas*. *Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, jul. 2007.
- MARRÓN, Núria. *Las mujeres en el 'boom' latinoamericano: o invisibles o asistentas*. *El Periódico*, 2017. Disponible en: Acesso em: 10 nov. 2018.

MARTINS, Renata de Freire. *Rinhas: a anti-cultura bárbara legalizada?* Disponível em: <http://ranchodosgnomos.org.br/boletim/rinhas.htm>. Acesso em: 27 maio 2022.

MIGUEL, Ana de. La violencia de género: la construcción de un marco feminista de interpretación. *Cuadernos de Trabajo Social*, v. 18, p. 231-248, 2005. Disponible en: [https://www.padresdivorciados.es/pdf/Feminismo%20y%20la%20Violencia%20de%20Genero%20%20Interpretaci\\_n.pdf](https://www.padresdivorciados.es/pdf/Feminismo%20y%20la%20Violencia%20de%20Genero%20%20Interpretaci_n.pdf). Acesso em: 13 jun. 2021.

MOSCATELLO, Giovanna. *Outras Cartografias: Femicídio na América Latina*. Disponível em: <https://outraspalavras.net/feminismos/outras-cartografias-femicidio-na-americalatina/>. Acesso em: 22 maio 2022.

NETTEL, Guadalupe. *O Corpo Em Que Nasci*. Tradução de Ronaldo Bressane. Editora: Rocco, 2013.

NÚÑEZ, Miguel Ángel Galindo. Inocencia quebrantada. El uso de lo grotesco en Pelea de Gallos de María Fernanda Ampuero. *Sincronía*, n. 79, p. 334-344, 2021.

ROSSI, Cristina Peri. *Espaços íntimos*. Tradução de Adriana Carina Camacho Álvarez. Rio de Janeiro: Graivá, 2017.

SAFFIOTI, Heleith. *Gênero, patriarcado, violência*. 2. ed. São Paulo: Expressão popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SERRÃO, Raquel de Araújo. *A hora e a vez do rosa no pós-boom latinoamericano: a ficcionalização da história sob a ótica feminina*. Revista Olho d'água, São José do Rio Preto, 5(1): 1-125, jan./jun., 2013. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/182/190>. Acesso em: 10 nov. 2018.

SILVEIRA, Maria José. *Maria Altamira*. São Paulo: Editora Instante, 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

PRAZERES, Lílian Lima Gonçalves dos. *Escrituras feministas sul-americanas: corpos, vozes e sentimentos em Luisa Valenzuela*. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2019. Disponível em: [https://sappg.ufes.br/tese\\_drupal//](https://sappg.ufes.br/tese_drupal//)

tese\_13009\_ESCRITURAS%20FEMINISTAS%20SUL%20AMERICANAS%20CORPOS%20VOZES%20E%20SENTIMENTOS%20EM%20LUIZA%20VALENZUELA%20\_L%EDlian%20Lima.pdf. Acesso em: 25 out. 2022.

TERESI, Veronica Maria. *O tráfico de pessoas na América Latina envolve principalmente a exploração de mulheres*. Disponível em: <https://latinoamerica21.com/br/o-trafico-de-pessoas-na-america-latina-envolve-principalmente-a-exploracao-de-mulheres/>. Acesso em: 4 jun. 2022.

VENEGAS, Juana Sánchez-Gey. Mujer y filosofía. *Diálogo filosófico*, v. 31, 1995.

VIDAL, Paloma. Configurações do comum na narrativa latino-americana contemporânea. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio, GINZBURG, Jaime, HARDMAN, Francisco Foot (Orgs). *Escritas da violência*. Vol. II. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 9-10, 2012.

VISNIEC, Matéi. *Paparazzi seguida de A mulher como campo de batalha*. São Paulo: É Realizações, 2012.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

## 03

## ESPAÇO FICCIONAL E O INSÓLITO: A CONSTRUÇÃO DO HORROR NA CARTOGRAFIA SIMBÓLICA DA OBRA *NOSSA PARTE DE NOITE* (2019) DE MARIANA ENRIQUEZ<sup>1</sup>

Giovanna Suleiman das Dores  
Fernanda da Cunha Correia

Recebido em 01 nov 2022.

Aprovado em 10 abr 2023.

### **Fernanda Correia**

Doutoranda em Letras, Literatura, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Mestre em Letras, Literatura de Língua Inglesa, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2019.

Pesquisadora do grupo de pesquisa O insólito ficcional na literatura contemporânea, pesquisadora do grupo de pesquisa Metamorfose do insólito-ficcional na literatura latino-americana: obras e autores do século XXI, pesquisadora do grupo de pesquisa Práticas literárias nas aulas de espanhol como língua estrangeira: o fantástico em ação, membro do projeto de pesquisa Coletivos poéticos e públicos de inclusão: inovação social na cena literária, membro do Grupo de Trabalho ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0608576895399865>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0158-037X>.

E-mail: [fernandacorreia@gmail.com](mailto:fernandacorreia@gmail.com).

---

1 Título em língua estrangeira: "Fictional space and the uncanny: the construction of horror in the symbolic cartography of the work *Nossa parte de noite* (2019) by Mariana Enriquez".

**Giovanna Suleiman das Dores**

Mestranda em Letras, Literatura de Língua Inglesa, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Graduação em Letras, Inglês e Português, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2020.

É membro do grupo de pesquisa O insólito ficcional na literatura contemporânea (CNPq), coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Lucia Trevisan (UPM), e do projeto de pesquisa Coletivos poéticos e públicos de inclusão: inovação social na cena literária liderado pelo Prof. Dr. Frederico Garcia Fernandes (UEL) e da Academia de Letras dos Estudantes do Mackenzie.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6682466172735506>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1579-2771>.

E-mail: [gigidores@gmail.com](mailto:gigidores@gmail.com).

**Resumo:** Este trabalho visa refletir a respeito da construção espacial e os recursos narrativos utilizados para a ambientação presente no romance *Nossa Parte de Noite* (2019) da autora argentina Mariana Enriquez. A discussão foi desenvolvida com o intuito de discorrer a respeito da organização do espaço ficcional em função da construção do horror nos capítulos “A coisa má das casas sozinhas, Buenos Aires, 1985-1986” e “Círculos de giz, 1960-1976” do romance, os quais apresentam duas casas distintas que compõem a cartografia simbólica da obra e a ambientação do horror a partir da caracterização e do funcionamento dos dois espaços. Analisaremos o espaço ficcional sob o ponto de vista da pesquisadora Cláudia Barbieri (2019), que o apresenta como um agente ativo da obra, em constante diálogo com as personagens, e que compõe o que a autora chama de “cartografia simbólica”. Trataremos também do espaço ficcional sob o ponto de vista do pesquisador Gaston Bachelard (2014) na instância da categoria da forma do espaço ficcional retratado na obra. O horror será tratado sob o ponto de vista do teórico Noel Carroll (2004), que propõe como o horror

é modalizado dentro das obras. Em face desse contexto, indagamos: Como o espaço ficcional funciona para conceber os elementos insólitos e ambientar a narrativa dentro do horror? Quais são os recursos linguísticos e imagéticos utilizados em ambos os capítulos?

**Palavras-chave:** Mariana Enriquez. Horror. Espaço ficcional. Literatura latino-americana. Literatura argentina.

**Abstract:** This work aims to reflect on the spatial construction and the narrative resources used for the setting present in the novel *Nossa Parte de Noite* (2019) by the Argentine author Mariana Enriquez. The discussion was developed to think about the organization of the fictional space in terms of the construction of horror in the chapters “A coisa má das casas sozinhas, Buenos Aires, 1985-1986” and “Círculos de giz, 1960-1976” of the novel, which presents two different houses that compose the symbolic cartography of the work and the horror setting regarding the characterization and functioning of these two spaces. We will analyze the fictional space from the point of view of the researcher Claudia Barbieri (2019), which states that the fictional space is in constant dialogue with the characters and composes what the author calls “symbolic cartography”. We will also deal with the fictional space from the point of view of the researcher Gaston Bachelard (2014) in the instance of the category of the form of the fictional space portrayed in the work. The horror will be analyzed from the point of view of Noel Carroll (2004), who proposes that the horror is modularized within the works. Given this context, we ask: How does the fictional space work to conceive the unusual elements and set the narrative within the horror? What are the linguistic resources and images used in both chapters?

**Keywords:** Mariana Enriquez. Horror. Fictional space. Latin American Literature. Argentine literature.

Este trabalho visa refletir a respeito da construção espacial e dos recursos narrativos utilizados para a ambientação presente no romance *Nossa Parte de Noite* (2019) da autora argentina Mariana Enriquez. A discussão foi desenvolvida com o intuito de discorrer a respeito da organização do espaço ficcional em função da construção do horror nos capítulos “A coisa má das casas sozinhas, Buenos Aires, 1985-1986” e “Círculos de giz, 1960-1976” do romance, os quais apresentam duas casas distintas que compõem a cartografia simbólica da obra e a ambientação do horror a partir da caracterização e funcionamento dos dois espaços.

Situando esta pesquisa no escopo do espaço ficcional, cabe explicitar que esse espaço ficcional é pensado a partir da concepção teórica conforme apontado por Claudia Barbieri, para quem:

O espaço na narrativa, muito além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária, cria também uma cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação. A construção espacial da narrativa deixa de ser passiva – enquanto um elemento necessário apenas à contextualização e pano de fundo para os acontecimentos – e passa a ser um agente ativo: o espaço, o lugar como articulador da história. (BARBIERI, 2009, p. 105)

A teoria do espaço visa analisar mais do que as categorias palpáveis (como a geografia representada na obra), e se preocupa com as relações de tempo, narrador e personagem com o espaço ficcional proposto na obra, como o diálogo que o espaço tem com as personagens. Nessa mesma perspectiva, é preciso considerar

outra visão sobre o espaço ficcional proposta por Cristhiano Aguiar (2017, p. 142): “[...] o espaço e a personagem estão em constante diálogo e movimento, modificando-se reciprocamente”.

Para nossa análise, seguiremos a partir da noção que considera o espaço como um agente ativo. Barbieri distingue três possíveis funções espaciais: o espaço que permeia a narrativa, o espaço que constrói a narrativa e o espaço que vincula o leitor ao livro ou às personagens. As funções são separadas por seu envolvimento com a obra, vindo do mais baixo envolvimento para o mais alto. A estudiosa ainda aponta que o espaço como estudo de literatura era visto somente com a função de permear a narrativa, onde este somente funcionava contextualizando o leitor de onde estão se passando as ações da obra, chamando essa visão espacial de espaço passivo, e expõe como o espaço vem deixando de ser interpretado como passivo para ser ativo, interferindo no enredo, articulando a história e passando uma compreensão mais profunda para o leitor da personagem pelo modo de como esta interpreta e dialoga com o espaço e como lhe atribui significado (BARBIERI, 2009).

O presente estudo também leva em consideração a teoria de Bachelard, em *The Poetics of Space* (2014), sobre a representação espacial que estuda os cantos de uma casa:

O ponto de partida de minhas reflexões é o seguinte: todos os cantos de uma casa, todos os ângulos de uma sala, cada centímetro de espaço isolado no qual gostamos de nos esconder ou nos retiramos, é um símbolo de solidão para a imaginação. [...] Além disso, em muitos aspectos, um canto em que se “mora” tende a rejeitar e restringir, até mesmo a esconder,

a vida. O canto se torna uma negação do universo.  
(BACHELARD, 2014, p. 155, tradução nossa<sup>2</sup>)

Posto isso, trataremos de duas casas apresentadas por Enriquez em sua obra *Nossa parte de noite* (2019), levando em consideração as teorias apresentadas, pois, para além do espaço ficcional em diálogo com a narrativa e com as personagens, analisaremos, sobretudo, como o espaço ficcional está em diálogo com os recursos narrativos do horror.

O horror será tratado sob o ponto de vista do teórico Noel Carroll (2004), que propõe como o horror é modalizado dentro das obras. Noël Carroll propõe que, quando tratamos do horror, temos duas definições, o que o autor intitula de “horror natural”, usado para descrever o sentimento humano, e a “arte-horror”, usada para descrever obras que se enquadram no gênero. O autor propõe: “Geralmente, quando a palavra ‘horror’ é usada no que se segue, deve ser entendida como arte-horror” (CARROLL, 2004, p. 12, tradução nossa<sup>3</sup>) e “Não é a tarefa deste livro analisar o horror natural, mas apenas a arte-horror, isto é, ‘horror’, pois serve para nomear um gênero cross-art e cross-media cuja existência já é reconhecida na linguagem comum” (CARROLL, 2004, p. 12, tradução nossa<sup>4</sup>).

2 “The point of departure of my reflections is the following: every corner in a house, every angle in a room, every inch of secluded space in which we like to hide, or withdraw into ourselves, is a symbol of solitude for the imagination; that is to say, it is the germ of a room, or of a house. The documents available in literary works are few, for the reason that this purely physical contraction into oneself already bears the mark of a certain negativism. Also, in many respects, a corner that is ‘lived in’ tends to reject and restrain, even to hide, life. The corner becomes a negation of the Universe” (BACHELARD, 2014, p. 155).

3 “Generally when the word ‘horror’ is used in what follows, it should be understood as art-horror” (CARROLL, 2004, p. 12).

4 “It is not the task of this book to analyze natural horror, but only art-horror, that is, ‘horror’ as it serves to name a cross-art, cross-media genre whose existence is already recognized in ordinary language” (CARROLL, 2004, p. 12).

Em face desse contexto, indagamos: Como o espaço ficcional funciona para conceber os elementos insólitos e ambientar a narrativa dentro do horror? Para tal, analisaremos os dois espaços ficcionais, pensando como que eles são construídos, quais são os elementos do horror encontrados nessa “cartografia simbólica” que foi traçada e quais são os recursos linguísticos e imagéticos utilizados em ambos os capítulos que constroem o horror na obra. Tanto o horror quanto as obras de Enriquez enquadram-se no universo da literatura fantástica e do insólito ficcional.

As narrativas insólitas têm se ampliado e abarcado cada vez mais variados estilos e autores. Tradicionalmente, o fantástico se define como o momento da incerteza e, como postulado por Todorov (2010), só se apresenta puramente quando essa incerteza se perpetua por todo o texto, sem explicação ou aceitação. Da mesma forma, durante o fantástico do século XIX, era somente produzindo dentro do gênero que autores e autoras encontraram formas de tratar de temas tabus e questões ainda não resolvidas da sociedade, uma vez que a presença de elementos “não reais” não levantava suspeitas de que os elementos reais, mas não aceitos, não fossem igualmente inventados. Nos contos de fantasmas, vampiros e outros monstros encontravam-se temas como homoafetividade, liberdade sexual feminina, infidelidade conjugal, entre outros.

Na América Latina, o conto fantástico ganhou contornos próprios e encontrou amplo espaço para a sua produção, não deixando de lado o caráter contestador do gênero. Ainda que, posteriormente, outros lugares também tenham produzido textos do chamado real maravilhoso, ele surge como algo tipicamente latino-americano, com características e entendimentos próprios.

Considerando que o fantástico surge a partir de questões e temas que não eram e não podiam ser abordados abertamente nas Américas, sua formação baseada em violência e invasão acaba ganhando espaço frente às questões mais tradicionais.

Os próprios habitantes viam dificuldade de se situar enquanto sujeitos, o que vai ser refletido em suas obras. Os nascidos no novo continente, geralmente frutos de relações não consensuais, não eram nativos, uma vez que não se encaixavam nas tradições dos povos que nas terras americanas já habitavam, nem eram europeus, dado que nasceram nas Américas e seus pais, muitas vezes, eram degredados. Dessa forma, parecem habitar um não-lugar, não pertencendo ao local em que nasceram nem aos de seus pais, fazendo com que a própria realidade soe estranha e desconexa, levando-os a buscar na literatura uma forma de estabilizá-la.

Com isso, a literatura gestada em tal ambiente procura entender em que medida tais realidades tão distintas estão agora misturadas. Como explica Gama-Khalil (2019): “O antagonismo das duas culturas desencadeia diferentes posicionamentos em relação ao maravilhoso: concordância de um lado, negação do outro. De um lado, fé; do outro, descrença”. Assim, o que acontece para o surgimento de tal tipo de fantástico é um choque e o conflito de duas visões de mundo diferentes, e o sincretismo que aos poucos vai se formando na realidade começa a passar para a literatura.

Gama-Khalil utiliza principalmente de ideias e escritos de Alejo Carpentier para explicar como o real maravilhoso é diferente do realismo mágico, ainda que constantemente confundidos. A principal diferença entre ambos é a de que o realismo mágico trata

da realidade de forma fantástica, como um filtro ou uma forma de enxergar o que se vê, enquanto o real maravilhoso não diferencia o real do fantástico, tratando ambos como plausíveis e possíveis. Muitos passaram a relacionar o realismo mágico à América Latina por conta da grande produção do gênero e seu reconhecimento, mas ele não é um gênero nativo e já existia na Europa muito antes. O real maravilhoso seria, esse sim, característico da América Latina por conta de todo o passado, e muitas vezes ainda presente, de violência e absurdo.

A literatura insólita latino-americana contemporânea segue bebendo de tal tradição, complementada com as questões mais próximas, como retomadas de democracias e consequências de ditaduras, questionamento sobre colonização e influências estrangeiras ou ainda a consciência de pertencimento a uma periferia do capitalismo. Como explica Gama-Khalil, a partir das reflexões de Carpentier, o latino americano acaba encontrando no real maravilhoso a forma mais consistente de lidar com os problemas que os assombram, os quais muitas vezes parecem temas do insólito e não da ordem do real:

Ao longo dos escritos e conferências Carpentier continuará defendendo ideias que se relacionam à noção de real maravilhoso. Em Aula Magna da Universidade Central da Venezuela, no ano de 1975, intitulada “Consciência e identidade da América” (2006), defende uma percepção especial da história por parte do latino-americano, que deve ser deflagrada por meio de uma necessária de sua história, revisando-a e reinventando-a não a partir da perspectiva dos brancos, contudo com a eficácia de uma visão que procure valorizar sua

própria cultura. A mistura do índio, do negro e do europeu, todo o processo de mestiçagem, deve influenciar a irrupção de uma arte que valorize a simbiose cultural. Assim, essa noção forjada por Carpentier ultrapassa a simples condição estilística, açambarcando também e especialmente um sentido estético-político. (GAMA-KHALIL, 2019)

Conforme apresentamos, trabalharemos considerando o espaço ficcional como agente ativo da narrativa insólita latino-americana. O objetivo deste trabalho é compreender como o espaço ficcional na obra de Enriquez (2019) foi utilizado como um agente ativo, o qual contribui para a construção do horror dentro da obra.

Seguiremos com a noção do horror na literatura proposta por Carroll (2004). O autor propõe duas ideias sobre os efeitos iniciais suscitados dentro do horror. Sobre o primeiro efeito, Carroll propõe: “O monstro na ficção de horror, isto é, não é apenas letal, mas – e isso é de extrema importância – também repugnante” (CARROLL, 2004, p. 22, tradução nossa<sup>5</sup>). Ademais, Carroll propõe um segundo efeito, o da reação física das personagens exploradas dentro da narrativa:

Os relatos das reações internas dos personagens aos monstros – seja de primeira pessoa, segunda pessoa (por exemplo, *Aura* de Carlos Fuentes), ou de um ponto de vista autoral – correspondem às reações mais comportamentais que se podem observar no teatro e no cinema. Pouco antes de o monstro ser visualizado para o público, muitas vezes vemos os personagens estremeecer em descrença, respondendo a esta ou aquela violação da natureza. Seus rostos se contorcem;

---

5 “The monster in horror fiction, that is, is not only lethal but – and this is of utmost significance – also disgusting” (CARROLL, 2004, p. 22).

muitas vezes seus narizes se enrugam e seus lábios superiores se curvam como se estivessem diante de algo nocivo. Eles congelam em um momento de recuo, paralisados. Eles recuam para trás em um reflexo de evitação. Suas mãos podem ser atraídas para seus corpos em um ato de proteção, mas também de repulsa e desgosto. Junto com o medo de danos físicos graves, há uma evidente aversão a fazer contato físico com o monstro. Tanto o medo quanto o nojo estão gravados nas características dos personagens. (CARROLL, 2004, p. 22-23, tradução nossa<sup>6</sup>)

Apresentadas as teorias e reflexões, passamos agora a identificar os elementos de horror e a analisar como estes estão presentes no texto a partir do espaço ficcional da obra da escritora argentina.

## **MARIANA ENRIQUEZ E SEU COTIDIANO SOCIALMENTE ASSOMBRADO**

Mariana Enriquez é uma escritora argentina que recebeu reconhecimento local aos 22 anos quando publicou seu primeiro livro, *Bajar es lo peor* (1995), e reconhecimento internacional ao ter *As coisas que perdemos no fogo* (2017) publicado na Espanha. Enriquez faz parte de uma geração de autoras latino-americanas que se apropriam do insólito, em particular do terror, para

---

6 “The reports of characters’s internal reactions to monsters – whether from a first-person, second-person (e.g., Carlos Fuentes’s *Aura*), or an authorial point of view – correspond to the more behavioral reactions one can observe in theater and cinema. Just before the monster is visualized to the audience, we often see the characters shudder in disbelief, responding to this or that violation of nature. Their faces contort; often their noses wrinkle and their upper lip curls as if confronted by something noxious. They freeze in a moment of recoil, transfixed, sometimes paralyzed. They start backwards in a reflex of avoidance. Their hands may be drawn toward their bodies in an act of protection but also of revulsion and disgust. Along with fear of severe physical harm, there is an evident aversion to making physical contact with the monster. Both fear and disgust are etched on the characters’ features” (CARROLL, 2004, p. 22-23).

tratar questões caras às mulheres, tais como a violência urbana e feminicídios, e em especial a mulheres latino-americanas, ou seja, os mesmos problemas mundiais agravados pelos problemas político-sociais de seus países. Como a própria autora explica, o que une tais escritoras é justamente a conjuntura da região e a cultura pop:

Quando indagada sobre o assunto, Mariana Enriquez observa que talvez o que as une – além das memórias recentes da ditadura em seus países – seja uma formação sentimental comum. Afinal, essa geração cresceu durante a explosão do cinema de terror do final dos anos 1970 até o início do 1990 e consumiu Steven Spielberg, *Twin Peaks* (a série fetiche de TV de David Lynch), Stephen King, Neil Gaiman, rock e rap. (MENEZES, 2021)

O primeiro livro da escritora argentina traduzido para o português, *As coisas que perdemos no fogo*, traz uma série de contos que utilizam do fantástico e do sobrenatural para narrar os problemas e as dificuldades da Argentina do século XXI que, assim como muitos outros países latino-americanos, ainda lutam contra os fantasmas e problemas causados pelas ditaduras militares enfrentadas. Como explicita a própria sinopse do volume escrita pela editora: “Em um primeiro olhar, as doze narrativas do livro parecem surreais. No entanto, depois de poucas frases, elas se mostram estranhamente familiares: é o cotidiano transformado em pesadelo”.

Entre os contos está “A casa de Adela”, conto que narra como um grupo de crianças se aventura ao entrar em uma casa abandonada de sua rua. Em uma espécie de desafio de coragem, o plano é

verificar se a casa é realmente assombrada como imaginam. Entre as crianças está Adela, uma menina que não tem um dos braços e usa seu coto para chocar adultos e colegas de escola. É de Adela o plano, uma vez que sente como se algo no lugar a chamasse. A menina termina desaparecida dentro da casa e nenhuma autoridade jamais encontra o corpo.

Assim como outros contos do livro, é fácil relacionar “A casa de Adela” a questões da ditadura argentina, a qual teve muitos desaparecidos, entre eles crianças, cujos destinos mantêm-se inexplicados para os familiares até os dias atuais. O mesmo tema também está presente no romance *Nossa parte de noite* (2019) de forma mais explícita. Vencedora do 37º Prêmio Herralde de Novela 2019, torna-se a primeira mulher argentina a receber a honraria; trata-se de um grande, principalmente por ter entorno de 600 páginas, romance de terror que, assim como as outras obras da autora, utiliza do fantástico para tratar questões políticas e sociais argentinas.

O romance é dividido em seis partes que cobrem, não necessariamente na ordem cronológica, de 1960 a 1997, e acompanham Juan e seu filho Gaspar. Inicialmente, Gaspar é criança, aparentemente fugindo pela Argentina com seu pai, a princípio sem ficar claro ao leitor do que eles fogem. Com o seguir da leitura e de trechos intercalados que explicam o passado de Juan, sabemos que o homem é um médium capaz de acessar um local onde existe a Escuridão, espécie de entidade que concede os desejos daqueles que lhe oferecem sacrifícios. Somente Juan não é completamente tomado pela Escuridão, mas sua saúde já debilitada fica ainda pior cada vez que ele a acessa.

Aqueles que veneram a Escuridão se autodenominam a Ordem, um grupo de pessoas de elite influentes na sociedade argentina. Durante o período ditatorial, é sugerido que um acordo fora estabelecido e presos políticos tenham sido utilizados de oferenda à Escuridão. Juan está cada vez mais frágil e sabe que deve morrer em breve, assim como sabe que seu filho Gaspar possui seu mesmo dom, só que ainda mais poderoso. Sua fuga e alguns rituais são realizados para que a Ordem não alcance o menino que, sabemos ao desenrolar do romance, é neto da líder. Sua mãe tem a própria história explicada quando a narrativa retrocede para 1960 e, juntamente com o movimento hippie, sabemos melhor como funciona a Ordem e como a Escuridão é acessada.

Pelo menos no período da adolescência de Gaspar, Juan consegue, a partir de feitiços e proteções, fazer com que ninguém que esteja procurando diretamente Gaspar ou o endereço deles consiga encontrá-los. Assim, Gaspar consegue ter uma juventude aparentemente normal, mas suas habilidades, mesmo que contidas, acabam atraindo o sobrenatural, e ele e seus amigos acabam investigando uma casa abandonada que depois vai se mostrar verdadeiramente assombrada.

O romance de Enriquez mobiliza diversas questões clássicas do horror como os fantasmas, pactos com a morte, cultos e rituais. Além disso, a escritora também traz para o texto a sua própria realidade, tendo nascido nos anos 1970, Mariana Enriquez conhece o período que está retratando pelos olhos de Gaspar. Problemas políticos, ditaduras militares, perseguições e desaparecidos políticos e, posteriormente, a tentativa de recuperação em meio a problemas econômicos, além de uma juventude tentando se estabelecer em

uma democracia recém-estabelecida e com situações críticas como a expansão do vírus do HIV. A cultura pop também é referência com David Bowie, jogos da seleção argentina durante a Copa do Mundo e música eletrônica.

A própria obra anterior de Enriquez retorna com personagens e situações. O conto já mencionado, “A casa de Adela”, é revisitado, dessa vez pelo ponto de vista de Gaspar que, além de fazer parte do grupo de amigos de Adela, também é primo da garota. O romance retoma a ideia central do conto: um grupo de crianças entra em uma casa abandonada de seu bairro e uma delas não sai. No entanto, há algumas modificações. Diferentemente do livro, o conto é narrado em primeira pessoa por Clara, irmã mais nova de Pablo, e caracteriza Adela principalmente pelo fato de não ter o braço esquerdo até a altura do ombro e contar diversas versões de como o perdera.

Além disso, Adela tem ambos os pais, sendo que o pai viaja constantemente aos Estados Unidos, trazendo roupas e brinquedos que fazem inveja às outras crianças. O grupo, ainda pequeno, é constituído apenas de três crianças, e o interesse pela casa surge após muitos filmes de terror e um “chamado” da casa que parece contar seus segredos a Adela e Pablo. Quando finalmente conseguem entrar na casa, encontram um lugar estranho com unhas em potes e corredores infinitos, e a construção parece zumbir.

Adela aos poucos se desliga dos amigos e anda pela casa como se a conhecesse e o próprio lugar falasse com ela. Por fim, entra por uma porta e a tranca, não saindo nunca mais. No dia seguinte, com os adultos e a polícia, os irmãos veem que a casa está em

ruínas e que, aparentemente, tudo o que vivenciaram não existiu. Exceto que Adela nunca mais foi encontrada.

## **O LUGAR DAS CASAS: O HORROR QUE SE FAZ PRESENTE EM NÃO-LUGARES**

Para realizar a análise do espaço ficcional, a dividimos em três partes: a análise das duas casas separadas e um capítulo final comparativo entre ambas. Tal separação foi feita para um resultado mais detalhado de cada espaço ficcional analisado dentro da obra. Buscamos compreender como o espaço ficcional funciona como um articulador ativo dentro da narrativa, assim como proposto pelos teóricos Barbieri (2009), Aguiar (2017) e Bachelard (2014), e como tal articulação do espaço ficcional constrói o horror presente na obra *Nossa parte de noite* (2019) de Mariana Enriquez, através da teoria do horror proposta por Noël Carroll (2004).

Iniciamos pela primeira casa assombrada, que se encontra no capítulo “A coisa má das casas sozinhas, Buenos Aires, 1985-1986”. Essa casa, conforme mencionamos, é primeiramente apresentada no conto intitulado “A casa de Adela”, da mesma autora, em sua coletânea de contos *As coisas que perdemos no fogo* (2016). O contexto do horror está presente em ambos os textos, sendo ampliado e mais explorado no romance.

A partir do título “A coisa má das casas sozinhas” já é possível encontrar a importância do espaço ficcional para a obra. Da mesma maneira, a epígrafe utilizada neste capítulo também oferece ferramentas de compreensão: “eu tinha poucos anos e já era rigorosamente anciã” (ENRIQUEZ, 2019, p. 147). A epígrafe é escrita por Elena Anníbali e compõe parte de seu poema intitulado “La

casa de la niebla”, em português “A casa de névoa”. O poema faz parte de sua coletânea de poesias *Cartografias* (2014). Para além da importância do espaço ficcional trazido pela epígrafe utilizada por Enriquez no capítulo, o poema de Anníbali faz referência à obra *La Última Niebla* (1935) escrito pela chilena María Luisa Bombal, cujo título em inglês traduzido pela própria autora ficou *House of Mist* (1947) ou “Casa de niebla”.

Assim sendo, evidencia-se antes mesmo da narrativa iniciar uma importância ou destaque para os elementos do espaço ficcional. As casas de névoa e as cartografias simbólicas de outras duas autoras latino-americanas estão em diálogo com a obra de Enriquez através da presença de sua epígrafe, em uma intertextualidade traçada através de obras cujas temáticas giram em torno, especialmente, de seus espaços ficcionais.

O primeiro espaço ficcional analisado é o que as personagens intitulam de “casa da Villarreal”. A construção narrativa da casa é feita de forma lenta, demora em torno de cem páginas desde a primeira menção da casa até as crianças decidirem entrar nela. Conforme vimos, a obra é fragmentada em diferentes personagens. Primeiramente, conhecemos Gaspar quando criança em 1981 e o seguimos até o início da idade adulta em 1997. A obra avança até o capítulo analisado apresentando as informações de que Gaspar sabe que sua mãe morreu em circunstâncias suspeitas e cresce sob os cuidados de seu pai moribundo, Juan. Seu pai é um médium para o que chama de Ordem. Gaspar herdou seus poderes, mas Juan está determinado a protegê-lo da Ordem.

No capítulo “A coisa má das casas sozinhas, Buenos Aires, 1985-1986”, Juan está muito doente e a amiga de Gaspar, Vicky, perde

sua cachorra; seu amigo, Pablo, encontra Juan tendo relações sexuais com outro homem, e Adela, a menina de um braço, faz aniversário. Vicky começa a ter muito medo e ouvir um zumbido que não passa e Adela, que sempre quis entrar na casa da Villarreal, assegura que o barulho vem de lá. Os quatro amigos decidem entrar na casa juntos, e Gaspar somente concorda porque sabia que as meninas iriam sozinhas se ele não as acompanhasse. Nota-se uma construção lenta em cima do horror da casa da Villarreal.

A primeira aparição da casa na narrativa a situa espacialmente na geografia da Buenos Aires real, permitindo o efeito de realidade que será rompido quando o horror se fizer presente:

Ao lado do depósito, que tem como entrada uma porta de enrolar pintada de verde, fica a casa abandonada, o número 504 da Villarreal, entre as ruas Moreno e Ortiz de Rosas. Muitos vizinhos, inconscientemente, apertam o passo na frente de seu portão enferrujado; querem deixá-la para trás o mais rápido possível, ainda que não percebam. Tentam, também, não olhar para ela. Uma tarde, depois da escola, Victoria acompanhou sua mãe até o supermercado e percebeu que ela não apenas se apressava ao passar pela calçada da casa abandonada, como realmente corria por aqueles ladrilhos amarelos, velhos e quebrados. Victoria lhe perguntou por quê. Ela riu. – Eu sou uma boba! Essa casa me dá medo, não ligue pra mim. – Por quê? – Por nada, porque está abandonada. Não ligue pra mim, já disse. Tenho medo de que alguém se esconda lá dentro, um ladrão, qualquer coisa, mas são coisas da minha cabeça. Victoria continuou a interrogá-la, mas não conseguiu obter muita informação. (ENRIQUEZ, 2019, p. 172)

O insólito construído em volta da casa é feito aos poucos, mas durante a narrativa é dado que todos os vizinhos, mesmo que inconscientemente, têm medo da casa. Mesmo sem explicar, o lugar já marca sua presença, causando desconforto nos outros personagens. Essa passagem funciona como um prelúdio para o que será construído através do espaço ficcional da casa. Na primeira vez que a parte externa da casa é descrita, os elementos de horror ficam mais claros, o abandono e o descaso do local, assim como a descrição de detalhes feita a partir de expressões tais como “olhos fechados” e “parece sorrir”, geralmente utilizadas para seres animados:

À primeira vista, a casa não tem nada de especial, mas, se fosse possível descer do céu e flutuar diante dela, apareceriam os detalhes. A porta, de ferro, pintada de marrom escuro. O jardim da frente tem a grama muito baixa e super seca. Está queimado, arrasado, nada é verde: nesse jardim a seca e o inverno convivem ao mesmo tempo. A casa às vezes parece sorrir. Os dois olhos fechados, as janelas tapadas com tijolos, dão a ela um aspecto antropomórfico, mas além disso os meninos do bairro, que mexem na corrente e no cadeado em tentativas inúteis de abrir a porta da frente, às vezes os deixam pendurados de um jeito que parece uma boca em semicírculo, o sorriso entre os olhos-janela. (ENRIQUEZ, 2019, p. 173)

A primeira descrição da casa a apresenta, assim como a narrativa propõe, como algo “antropomórfico”, ou seja, com características humanas. Este é um detalhe relevante para a análise do horror da casa, pois o monstro apresentado nesse instante da narrativa não é humano ou sequer animado, mas um espaço ficcional descrito com características de humanas. Para além do que Carroll (2014)

propõe sobre o aspecto repugnante do monstro, Atik e Trevisan (2019) propõem uma visão contemporânea sobre a representação do monstro:

O clássico mundo maravilhoso, explicitado na forma do “era uma vez” dos contos de fada, se redimensionou em novas construções narrativas que provocaram os leitores a experimentar possibilidades de compreensão do real, marcadas pelo universo imaginativo do medo, da dúvida e das ambiguidades. A literatura foi invadida por fantasmas, mortos vivos, vampiros e lobisomens, criaturas fantásticas que significaram a força motriz da literatura fantástica do século XIX com suas nuances de incerteza e dubiedade. No século XX, estas figuras monstruosas também se reconfiguram, e o monstro deixa de ser exterior ao homem, não está mais escondido ou envolto em brumas ou mansões mal-assombradas. O monstruoso agora habita a interioridade dos sujeitos, traduz-se em marcas no seu corpo e o homem surge, a partir de alguns relatos fantásticos do século XX, como a própria imanência do fantástico. (ATIK; TREVISAN, 2019, p. 64)

Atik e Trevisan propõem que o monstro deixa de estar envolto de brumas ou mansões mal-assombradas e passa a habitar o homem. Por sua vez, Enriquez, ao aplicar características antropomórficas na casa da Villarreal, subverte ambas as instâncias do monstruoso: o clássico mal-assombrado e o monstruoso como homem. A casa da Villarreal é uma casa mal-assombrada, porém com características humanas. Ou seja, não há algo ou alguém que a assombra e torna o local amedrontador, faz parte da própria estrutura do local as características amedrontadoras. Tal recurso é explorado para a

construção do horror através do espaço ficcional: a casa precisa estar viva, pois o monstro não habita dentro dela, o monstro é ela. Recurso recorrente ao longo da narrativa, como o momento em que a própria casa parece falar à personagem Victoria:

Uma noite, a de Ano-Novo, com a rua cheia de gente, Victoria se aproximou da casa. Teve a impressão de que elas olhavam uma para a outra, que suas janelas tapadas eram dois olhos quadrados que lhe diziam eu estive enganando você, eu me fiz de boba todos esses anos quando você passava pela minha calçada, eu me escondi, mas agora quero que saiba, quero que conte que eu guardo algo aqui dentro. Victoria correu de volta para os pais, que tentavam em vão acender um apito de vara, e não disse nada. (ENRIQUEZ, 2019, p. 173)

A casa está viva, tem consciência e conversa com Vicky. A construção lenta do horror envolta da casa de Villarreal segue a partir de histórias conhecidas a respeito do local, ainda que segregados e contados como um mero caso de vizinhos excêntricos:

Havia muitas histórias sobre a casa da rua Villarreal. Nem todas eram contadas, no entanto. Certa tarde Haydée, a mulher de Turi, o dono da mercearia, contou às suas clientes sobre os proprietários, segundo ela uns velhinhos que viviam sozinhos sem ajuda de ninguém, sem enfermeiros, sem filhos; enlouqueceram lá dentro. Loucos de velhice: demência senil. Quando alguém passava, a velha ia até a janela e abria a boca como se estivesse gritando, mas não gritava. Depois saía correndo. Às vezes estava pelada. O velho era muito mais calmo, mas se recusava a tirar o lixo, e uma vez alguém tinha vindo – um parente ou um assistente social – e levado sacos de coisas, principalmente de comida estragada, enquanto o velho chorava

sentado no jardim, que nessa época ainda tinha alguma planta, e dizia agora, sim, o encontrariam, agora, sim. (ENRIQUEZ, 2019, p. 201)

Para além das histórias em volta da casa, a narrativa que acompanha cada personagem criança a entrar também apresenta contornos mais insólitos. Vicky, conforme mencionamos, passa a ouvir um zumbido muito alto, o qual também é explicado como se fosse um ser e não algo que acontece à personagem. É Adela que relaciona a situação à casa, renunciando o horror:

Vicky não tinha falado do zumbido com seus amigos, ainda não: sentia medo de nomeá-lo, era como admitir que existia de verdade. Por fim ela contou e Adela se pôs a olhar para todos os lados, como se o zumbido pudesse ser visto, como se fosse uma sombra no ar. Betty a obrigou a ir para casa, comer a pizza, mas depois deixou que ela encontrasse Vicky de novo. Era verão. Naqueles meses, ficava mais permissiva. – Eu acho que vem da casa – disse Adela. – A casa ali da esquina, a da Villarreal. Vicky se viu refletida nas pupilas de Adela, e o medo que já sentia, que nunca ia embora, se intensificou como se tivesse sido injetado em suas veias. – Você já tinha percebido – disse Adela, triunfante. – Vamos ver se vem de lá. E a agarrou pelo braço. Vicky pensou: não a conheço. Não sei quem é essa garota. – Não. Eu tenho medo. (ENRIQUEZ, 2019, p. 207)

Assim como argumenta Carroll (2014), as narrativas do horror salientam os aspectos sensoriais das personagens. No caso de Vicky, tem-se o sonoro, um zumbido que ela estava ouvindo por um tempo até Adela dizer que vinha da casa da Villarreal. Tal recurso narrativo da utilização sensorial novamente enquadra o espaço

ficcional da casa da Villarreal com os efeitos narrativos do horror. Para além do recurso narrativo sensorial do horror, a próxima passagem irá explorar o efeito de repulsa do horror também com Vicky em relação à casa da Villarreal:

Correu para casa enquanto sentia o nó na garganta e, no entanto, a ideia daquela casa abandonada crescia em algum lugar em sua cabeça, a ideia de seguir aquele zumbido e comprovar que vinha de lá, uma colônia de insetos, um formigueiro, as moscas que esfregam as patas como se planejassem um ataque antes de se lançarem sobre a carne podre. (ENRIQUEZ, 2019, p. 208)

Insetos, moscas e carne podre são elementos repugnantes que foram relacionados à casa por Vicky. Retomando a noção de Carroll (2014): “O monstro na ficção de horror, isto é, não é apenas letal, mas – e isso é de extrema importância – também repugnante” (CARROLL, 2004, p. 22, tradução nossa<sup>7</sup>). Posto isso, a casa da Villarreal novamente está sendo colocada como o elemento monstruoso dentro da narrativa de horror, assim como sugere Carroll (2014). Quanto mais a narrativa caminha, mais elementos humanos e repugnantes são utilizados para caracterizar a casa: “Gaspar olhou para a casa. As duas janelas tapadas, a grama amarela, as paredes cinza. Não conseguia explicar por quê, mas sentia que a casa o desafiava. Vamos ver se consegue entrar, dizia ela. Estaria maluco?” (ENRIQUEZ, 2019, p. 252).

Gaspar, herdeiro dos poderes de Juan, conseguia acessar passagens à outra dimensão igual fazia seu pai. Por mais que seus poderes fossem reprimidos e escondidos de Gaspar para

7 “The monster in horror fiction, that is, is not only lethal but – and this is of utmost significance – also disgusting” (CARROLL, 2004, p. 22).

sua proteção, ele conseguia acessar alguns deles, como o de abrir portas que não abrem. Gaspar deixou cada um de seus amigos com uma missão diferente para o dia em que eles fossem entrar na casa, e a sua seria abrir a porta. Seus amigos não iriam saber que ele estaria usando seus poderes herdados de medium:

Gaspar fingiu fazer força, apertou os dentes, simulou a alavanca. Na verdade, não estava fazendo nada além de apoiar o ferro na junção da porta. Ela já estava aberta. Chutou com força para parecer que o movimento tinha sido o mesmo, que o chute acompanhava o esforço dos braços e da alavanca. Quando se abriu, todos recuaram. Gaspar teve que se agachar para respirar e tentar se acalmar: mais uma vez não tinha se esforçado fisicamente, mas seu corpo reagia como se tivesse carregado algo muito pesado. Durante aqueles minutos de recuperação, não viu o que tinha feito os outros recuarem. Havia luz dentro da casa. (ENRIQUEZ, 2019, p. 273)

As crianças descobrem que a casa era outra por dentro, com mais janelas e maior. Dentro da casa, Gaspar passou a ouvir o zumbido, que também o lembrou de insetos. Adela era a única que parecia não ter medo, deixando os amigos para trás e absorvendo a estranheza da casa como algo normal:

Adela se adiantava, entusiasmada, sem medo, entrava na casa iluminada por seu sol particular, a casa que era outra por dentro. Pablo disse a ela espera, espera; mas ela o ignorou. A vibração a atraía. A luz, que não era elétrica, pelo menos não vinha de nenhuma lâmpada no teto, fazia com que parecesse dourada. Eles a seguiram até a sala seguinte, que tinha móveis. Poltronas sujas, de cor mostarda, acinzentadas pela poeira. Prateleiras

de vidro empilhavam-se contra a parede. Estavam muito limpas e cheias de pequenos enfeites. Adela se aproximou para ver o que eram: chegavam quase ao teto. Na prateleira inferior havia objetos de um branco amarelado, com formato semicircular. Alguns eram arredondados, outros mais pontiagudos. Gaspar ousou tocar em um deles e o soltou imediatamente, com nojo. – São unhas – disse. (ENRIQUEZ, 2019, p. 273)

Novamente, o artifício do horror de utilizar elementos repugnantes é inserido em diálogo com o espaço ficcional. Dentro da casa, as crianças encontraram diversos pedaços humanos como unhas, dentes e pálpebras, apresentados aos poucos. Mantendo, assim, a tensão e construindo um espectro disforme de uma pessoa espalhada pelas prateleiras:

A sensação de que algo horrível iria acontecer era claríssima, ao menos para ele, mas se entregou. A casa os buscara e agora os tinha ali, entre seus dedos, entre suas unhas. A segunda prateleira estava decorada com dentes. Molares com chumbo preto no meio, arrumados; depois os caninos, que lhe ensinaram no colégio, se chamavam incisivos. Dentes de leite, pequenos. Gaspar adivinhou o que havia na terceira prateleira antes de vê-la, era óbvio. Havia pálpebras. Posicionadas como borboletas, tão delicadas quanto. Cílios curtos, escuros e longos, algumas sem cílios. [...] E então uma porta bateu dentro da casa. Gaspar se lembraria daquele som por anos, com muita nitidez. (ENRIQUEZ, 2019, p. 275)

Gaspar sente que a casa os buscou e queria que eles fossem até ela, novamente dando-a consciência e vontades. Também é o garoto a perceber que aquela não parece ser a mesma realidade com a qual estão habituados e que, se deixarem envolver-se por

ela, estarão presos a ela, como uma areia movediça ou a teia de uma aranha:

Adela quis pegar um deles, e Gaspar a deteve com firmeza, prestes a dar um tapa nela. Não se deve tocar em nada, pensou. É como se tudo fosse radioativo. É como Chernobyl. Se tocarmos a casa, ela nunca nos deixará sair, irá nos grudar. Disse isso em voz alta. Temia que a presença na casa ouvisse sua voz, mas ele não tinha escolha. Era impossível se esconder. – Não toquem em nada. Estou falando sério. (ENRIQUEZ, 2019, p. 275)

Ampliando a percepção de Gaspar, o garoto acredita que alguém está usando a voz de Adela para falar, oferecendo a única característica humana que não havia sido aplicada à casa até o momento:

Aqui há partes de muita gente. Isso não tinha sido dito por Adela, embora alguém tivesse usado sua voz. Quem estava falando através dela? – Temos que sair – disse Gaspar. (ENRIQUEZ, 2019, p. 276)

O espaço ficcional começa a se mesclar com Adela, segundo o que Gaspar acredita, uma vez que a garota apresenta uma força muito além da sua própria:

Adela tremeu sob aquela luz artificial. Gaspar sentiu que estavam em um teatro: soube que estava sendo observado. E, quando ela saiu correndo e entrou em um corredor que ficava bem ao lado do fogão enferrujado naquela casa que por dentro parecia não ter fim, ele a deteve. Jogou-a no chão e ouviu como o queixo ressoava contra piso. Ela se contorceu sob seu peso e com uma força inexplicável conseguiu tirar o único braço e enfiar os dedos nos olhos de Gaspar. Em um segundo ela havia se soltado. Gaspar não podia

acreditar. Ele devia ter pelo menos quinze quilos a mais que Adela e era forte, nadava, sabia lutar. No entanto, não podia com ela. Porque não estava lutando com ela, pensou, estava lutando com a casa. (ENRIQUEZ, 2019, p. 276)

Neste ponto da narrativa, o espaço ficcional é um agente ativo do horror presente na narrativa, sendo expandido de uma casa para um monstro que aterroriza e luta contra as personagens. A casa da Villarreal irá levar Adela, assim como no conto de Enriquez em sua obra *As coisas que perdemos no fogo* (2017). Ainda que exista muita diferença entre os dois textos, o fim da garota é o mesmo, apesar de, por ser narrado juntamente com o ponto de vista de Gaspar, sabemos que não há chance de retorno porque Adela não estava mais ao alcance da própria realidade:

Gaspar soube então, quando viu seus cabelos amarelos desaparecerem na escuridão – o quarto em que tinha entrado estava escuro –, que aquela porta sim ele não poderia abrir. Que estava fora de seu alcance. Sentia isso no corpo e na mente com uma clareza luminosa. Primeiro Vicky quis abri-la: a maçaneta se mexeu, mas foi só isso. Ninguém tinha ouvido barulho de chaves. Depois foi Gaspar quem tentou, apesar de já saber que seria inútil. Tentaram os três, sem pensar na presença, naquele alguém mais que poderia estar na casa. Usaram o ferro, chutaram, correram e se jogaram contra a porta como tinham visto nos filmes. Não havia forma de abri-la. (ENRIQUEZ, 2019, p. 277)

Passamos para o segundo espaço ficcional analisado, este presente no capítulo “Círculos de giz, 1960-1976” e que trata do espaço ficcional intitulado pelas personagens como a casa de Cheyne Walk. Esse capítulo, apesar de posteriormente apresentado

na organização da obra, na verdade tem seus acontecimentos situados pelo menos dez anos antes do relato de Gaspar na casa da Villarreal. Na casa de Cheyne Walk, a narradora passa a ser Rosário, mãe de Gaspar, acompanhada de seu namorado Juan, pai de Gaspar. Assim como nos acontecimentos da casa da Villarreal, são quatro personagens que entram no espaço ficcional. Nesta instância, Rosário e Juan estão acompanhados de mais dois “filhos” da Ordem: Laura, que não tem um olho, e Stephan, filho de uma das líderes da Ordem. Da mesma forma, um dos personagens também apresenta alguma parte de seu corpo faltando.

Neste capítulo, a construção do horror é realizada de forma diferente, uma vez que todas as personagens, em maior ou menor grau, foram instruídas e iniciadas na Ordem. Os acontecimentos deixam de ser um horror construído através do medo agudo, como foram os das crianças. Aqui as personagens estão sendo guiadas pelo médium e se enquadram um pouco mais em um relato de exploração em relação das personagens com o ato de adentrar este espaço ficcional. No entanto, o espaço ficcional em si, intitulado por Juan de Outro Lugar, novamente é construído através de um diálogo com os recursos narrativos do horror. Vale ressaltar que, no último capítulo, o espaço ficcional analisado tratava de uma casa inteira, e neste, por mais que seja intitulada a casa de Cheyne Walk, o foco da análise será em um quarto específico que Juan irá achar na casa.

A epígrafe deste capítulo é uma citação da folclorista e escritora americana, Zora Neale Hurston, que diz que os deuses se comportam tal como as pessoas que os criam. A reflexão presente com esta citação pode ser entendida como uma denúncia

contra os líderes da Ordem, que cometem atrocidades em nome da Escuridão, da riqueza e da imortalidade. Seus deuses serão seus reflexos. O capítulo continua a história de Rosário enquanto estudante de antropologia em Londres. O capítulo inicia com Juan visitando a amada na capital inglesa, mais precisamente na casa que ela morava com Stephan, em Cheyne Walk. É na residência de Rosário que Juan encontra uma porta:

Uma noite ele me falou de portas que conseguia abrir e de casas que, por fora, tinham uma aparência, mas, por dentro, eram completamente diferentes. O que você está fazendo, sussurrei. Nada, ele respondeu, simplesmente aconteceu. Passei pela porta de uma casa que me pareceu estranha e, quando a abri, encontrei algo que absolutamente não era uma casa. Não diga isso a ninguém e não entre, adverti-o. (ENRIQUEZ, 2019, p. 323)

A narradora, Rosário, fica apreensiva sobre essas portas e conversa com outra iniciada da Ordem, Laura, demonstrando um conhecimento maior do acontecimento insólito. O temor de Rosário não se dá pelo que pode encontrar em outro plano, mas o que pode acontecer com seu namorado se a Ordem souber de mais essa habilidade:

Falei com Laura sobre essas portas: eu pensava em liminares, ela sugeriu que não mencionássemos mais as portas por telefone, para que ninguém escutasse, pois era quase certeza que faziam isso. Se um novo caminho fosse aberto, teria que proteger Juan. Era uma manhã horrível em Londres, o céu parecia de açúcar molhado e as pessoas, em geral acostumadas, corriam pelas ruas debaixo de guarda-chuvas, tentando evitar a chuva gelada. É preciso protegê-lo, Laura me

disse. Tenho um mau pressentimento, disse ela, e eu nunca erro. (ENRIQUEZ, 2019, p. 323)

Conforme mencionado, o teor do horror do último capítulo em construção em volta da casa não existe neste capítulo, no entanto, existem pinceladas de uma narrativa do horror, como vimos com o mau pressentimento de Laura, que compreende a porta como uma espécie de portal: “Se ele estiver certo sobre haver algo na casa, tal como ele descreve, é uma passagem, disse [...]” (ENRIQUEZ, 2019, p. 340). Rosário, Juan, Laura e Stephan logo entram no quarto e, assim como as crianças guiadas por Gaspar, este grupo, guiados por Juan, encontra um segundo lugar atrás da porta:

Para adentrar a porta, esperamos por Stephen. Ele considerou que ninguém mais deveria saber, nem Tara, nem Sandy, nem nenhum de nossos amigos. Ao menos não por enquanto. Assim como tinha feito comigo, Juan pediu a Stephen para abrir a porta. Ele o fez, e vimos um quarto normal, com a cama, as cortinas azul-turquesa, os quadros. Uma pia perto da janela que levava a um pequeno banheiro. Os ingleses são absurdos, disse Stephen, que tipo de gentinha coloca tapetes de pano no chão do banheiro, é claro que não o usam, me diga se estou mentindo, e Juan quase sorriu. Saímos, e Juan fechou a porta. Quando foi ele quem a abriu, do outro lado não havia mais um quarto. Nem cama nem quadros nem pia. Havia um túnel escuro, parecido aos chamados *underpass*, uma passagem subterrânea que é muito comum nas estações de trem. Algo o iluminava, mas não parecia luz elétrica. Pensei imediatamente em Arnold van Gennep e Turner e nos espaços limiares, nos umbrais, internos ou externos. Encruzilhadas, pontes, margens. Não disse nada. Laura ficou de cócoras. (ENRIQUEZ, 2019, p. 341)

Guiados pelo medium, existe o Outro Lugar atrás da porta, para o qual todos vão conscientemente e, diferentemente da casa anterior, não encontram um simulacro da própria casa, mas uma espécie de Éden macabro:

Atrás da porta, imediatamente faltava ar. Detive Juan ao me sentir sufocada, tive medo por ele e coloquei a mão sobre seu peito: o coração batia muito rápido, com força demais, mas de modo regular. Laura estava agitada, sem fôlego. O que se sente é igual ao mal de altitude, é como nas montanhas, ela disse. [...] O silêncio era poderoso e horrível. Um lugar assim, um bosque com um rio, não pode ser tão silencioso. Os animais, os pássaros, as folhas que se partem? Talvez a altura entupisse os ouvidos. Também não fazia frio ou calor. O lugar estava quieto em todos os sentidos. (ENRIQUEZ, 2019, p. 341)

Como podemos notar, a construção do horror do Outro Lugar é retratada mais através dos recursos sensoriais do horror, como propõe Carroll (2014), do que da exploração do monstro e do medo. No Outro Lugar, a exploração é das respostas corporais das personagens dentro do lugar e da repugnância:

Tudo está errado, disse Juan. É um cenário. Foi em frente. O caminho depois da curva se alargava outra vez e se abria a uma passarela ladeada por árvores. Laura apontou o dedo para os galhos, e Juan se aproximou. Os galhos e o chão estavam cheios de ossos. A maioria roídos, limpíssimos e velhos. Nas árvores foram montadas estranhas decorações, ornamentos de falanges e fêmures entrelaçados, unidos por galhos finos, formas delicadas, geometrias de carnívoro. Juan tocou em alguns, tentou memorizá-los. Parecem uma

escritura, Laura disse a ele. No chão, os ossos estavam esparramados sem objetivo claro [...]. O caminho estava coberto por ossos até onde a vista alcançava. Havia ossos de todas as partes do corpo e de todos os tamanhos. Seriam restos de banquetes de séculos? Traziam pessoas para morrer aqui? Ou apenas transportaram os ossos para fazer este caminho mortuário? Não havia cheiro. Eram ossos antigos ou tinham sido degustados até que não sobrasse nenhum resto de carne neles. (ENRIQUEZ, 2019, p. 342)

Assim como na casa da Villarreal, o espaço ficcional do Outro Lugar é composto por diversos pedaços de corpos humanos mortos e, assim como mencionado, o horror é muito mais explorado através dos aspectos repugnantes e das reações de Rosário diante de tais elementos:

Então algo estranho aconteceu. Senti nojo. Minha boca se encheu de um sabor amargo e tive ânsia de vômito. Estamos profanando este lugar, disse a Juan, e ele apoiou as mãos na minha barriga e conseguiu me acalmar para que não vomitasse ali, sobre os ossos. A ânsia de vômito me tirou todo o ar que me restava e procuramos a saída. (ENRIQUEZ, 2019, p. 343)

Visto isso, temos a presença de dois espaços ficcionais que compõem uma narrativa de horror e que, como pudemos analisar, dialogam ativamente com os recursos narrativos do horror. Aspectos como o nojo e o susto são acionados tanto no texto como no leitor para que o efeito causado seja próximo ao dos personagens. As duas casas não apresentam uma mera funcionalidade de cenário, mas participam ativamente da constituição da tensão do texto, assim como funcionam como o elemento assombrado e o ser assombrador.

Como podemos observar, a principal diferença entre as duas casas se dá em como elas são vistas pelos personagens e nas atitudes deles para com elas. A casa argentina é uma típica casa de histórias de horror, o que é ampliado pelo fato de os personagens que interagem com o espaço serem crianças. A casa está abandonada e todos no bairro parecem temê-la de alguma forma. O local parece chamá-los e, no caso de Gaspar e Adela, perceber uma ligação com a Ordem que nem mesmo as crianças estão cientes. Da mesma forma que as crianças não estão cientes do caráter de horror político mais declarado na obra em comparação à versão do conto.

Desta vez é dito diretamente que o pai de Adela é um desaparecido político e o desaparecimento da menina, mesmo que envolto em uma situação insólita, se dá justamente por ela desejar procurá-lo. Além disso, ao situar a narrativa no período do meio dos anos 1980, é permitido ao leitor entender imediatamente que o desaparecimento não será explicado na narrativa, assim como tantos outros não foram explicados na realidade.

Há uma aura de mistério e de medo em torno do local, o que é percebido por todos que convivem no mesmo espaço que a casa. No entanto, as crianças são atraídas para ela. A narrativa do romance deixa claro que Gaspar não está diretamente envolvido com a Ordem, mas possui potencial para ser o grande medium que todos esperam que ele seja, enquanto Adela já fora vítima da Escuridão. O “mistério”, apresentado no conto quando a menina inventava histórias a respeito de seu braço ausente, é explicado a partir de ter participado, ainda bebê, de uma Cerimônia com sua mãe.

O ambiente é assustador, principalmente por conta das partes de corpos que as crianças encontram, o que remete aos desaparecidos e mortos pela ditadura argentina. O fato de serem crianças adentrando o ambiente amplia a sensação de medo, principalmente por não saberem o que está acontecendo. Diferentemente da casa narrada por Rosário, uma vez que, ainda que jovens, os personagens que protagonizam a ação estão cientes da existência da Escuridão, uma vez que fazem parte da Ordem.

Enquanto Gaspar faz inconscientemente o papel de guia das crianças, Juan o faz conscientemente, levando todos pelo estranho mundo além. As duas casas funcionam como uma ponte, uma ligação entre os dois mundos, e o que se altera é justamente a percepção e preparação dos personagens para o que eles vão encontrar. Os jovens buscam e anseiam por aquilo, a casa atende a seus desejos de se conectarem com a Escuridão. Já no caso das crianças, o que é narrado se parece mais com um rito de iniciação, ainda que um tanto amador e despreparado.

A casa argentina confunde e assusta as crianças, enquanto a outra apresenta questionamentos e amplia as suspeitas dos jovens. No caso das crianças, ainda há a tentativa de racionalização feita por todos os adultos não envolvidos na Ordem, mas envolvidos com as crianças. O ambiente encontrado pelos jovens, por outro lado, é visto como um local sagrado, e tal percepção é tida justamente por Juan que os guia, como se o próprio local decidisse conscientemente que eles haviam explorado e obtido o suficiente, devendo então voltar à própria realidade. No caso de Adela, é a casa, e conseqüentemente a Escuridão, que acaba recebendo algo e tomando para si a garota.

Nos dois casos, os personagens foram afetados pela experiência e ela terá consequências ao continuar a narrativa. O horror e o desconforto vividos pelas crianças também são entregues ao leitor que está adentrando tal mundo pela primeira vez, sendo que anteriormente a narrativa apresenta apenas situações nas quais a Escuridão adentra o mundo real e não o inverso. Quando o leitor é apresentado à experiência de Juan e de Rosário, ainda há desconforto, mas não da mesma forma, porque já foi narrada a aventura das crianças, assim como alguns vislumbres da estranha Ordem e seus rituais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante disso, concluímos a análise dos espaços ficcionais da obra *Nossa parte de noite* (2019) da autora argentina Mariana Enriquez. A análise foi desenvolvida com o intuito de discorrer a respeito da organização do espaço ficcional em função da construção do horror nos capítulos “A coisa má das casas sozinhas, Buenos Aires, 1985-1986” e “Círculos de giz, 1960-1976”. Conforme vimos, a análise suscitou a noção de que os espaços ficcionais analisados em ambos os capítulos foram construídos em diálogo com os recursos narrativos do horror de Carroll (2014).

Posto isso, assim como Barbieri (2009) propõe, o espaço ficcional está funcionando como um agente ativo da narrativa e a cartografia simbólica construída nesta obra de horror é uma simbologia do horror também. Assim como Aguiar (2017) propôs, existe um diálogo traçado entre as personagens e o espaço ficcional da obra. No caso da obra de Enriquez (2019), os mediuns traçam um diálogo diferente com os espaços ficcionais, trazendo à tona

elementos escondidos, um segundo espaço ficcional. As portas presentes na obra, quando abertas pelos mediuns, funcionaram como passagens para locais que são construídos por meio de recursos do horror, estabelecendo a conexão entre essas duas esferas de uma obra literária do horror.

Por meio dos espaços ficcionais analisados, pode-se notar que a cartografia simbólica que são mapeadas durante a narrativa são fundamentais para sua construção. Considerando a teoria de Carroll (2014) e como o horror é modalizado dentro de uma narrativa, o espaço funciona como um dos recursos narrativos principais para a exploração dos elementos do horror dentro da narrativa. O espaço ficcional da obra de Enriquez (2019) não é apenas um agente ativo dentro da narrativa, mas um ponto fundamental para a construção da ambientação do horror, o qual reflete horrores da realidade. Enriquez se utiliza de tais estratégias para caracterizar o período histórico argentino e completar as lacunas históricas com horrores maiores e próprios do real maravilhoso.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Cristhiano. *Narrativas e espaços ficcionais*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2017.
- ATIK, Maria Luiza Guarnieri; TREVISAN, Ana Lúcia. *Narrativas insólitas ou realidades possíveis*. São Paulo: Todas as Musas, 2019.
- BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space*. New York: Penguin Books, 2014.
- BARBIERI, Claudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidney (Orgs.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Claraluz, p. 105-125, 2009.
- CARROLL, Noël. *The philosophy of horror*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2004.

ENRIQUEZ, Mariana. *As coisas que perdemos no fogo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

ENRIQUEZ, Mariana. *Nossa parte de noite*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Real Maravilhoso. *Dicionário Digital do Insólito Ficcional*, 17 jan., 2019. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/r/real-maravilhoso>. Acesso em: 29 out. 2022.

MENEZES, Elisa. O fantástico mundo de Mariana Enriquez. *Blog da Editora Intrínseca*. 5 out., 2021. Disponível em: <https://www.intrinseca.com.br/blog/2021/08/o-fantastico-mundo-de-mariana-enriquez>. Acesso em: 27 out. 2022.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

## 04

**AS APROXIMAÇÕES ESTÉTICAS ENTRE CONTOS FANTÁSTICOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES E SILVINA OCAMPO**

Laís Gerotto de Freitas Valentim  
Tânia Mara Antonietti Lopes

*Recebido em 01 nov 2022.*

*Aprovado em 14 abr 2023.*

**Laís Gerotto de Freitas Valentim**

Mestra em Letras, Literatura latino-americana contemporânea, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), 2021.

Integrante dos grupos de pesquisa “Linguagem, identidade e sociedade: estudos sobre a mídia” (UPM); “Fantástico e Mitologismo: presença e limites na literatura latino-americana contemporânea” (UPM); pesquisadora voluntária do grupo de pesquisa “Mulheres protestantes: trajetórias no contexto educacional brasileiro” (UPM) e foi membro do extinto grupo de pesquisa “Ficção brasileira no século XXI” (UPM).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7500993138637726>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4708-3128>.

E-mail: [laisgfvalentim@yahoo.com.br](mailto:laisgfvalentim@yahoo.com.br).

**Tania Mara Antonietti Lopes**

Doutoranda em Estudos da Tradução, Tradução e Poética, pela Universidade de São Paulo.

Doutora em Estudos Literários, Crítica e Narrativa, pela Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” (UNESP), 2011.

Integrante do grupo de pesquisa “Colonialismo e Pós-Colonialismo em Português” (USP), do “Grupo

de Estudos em Literaturas de Língua Portuguesa Moderna e Contemporânea” (UFRPE) e do grupo de pesquisa “E por falar em tradução” (Unicamp).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5208540184125892>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6048-9245>.

E-mail: [taniaalopes7@gmail.com](mailto:taniaalopes7@gmail.com) / [taniaalopes@usp.br](mailto:taniaalopes@usp.br).

**Resumo:** O presente trabalho tem por objetivo analisar os contos: “Um chá bem forte e três xícaras”, do livro *Antes do baile verde* (2009), e “Noturno Amarelo”, do livro *O seminário dos ratos* (2018), de Lygia Fagundes Telles; “A lebre dourada”, do livro *A fúria e outros contos* (2019), e “O diário de Porfíria Bernal. Relato de Miss Antonia Fielding”, do livro *As convidadas* (2022), de Silvina Ocampo, pelo viés do fantástico, levando em conta os elementos que colaboram para a presença do sobrenatural em cada narrativa. Para tal análise, utilizamos o livro *Introdução à literatura fantástica* (1981), de Tzvetan Todorov; o artigo “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, de Martha J. Nandorfy, do livro *Teorías de lo fantástico* (2001), de David Roas (org.); o artigo “A literatura fantástica: gênero ou modo” (2013), de Marisa Martins Gama Khalil, entre outros. Dividimos o estudo da seguinte forma: a primeira parte é um recorte da abordagem teórica referente ao gênero fantástico; a segunda parte oferece uma breve apresentação de Lygia Fagundes Telles e de Silvina Ocampo; a terceira se concentra na análise dos contos e, por fim, apresentamos uma breve conclusão.

**Palavras-chave:** Lygia Fagundes Telles. Silvina Ocampo. Tzvetan Todorov. Fantástico. Insólito.

**Abstract:** This paper aims to analyze the tales: “Um chá bem forte e três xícaras”, of the book *Antes do baile verde* (2009), by Lygia Fagundes Telles; “A lebre dourada”, of the book *A fúria e outros contos* (2019), by Silvina Ocampo; “O diário de Porfíria Bernal”, of the book *As convidadas* (2022), by Silvina Ocampo, and

“Lua crescente em Amsterdã”, of the book *O seminário dos ratos* (2009), by Lygia Fagundes Telles, all of these considering the gender fantastic and analyzing metamorphosis and the unusual that occurs in the texts. For this analysis, we used the book *Introduction of fantastic literature* (1981), by Tzvetan Todorov; the paper “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, by Martha J. Nandorfy, of the book *Teorías de lo fantástico* (2001), by David Roas (org.), and the paper “A literatura fantástica: gênero ou modo” (2013), by Marisa Martins Gama Khalil, and others. Therefore, we utilized the bibliographical methodology because it has so many studies about the fantastic and the unusual. This paper was made in three parts: first, we did an introduction about the fantastic from Todorov; after, we wrote a minibiography of Lygia Fagundes Telles and Silvina Ocampo; then, we did the analysis and, finally, we wrote a conclusion.

**Keywords:** Lygia Fagundes Telles. Silvina Ocampo. Tzvetan Todorov. Fantastic. Unusual.

## INTRODUÇÃO À LITERATURA FANTÁSTICA: RECORTE DA ABORDAGEM TEÓRICA

Levando em conta que há uma tradição ampla e consolidada em relação às estruturas narrativas do Fantástico, problematizadas de forma significativa pela crítica especializada, torna-se necessário um recorte para a sistematização teórica que permita a reflexão sobre esse gênero. Uma vez que nossa abordagem teórica funciona como lente para o estudo dos contos de Lygia Fagundes Telles e de Silvina Ocampo, autoras contemporâneas leitoras da tradição, nosso objetivo é mencionar estudiosos que colaborem para as investigações que pretendemos oferecer ao longo deste artigo. Alguns serão mencionados neste tópico, outros serão convocados durante a análise dos textos.

O que nos chama a atenção é a maneira como o insólito se estabelece nos contos em questão, uma vez que há uma hibridização de elementos do fantástico tradicional<sup>1</sup>, isto é, aquele realizado por Hoffman ou Poe no século XIX, e de elementos daquele que nos remete ao precursor de um fantástico contemporâneo, ou seja, a Franz Kafka (1883-1924), seguido de Jorge Luis Borges (1899-1986) e Júlio Cortázar (1914-1984).

Para melhor entendermos como se configura o fantástico contemporâneo, apresentaremos antes um breve panorama sobre as diferentes perspectivas a respeito desse gênero a partir de sua origem, fazendo-se pertinente para isso a apresentação cronológica de alguns teóricos que se dedicaram ao tema. De modo geral, a narrativa fantástica lida com eventos insólitos, realidades supra-humanas, o sobrenatural, o inexplicável e, sobretudo, remonta aos primórdios da própria literatura. Pensemos em textos bíblicos, nos Vedas, nas epopeias gregas, histórias fabulosas dos persas, nos quais habitam monstros, fantasmas, mortos-vivos, aparições demoníacas, espectros assustadores etc. As primeiras manifestações do fantástico – insólito, inexplicável, irracional, fabuloso – foram tratadas inicialmente pelo viés religioso e pelas mitologias, quando o mundo sobrenatural convivia com o natural sem marcas distintivas.

A literatura fantástica nasceu com a literatura gótica, cujo surgimento se situa na Inglaterra do século XVIII e tem como representante *O Castelo de Otranto* (1764), romance de Horace

1 Consideramos como fantástico tradicional as narrativas que trazem os traços apontados por Todorov (2003) e que se repetem na crítica especializada, as quais estão presentes, sobretudo, nos autores do século XIX. A partir do século XX, Franz Kafka (1883-1924) será o precursor de uma nova forma de conceber o sobrenatural, dando origem ao que podemos chamar de fantástico contemporâneo.

Walpole (1717-1797). Nesse contexto, as narrativas se apresentavam sob um estilo frasal pesado, e um arsenal de efeitos tétricos contribuiu para criar uma atmosfera de horror.

Os cenários eram constituídos por castelos e igrejas de arquitetura gótica e o enredo se desenvolvia a partir de uma técnica de suspense contínuo. O aspecto básico e caracterizador para definir esse tipo de narrativa é constituído, sem dúvida, por elementos que se associam ao insólito. Segundo Filipe Furtado (1980, p.20),

[...] o conjunto de manifestação assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente desse termo [...], mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção e desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe.

Notemos que o insólito nem sempre cria a ambivalência necessária para que se estabeleça o fantástico, assim como o meta-empírico ou o sobrenatural não são características exclusivas das narrativas fantásticas; mas é a invasão do inexplicável no mundo concreto, operada pelo sobrenatural, abalando nossa compreensão baseada na experiência humana, uma das características do gênero, no qual o sobrenatural coloca em xeque a existência do mundo real e das leis naturais que o organizam.

Em relação aos territórios do fantástico, em sua abordagem, Louis Vax (1965) nos oferece os limites de fronteiras para o gênero a fim de delinear uma definição. Desse modo, o crítico nos

propõe um estudo acerca dos motivos presentes em narrativas consideradas como fantásticas. Segundo Vax (1965), os domínios vizinhos do fantástico são o maravilhoso, as superstições populares, o horrível e o macabro; a literatura policial, o trágico, a utopia, a alegoria e a fábula; o humor, o ocultismo, a psiquiatria, a psicanálise e a metafísica. A lista de motivos é representada pelo lobisomem, vampiro, partes separadas do corpo humano (podem se separar e adquirir vida própria), desdobramentos da personalidade, jogos do visível, alterações da causalidade, do espaço e do tempo e a regressão.

Há dois aspectos relevantes na classificação dos motivos propostos por Vax (1965): (1) a enumeração dos motivos baseada em diferentes concepções e (2) a formação de um rascunho do mundo fantástico. Alguns motivos são essencialmente fantásticos, como por exemplo, o vampiro. O gato, por sua vez, é considerado um tema accidental, pois pode ou não causar horror, dependendo da contextualização. Um mesmo motivo pode ser colocado em várias classes diferentes, pois um motivo nada mais é do que um “fundo”, algo por meio do qual o fantástico se desenvolve. Podemos explicar essa afirmação com o exemplo do fantasma, que é um motivo indeterminado por si próprio e fantástico em contextos determinados. O motivo capta a consciência emotiva do leitor e, assim, lhe fornece a impressão fantástica.

Conforme a abordagem de Vax (1965), o fantástico refere-se à forma, enquanto seus motivos são a matéria. Eles são, geralmente, indeterminados no início da narrativa e determinados no fim dela. Colocam-se no centro da narrativa e se desenvolvem por meio dos temas. Vários temas podem ter origem em um único motivo

e um único tema se expande em diversos motivos. Os esquemas narrativos, no entanto, podem ser representados pelas repetições, fundadas no elegíaco, no cômico e no trágico. O universo fantástico nasce e se desenvolve no interior da obra, o que nos leva a depreender daí que depende da linguagem, como afirmará Tzvetan Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica* (2003). Nesse livro, Todorov nos oferece um estudo sistematizado sobre a composição do fantástico como gênero. Exceto por algumas afirmações que carecem de consistência e exigem discussão crítica, a perspectiva oferecida por ele é digna de atenção, uma vez que proporciona a problematização do gênero.

A discussão sobre as condições necessárias para que o fantástico exista como gênero se apresenta interessante, atrelada à ideia de que a ficção e a literalização funcionam como elementos essenciais nesse sentido. Ou seja, o fantástico se liga à ficção e ao sentido literal para se constituir como um gênero; é preciso que haja relações necessárias e não-arbitrárias entre as partes de um texto para que ele funcione estruturalmente.

Colocando à parte a ideia defendida por Todorov (2003), de que o fantástico se caracteriza pela percepção ambígua do leitor, os traços aos quais o autor recorre para enfatizar a sua concepção são pertinentes no que diz respeito à razão estrutural do gênero. Nesse aspecto, a realização da unidade estrutural dependerá de três propriedades, sendo elas o enunciado, a enunciação e o aspecto sintático. Constituindo-se o discurso fantástico, ao abordar as três propriedades, devemos nos atentar para o emprego específico do discurso figurado – sendo ele um traço do enunciado –, ao qual se ligam as figuras retóricas com a função de se tornarem literais e

pelas quais o leitor é condicionado. A modalização, que introduz a expressão figurada, e a utilização do pretérito são procedimentos presentes em quase todos os escritores do fantástico, sendo, portanto, “marcas” do gênero:

As diferentes relações observadas entre fantástico e discurso figurado se esclarecem mutuamente. Se o fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, é porque nelas encontrou sua origem. O sobrenatural nasce da linguagem; é ao mesmo tempo sua consequência e prova: o diabo e os vampiros não só existem apenas nas palavras, como também somente a linguagem permite conceber o que está sempre ausente: o sobrenatural. Este torna-se então um símbolo da linguagem, tal como as figuras de retórica, e a figura é [...] a forma mais pura da literalidade. (TODOROV, 2003, p. 90)

Para elaborar sua argumentação sobre o que considera como discurso do fantástico, após se deter na questão do enunciado, Todorov apresenta a segunda propriedade que integra a estrutura narrativa pertencente ao gênero e a que julgamos mais importante: diz respeito à questão do narrador; trata-se, portanto, da enunciação. A problematização do narrador em primeira pessoa – seja como testemunha, seja como protagonista – é essencial para a discussão sobre a releitura do gênero. Consideramos que um dos elementos determinantes da “remodelagem” do fantástico no século XX consiste, em certa medida, na diferença de enunciação.

No fantástico tradicional, como mencionado, predomina a presença do narrador em primeira pessoa (testemunha ou protagonista) e, a partir da discussão acerca do jogo duplo que esse

tipo de enunciação proporciona, Todorov (2003) retorna a uma de suas premissas, que concerne ao estatuto do discurso literário, ou seja, à questão que engloba o problema da confusão entre verdade e representação, afirmando que “*toda a literatura escapa à categoria do verdadeiro e do falso*”, e nesse caso, a focalização em primeira pessoa é responsável por um duplo jogo entre discurso do narrador e discurso da personagem. “O narrador representado convém, pois, perfeitamente ao fantástico. Ele é preferível à simples personagem, que pode facilmente fingir [...]” (TODOROV, 2003, p. 91).

É nesse ponto que, a nosso ver, Todorov nos oferece uma concepção inconsistente e equivocada sobre a função do leitor para a sua definição do gênero. Talvez haja uma incoerência por parte desse crítico. Tentemos, então, esclarecer nossa compreensão. Se o fantástico, para se estabelecer como um gênero, exige a dúvida, não dependerá do leitor para que isso aconteça. Essa condição dependerá exclusivamente do narrador, e é por esse motivo que o “narrador-representado”, que preferimos tratar como narrador-protagonista, ou narrador-testemunha, será necessário. Esse tipo de narrador, e o próprio Todorov conclui, que é eficaz no que se refere à aproximação com o leitor. É na relação de cumplicidade entre ambos que nasce o dilema essencial para a consolidação do gênero: acreditar ou não? Assim, torna-se evidente para nós que, somando-se às propriedades propostas pelo teórico, esse narrador é o elemento caracterizador do fantástico tradicional, uma vez que, sem se obrigar a aceitar o fato insólito, seja ele sobrenatural ou não, essa instância narrativa legitima o que é narrado.

Como última propriedade para a constituição do fantástico, Todorov nos apresenta o aspecto sintático da estrutura, em outras

palavras, a composição. Para elucidar sua proposta, ele utiliza como exemplo a obra de Penzoldt<sup>2</sup>, reportando-se à teoria da intriga na narrativa fantástica derivada da proposta do “efeito único”, de Edgar Allan Poe, para a novela em geral.

Para Edgar Poe, a novela se caracteriza pela existência de um efeito único, situado no fim da história; e pela obrigação de todos os elementos da novela contribuírem para este efeito. “Em toda obra, não deveria haver nem uma só palavra escrita que não tendesse direta ou indiretamente a realizar este projeto preestabelecido”. (EIKHENBAUM, 1965, p. 207 apud TODOROV, 2003, p. 95)

Nessa questão, Todorov se atém à construção da atmosfera que cria o efeito do fantástico, ou seja, aos elementos que, em seu conjunto, são responsáveis por criar a expectativa no leitor e que será confirmada com a irrupção do sobrenatural. Desse modo, se considerarmos as propriedades sugeridas por Todorov (2003), modificando, contudo, o ponto de vista sobre o papel do leitor na definição da narrativa fantástica, temos que concordar que uma segunda leitura – como propõe o crítico – de um conto do gênero, tendo em mente os procedimentos oferecidos, transforma-se em uma metaleitura, fato que nos convence da importância do trabalho de Todorov acerca desse assunto.

Uma outra proposta que nos interessa diz respeito ao trabalho de Irène Bessière, *L'expérience imaginaire des limites de la raison* (1974), no qual a definição do fantástico se fundamenta na contradição entre o natural e o sobrenatural. O que se tenta mostrar é que o uso da imaginação do autor capta a sensibilidade

<sup>2</sup> Peter Penzoldt (1925-1969) é autor de *The Supernatural in Fiction* (1952) e o maior crítico de *weird tales* (contos estranhos).

do leitor. Nesse caso, a autenticidade e a verossimilhança correspondem à irrealidade ligada ao real concreto e aos códigos sociocognitivos do leitor. Talvez essa perspectiva resolva as contradições presentes em Todorov (2003).

Para Bessièrè (1974), os elementos sobrenaturais não têm um motivo dentro do mundo dado como “normal”. Os eventos enigmáticos se relacionam ao fantástico, e este é representado pela sobreposição de probabilidades que constrói a própria narrativa fantástica. Ou seja, o discurso fantástico tem um duplo artifício: o inverossímil (probabilidade empírica) contraposto ao real (probabilidade meta-empírica). O que a temática fantástica sugere é a ilusão de modo convincente sob a aparência real e irreal. Enquanto o sobrenatural acrescenta ao real um efeito inconsistente, por seu lado, o real comanda a organização da narrativa fantástica. A base para tal narrativa é representada pela contradição recíproca entre racional e irracional. Desse modo, Bessièrè (1974) se contrapõe a Todorov (2003) ao afirmar que a narrativa fantástica deve recusar a hesitação, uma vez que, visto dessa forma, reduz o fantástico ao estranhamento. O que se deve considerar, de fato, é o jogo do real e do imaginário, a dualidade natural-sobrenatural, a razão versus a ilusão.

Ao refletirmos sobre a discussão de Bessièrè (1974), percebemos que o fantástico resulta da contradição e da recusa mútua e implícita entre o natural e o sobrenatural. A ordem racional entra em confronto com a ordem sobrenatural, instalando, dessa forma, a incerteza. O elemento sobrenatural, por sua vez, desracionaliza a realidade, mas participa, ao mesmo tempo, do mundo real. O racional e o irracional, o real e o irreal coexistem no interior da

narrativa fantástica de forma a provocar a ambiguidade e remodelar o sistema cultural ao qual pertencem. Assim, a narrativa fantástica impõe incerteza e alia proposições contraditórias nos limites extremos da razão. De certo modo, a autora desse estudo esclarece algumas questões que não foram consideradas em Todorov (2003), mas isso não desqualifica, assim pensamos, a abordagem do crítico, que nos proporciona a importante discussão sobre a instância narrativa e a representação.

Apresentamos acima uma breve exposição a respeito dos autores que nos parecem necessários para o encaminhamento de nossas abordagens. Sob nosso olhar, faz-se importante a menção à origem das narrativas fantásticas, pois nos contos eleitos para nossa análise o gênero se associa às relações que se estabelecem ao longo do tempo entre literatura e a noção de realidade.

### **LYGIA FAGUNDES TELLES E SILVINA OCAMPO: APRESENTAÇÃO**

Lygia Fagundes Telles<sup>3</sup> nasceu em São Paulo no dia 19 de abril de 1918 e faleceu na mesma cidade no dia 3 de abril de 2022. Ao contrário do que se acreditava, Lygia morreu com mais de cem anos, ela “escondeu” sua idade verdadeira durante toda a vida, fato que veio a tornar-se público devido a uma investigação de um jornalista. Seu pai era promotor público e sua mãe, pianista, devido à profissão dele, passou a infância em algumas cidades do interior do estado, como Sertãozinho, até retornar à capital. Em 1938, aos 20 anos, escreveu o seu primeiro livro de contos, que já alcançou certa notoriedade, *Porão e Sobrado*. É autora também de outras

---

3 As informações sobre Lygia Fagundes Telles foram retiradas do site da Academia Brasileira de Letras, que consta nas referências bibliográficas.

obras como os romances *Ciranda de Pedra* (1954), considerado o livro de sua maturidade literária, *Verão no Aquário* (1963), *As meninas* (1973) e *As horas nuas* (1989); e alguns de seus livros de contos, além do já citado acima: *Praia Viva* (1944), *Antes do Baile Verde* (1970), *Seminário dos Ratos* (1977), *A disciplina do Amor* (1980), *Venha ver o pôr-do-sol e outros contos* (1987) e *Durante aquele estranho chá: achados e perdidos* (2002). Além de escritora, Lygia era formada em Direito e Educação Física pela Universidade de São Paulo e funcionária aposentada do IPREM-SP, ganhou prêmios literários ao longo de sua carreira, dentre eles, os mais importantes: o Prêmio Jabuti, em 1965, e o Prêmio Camões, em 2005, sendo este considerado o mais importante de língua portuguesa para um(a) escritor(a). Membro da Academia Brasileira de Letras desde 1985 ocupava a cadeira número 16.

Silvina Ocampo<sup>4</sup> nasceu em Buenos Aires, em 1903, e morreu na mesma cidade aos 90 anos, em 1993. Na juventude, estudou desenho e pintura em Paris com Giorgio de Chirico e Fernand Léger. Em 1935, depois de conhecer Adolfo Bioy Casares, com quem se casou em 1940, passou a se dedicar totalmente à literatura. Entre suas obras, destacam-se os volumes de contos *Viaje olvidado* (1937), *Autobiografía de Irene* (1948), *A fúria* (1959), *As convidadas* (1961) – sendo estes dois últimos publicados pela Companhia das Letras, respectivamente, em 2019 e em 2022 – e *Los días de la noche* (1970).

---

4 A biografia de Silvina Ocampo foi retirada do site da Companhia das Letras, que consta nas referências bibliográficas.

## ANÁLISES

### “UM CHÁ BEM FORTE E TRÊS XÍCARAS” E “A LEBRE DOURADA”: A METAMORFOSE COMO ELEMENTO DO INSÓLITO

No conto “Um chá bem forte e três xícaras”, a narração é em terceira pessoa, a protagonista, Maria Camila, esposa de um médico, espera uma visita para o chá e observa uma cena que chama a sua atenção: uma borboleta pousa na rosa do seu quarto e fica muito tempo “sugando-a”, até que esta fica toda desfolhada. Maria Camila, ao mesmo tempo que conversa com Matilde – a empregada doméstica –, depara-se com o ocorrido e, de alguma forma, sente algo estranho com isso, pois sente falta de ar ao ver aquilo. Podemos dizer que a borboleta e a rosa transformam-se em um só elemento e representam o conto, pois “a passagem/inexorabilidade do tempo, fatores aos quais o ser humano está à mercê, e como as relações amorosas sofrem a influência da passagem implacável do tempo, que valoriza o novo em detrimento do que é *velho*, do que é passado” (JARDIM, 2012).

Maria Camila questiona internamente com a cena a passagem do tempo, o quão efêmera é a juventude e a passagem para a vida adulta/velhice. De certa forma, a borboleta amarela “com um fino friso negro debruando-lhe as asas” (TELLES, 2009, p. 99) representa uma metamorfose para a personagem principal e modifica a sua realidade: “Maria Camila concordou com um leve movimento de cabeça. Examinou com espanto as próprias mãos cheias de sardas” (p. 100), pois “Desse modo, a realidade deixa de ser objetiva e ‘externa’, pois se vê profundamente afetada pelo indivíduo que interage com ela” (ROAS, 2014, p. 79). As sardas seriam um

elemento de metamorfose da protagonista e que modificam o “estado original” da pessoa, pois o olhar de espanto representa algo que ela não tinha antes.

Sabemos também que a transformação da protagonista é interna e de acordo com a do inseto, a borboleta, no caso:

A borboleta recolheu precipitadamente a tromba e fugiu num voo atarantado. Uma pétala desprendeuse da corola e foi pousar na relva. Outra pétala desprendeuse em seguida e desenhando um giro breve, caiu num tufo de violetas. Maria Camila estendeu a mão até a corola da flor. Não chegou a tocá-la. Recolheu as mãos e ficou olhando para as veias intumescidas com a mesma expressão com que olhara para a rosa. (TELLES, 2009, p. 101)

Percebemos que, conforme afirma Roas (2014), o real e o impossível são explicados como coisas distintas pela maioria das teorias, mas as teorias mais atuais do fantástico tratam do possível e do impossível como se fossem uma coisa só, já que a noção de realidade é dada por meio da pós-modernidade e das ciências. Desse modo, o cientista observa o externo modificar a realidade assim como a mecânica quântica; então, o leitor torna-se parte da literatura e “a realidade não existe antes da consciência que temos dela, o que a converte em uma construção subjetiva” (p. 84). Sendo assim, esse conto encaixa-se nisso: realidade e ficção fazem parte uma da outra sem haver estranhamento e leitor, autor e narrador fazem parte desse mesmo mundo.

Podemos dizer que

O fantástico, como eu dizia antes, exige a presença de um conflito que deve ser avaliado tanto no

interior do texto como em relação ao mundo extratextual. Como afirma Jackson, o fantástico recombina e inverte o real, mas não escapa dele, estabelecendo com ele, em vez disso, uma relação simbiótica ou parasitária. (ROAS, 2014, p. 94-95)

A borboleta “absorve” a protagonista no seu mundo de dúvidas, efemeridade do tempo, invisibilidade versus visibilidade do sol e do tempo em muitos momentos. A metamorfose não chega a ser explícita, porém confunde a personagem e domina Maria Camila, deixando-a sem personalidade:

Maria Camila fixou no céu o olhar perplexo. Voltou a examinar o relógio-pulseira. E cruzou os braços tentando dominar o tremor das mãos. (...) Por um breve instante Maria Camila fixou-se de novo na borboleta. Teve uma expressão de repugnância.  
– Chega a ser obsceno...  
– Mas é sabido que as vermelhas têm mais perfume – prosseguiu a empregada apoiando-se nos cotovelos. (TELLES, 2009, p. 101)

Não se é possível, nesse caso, explicar a invasão por meio da razão, conforme afirma Gama-Khalil:

A definição de fantástico para Roas inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não é posta em discussão, como as narrativas em que a ambiguidade é indissolúvel, pois todas representam a mesma possibilidade – a invasão do sobrenatural no mundo real e, especialmente, a inabilidade de explicar tal invasão por meio da razão. (GAMA-KHALIL, 2013, p. 24)

No conto seguinte, também temos a questão da metamorfose, vejamos.

Em “A lebre dourada”, temos uma história narrada em terceira pessoa, o animal é de uma “pelagem diferente das outras, tem olhos de tártaro, orelhas caprichosas e transmigrações, está sempre correndo porque tem medo de ser pega” (OCAMPO, 2019, p. 5). Percebemos nesse conto, assim como no analisado anteriormente, que há uma metamorfose, pois ela hesita em certo momento se é um cachorro ou uma lebre. Ela corre dos cães para confundilos e, em certa passagem, transforma-se em um, tornando-se a responsável por fazê-los desmaiar de cansaço e correr em círculos.

O animal “absorve” o leitor no seu mundo de efemeridade, em que temos o “holocausto do sol” (MIRÓ, 2019) e vemos a invisibilidade em certos momentos. Quando conversa com Deus, ao ficar sozinha, sente o Seu chamado e foge em um salto como se este revelasse a sua imortalidade, tornando-se algo inexplicável. Sendo assim, como afirma Roas,

Volto à definição exposta no início: o fantástico se define e se distingue por propor um conflito entre o real e o impossível. E o essencial para que tal conflito gere um efeito fantástico não é a vacilação ou a incerteza em que muitos teóricos (partir do ensaio de Todorov) continuam insistindo, e sim a inexplicabilidade do fenômeno. Essa inexplicabilidade não está determinada exclusivamente no âmbito intratextual, envolvendo em vez disso o próprio leitor. Porque a narrativa fantástica, convém insistir, mantém desde as suas origens um constante debate com o real extratextual: seu objetivo primordial foi e é refletir sobre a realidade e seus limites, sobre nosso conhecimento em relação a ela, e sobre a validade das ferramentas que desenvolvemos para compreendê-la e representá-la. (ROAS, 2014, p. 89)

A realidade da lebre é transformar-se em cão a hora que quiser para evitar ser devorada; por ser esperta e rápida, sua metamorfose é uma forma de protegê-la:

A lebre estava sentada entre seus inimigos. Tinha assumido uma postura de cachorro. Em certo momento, até ela duvidou se era um cachorro ou uma lebre.

– Quem será este que está olhando para nós? – perguntou o dinamarquês preto, movendo uma só orelha.

– Nenhum de nós – disse o cão pila, bocejando.

– Seja lá quem for, estou muito cansado para olhar para ele – suspirou o dinamarquês tigrado.

De súbito, ouviram-se vozes, que chamavam:

– Dragão, Sombra, Ajax, Lurón, Senhor, Ajax.

(OCAMPO, 2019, p. 8)

Também percebemos que essa transformação cachorro-lebre leva-nos a crer em uma ilusão que passa a fazer parte da realidade:

En la literatura contemporánea, la ilusión atraviesa a menudo, en tanto que alteridad, el espacio existencial del sujeto, con lo que crea problemas fundamentales para los que no parece haber solución alguna. Por lo general, los héroes no «ven la luz» al final y se reincorporan al orden de las cosas, ya que de repente el mismo orden adquiere la efímera cualidad de la ilusión, e incluso las cosas pierden su sustancia. (NANDORFY, 2001, p. 247)<sup>5</sup>

Ficar invisível ou não é uma opção para ela também, pois consegue, assim, “despistar” os seus inimigos, bem como incorporar

---

5 Na literatura contemporânea, a ilusão atravessa amiúde, um tanto quanto diferente, o espaço existencial do sujeito e, com isso, cria problemas fundamentais para aqueles que parecem não haver solução alguma. De modo geral, os heróis não “veem a luz” no final e se reincorporam à ordem das coisas, já que de repente essa mesma ordem adquire a efêmera qualidade da ilusão, incluindo as coisas que perdem sua essência (tradução nossa).

para sua realidade aquilo que acha possível para salvar-se. No excerto final, após livrar-se de suas presas, fica pensativa e retorna à vida de antes, trazendo consigo o real e o impossível para um mesmo mundo conforme afirma Roas (2014) e, também, o leitor, que adentra o seu mundo ficcional: “Os cachorros saíram correndo e a lebre ficou imóvel por um momento, sozinha, em meio à campina. Mexeu o focinho três ou quatro vezes, como se estivesse farejando um objeto afrodisíaco” (OCAMPO, 2019, p. 8).

### **“O DIÁRIO DE PORFÍRIA BERNAL. RELATO DE MISS ANTONIA FIELDING” E “NOTURNO AMARELO”: NARRATIVAS EM ABISMO**

As duas narrativas selecionadas para a nossa análise – “O diário de Porfíria Bernal. Relato de Miss Fielding” (2022), de Silvina Ocampo, e “Noturno Amarelo” (2018), de Lygia Fagundes Telles – constituem o gênero fantástico, na medida em que a ambiguidade é o elemento que permite a fusão entre o plano real e o irreal, gerando dúvida e diferentes interpretações que podem buscar uma resposta no ilusório ou no tangível dentro do mundo da ficção.

“O diário de Porfíria Bernal”<sup>6</sup>, publicado em 1961, no volume *As convidadas*, traduzido para o português em 2022 por Livia Deorsola, permite a apreciação de dois ângulos justapostos no interior das histórias. Dentro do diário de Porfíria, está a perspectiva (o relato) de Miss Antonia Fielding, que, em primeira pessoa, descreve os fatos que lhe ocorreram quando foi contratada como preceptora de Porfíria Bernal. Os textos aparecem na ordem inversa da narração, na qual o relato de Miss Fielding precede o diário, o que contraria o título do conto.

6 Daqui em diante, todas as vezes que o conto for mencionado, optamos por utilizar apenas a primeira parte do título original.

Miss Fielding, uma inglesa de trinta anos, começa seu relato apresentando as principais fases de sua vida, a partir de anedotas da infância, de sua paixão pela Argentina e da rotina com Porfíria, incapacitada de ir à escola devido a uma pleurisia<sup>7</sup>. Em uma viagem de família, a preceptora sugere que sua pupila escreva um diário:

– Mas eu já tenho um diário – disse Porfíria, com uma voz ácida, que eu não conhecia nela. – A senhora mesma, Miss Fielding, me deu a ideia de fazê-lo no dia que me contou que tinha escrito um diário aos doze anos. Não se lembra? Eu não me lembrava de ter dito nada sobre aquele diário da minha infância, mas senti, ao olhar seus olhos, que ela estava me dizendo a verdade. (OCAMPO, 2022, p. 228)

Por insistência de Porfíria, Miss Fielding lê o diário. A partir de sua leitura, desdobra-se uma camada narrativa em que se evidencia a essência perversa de Porfíria, seus poderes sobrenaturais e o destino imposto à Miss Fielding.

“Noturno Amarelo”, publicado em 1977, no volume *Seminário dos ratos*, também apresenta a narração em primeira pessoa, com alternância entre o presente da narrativa e o passado atualizado pela memória de Laura, a protagonista que gradativamente nos revela a história de um conturbado triângulo amoroso entre ela, a prima Eduarda e Rodrigo. O enredo se constrói de forma não linear, iniciando-se num tempo impreciso e espaço difuso, no qual a narradora inicia mencionando sua complexa relação com Fernando, personagem secundária.

Através dos desdobramentos da memória da protagonista, observamos um recurso narrativo que permite o deslocamento

7 Inflamação aguda ou crônica da pleura (membrana que recobre o pulmão).

no tempo e no espaço de acordo com as emoções de Laura, configurando o tempo psicológico como um importante recurso literário. As fronteiras existentes entre a realidade e a imaginação, o passado e o presente, o presente e o futuro, o possível e o impossível, o ordinário e o extraordinário inscrevem na estrutura narrativa a atmosfera de irrealidade.

Assim, a narrativa se inicia quando Laura e Fernando se veem parados, devido à falta de combustível, em uma estrada escura. A partir desse momento, a protagonista relatará uma série de acontecimentos inexplicáveis pela lógica, enquanto o namorado enche o tanque e Laura é atraída pelo cheiro de dama-da-noite:

O ruído do fiozinho de gasolina caindo no tanque. Os ruídos miúdos vindos da terra. Fui andando na direção daquele lado, *conduzida pelo perfume que ficou mais pesado enquanto eu ia ficando mais leve*. Agora, eu quase corria pela margem da estrada, as pontas franjadas do meu xale se abrindo em asa, fechei-as no peito. E atravessei a faixa de mato rasteiro que bordejava o caminho, a barra do meu vestido se prendendo nos galhinhos secos, poderia arregaçá-lo, mas era excitante me sentir assim, delicadamente retida pelos caprichos (não eram carrapichos?) que eu acabava arrastando. *Segui pela vereda*. Tão familiar. Como a casa lá adiante, *lá estava a casa alta e branca fora do tempo, mas dentro do jardim*. O *perfume que me servira de guia* estava agora diluído, *como se cumprida a tarefa, relaxasse agora num esvaimento, posso? Vi as estrelas maiores nessa noite dentro da noite*. (TELLES, 2018, p. 231, grifos nossos)

Nos dois contos, evidenciamos um procedimento de escrita recorrente nas narrativas fantásticas, mas pouco explorado pela

crítica especializada. Trata-se da *mise en abyme*, que significa “posto em abismo”. Em ambos os contos, esse procedimento é responsável pela ambiguidade presente nas narrativas. Como observamos acima, a experiência relatada por Laura se dá quando a personagem adentra uma vereda e se vê na casa “fora do tempo, mas dentro do jardim” e anuncia que aqueles fatos, que agora guarda na memória, ocorreram “nessa noite dentro da noite”. Esse movimento nos leva ao conceito de *mise en abyme*, cuja origem está nos *Cahiers d’André Walter* (1891), primeiro livro de André Gide (1869-1951), no qual o escritor francês lança mão do termo como um procedimento de escrita literária.

Ao refletir sobre sua prática literária, Gide multiplicou as definições, aproximações e exemplos desse processo após uma comparação com um brasão colocado *en abyme* no centro de um escudo (GIDE, 1951, p. 40). A partir de uma definição provisória, Gide oferece diversas analogias emprestadas do teatro, da pintura e da literatura, mas nenhuma o satisfaz. No entanto, uma primeira definição mais consistente se refere à transposição, reduplicação ou figuração do tema da obra exibido dentro da ficção, a fim de esclarecer uma intenção do autor. Nesse aspecto, o diário de Porfíria relatado por Miss Fielding serve como exemplo de reduplicação, uma vez que o discurso de Porfíria, autora do diário, manifesta-se em ações na vida da preceptora. No plano da recepção, como leitores, visualizamos uma história dentro da outra. Em “Noturno Amarelo”, a reduplicação se dá no desdobramento temporal, ou seja, entre o tempo da narrativa e o tempo psicológico da protagonista.

Interessa-nos também as definições oferecidas pelo ensaísta suíço Lucien Dällenbach (1940). A partir de André Gide,

ele promove a renovação do conceito como um procedimento literário que se desdobra em manifestações variáveis. A importância do ensaio sobre a narrativa ou “relato especular”, termo que o ensaísta privilegia para se referir à *mise en abyme*, explica-se pelo olhar atento à questão da recepção, pois depende do leitor o deciframento de signos, a tomada de consciência em relação ao procedimento e o que decorre dele.

Por essa perspectiva, chama-nos atenção o modo como Miss Fielding narra a sua história. A princípio, ela se sente intrigada em relação à Porfíria, mas também demonstra, por meio de recursos retóricos premonitórios, que a imagem que ela formou da menina não é a que ela tem no momento que narra, insinuando que Porfíria escondia algo por trás de sua aparência. Em “Noturno Amarelo”, os fatos que se revelam em camadas projetadas pela memória de Laura só são possíveis de vislumbrar quando desdobradas no espaço-tempo da “noite dentro da noite”, ou seja, no tempo psicológico da personagem. Esse conto se constitui a partir de um narrador em primeira pessoa que, por meio do fluxo de consciência e outros mecanismos, cria uma narrativa não linear, intercalada com outras histórias e digressões que relativizam o enredo e chamam a atenção do leitor para a própria tessitura do conto.

Nas duas narrativas há elementos convergentes no que se refere às teorias da literatura fantástica, especialmente as oferecidas por Todorov (2003) no que diz respeito à hesitação. Nesse caso, a instância narrativa é fundamental para a concretização do fantástico, pois causa no leitor a dúvida: o que se conta é sonho ou realidade? É nesse momento que chegamos ao coração do fantástico. E no caso em questão, a maneira como se conta é fundamental para

estabelecer o efeito do fantástico. Assim, consideramos como elementos que aproximam “O diário de Porfíria Bernal” e “Noturno Amarelo” os mesmos que constituem o gênero do fantástico: a *mise en abyme* e a ambiguidade que esse procedimento promove.

Desse modo, os mecanismos do fantástico têm presença marcante em ambos os contos: a ambiguidade e a dupla perspectiva são elementos recorrentes, que se unificam pelo mistério e pelo uso do plano do real e do irreal. Para exemplificar nossas afirmações, vamos nos concentrar em alguns pontos das narrativas em que verificamos o desdobramento da ambiguidade criada a partir de situações derivadas do sobrenatural ou do inexplicável, a possível metamorfose de Miss Fielding e transmigração de Laura, assim como o jogo de dupla perspectiva na narração. Todos os elementos que compõem esses contos se concentram no desdobramento gradual do insólito.

Na configuração dos espaços e da atmosfera fantástica, reforçamos que o narrador é essencial. No caso de Miss Fielding, a visão de tudo que se relaciona à sua aluna a horroriza e atormenta, e é assim que a casa passa a ter uma conotação negativa, como uma imagem antecipatória, intensificada em frases curtas, da desgraça e malícia que a habita:

Me lembro como se fosse hoje da manhã quente de dezembro, brilhando sobre a aldraba de bronze, em forma de mão. [...] A súbita aparição da aldraba na porta de entrada obscureceu por um instante a minha alegria. *Nos objetos, vemos o futuro de nossas desgraças. A mão de bronze, com uma cobra enroscada em seu punho canelado, era imperiosa e brilhava como uma joia sobre a madeira da porta.* (OCAMPO, 2022, p. 221-222, grifos nossos)

Em “Noturno Amarelo”, em relação à descrição da casa, observamos que as escolhas das palavras constroem uma imagem de evanescência, antecipando para o leitor uma atmosfera fantasmagórica:

[...] lá estava a casa alta e branca *fora do tempo*, mas dentro do jardim. [...] Com naturalidade abri o portão e o som dos gonzos me saudou com a antiga ranhetice de dentes doloridos sob a crosta da ferrugem, entra logo, menina, entra! *A folhagem completamente parada*. Uma luz acendeu no andar superior da casa. Outra janela acendeu em seguida. No andar inferior três das janelas projetaram sucessivamente seus fachos amarelos até a varanda: nas colunas de tijolinhos vermelhos as flores branquíssimas das trepadeiras *pareciam feitas de material fosforescente*. (TELLES, 2018, p. 231, grifos nossos)

Nesse momento, ocorre a passagem da protagonista para um outro espaço-tempo em que ela se encontra com os familiares na casa dos avós, no espaço que habita a “noite dentro da noite”. Aos poucos, o leitor percebe que essa visita ocorre dentro de uma noite antiga, em um segundo passado dentro da narrativa. Essa passagem da personagem para um outro espaço-tempo, intermediado pelo fluxo de consciência de Laura, configura a utilização do que consideramos como uma *mise en abyme*, nesse caso, o desdobramento de uma narrativa dentro de outra (DÄLLENBACH, 1977).

Nesse conto, a *mise en abyme* revela a passagem de uma focalização exterior em relação à Laura para uma focalização mais interior. Acompanhamos então o desvelamento dos sentimentos e

conflitos da personagem suscitados por fatos que a afastaram do círculo familiar. A narrativa é marcada por digressões que seguem o fio da memória da protagonista, no qual os diálogos são introduzidos pelo discurso indireto livre:

Interrompi seu devaneio, mas e o Rodrigo? O médico tinha dito que ele teria de ficar no mínimo mais seis meses, não foi o que os médicos disseram? Tinha fugido? Ele fugiu, Ifigênia? Agora ela fechava o xale em redor do meu ombro e seu gesto era o mesmo com que enrolava em meu pescoço uma meia embebida em álcool, um santo remédio pra dor de garganta, mas não pode mexer, menina. Ah, tem que ser o pé de meia verde do pai. Mas espera, o Rodrigo: ele então parou de beber? (TELLES, 2018, p. 232)

No “Diário de Porfíria Bernal”, as digressões da senhorita Fielding aparecem no discurso em primeira pessoa, por meio de dúvidas que a apresentam como vítima, sendo obrigada a permanecer impassível diante de sua memória, que a atormenta ao fazê-la reviver a leitura do diário e suas próprias experiências na casa:

Acho que esta casa é a morada de todas as minhas recordações. O inferno deve ser menos minucioso, menos estritamente atormentador na elaboração dos meus detalhes. [...] Talvez eu morra sem conseguir apagar da minha memória a precisão aguda e estranha dessas recordações.

[...]

Estávamos no mês de setembro de mil novecentos e trinta. Demorei alguns dias para abrir o diário que Porfíria tinha me dado e para correr superficialmente as páginas. [...] A que abismos da alma infantil, a que inferno cândido de perversão iam me levar essas páginas cuja trêmula escritura,

em tinta verde, tentava imitar a minha? Qual longe eu estava de imaginar a verdade! (OCAMPO, 2022, p. 225; 229)

As digressões no relato de Miss Fielding funcionam como um marco para abrigar e contextualizar o diário de Porfíria Bernal, que escreve no presente convencional da narrativa de um diário as experiências de seu próprio imaginário, onde se sente protegida. No mundo fantástico que Porfíria cria, Miss Fielding é relacionada às características de um gato, que, juntamente à conotação misteriosa e sombria dessa criatura, tenta mostrá-la feroz, embora expresse um certo desprezo por ela, associado à imagem de inferioridade que tem de sua governanta: “*Miss Fielding olha de viés o senhor do anel de ouro. O que Miss Fielding está pensando? Ela não pensa. Sai para nadar: siga a sua touca verde sobre o mar, eu a siga até que ela volta*”<sup>8</sup> (OCAMPO, 2022, p. 232, grifo nosso).

Já no mundo onde Laura se move são os mecanismos da memória que governam e ordenam os fatos passados, revelando para o leitor os meandros das relações mal resolvidas entre a protagonista e seus familiares. Enquanto os acontecimentos são explicados no espaço materializado pela memória de Laura, significativo no diário de Porfíria é que ele funciona como uma ponte para a materialização da imaginação. No entanto, a menina relata eventos futuros, representando um plano fantástico, irreal, desvinculado do tempo, oposto ao plano supostamente real que Miss Fielding apresenta: “Interrompi este diário, como interrompi então, com estupor, em 5 de outubro, à meia-noite, ao comprovar que tudo o que Porfíria tinha escrito em seu diário quase um ano atrás estava se cumprindo” (OCAMPO, 2022, p. 241).

8 Mantivemos as notas do diário em itálico, como no livro.

Quanto ao plano de onde Laura narra, a questão temporal se desdobra de modo um pouco mais complexo: “e meu coração se derramou de alegria e dor: sua malha preta guardava o cheiro dos saquinhos de plantas aromáticas. O passado confundido no futuro que me vinha agora na fumaça cálida da lareira. Ou na fumaça das velas?” (TELLES, 2018, p. 234). Como vemos, a imprecisão dos fatos se manifesta no comentário de Laura e, embora seja uma narrativa em primeira pessoa, trata-se de uma tentativa de resgate através da linguagem daquele momento vivido, mas que toma, na superfície narrativa, vida nova. Como a própria personagem afirma, “era nova essa noite antiga”. Ao assumir que se trata de uma noite diferente daquela experimentada, Laura transforma essa noite em evento de memória, elevando-a ao nível estrutural dentro do conto e reforçando sua autonomia em relação à realidade externa.

Nos dois contos, não só a linearidade do tempo se rompe como também se apresenta a ideia de um destino imposto: no caso de Miss Fielding, narradora do conto, seu destino é determinado por uma menina doente, cujo desejo se concretiza a partir do que imagina:

*28 de março*

*Eu inventei esta oração: meu Deus, fazei com que tudo o que eu imagine se torne verdade, e o que eu não possa imaginar, não chegue nunca a tornar-se. Faizei com que eu, como os santos, despreze a realidade. (OCAMPO, 2022. p. 235)*

No caso de Laura, a confissão da culpa não a conduzirá novamente ao seio familiar, são seus próprios demônios internos que possibilitam o reencontro num plano suspenso de sua realidade solitária: “Quando me lembro dessa noite (e estou sempre lembrando), me vejo repartida em dois momentos: antes e depois.

[...] Anos e anos tentando desenredar o fio impossível, medo da solidão? Medo de me encontrar quando tão ardentemente me buscava?” (TELLES, 2018, p. 231).

É interessante notar, nos dois contos, como se configura a relação de cada personagem com a respectiva família. Segundo Miss Fielding, no caso de Porfíria, não é a mãe que instrui a filha, mas é um intermediário que funciona para se separar dos sentimentos que nascem da criação de um filho. No caso de Laura, tudo indica que é Ifigênia quem assume a função do afeto. Na casa de Porfíria há um ódio e um desgosto fermentados pela riqueza, cujos excessos se relacionam a uma prisão da qual a menina deseja escapar. Em contrapartida, a casa dos avós de Laura, reelaborada em sua memória, é o lugar do reencontro, para onde a personagem quer voltar para pedir perdão.

O relato de Miss Fielding deixa evidente que Porfíria sofre com as correntes do vínculo familiar e, incapaz de fugir de seu microcosmo, opta por se esconder em seu imaginário. Porfíria então se separa do mundo, redesenha sua própria realidade para fazer parte de seu mundo fictício, tornando-se uma espécie de pseudo-criadora que lhe permite ter controle sobre si mesma e, assim, sobre sua doença. Sua fantasia é uma tentativa de fuga do destino final, que é sua morte. Nesse aspecto, o vínculo familiar só é possível na imaginação de Laura. Pela memória, ela também se separa, por um lapso de tempo, de seu mundo, mas não para fugir da morte, e sim para buscar perdão e continuar sua vida. Desse modo, o fantástico se refugia na ambiguidade para desestruturar a realidade.

No “Diário de Porfíria Bernal”, o mal-entendido, as situações estranhas e as aparentes coincidências permitem que o ambíguo ganhe forma. Como vimos, a razão pela qual Porfíria decide começar a escrever um diário íntimo é confusa, pois Miss Fielding diz que não contou nada sobre isso, porém a menina se inspira na preceptora. Surge então a dúvida, a questão de saber se, de fato, Miss Fielding disse algo sobre seu diário ou se, ao contrário, Porfíria poderia ter ou estar ligada a um poder sobrenatural.

No caso de Laura, a ambiguidade que desestrutura a realidade se manifesta paulatinamente, no desenrolar do plano da memória. Há vários índices que apontam para o sobrenatural e um deles é a pulseira de Eduarda, objeto mencionado pela primeira vez no tempo-espaço da fantasia:

[...] Eduarda desatou a rir como na festa das bonecas, quando engoli o bulinho. Sua pulseira, *uma argola de ouro*, ficou enganchada no meu vestido, tentou tirá-la, Fica com ela, Laura, nossa nova aliança, você gosta desses símbolos. Mas a pulseira, já solta do meu vestido, não se soltava do seu pulso, argola inteiriça que só podia sair pela mão, Engordei, está vendo? (TELLES, 2018, p. 237, grifos nossos)

A cena não deixa claro o que aconteceu com o objeto, pois o diálogo segue sem a conclusão. Porém, a pulseira volta a ser mencionada quando Laura está de volta, fora do espaço fantástico, no carro com Fernando:

– Demorei muito?  
Ele vestiu o casaco. Acendeu um cigarro, Se eu demorei? Mas como? Eu tinha saído?  
Entrei no carro e me vi no espelho iluminado pela lanterna: minha pintura estava intacta.

– Sabe as horas, Fernando?  
– Nove em ponto, por quê? – perguntou ele, ligando o rádio do painel. Pôs a mão no meu joelho: – Você está linda, amor, mas tão distante, tão fria. [...] Fiquei olhando a Via Láctea através do vidro. Fechei os olhos. Fechei com *força a argola de Eduarda que ainda trazia na mão*. (TELLES, 2018, p. 241, grifos nossos)

No “Diário de Porfíria Bernal”, o insólito parte da possível duplicidade de Miss Fielding e Porfíria. Antes de ler o diário, vemos o relato da preceptora que depois será espelhado por Porfíria: “Para os que me veem de longe, sou bonita: no espelho, percebo como a distância é necessária para embelezar a assimetria de um rosto. *Na frente de um espelho, na infância, lamentei, chorando, a minha feiura*” (OCAMPO, 2022, p. 220, grifos nossos). Reduzida pela doença, Porfíria procura a sua identidade não só nos espelhos, mas também nas pinturas, procurando as expressões que parecem caracterizá-la. No entanto, segundo o diário da menina, é Miss Fielding que inicialmente a compara a um anjo Botticelli e que leva Porfíria à autodescoberta:

*10 de janeiro*

*Miss Fielding me deu a ideia de escrever este diário. Antes de conhecê-la eu não teria pensado nisso: antes de conhecê-la eu não teria pensado em contemplar os anjos de Botticelli nem a minha cara em tantos espelhos, porque **sempre achei que eu era horrível e que me olhar em um espelho era um pecado***. (OCAMPO, 2022, p. 231, grifos nossos)

A presença da duplicidade também chama a atenção em “Noturno Amarelo”, tanto no presente da narradora, quanto em relação à Eduarda:

Quando me lembro dessa noite (e estou sempre lembrando) me vejo *repartida* em dois momentos: *antes e depois*. (TELLES, 2018, p. 230, grifos nossos)

Enxuguei depressa os olhos na barra de seu avental e recuei, não era estranho? Na cambraia alvíssima, nenhuma marca da minha pintura, só o úmido limpo das lágrimas. Fiquei sem saber *que olhos tinham chorado, se os atuais ou os de outrora*. (p. 234, grifos nossos)

Vi Ifigênia no seu andar curto, a respiração curta, arrumando os copos na mesa, era um ponche que Eduarda preparava. *E me vi a mim mesma*, tão mais velha e ainda guardando uma ambígua inocência - a suficiente inocência para me comportar com espontaneidade na reunião dos convidados certos. Um ou outro elemento esclarecedor, que eu já tinha ou ia ter, me advertia que *era nova essa noite antiga*. (p. 235, grifos nossos)

Eduarda então me viu e veio trazendo um copo de ponche. Estava tão jovem de cabelos soltos e cara lavada que me perturbei: *era como se me visse vir ao meu próprio encontro* num flagrante de juventude. (p. 235, grifos nossos)

Embora ambos os contos tenham desfechos diferentes, é neles que se dá o ápice da ambiguidade. O desfecho do conto de Silvina Ocampo centra-se na metamorfose de Miss Fielding. Porfíria escreve que a preceptora lê com “sua voz monótona de gato” e tem “olhos de gato angorá” (OCAMPO, 2022, p. 238), renunciando, em seu diário, o fim de Miss Fielding e paralelamente o seu:

*4 de dezembro*

*Tenho um pressentimento. Nosso fim se aproxima. Algumas pessoas têm cara de criminosas quando a morte se aproxima; inconscientemente adotam a cara que imaginam que a morte tem.*

*Ontem falamos com Miss Fielding da morte, do suicídio, do crime. Não são conversas para se ter com crianças.* (OCAMPO, 2022, p. 243)

Mais adiante, o plano irreal e o real se unem, quando Miss Fielding muda de forma e é banida do mundo do diário.

*26 de dezembro*

*Miss Fielding tentou me matar. Não vou dizer isso a ninguém. Ela acha que estou dormindo. Pela Janela aberta vejo a Plaza San Martín, onde florescem as primeiras tumbérgias. Brilham as palmeiras e o céu de Buenos Aires se estende até o rio amarelo. Estou de cama. Me deixam tomar uma xícara de chocolate. **Pela porta entreaberta vejo que Miss Fielding prepara o chocolate. O leite ferve em uma leiteira. Ela não pode mais me trazer a xícara. Cobriu-se de pelos, diminuiu, se escondeu; pela janela aberta, ela dá um pulo e para na balaustrada da sacada. Depois dá outro pulo e se afasta.** A minha mãe ficará contente por não a ter mais em casa. Ela comia muito, sabia todos os segredos da casa. Me arranhava. A minha mãe tinha ainda mais medo dela do que eu. Agora Miss Fielding é inofensiva e se perderá pelas ruas de Buenos Aires. Quando eu a encontrar, se algum dia a encontrar, vou gritar para zombar dela: “Miss Fielding, Miss Fielding”, e ela se fará de desentendida, porque sempre foi uma hipócrita, como os gatos.* (OCAMPO, 2022, p. 246, grifos nossos)

A utilização do plano real para permitir o aparecimento de eventos sobrenaturais remete ao gênero fantástico e demonstra, a partir das relações entre as personagens e os eventos relacionados a elas, o horror que o cotidiano pode abarcar; a ambiguidade se estabelece intensificada na estrutura do conto, através da *mise en abyme*.

Em “Noturno Amarelo”, percebemos que a sequência desse procedimento relativiza a relação entre o fato experimentado e o fato narrado, da qual emerge um outro espaço-tempo, que é o lugar da narrativa. Das relações entre esses diferentes planos espaço-temporais articulados no conto pela *mise en abyme*, a narrativa literária se consolida como um objeto autônomo em relação ao real:

Desviei a cara, não quis mais olhar. Por pudor, continuei de costas quando Ifigênia passou arrastando o menino que queria brincar mais, Não pode, amor, nada de manhã, fica bonzinho. *A pirâmide dos cubos coloridos que ele erguera no tapete foi desabando através das minhas lágrimas. Quando olhei de novo, a sala já estava vazia. Vi o jogo de xadrez interrompido ao meio. O piano aberto (ela terminou o Noturno?) e o livro em cima da lareira. A xícara pela metade. A fivela de Ducha esquecida no almofadão. A pirâmide. Por que os objetos (os projetos) me comoviam agora mais do que as pessoas? Olhei o lustre: ele parecia tão apagado quanto a lareira.*

Saí pela porta da frente e antes mesmo de dar a volta na casa já tinha adivinhado que *atrás da porta por onde todos tinham saído não havia nada, apenas o campo.*

*Atravessei o jardim que não era mais jardim sem o portão. Sem o perfume. A vereda (mais fechada ou era apenas impressão?) fora desembocar na estrada: o carro continuava lá adiante com suas portas abertas e seus dois faróis acesos. Fernando tapava o vasilhame. (TELLES, 2018, p. 241, grifos nossos)*

Acima é possível perceber a transição – representada pela lacuna entre um parágrafo e outro – do espaço fantástico para o presente da narrativa, o ponto de onde Laura inicia o relato da experiência

fora do tempo, na “noite dentro da noite”. Na estrutura do conto, a *mise en abyme* leva a superfície textual para diferentes tempos e espaços. Tal procedimento promove dois níveis narrativos: em um se sobressai a estrutura auto-reflexiva; no outro, uma história atua como base para introdução de outra ou para a introdução de diferentes pontos ou diferentes vozes.

Assim, nos contos em questão, a *mise en abyme* opera como um procedimento de linguagem que, além de promover a literariedade do texto, confere a ambiguidade constituinte do gênero fantástico. A instância narrativa, a alternância de tempos, o sobrenatural representado pela metamorfose de Miss Fielding e pela transmigração de Laura são componentes que dão origem à imprecisão, à impossibilidade de encontrar um final claro que represente a profundidade infinita das fantasias que as personagens habitam. Os finais de ambas as histórias são fragmentários.

Com essa breve análise, nosso objetivo foi demonstrar que tanto o conto de Silvina Ocampo quanto o de Lygia Fagundes Telles têm em comum procedimentos que as caracterizam como “narrativas em abismo” dentro do gênero da literatura fantástica.

## CONCLUSÃO

Ao longo do trabalho, fizemos uma introdução ao gênero fantástico, explicando termos relacionados a ele e como os teóricos importantes do assunto o definem, tendo como referência Tzvetan Todorov e seguindo com outros que vieram após ele, como David Roas e Filipe Furtado. Também fizemos resumos sobre a vida e obra das autoras em questão: Lygia Fagundes Telles e Silvina Ocampo.

Durante as análises, pudemos perceber que a metamorfose nos contos “Um chá bem forte e três xícaras”, de Lygia Fagundes Telles, e “A lebre dourada”, de Silvina Ocampo, está presente e revela-nos muito sobre a identidade das personagens envolvidas, assim como faz o leitor entrelaçar realidade e ficção na narrativa, pois o mundo irreal das personagens entra em contato com o que acontece de estranho com elas. Importante dizer que os elementos de metamorfose, a borboleta e a lebre, respectivamente, representam a renovação e a sagacidade.

Ainda nas análises, em “O diário de Porfíria Bernal. Relato de Miss Antonia Fielding”, de Silvina Ocampo, e “Noturno Amarelo”, de Lygia Fagundes Telles, percebemos que as narrativas contêm a *mise en abyme*, recurso literário que se caracteriza pelas narrativas que se desenvolvem dentro de outras; sendo que nos contos ficção e realidade também se confundem, além de haver hesitação. Com isso, o leitor não sabe se o que aconteceu é realidade ou não e há a presença de objetos que somem e não aparecem mais ou não se sabe o que aconteceu com eles.

Esperamos que as autoras sejam apreciadas pelo leitor do nosso trabalho e que este contribua com a literatura de maneira que cada vez mais o insólito seja explorado nos estudos.

## REFERÊNCIAS

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1977.

FURTADO, Filipe. *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? *Terra roxa e outras terras* - Revista de Estudos Literários, Londrina - PR, v. 26, n. 2, p. 18-31, dez., 2013.

GIDE, André. *Journal 1889-1939*. Paris: Éditions Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade; 54), 1951.

JARDIM, Irene. *Só xícaras: Um chá bem forte e três xícaras*, 2012. Disponível em: <http://sohxicaras.blogspot.com/2012/02/um-cha-bem-forte-e-tres-xicaras.html>. Acesso em: 25 ago. 2022.

MIRÓ, Arthur. *Dois notas breves sobre livros*, 2019. Disponível em: <http://objetosimobjetonao.blogspot.com/2019/09/duas-notas-breves-sobre-livros.html>. Acesso em: 21 set. 2022.

NANDORFY, Martha J. La literatura fantástica y la representación de la realidad. In: ROAS, David (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, p. 243-264, 2001.

OCAMPO, Silvina. A lebre dourada. In: OCAMPO, Silvina. *A fúria e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 5-9, 2019.

OCAMPO, Silvina. O diário de Porfíria Bernal. In: OCAMPO, Silvina. *As convidadas*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 232-262, 2022.

OCAMPO, Silvina. Biografia. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=06102>. Acesso em: 5 out. 2022.

ROAS, David (Org). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

ROAS, David. O fantástico como desestabilização do real: elementos para uma definição. In: ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora UNESP, p. 75-108, 2014.

TELLES, Lygia Fagundes. Um chá bem forte e três xícaras. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. 4. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, p. 99-104, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. Noturno Amarelo. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Os contos*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 230-241, 2018.

TELLES, Lygia Fagundes. Biografia. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/biografia>. Acesso em 5 de out. 2022.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VAX, Louis. O fantástico. *A Arte e a Literatura Fantásticas*. Lisboa: Editora Arcádia, p. 7-47, 1974.

## 05

**A ESCRIVIVÊNCIA E O ANIMISMO NO CONTO  
“NÃO ME DEIXE DORMIR O PROFUNDO DO SONO”,  
DE CONCEIÇÃO EVARISTO<sup>1</sup>**

Caio Vitor marques Miranda  
Ana Lúcia Trevisan

*Recebido em 04 nov 2022.* **Ana Lúcia Trevisan**

*Aprovado em 06 abr 2023.* Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo na área de Literatura Espanhola e Hispano-Americana. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, onde desenvolve pesquisa na área dos estudos literários com ênfase na Literatura Brasileira e Hispano-americana, principalmente nos temas relacionados à literatura latino-americana contemporânea, às relações dialógicas entre discurso histórico e literário e aos limites da narrativa fantástica.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6107851924008207>.

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-4891-3282>.

E-mail: [analucia.pelegrino@mackenzie.br](mailto:analucia.pelegrino@mackenzie.br).

**Caio Vitor M. Miranda**

Doutorando em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie - SP.

Professor colaborador no curso de Letras Espanhol da Universidade Estadual do Paraná -UNESPAR. Coordenador do projeto de pesquisa “Metamorfose do insólito-ficcional na literatura latino-americana:

---

1 Título em língua estrangeira: “The ‘escrevivência’ and animism in the tale ‘Don’t let me sleep in the deep of sleep’, by Conceição Evaristo”.

obras e autores do século XXI” do campus onde atua como professor.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/2212160479870164>.

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-6741-4986>.

E-mail: [caiovitor.uel@gmail.com](mailto:caiovitor.uel@gmail.com).

**Resumo:** O objetivo desse ensaio é analisar o conto “Não me deixe dormir o profundo do sono”, de Conceição Evaristo – cujo tema da pandemia se faz como pano de fundo do enredo – publicado em agosto de 2020, pela revista *Piauí*, evidenciando o caráter duplo do conto proposto por Ricardo Piglia (2004), ou seja, primeira e segunda história, trazendo à tona, com esta última, as características do projeto literário de Evaristo, intitulado *Escrevivências*, pelo viés do realismo animista, entendido aqui como uma das vertentes do Insólito Ficcional. Para isso, pautamos em Paradiso (2015), Piglia (2004), Evaristo (2012), autores renomados nessa área.

**Palavras-chave:** Realismo animista. *Escrevivência*. Literatura contemporânea.

**Abstract:** The objective of this article is to analyze the short story “Não me deixe dormir o profundo do sono” (“Don’t let me sleep in the deep sleep”), by Conceição Evaristo, in which the pandemic theme works as a background to the plot. The short story was published in August 2020, by *Piauí* magazine, featuring the double aspect of the proposed tale by Ricardo Piglia (2004), that is, first and second story, bringing to light, with this last one, the characteristics of Evaristo’s literary project, entitled *Escrevivências*, from the perspective of animist realism, understood here as one of the aspects of the Fictional Unusual. For this, we are guided by Paradiso (2015), Piglia (2004), Evaristo (2012), who are renowned authors in this field.

**Keywords:** Animist realism. *Escrevivência*. Contemporary literature.

Nas tendências pós-modernistas brasileiras surge espaço para uma literatura de autoria feminina transgressora das imagens do patriarcado e capaz de reivindicar um olhar renovado para o espaço e o tempo que legitimam a presença da mulher nas artes e nas ações sociais. A escrita de autoria feminina sedimenta o seu espaço motivada por diferentes fatores, cabendo destacar que na segunda metade do século XX, com a presença cada vez mais relevante de uma reflexão feminista em conjunto com a chegada da redemocratização, posterior ao período ditatorial, a produção de escritoras remodela as faces da literatura contemporânea brasileira. Em 1980, tem-se o primeiro GT mulher e Literatura da Anpoll e, nesse evento, a academia começa a debruçar-se, aos poucos, sobre o intimismo, o ser mulher, a religião, o amor e as relações sociais à luz da escrita feminina que desde o século XIX já circulava, mas era invisibilizada. Entretanto, essa não é a realidade da produção literária de mulheres negras, que sofrem a opressão pela raça e pelo gênero. Conceição Evaristo é um exemplo desse retrato, já que seu reconhecimento é extremamente tardio.

Nascida em Belo horizonte, em 1946, Maria da Conceição Evaristo migrou para o Rio de Janeiro, onde se graduou em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Desde pequena, as palavras rodeavam sua vida com as histórias que sua mãe lhe contava diariamente. O ato de ouvir e reproduzir ela aderiu e, enquanto professora, já reproduzia muitas das narrativas no contexto educacional. Sua primeira produção literária ocorreu nos anos de 1990, quando publicou um conto nos *Cadernos negros* (1990) e, desse momento em diante, não parou mais.

Hoje, sua obra é reconhecida pelas instituições acadêmicas, estudada e premiada, entretanto, lamenta a autora o quanto é

triste esperar mais de 50 anos para que a crítica a veja como uma escritora de peso no cenário literário nacional. Esse sentimento de revolta, lamento e incredulidade se transforma em palavras, em histórias, as quais ela usa como instrumento de luta, retratando nelas a realidade das mulheres negras no Brasil.

[...] na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco... Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. (EVARISTO, 2012, p. 2)

Segundo Evaristo (2012), a literatura negra de autoria feminina é uma produção que apresenta duplos questionamentos, sendo eles o machismo e o patriarcado. Isso porque o movimento feminista, cuja visibilidade ganha forças nos anos de 1970, questiona fatores inerentes à mulher branca, não à negra, especialmente pelo discurso de mulheres frágeis, já que as negras não são vistas assim; ao revés disso, são vistas como fortes, aquelas que tudo podem suportar. De tal modo, as mulheres negras vivem a escravidão há séculos, ocupando, inclusive, o papel de empregadas das mulheres feministas. De igual maneira ocorre com o racismo: dentro de uma pirâmide social, o homem negro é superior à mulher negra e, mais uma vez, a inferioridade sobre esta prevalece. Nessa perspectiva, é urgente o lugar de fala. Reafirmar um feminismo negro como a demarcação de uma literatura de autoria negra feminina é um instrumento de fortalecer a identidade, retratando, assim, suas origens, seus antepassados.

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção

paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estão falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados. Hoje, empregadas domésticas de mulheres liberadas e dondocas, ou de mulatas tipo exportação. (CARNEIRO, 2001, s.p.)

Essa luta, na literatura, começa com as personagens femininas sendo protagonistas do enredo, as quais por séculos foram retratadas como mulheres-objeto e poucas mulheres-sujeito – como afirma Zolin (2009) –, ou seja, são mulheres estereotipadas: empregadas da casa grande, escravas, assanhadas, prostitutas, destinadas a servir o homem. Não se encontra, na produção canônica, elas humanizadas. Agora, os valores vigentes da sociedade moderna do século XXI são revisitados, assim como sua história, pelo discurso de uma negra. Para isso, Conceição Evaristo cunha o termo *escrevivência*. Herdeira da cultura afro, a autora define essa terminologia como um ato político, que se concretiza a partir da vivência coletiva ou individual do sujeito negro, valoriza a sua ancestralidade, questiona os estereótipos estabelecidos e os valores renegados, como afirma no trecho seguinte:

Quando eu usei o termo *é... escrevivência* [...] se é um conceito, ele tem como imagem todo

um processo histórico que as africanas e suas descendentes escravizadas no Brasil passaram. Na verdade, ele nasce do seguinte: quando eu estou escrevendo e quando outras mulheres negras estão escrevendo, é... me vem muito na memória a função que as mulheres africanas dentro das casas-grandes escravizadas, a função que essas mulheres tinham de contar história para adormecer os da casa-grande, né... a prole era adormecida com as mães pretas contando histórias. Então eram histórias para adormecer. E quando eu digo que os nossos textos, é..., ele tenta borrar essa imagem, nós não escrevemos pra adormecer os da casa-grande, pelo contrário, pra acordá-los dos seus sonos injustos. E essa escrevivência, ela vai partir, ela toma como mote de criação justamente a vivência. Ou a vivência do ponto de vista pessoal mesmo, ou a vivência do ponto de vista coletivo. (TV BRASIL, 2017)

Percebe-se, nesse ato político da autora, um projeto literário que parte de uma experiência pessoal para um lugar de enunciação coletiva – já que, por meio dele, compartilha laços sócio-históricos – e a questão da tradição afro se manifesta das mais variadas formas para protestar todo o processo histórico relacionado aos negros, que ainda hoje lutam contra a invisibilidade social, seja pela classe dominante, seja pelas instituições públicas. Isso, por meio de uma linguagem singular, profunda e sensível, é capaz de abrir cicatrizes do contexto social em busca de emancipação do negro, especialmente, da mulher.

Luiz Henrique Oliveira (2009) interpreta o termo cunhado pela autora como um projeto que abarca a vida dos negros, desde sua condição, sua etnia e sua experiência, fazendo com que a experiência

peçoal, como já mencionado, funcione como impulso para a produção do texto literário, ou seja, contar as histórias a partir de um lugar de fala e pela própria vivência. Para ele, a produção da autora se concretiza com três elementos que ele identifica, ou seja, as escrevivências são compostas de corpo, condição e experiência. O primeiro se refere ao corpo do sujeito negro, carregado de valores, e sua luta constante de romper o estereótipo imposto. O segundo, a condição, retrata os laços existente das personagens que pertencem ao mesmo meio social. Por fim, o último funciona como processo da construção dos argumentos a partir do lugar de fala, o que dá o caráter de realismo à retórica.

Literariamente, a escrevivência é demarcada, nesse sentido, pelos valores africanos. De tal forma, Conceição Evaristo ressignifica o papel de escritora e atua como neohistoriadora, neoantropóloga, “porta-voz de suas etnias, nações e do próprio continente” (PARADISO, 2015, p. 270). Isso porque o escritor africano ou de matriz afro (pós-colonial) traz para o seu discurso literário histórias que tangem ao seu povo, mas desta vez contada por eles, não pelos colonizadores. Entre tantas histórias, o aspecto do imaginário ancestral, marcado pela presença de elementos insólitos – à luz do estrangeiro – ganha espaço na narrativa de autores afro e pode vincular-se aos sentidos do Realismo Animista. Paradiso (2015) explica e justifica o termo em questão:

O conceito de animismo, cujo termo advém de anima (alma), foi inicialmente desenvolvido por Georg Ernst Stahl, em 1720, para se referir ao “conceito de que a vida animal é produzida por uma alma imaterial”, mas redefinida pelo antropólogo inglês Sir Edward B. Tylor, em 1871,

na obra *Primitive Culture* (A Cultura Primitiva), significando que “todas as coisas têm alma (alma; espíritos)”. Nos cultos tradicionais africanos, além dos humanos e animais, objetos e plantas também possuem alma – o tambor e a árvore, por exemplo, são até cultuados como seres e divindades. O termo dentro da antropologia é genérico, e justamente por isso é usado, visto que as manifestações religiosas tradicionais africanas, isto é, religiões de milenares etnias, são heterogêneas e complexas, mas com elementos que as unem – sendo a crença no alma uma das mais frequentes. (2015, p. 274)

Assim, na esfera social africana, a vida é multável a todos os seres, sejam eles vivos ou não, e o pensamento eurocêntrico cai por terra ao deparar-se com a realidade “anime”, presente nas mais profundas raízes dessa sociedade, tanto no âmbito religioso como no social, cuja ciência não dá conta. Com sua abordagem, a literatura passa a ser descolonizada e ressignificada, como propõe Evaristo.

Neste artigo, objetiva-se analisar o conto “Não me deixe dormir o profundo do sono” – cujo tema da pandemia se faz como pano de fundo do enredo –, publicado em agosto de 2020, pela revista *Piauí*, evidenciando o caráter duplo do conto proposto por Ricardo Piglia (2004), ou seja, primeira e segunda história, trazendo à tona, com esta última, as características do projeto literário de Evaristo, intitulado *escrevivências*, pelo viés do realismo animista. Para isso, pautamo-nos em *Paradiso* (2015), Piglia (2004), Evaristo (2012), autores renomados nessa área.

Nessa perspectiva, a análise do conto “Não me deixe dormir o sono profundo”, publicado em agosto de 2020, identifica o realismo animista presente na questão religiosa e nos laços afetivos das

personagens, com todo o trabalho sonoro, sensível e perspicaz que a autora faz com a linguagem. Entretanto, para evidenciar esses aspectos que se referem ao animismo, evidenciam-se as duas histórias presentes no conto, como propõe Ricardo Piglia (2004) em relação às teses sobre o conto. Para o autor, todo conto é composto de duas histórias: a do primeiro plano seria uma história superficial, em que o óbvio não é questionado; nas entrelinhas, residiria a “segunda história”, ou “relato secreto”, que representa a chave do conto, ou seja, é composta de simbologias e, para Piglia, é nela que se encontra a potência do texto. Partindo dessa premissa, no enredo abaixo, tem-se uma história de cumplicidade entre duas mulheres de gerações diferentes, em que a tese de Ricardo Piglia é evidenciada.

Nessa primeira história, contada por um narrador onisciente, o enredo retrata a vida da velha Sá Izora, a anciã da família que cuida de sua tetraneta, a jovem Izorinha. Desde o seu nascimento, ela divide o quarto com a tataravó, já que os pais a tiveram com 16 anos e, devido ao estudo da mãe e ao trabalho do pai, é Sá Izora quem a ensina o dia a dia da vida. A chegada da menina para a velha é sinônimo de felicidade. Ela alivia a dor da família que ainda se ressentia pela morte da avó, ou seja, a bisneta de Sá Izora. A convivência das duas é de aventuras, aprendizados e risadas, uma fazendo companhia para a outra.

A velha – extremamente religiosa – pedia proteção à menina que, quando mais nova, teve crises de asma. Suas noites são cheias de rezas e preocupação com a saúde da criança. Sua devoção à Santa Velha e à Santana desdobra-se em vários momentos da narrativa, seja nas histórias contadas pelos seus antepassados, seja nas suas

rezas diárias. Essa última se intensifica com a doença da Izorinha, contaminada pelo “maldito vírus” – que pode ser interpretado como menção à COVID-19, face ao contexto social de publicação do conto – a ponto de ser internada. Mesmo com todos os cuidados que a família tomou e ainda com as duas não saindo de casa, isso não foi suficiente.

A partir desse momento, a aflição toma conta delas: quem cuidará da menina e quem cuidará da anciã são o sentimento e questionamento de ambas. Até que Sá Izora teve uma visão, na qual a menina voltaria para casa, aliviando, assim, toda a família. Izorinha, no hospital sozinha, chorava, sentindo saudades da velha e chamando por ela, escutou uma voz lamentando e rezando aos prantos. A menina passa também a rezar, pedindo à Santana, à Santa Velha, como sua tataravó ensinou-lhe, para que não a deixasse cair no sono profundo. O desfecho é marcado por mais uma visão da mais velhas de todas, Sá Izora, vendo, finalmente, o pulsar da jovem, o que a deixa ciente de que a menina sobreviveria.

Já na segunda história, a simbólica, conforme proposto por Piglia (2004), tem-se a narrativa de identidades das comunidades africanas. Desde o subtítulo retórico, Conceição demarca sua escrevivência no conto ao colocar em cena, como personagens principais, duas mulheres – certamente negras –, a jovem Izorinha e a velha Sá Izora, cuja preocupação transgride as relações familiares. A velha, conhecida como a “velha das velhas” tinha notório respeito de toda a sua família. Isso demonstra a devoção dos povos africanos com seus antepassados, uma vez que os idosos são vistos como sábios, aqueles que possuem habilidades e conhecimentos empíricos para guiar a sua comunidade, como afirma Silva (2018).

Ou seja, no primeiro parágrafo do conto, o leitor é transportado à esfera de uma das identidades de matrizes africanas que se fortalece ao longo do enredo. Pode-se dividir o conto em duas partes: a primeira, em que a vida de ambas é apresentada; e a segunda, após a menina ser internada.

Nessa primeira, o corpo, a condição e a experiência se constroem de forma gradativa. São dois corpos do mesmo gênero que dividem o mesmo quarto, aparentemente, pequeno, já que a mesa fica entre as camas delas e ambas sentem a respiração uma da outra, explicitando a ideia de um microcosmo da classe baixa, assim como a descrição do espaço geográfico, e o fato de os pais de Izorinha não terem condições de criá-la, deixando-a com Sá Izora.

A menina para a velha é a vida ganhando novos significados, um ciclo de imortalidade, presente no realismo animista. A avó de Izorinha faleceu pouco depois de a neta nascer e, em meio à dor, ela chega para lembrar o ciclo do homem afro, trazendo para Sá Izora, que rejuvenesce com a responsabilidade assumida em cuidar da “[...] tetraneta [...] mesmo depois dos 90” (EVARISTO, 2020). Acreditava que poderia acompanhar o crescimento de Izorinha, pedindo sempre aos seus Deuses/Santos. Nesse percurso, verifica-se a experiência do sujeito afro ganhando espaço na narrativa. A fé da velha era grande, herdou de sua tradição familiar. Ela, humilde e rezadeira de mão cheia, tinha várias fés.

[...] a velha desenhou no ar, três vezes, uma cruz sobre o corpo da mocinha. [...] Conseguira realizar o sinal da cruz três vezes. O primeiro em cima da cabeça. O segundo na altura do coração. O terceiro na direção dos pés da mocinha. Pronto! Sexta-feira, e estava fechado o corpo de Izorinha para

os ataques do mundo. Mais um dia havia rompido no céu e lá estava ela cumprindo a função de proteger a sua tetraneta. [...] continuou as orações com os olhos pregados na menina. Havia orações que ela dizia em quase silêncio. [...] Durante essas invocações de palavras cantadas e gestos, quando estava acordada, Izorinha dançava no ritmo de Sá Izora. Era tudo muito bonito, e a sensação que se experimentava era de que os Deuses e as Deusas ali invocados se faziam presentes. Quem é de muita fé tem várias. (EVARISTO, 2020, s.p.)

A representação da fé demonstra os laços com a ancestralidade, por meio do sincretismo religioso, em que as práticas Cristãs e as do Candomblé se materializam em uma única crença, que a acompanha desde menina. Imagens dessa junção são pano de fundo durante o conto, ilustrado pelo resgate de objetos, como mesa branca, búzios e pelas histórias de sua tradição religiosa, representada aqui na Santa Velha – a santa da fertilidade, da esperança, a qual, quando ninguém acreditava, apareceu grávida – e na Santana – em quem nela atribui fé, o milagre acontece. Assim, o modo de relacionar-se do eu-feminino com o mundo se cristaliza, mas é desestabilizado com a chegada da doença não nomeada. É interessante observar como o fato de não a nomear é ambíguo. O narrador vale-se de várias terminologias, como “maldito vírus”, “o mundo perdido entre mortes”, “maldita doença”, “adoecimento”, “atmosfera infectada”, o que torna o texto atemporal, encaixando-se em qualquer esfera social de pandemia, doenças transmissíveis pelo ar, em que o desfecho tenha sido de muitas mortes, sobretudo de pessoas que já têm problemas respiratórios. Ao mesmo tempo, isso resgata a ancestralidade do sujeito: dizem os mais velhos que verbalizar

palavras que trazem consigo ideias negativas e/ou de coisas que não se quer para si é um ato retrógrado, pois acreditam no poder da palavra, no discurso. O verbalizar se concretiza e, por isso, a velha Sá Izora não fala a qual doença se refere, empregando termos que sugerem apenas.

Essa construção simbólica da doença permeia a história, mas se intensifica quando esse “maldito vírus” invade a casa das mulheres. As rezas e as atitudes de Sá Izora talvez tenham tido um reflexo protetivo apenas nela. A jovem Izorinha é quem fica doente. Quando pequena, sofria de crise asmática que apenas foi curada com vários tratamentos e rezas. A cumplicidade da velha com a menina fez com que o pressentimento viesse à tona enquanto vigiava o seu sono.

Suavemente, balançou o corpo da tetraneta. Izorinha acordou e seus olhos estavam vermelhos, em chamas. [...] Sá Izora se aproximou mais da cama. Tocou a fronte da menina. Ela ardia em febre. No final da tarde, depois de recusar toda alimentação que Sá Izora lhe ofereceu, Izorinha reclamava de um mal-estar que lhe tomava o corpo inteiro.

[...] Apresentava uma respiração que denunciava problemas. Era como se o corpo dela flutuasse, afundasse, flutuasse, afundasse... A dificuldade do ato respiratório se desenhava no arquejante peito de Izorinha. Depois de tantos anos, a asma estaria voltando? (EVARISTO, 2020, s.p.)

A coletividade familiar fortalece-se no enredo com a chegada de uma das tias que observa, junto com Sá Izora, a menina durante a noite, mas a ida ao hospital é urgente. A partir daí, a segunda parte da história ocorre com o espaço dividido: Velha Izora em sua casa, junto com a família, orando para que a criança não caia “no

profundo do sono”, e Izorinha, por sua vez, no hospital sozinha, isolada. Nestes dias, o ato questionável da ciência parte da cultura de seus antepassados – realismo animista – e se manifesta com o diálogo sinestésico entre elas. A fé da Velha permanece viva, rezando cada vez mais, pois sabia que as dúvidas existiam.

Sá Izora, fiel na crença de tantos mistérios, sabia que a ciência também é feita de perguntas, perguntas, perguntas... O caminho para as respostas é cheio de experimentações, tropeços e enganos. Por isso, quando o mundo se acha perdido entre mortes, a garantia para a vida, além de tratamentos e remédios, precisa também da fé. (EVARISTO, 2020, s.p.)

O filósofo Harry Garuba alega que o animismo “desestabiliza a hierarquia da ciência sobre a magia e da narrativa secularista da modernidade através da reabsorção do tempo histórico nas matrizes do mito e do mágico” (GARUBA, 2012, p. 235-256). Nessa perspectiva, o crer é a única solução para essa doença, que havia matado muita gente até então. Na sua visão religiosa, era necessário vigiar o sono do doente, pois dizem “[...] que, se a pessoa em sua dormida chegasse até lá, corria um mortal risco: podia não acordar mais. Cairia no vazio”, e assim, a angústia de quem cuidaria/velaria o sono de Izorinha reaparece no enredo, como no início. Isso evidencia um ciclo de eternidade entre elas, mas também entre o sujeito afro, como é comum na vertente do realismo animista. A vida é um ciclo, um tempo em que vida e morte permanecem na mesma esfera cronológica.

Desse modo, a escrevivência de Conceição Evaristo ganha corpo ao construir, de forma simbólica, a história de seus ancestrais,

seguindo os aspectos postulados por Oliveira (2009), em que o imaginário da condição e da experiência se fortalecem no desfecho do conto. Izorinha ainda muito doente – uma das mais novas na ala hospitalar –, almeja os braços da velha, a ausência dela afeta sua resistência, já que, em quinze anos, nunca havia passado uma noite longe dela. As forças desconhecidas pela ciência reforçam a ideia de que existe um mundo entre o homem e a natureza e essa força é o consolo dos que nela acreditam, como se confirma no discurso da Velha ao ter uma visão sobre sua tetraneta.

Sá Izora já não pedia à Santana com as forças das palavras, mas com as do pranto. Era uma fonte de lágrimas só. [...] Quem estava com ela, por não conseguir consolar a velha, também rezava os torrenciais rogos. E foi num desses momentos que Sá Izora teve uma espécie de visão. Ela viu Izorinha muito distante e muito próxima. [...]

Ela tinha visto Izorinha entrar pela porta adentro. A mocinha chegava vestida com uma túnica, que parecia branca e ia se azulando [...]. Chegava arquejante como se tivesse travado uma longa batalha para voltar.

A calma com que Sá Izora narrava a visão aliviou toda a família. As pessoas mais velhas sabiam de que batalha Sá Izora estava falando. Ela estava contando aquilo que ela conhecia, aquilo em que acreditava. Quem não sabia ainda o significado da batalha se calava em respeitoso silêncio. (EVARISTO, 2020, s.p.)

A sensibilidade da sinestesia e a fé de uma religião sincretista são usados como recursos para ambientalizar a ancestralidade e os laços fraternos das duas personagens. Izorinha escuta os lamentos de Sá Izora, com uma voz deprimida, rezando pela cura da menina.

O ciclo de crença se manifesta na menina que roga para os mesmos santos que a Velha invocava em seus cantos e rezas, pedindo que não a deixassem dormir o profundo do sono, pois sua aflição – a maior preocupação – era quem cuidaria da Sá Izora. Novamente, a Velha tem uma visão que acalenta seu coração: “Viu o pulsar do coração de Izorinha. Mais uma vez, ela bendisse a vida por lhe dar tanto”. A fé de muitas pessoas foi desestabilizada devido à doença e ao número de mortes, entretanto, as das personagens solidifica-se, em especial quando a Velha vê a jovem reproduzindo os atos religiosos e tendo os pressentimentos, assim como a Velha também os tem.

Nesse sentido, verifica-se o lugar de fala de Conceição Evaristo como ponto de partida para a reconstrução de um sujeito cultural, que parte para o âmbito coletivo ao ilustrar traços de sua identidade. Para tanto, ela explora sua escrevivência, cujo projeto está atrelado, intrinsecamente, com o realismo animista, ou seja, imagens que extrapolam o senso comum, especialmente no que tange à cultura eurocêntrica, e são apresentadas como parte de uma sociedade que acredita em leis dos antepassados. Retomando a premissa de Piglia (2004), na primeira história, o conto retrata a história de uma senhora que cuida de uma adolescente, sujeitos que podem ser universais. Entretanto, a simbólica, composta pelo não dito, alude a uma africanidade que por muitos anos foi invisibilizada, devido ao racismo estrutural existente.

O elo entre passado e presente, representado no conto de forma artística/performativa, coloca-se solidário a uma história coletiva silenciada e, ao mesmo tempo, propõe um debate sobre quais as histórias contadas, por que elas permaneceram veladas, e

hoje quem são os que contam. A visão transformadora e social da literatura concretiza-se, portanto, já que ela é “o sonho acordado das civilizações” como alega Antonio Candido (1988, p. 175), mesmo em tempos tão sombrios.

## REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *E-Disciplinas USP*, 2001. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/375003/mod\\_resource/content/0/Carneiro\\_Feminismo%20negro.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/375003/mod_resource/content/0/Carneiro_Feminismo%20negro.pdf). Acesso em: 19 set. 2021.
- TV BRASIL. *Escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural* (programa completo), 12 jun. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo>. Acesso em: 19 set. 2021.
- EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. *Nossa EscreVivência*, Maricá, . p. 1-14, 12 ago., 2012. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/genero-e-etnia-uma-escrevivencia-de.html>. Acesso em: 19 set. 2021.
- EVARISTO, Conceição. Não me deixe dormir o profundo do sono. *Piauí*, ed. 167, ago., 2020. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/nao-me-deixe-dormir-o-profundo-do-sono/>. Acesso em: 19 set. 2021.
- GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. *Nonada: letras em revista*, Porto Alegre, ano 15, n. 19, p. 235-256, 2012.
- OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. “Escrevivências”: rastros biográficos em *Becos da memória*, de Conceição Evaristo. *Terra Roxa e Outras Terras*, v. 17, n. 2, p. 85-94, dez., 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/25008/18332>. Acesso em: 19 set. 2021.
- PARADISO, Silvio Ruiz. Religiosidade na literatura africana: a estética do realismo animista. *Estação Literária*, Londrina, v. 13, p. 268-281, jan., 2015. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL13-Art18.pdf>. Acesso em: 19 set. 2021.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Disponível em: <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/rogerioalmeida/teoria-da-narrativa/piglia-%20ricardo%20-%20formas%20breves.pdf/view>. Acesso em: 19 set. 2021.

SILVA, Franciane da Conceição. A presença da ancestralidade em narrativas de Conceição Evaristo e Mia Couto. *Cadernos Cespuc*, n. 32, p. 67-77, jan./jul., 2018. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/16962/13446>. Acesso em: 19 set. 2021.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

## 06

**AS VERTENTES DO MODO FANTÁSTICO NA  
ESCRITA DE LIA NEIVA<sup>1</sup>**

Jucélia de Oliveira Martins  
Alexander Meireles da Silva

Recebido em 04 nov 2022.

Aprovado em 10 abr 2023.

**Alexander Meireles da Silva**

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008. Professor da Universidade Federal de Goiás - *campus* Catalão.

É membro dos Grupos de Pesquisa: Nós do Insólito: vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica e Estudos do Gótico. Integrante do Grupo de Trabalho da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL): Vertentes do Insólito Ficcional. Líder do projeto de pesquisa: Do fantástico aos fantásticos: facetas do insólito na contemporaneidade. É criador de conteúdo do canal do YouTube Fantasticursos.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8325920517508979>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2742-2209>.

E-mail: [prof.alexms@gmail.com](mailto:prof.alexms@gmail.com).

**Jucélia de Oliveira Martins**

Doutoranda em Estudos da Linguagem (Literatura, Memória e Identidade), pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Goiás - *campus* Catalão.

Mestra em Letras (Estudos teóricos e críticos em Literatura), pelo Programa de Pós-graduação em

---

<sup>1</sup> Título em língua estrangeira: “The categories of the fantastic, as a literary mode, in the writing of Lia Neiva”.

Letras da Universidade Federal do Maranhão, 2020. Membro-fundadora do Grupo de pesquisa: FICÇA - Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital.

Integrante dos grupos de pesquisa: Nós do Insólito: vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica e Estudos do Gótico.

Participante do projeto de pesquisa: Do fantástico aos fantásticos: facetas do insólito na contemporaneidade e do Grupo de Trabalho da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL): Vertentes do Insólito Ficcional. Pesquisadora bolsista da FAPEMA, SECTI e Governo do Estado do Maranhão.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7228255823945868>.

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-3181-0332>.

E-mail: [jucelia.o.martins@gmail.com](mailto:jucelia.o.martins@gmail.com).

**Resumo:** O presente estudo propõe-se investigar a presença e a forma como os gêneros que integram o fantástico (modo) se fazem presentes na produção da escritora carioca Lia Neiva. Analisando os contos “O Parafuso de ouro” (1987), “O androide perfeito” (2012) e “O casamento de Romualdo” (2018), que integram importantes coletâneas da referida autora, pretende-se apresentar uma amostra da riqueza presente nas obras literárias de Lia Neiva enquanto objetos de múltiplas possibilidades de pesquisa dentro do fantástico nacional.

**Palavras-chave:** Literatura latino-americana. Literatura infantojuvenil brasileira. Modo fantástico. Autoria feminina. Lia Neiva.

**Abstract:** This study proposes to investigate the presence and the form as the genres that composes the fantastic (as a literary mode) that is present in the production of the Carioca writer Lia Neiva. Analyzing the short stories “O Parafuso de ouro” (1987), “O androideperfeito” (2012) and “O casamento

de Romualdo” (2018), which belong to important collections by the mentioned author. This paper aims to present a sample of the richness present in the literary works of Lia Neiva as an object of multiple research possibilities inside the national fantastic.

**Keywords:** Latin American literature. Brazilian children’s and young adult literature. Fantasticmode. Female authorship. Lia Neiva.

## LIA NEIVA E O MODO LITERÁRIO FANTÁSTICO

Lia Fonseca de Carvalho Neiva, doravante Lia Neiva, é uma escritora carioca cujo reconhecimento no ramo literário surgiu por intermédio da literatura infantil e juvenil contemporânea. Sua paixão por essa modalidade literária resultou em mais de 20 livros publicados, sendo alguns destes premiados pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

Todavia, é constatável que apesar de possuir uma produção literária significativa, a referida escritora ainda não é alvo de muitos estudos focados nos aspectos e particularidades da sua escrita em detrimento de pesquisas que utilizam seus livros para destacar possibilidades de uso pedagógico.

Por meio da leitura de suas obras e ao assistir entrevistas concedidas por Lia Neiva, torna-se notório que ela apresenta um vasto conhecimento acerca da teoria literária e aplicação da linguagem em diversas situações comunicacionais. Tal *expertise* certamente é proveniente, pelo menos em parte, das suas formações em Letras pela Pontifícia Universidade Católica (PUC Rio/ Brasil) e em Linguística Aplicada pela Universidade do Texas (Estados Unidos).

Observando-se o catálogo de obras cuja autoria pertence a Lia Neiva, como *Histórias de não se crer* (1987), *Não olhe atrás da porta* (1989), *Entre Deuses e monstros* (1990), *O castelo da torre encantada* (1996), *Estranhas histórias* (2012), *A gata do Rio Nilo* (2012), *O herói e a feiticeira* (2007), *Histórias pelo avesso* (2014), *Sombras e assombros* (2020)<sup>2</sup>, dentre outras, é possível verificar-se incidência de eventos insólitos em boa parte de suas narrativas.

A escritora não só gosta de trabalhar com o incomum, como o apresenta de diversas maneiras: sendo encarado de forma natural ou com hesitação, provocando medo ou entusiasmo, e, ainda, resultando em respostas satisfatórias ou enigmas insolucionáveis. Dependendo da forma como o supra-real (enquanto traço em comum entre as narrativas) é recepcionado e entendido pelo leitor e pelos personagens, estar-se-á diante de uma das vertentes do chamado “modo fantástico”.

Segundo enfatiza a professora Marisa Martins Gama-Khalil (2013, p. 29): “Alguns escritores que vêm trabalhando com a literatura fantástica tanto na teoria como na criação literária, preferem adotar o termo fantástico como aquele que enfeixa as variadas e multifacetadas formas de trabalho com o insólito”. Nota-se que ela não rejeita a existência de gêneros literários como: ficção científica, fantasia e etc. E muito menos nega existir diferenças entre eles. A autora destaca que o agrupamento de gêneros cuja semelhança reside no fato de serem literaturas que trabalham com acontecimentos extraordinários em seus enredos, visualizando-os sob uma perspectiva modal, contribui para o reconhecimento das similitudes entre eles e amplia o leque de possibilidades de análise:

---

2 As datas supramencionadas se referem a primeira publicação das obras citadas.

[...] acredito ser mais viável considerar a literatura fantástica como um “modo”. Caso se parta de um mirante que considera seu enquadramento por intermédio do gênero, reduzimos o ponto de alcance de uma vasta literatura que fratura a realidade e se ergue como uma estética em que a incerteza é a base de criação, literatura essa que existe desde os primórdios, fruto do imaginário dos seres humanos. Pela vertente que considera o fantástico como um modo, podemos alargar o enfoque analítico sobre essa literatura, porque o que mais nos interessa nas pesquisas sobre a literatura fantástica não é datar determinada forma de fantástico nem enfeixá-la em uma espécie ou outra, mas compreender de que maneira o fantástico se constrói na narrativa e, o mais importante, que efeitos essa construção desencadeia. (GAMA-KHALIL, 2013, p. 30)

É importante ressaltar que embora a expressão “modo fantástico” aparente ser utilizada por parcela majoritária dos estudiosos da matéria, esta não é unânime. O pesquisador português Filipe Furtado (2009), por exemplo, demonstra preferir o termo “Ficção do meta-empírico”: ‘[...] o que se poderá denominar “ficção do meta-empírico”, afinal outra designação possível do modo fantástico’ (2009, s.p.). Enquanto outros especialistas, como a professora Naiara Sales Araújo (2021), referem-se a esse compêndio literário acerca do surreal como sendo uma “Ficção especulativa”:

[...] vale ressaltar que não consideramos a ficção especulativa um gênero literário, mas sim uma categoria ficcional que pode amalgamar diferentes gêneros, tais como ficção científica, fantástico, horror, fantasia, realismo mágico, dentre outros. Convém, ainda, salientar que as discussões em torno das definições ou fronteiras dos gêneros literários são diversas e não unânimes. (ARAÚJO, 2021, p. 8)

Todavia, é pertinente apontar que independente da nomenclatura adotada, no fim a definição e os gêneros abarcados parece-nos os mesmos em todos os casos.

Entendido o que caracteriza o modo fantástico, é constatável a presença dos gêneros e categorias estéticas constitutivas desse modo literário na escrita de Lia Neiva. A própria escritora, em entrevista concedida em 24 de Dezembro de 2012 ao programa “Sem censura”, da TV Brasil, reconhece sua adoção ao comentar sobre os temas que integram uma de suas obras: “Pelo nome *Estranhas histórias* você vê que elas transitam pelo realismo mágico, realismo fantástico, pelo maravilhoso e pelo estranho, que são subgêneros que mexem com aquilo que não é comum, o extraordinário, o fantástico” (NEIVA, 2012, s.p.).

Por esta razão, o presente estudo propõe-se investigar a forma como os gêneros que integram o fantástico (modo) se fazem presentes na produção da escritora Lia Neiva. Por uma questão de delimitação, o foco desta pesquisa se deterá em três contos que contém em seu bojo uma ou mais vertentes do fantástico modal (caracterizando neste último caso o chamado “fantástico híbrido”), motivo pelo qual eles podem ser usados a título de amostras de forma eficaz. São eles: “O Parafuso de ouro” (1987), “O androide perfeito” (2012) e “O casamento de Romualdo” (2018).

### **FANTÁSTICO (GÊNERO) E HORROR: “O PARAFUSO DE OURO”**

No conto “O Parafuso de ouro”, que integra a coletânea de contos intitulada *Histórias de não se crer* (1987), é apresentada a história de um relojoeiro descrito como extremamente competente e dedicado ao seu ofício. Porém, por ser viúvo e recluso, até suas

mínimas ações despertam a curiosidade da vizinhança. Apesar de serem gratas ao relojoeiro pelos serviços prestados, suas enxeridas vizinhas não aceitavam com parcimônia o estilo de vida pautado na discrição e isolamento do homem:

- Tem que haver algum mistério!

- Ele não é tão velho assim!

- Ninguém pode viver tão isolado!

Um dia seguiram-no até uma velha e bolorenta livraria cujo proprietário – pensaram – bem poderia ser algum parceiro secreto capaz de um indício revelador. (NEIVA, 1987, p. 63)

Em um primeiro momento, a história segue o prisma das vizinhas. E por elas desconfiarem do relojoeiro e espionarem sua rotina de forma intensa, essa inquietação direcionada ao mesmo acaba também inficionando o leitor, que passa a tecer questionamentos sobre a inércia do sujeito. Verifica-se que a autora consegue, de forma gradual, construir um clima de suspense na narrativa. Segundo a professora Rosa Maria de Carvalho Gens:

O suspense é um artifício obtido pela construção do enredo. Relaciona-se à criação de uma atmosfera que “suspende” a linha encadeada. [...] Com base nas informações textuais, o leitor vai conduzindo suas inferências, e a atmosfera de suspense surge justamente quando há um “desnorteamento” dessa linha de pensar. (2012, p. 57)

Essa atmosfera de mistério se intensifica quando a rotina monótona do protagonista é quebrada com a chegada de um cliente inusitado, com um misterioso embrulho em suas mãos. No momento em que o relojoeiro deixa o estranho adentrar em sua

residência, a aparência de normalidade da situação se desfaz, tendo em vista que o profissional nunca deixava ninguém ultrapassar a sua porta: “Aberta a porta, algo novo aconteceu: depois de uma troca de palavras o estranho foi mandado entrar. Elas se arrepiaram de emoção, a rotina foi quebrada instigando-lhes a imaginação” (NEIVA, 1987, p. 64).

Aqui podemos observar dois fatores recorrentes nas narrativas de mistério: o surgimento de um ou mais enigmas (Quem é o homem desconhecido? Qual o conteúdo do embrulho que ele trazia em suas mãos? Por que o relojoeiro permitiu que o estranho tivesse acesso a sua casa?) e o surgimento da figura do detetive, no caso em epígrafe, das detetives (as vizinhas): “Atentas como sentinelas, aguardaram sem esmorecer” (NEIVA, 1987, p. 64).

Enquanto as implacáveis senhoras espionam os eventos com toda a sagacidade que a curiosidade é capaz de motivar, o conto introduz ao leitor um ponto de vista inédito até então: o do relojoeiro. Descobrimos que o item secreto que lhe foi confiado pelo forasteiro era um relógio antiquíssimo e passamos a acompanhar sua jornada obsessiva para consertá-lo. Após noites insones e sem sucesso na sua empreitada, em sua última tentativa, o artesão descobre o segredo por trás do defeito daquele artefato:

O que será isso? – Sua experiência desconhecia aquele apêndice e, muito curioso, ajustou a luz e aproximou a lupa. – Ora vejam só, um parafuso de ouro! [...]

Animou-se. Talvez ali estivesse a solução para o defeito. O parafuso, com certeza e contra qualquer lógica, comandava o relógio. (NEIVA, 1987, p. 66)

Ele observa que o parafuso poderia ser girado para direita ou esquerda. Optando pela segunda opção, este decide por fim descansar e continuar sua investigação no dia seguinte. Pela manhã, para sua grande surpresa, o relógio está funcionando. Porém, estava adiantado e os ponteiros dos segundos giravam sem parar. Intrigado com o ocorrido, ele caminha pela sala da sua casa e ao olhar para seu reflexo no espelho fica espantado com o que vê refletido:

Por mero hábito, olhou-se e não pôde acreditar – refletido estava um outro bem mais velho do que ele. Angustiado, inclinou-se e, quase encostando o nariz, examinou a boca, os olhos, todos os detalhes do intruso. Encontrou semelhanças. Apalpou-se procurando, naquele outro, sinais familiares. Lá estavam, escondidos nas dobras e nas rugas. Não havia dúvida: era ele próprio! A verdade deu-lhe tonturas. Trôpego, buscou a poltrona. Eis a razão das pernas cansadas e das mãos tremulas e sem firmeza. Envelhecera anos em apenas uma noite. (NEIVA, 1987, p. 67)

Ao notar-se subitamente envelhecido, o relojoeiro sentiu-se agoniado e amedrontado, necessitando se distanciar do problema (como se não estivesse acontecendo com ele) para conseguir resgatar a racionalidade perdida que o medo do desconhecido ocasionou. Diferente de quando a história é contada pelo prisma das vizinhas, pautada no mistério com toques de humor, a visão do relojoeiro dos fatos contempla o gênero fantástico e a categoria estética do Horror.

A esse respeito, é necessário observar que no fantástico instaura-se a dúvida/hesitação por parte do(s) personagem(ns)

ou do(a) leitor(a) diante do evento sobrenatural que emerge, inesperadamente, em sua realidade anêmica e reconhecível, tornando-a infamiliar. Sobre o gênero fantástico, o professor Alexander Meireles (2012) lembra que:

O propósito desta ficção era opor o racional e o sobrenatural, de forma a fazer o insólito irromper no mundo cotidiano e assim provocar a inquietação no personagem. Destaca-se neste ponto também o fato de que, dadas suas raízes góticas, uma significativa parte dos críticos e escritores aponte a capacidade própria do gênero fantástico de gerar algum medo ou horror. (2012, p. 621)

Portanto, quando o personagem se horroriza ao descobrir-se um idoso da noite para o dia, sem nenhum motivo racionalmente plausível que justifique esse acontecimento insólito, instaura-se o fantástico na narrativa.

É ainda importante esclarecer que o Horror exprime o medo de forma física/ corporal, enquanto no Terror essa aflição ecoa no psicológico. Este último floresce na desconfortável sensação que prenuncia um mal iminente. Conforme enfatiza o pesquisador André Cabral de Almeida Cardoso:

O horror pode ser mais forte, mas é também momentâneo, pois está calcado na surpresa, no surgimento súbito de um objeto assustador. [...] O horror, assim, é claro e direto, o resultado de uma revelação chocante; o terror, ao contrário, não diz respeito à revelação, mas sim ao ocultamento. (CARDOSO, 2020, p. 6)

Levando-se em consideração a colocação acima, que nos parece apropriada, o temor sentido pelo protagonista ao olhar-se no

espelho pode ser caracterizado como Horror. Este foi impactante, porém momentâneo, sendo em seguida superado em prol da busca por uma solução.

Ao recordar que a única ocorrência que destoava daquilo que lhe era habitual foi a descoberta do parafuso, o relojoeiro associou de forma correta que aquele parafuso era o culpado. Ao girar o parafuso no sentido contrário, da direita, o efeito inverso pôde ser verificado: o retorno a mocidade. O artesão obteve a aparência que detinha aos 20 anos, e, contentíssimo com a reviravolta da sua sorte, descobriu estar com a posse de um grande tesouro: uma máquina do tempo.

Antes de prosseguir, deve-se atentar para o fato de que a ficção científica possui ícones que auxiliam na identificação do gênero pelos leitores: “Os ícones do FC são os sinais que divulgam o gênero, alertando o leitor que aquele é um mundo diferente; e, ao mesmo tempo, estabeleça essa diferença” (JONES, 2003, p. 163, tradução nossa<sup>3</sup>). Pode-se listar o robô, a espaçonave, o alienígena, e, inclusive, a máquina do tempo, como ícones comumente associados a FC. Contudo, sua mera presença não é suficiente para que uma obra seja classificada como ficção científica, como bem explica o crítico britânico Adam Roberts:

É que a ficção científica de modo algum gira apenas em torno de seus brinquedos e engenhocas. Tenho argumentado nesta introdução que a FC é mais bem definida como ficção tecnológica, desde que não encaremos tecnologia como sinônimo de engenhocas, mas, em sentido heideggeriano, como um modo de enquadrar

---

<sup>3</sup> “The icons of sf are the signs which announce the genre, which warn the reader that this is a different world; and at the same time constitute that difference” (JONES, 2003, p. 163).

o mundo, manifestação de uma perspectiva fundamentalmente filosófica. (2018, p. 60)

No caso do conto “O Parafuso de ouro”, corpus deste estudo, entende-se que não seria coerente enquadrá-lo como FC. Afinal, a narrativa não conferiu ao artefato tecnológico apresentado um papel significativo, no sentido de torná-lo o estopim para uma reformulação social ou ideológica. Além disso, como poderá ser constatado doravante, a razão do parafuso conseguir alterar os efeitos temporais não será esclarecida, o que torna sua origem e capacidades como cientificamente injustificáveis. Restando aberto o precedente de que o objeto na realidade é possuidor de “poderes mágicos”.

O parafuso contido no relógio demonstrou-se capaz de retroceder ou avançar o tempo do seu usuário. Agora, na condição de conhecedor dos poderes do objeto, o relojoeiro passa do temor ao desejo de tê-lo para si. Decidindo permanecer na sua versão mais jovem, ele arma um plano para forjar sua própria morte perante a comunidade e retorna como se fosse um sobrinho.

Por ter uma atitude mais extrovertida perante a vida e com o mesmo talento na arte de consertar relógios, o relojoeiro (em sua nova versão) logo é acolhido pela vizinhança de braços abertos: “Os vizinhos lhe entregaram os relógios e, por mais que procurassem, não encontravam motivos de reclamação. O sobrinho era tão bom quanto o tio” (NEIVA, 1987, p. 71).

A vida parecia perfeita, todavia isso muda com o retorno do misterioso proprietário do artefato, que exige a devolução. Inicia-se uma briga que adentra a residência e culmina no assassinato do forasteiro, morte essa que é desvendada por uma das vizinhas bisbilhoteiras, que notifica a polícia, ocasionando na prisão em

flagrante do relojoeiro. No fim da narrativa temos o protagonista no auge da sua juventude, condenado a uma pena de anos de reclusão em regime fechado e expressando seu único desejo: uma visita que lhe trouxesse o relógio para que pudesse avançar diretamente para velhice e a morte. Porém, ninguém vem.

O conto deixa uma reflexão, tendo em vista que no auge da sua felicidade todos se tornaram dispensáveis para o relojoeiro, ele não tinha tempo a perder com os outros: “Aos poucos, distanciou-se dos vizinhos. - São muito velhos para mim! Preciso de sangue novo. Qualquer hora, quando sobrar tempo, farei amigos. Por enquanto, só quero viver” (NEIVA, 1987, p. 71). Então, no momento em que mais precisou de alguém, ninguém tinha tempo para ele.

### **FIÇÃO CIENTÍFICA E O ESTRANHO: “O ANDROIDE PERFEITO”**

“O androide perfeito”, conto que integra a coletânea *Estranhas histórias* (2012), transporta o leitor até um local não especificado dentro do nosso mundo, porém situado aparentemente em um futuro no qual a tecnologia robótica avançou ao ponto de existirem andróides.

Ao discorrer sobre a Ficção científica do Século 21, Roberts (2018) enfatiza que este gênero é o mais adequado para retratar as céleres transformações oriundas do contínuo e crescente desenvolvimento tecnológico:

[...] vimos três grandes mudanças nos parâmetros da vida humana que alteraram de forma radical os modos como homens e mulheres tocaram suas vidas neste planeta. Uma delas tem relação com os avanços tecnológicos, cuja dimensão e caráter repentino ganharam força no século XX, reconfigurando de mil e uma formas a vida.

Como a FC, sem a menor dúvida, é mais adequada para articular o ritmo subitamente acelerado da mudança que outros tipos de literatura, isso pode explicar, pelo menos em parte, por que o gênero se tornou tão dominante em termos culturais. (ROBERTS, 2018, p. 647)

Portanto, não é absurdo se afirmar que a ficção científica é o ramo da literatura que explora as mais diversas e incontáveis probabilidades advindas dos avanços científicos e o impacto social, político, ecológico e cultural das tecnologias enquanto materialização desses avanços.

A história inicia-se apresentando seis andróides: o líder Anton e seus companheiros: Beta 5, Yan, Grum, Igor e Thor. Um(a) andróide seria um tipo avançado de robô. Todavia, seu diferencial em relação a outros seres robóticos localiza-se na complexidade da inteligência artificial implantada e no grau de detalhes incorporados a sua aparência física, que é análoga a de um humano do sexo masculino ou feminino.

O corpo de Thor era escuro e com muitas pregas. A cobertura de Igor também era clara, mas estava bastante amarrotada; Beta 5 e Yan eram recobertos de pele castanha e Grum era amarelo. Essas variedades eram propositais. Os homens de verdade eram de várias cores e texturas.

[...]

Anton tinha muito orgulho de ser o que era: um belo andróide de corpo bem-proporcionado, com feições mais do que regulares, límpidos olhos azuis e cabelos encaracolados. (NEIVA, 2012, s.p.)

É possível observar no conto que o artefato tecnológico “andróide” tem um papel significativo para a história, tanto em

relação a construção de mundo (sua presença se demonstra indispensável para torná-lo diferente da nossa sociedade atual) quanto para o desenvolvimento do enredo. O androide não é um mero objeto que pode ser substituído por um outro, como uma vassoura (mesmo se mágica). A utilização deste pela autora, no contexto e forma como foi incorporado no conto (pelo menos até então), faz com que ele assuma todo o valor simbólico agregado a figura deste ser artificial, enquanto ícone atrelado ao tecnológico nas narrativas de FC.

Os androides encontravam-se confinados em uma sala enquanto aguardavam pelo “Dia D”, data no qual serão convocados para realizar uma importante ofensiva militar que pode definir a guerra entre a Confederação (entre os quais estão os seus criadores) e seus rivais, os membros do Bloco Livre. Porém, como eles estão há bastante tempo aprisionados em um ambiente quente e aparentemente insalubre, Anton se sente a cada dia mais nervoso e teme que seus companheiros estejam começando a apresentar defeitos:

Este aglomerado de prédios é uma base estratégica do Alto-Comando, e eu sou um agente muito especial, pronto para comandar a última etapa do Projeto Pinóquio, o plano mais engenhoso já concebido pela Confederação. Entretanto, tudo aqui é claustrofóbico e opressivo: a pintura verde, o ar estagnado que nos abafa dia e noite e, pior de tudo, o marasmo. Os chefões do projeto não se dão conta de que este ambiente é prejudicial e pode muito bem afetar a capacidade de ação dos meus cinco companheiros. (NEIVA, 2012, s.p.)

Segundo o escritor e jornalista Gilberto Schoereder (1986) além da aparência semelhante à dos humanos, os androides

também podem adquirir a capacidade de assimilar sensações e desenvolver sentimentos, tanto aqueles considerados positivos como os negativos: “Os andróides são autênticas reproduções humanas, e atingem igualmente um desenvolvimento mental que invariavelmente faz com que fiquem bem próximos das emoções humanas, sendo comum mesmo alcançarem plenamente a capacidade de sentir emoções” (SCHOEREDER, 1986, p. 78).

E no conto, a escritora Lia Neiva sempre se preocupa em enfatizar as emoções sentidas pelos andróides, humanizando-os em alguns momentos. Dessa forma, o leitor vai se identificando cada vez mais com eles, sentindo empatia pela situação de enclausuramento a qual estes são submetidos e desenvolvendo expectativas cada vez maiores em relação ao início e natureza de sua missão.

Neiva (2012) confere uma atenção especial ao personagem Anton. Este é o andróide perfeito ao qual o título da narrativa se refere. Seu nível de perfeição e desenvolvimento tecnológico é constantemente exaltado pelos companheiros:

- Isso é verdade - admitiu Yan. - Você é muito mais avançado do que qualquer outro andróide do mundo. Você é perfeito.
- Além do valor incalculável dos seus mecanismos, você custou uma fortuna em horas de trabalho e seu aperfeiçoamento é único na história da automação - concordou Igor, melancólico. - Eu sou um andróide bem mais simples.
- Eu não sou um comando qualquer treinado para missões corriqueiras, nem um robô que se liga e desliga quando se tem vontade. Sou um andróide sofisticado, planejado e construído

pela mais brilhante equipe de cientistas que a Confederação dos Dez Maiores já reuniu. Vinte dos melhores cérebros do planeta se empenharam, exaustivamente, para criar um androide com condições de liderar a mais fantástica e perigosa missão já concebida em favor da humanidade; algo tão exclusivo que nenhum mortal foi cogitado para integrá-la. (NEIVA, 2012, s.p.)

Consciente de sua singularidade em relação a todos os outros seres do planeta, sejam humanos ou artificiais, Anton torna-se extremamente narcisista. Ele rotineiramente faz questão de enfatizar sua superioridade em relação aos demais companheiros, e, ainda, demonstra abertamente seu descontentamento e desprezo pelos humanos. A única exceção é a equipe de cientistas responsáveis por sua criação.

Um momento em que podemos observar a incidência deste tipo de comportamento é quando Beta 5 tenta acalmar Anton, que está estressado devido ao confinamento prolongado, e este reage de forma incisiva e agressiva: “- Paciência! Paciência! Você é muito tolerante com os humanos quando, na verdade, eles não merecem a nossa boa vontade. Não nos tratam com o devido respeito, e é essa desconsideração que me enlouquece mais do que qualquer outra coisa” (NEIVA, 2012,s.p.).

Acerca daquilo que diferencia os andróides das pessoas, Silva (2021) pondera que:

Em virtude de sua semelhança física e, muitas vezes, comportamental com os seres humanos, Autômatos e Andróides são comumente utilizados em narrativas em que as fronteiras entre o natural e o artificial são colocados em xeque, a ponto de

os próprios seres artificiais desconhecerem sua verdadeira natureza. (SILVA, 2021, s.p.)

Logo, não é incomum nas histórias de ficção científica, na qual a figura do androide está em destaque, o surgimento de questões acerca da natureza destes seres. Abre-se um leque de opções para os mais diversos questionamentos acerca de sua capacidade de desenvolver sentimentos e emoções, praticar atitudes éticas, conservar valores morais, ou, ainda, ter sensações como os seres biológicos. No conto, além do narcisismo e desdém que Anton nutre em favor da humanidade, os outros androides também demonstram possuir sentimentos negativos direcionados aos humanos.

Grum piscou várias vezes e confidenciou:

- Às vezes, eu invejo a sua perfeição, Anton.

- Pois eu não! - implicou Yan. - Muitos humanos aqui na base se ressentem de tanta excelência e requinte. Sentem-se inferiorizados e o detestam por isso. Eu sei, já percebi. Anton riu, desdenhoso:

- É o preço a pagar por ser melhor do que eles. Certos homens não veem com bons olhos os avanços na fabricação de pessoas artificiais. Eles se sentem ameaçados e temem que uma linhagem de criaturas iguais a mim os domine em um futuro próximo.

[...]

Eles jamais permitirão que as criaturas criadas para salvá-los do extermínio se apoderem da civilização que eles tanto prezam. Os cientistas são, antes de tudo, humanistas e entendem que o homem é o mantenedor de todos os valores morais, sem os quais a sua civilização se desintegraria; eles nunca trabalharão para destruir o seu modo de vida.

- Acho que a civilização estaria melhor em nossas mãos - filosofou Thor.

Igor intrometeu-se na conversa e, sem a menor cerimônia, voltou ao assunto anterior:

- Yan afirmou que os humanos não gostam de Anton; eu digo que eles detestam todos os andróides. Já sofri muito nas mãos deles: fui puxado, empurrado e humilhado.

A queixa de Igor acendeu uma fogueira de reclamações. Todos falavam ao mesmo tempo, relembando os chamados maus-tratos e implicâncias. (NEIVA, 2012, s.p.)

Seres artificiais em regime de servidão e sofrendo diversos abusos pelas mãos de seus criadores, ao ponto de ensejar sua decisão de retaliar e suplantá-los é um dos clichês mais recorrentes da FC sobre robótica, como observa o escritor russo Isaac Asimov: “O êxito de Frankenstein foi tão grande que a ideia básica – ‘o homem cria o robô; o robô mata o homem’ – se repetiu sem parar numa série inacabável de histórias de ficção científica. Virou um dos mais insuportáveis chavões do gênero” (2007, p. 12). Em um primeiro momento, parecia-nos que a escritora seguiria essa fórmula da sua maneira mais tradicional, ou seja, através de uma rebelião das máquinas. Porém, ela a utiliza de uma forma diferenciada, conforme poderá ser observado a seguir.

Após alguns dias, Anton e Igor têm uma grande briga decorrente da inveja que o segundo sente em relação à complexidade tecnológica do primeiro. O resultado é que Anton é enviado para Departamento de montagem: “Um homem grande entrou. Viu o jeito irado de Anton e falou, conciliador: - Venha comigo, agente 9062! Acho melhor você

trocar umas palavrinhas com o engenheiro-chefe” (NEIVA, 2012, não paginado). Ao retornar, Anton demonstra-se ensimesmado, preocupando os companheiros. Após um tempo, ele revela que no caminho encontrou-se com uma bela mulher, mas que a mesma tinha um estranho comportamento. Esta conversava com vários homens que estavam ao seu redor, porém fazia questão de ignorá-lo por completo.

- Eu vi uma fêmea perto do gabinete do professor Stein. Talvez ela faça parte da nova equipe de engenharia que chegou no mês passado. É um espécime muito bonito; um saudável exemplar da raça humana. Tem um sorriso largo e estava bastante elegante vestida de branco.

- Isso é muito estranho! - disse Yan. - Não há fêmeas nesta base. O que será que ela está fazendo aqui?

- Provavelmente é uma engenheira que veio se juntar ao Pinóquio.

- Ela falou com você? - quis saber Grum.

- Não! - A voz de Anton indicava certo ressentimento com o fato - Na verdade, ela não me deu importância; estava conversando com um grupo de homens. Todos riam. Ela e os amigos pareciam muito satisfeitos.

Igor, que aparentemente tinha esquecido a ameaça de Anton de mandar desmontá-lo, intrometeu-se na conversa:

- Acho que ela não é uma engenheira do projeto; se fosse, teria falado com Anton, porque ele é o líder do Pinóquio. Ela deve ser uma espiã inimiga infiltrada entre os cientistas, esperando uma oportunidade para nos destruir e acabar com a missão. (NEIVA, 2012,s.p.)

Com a desculpa de investigar a estranha mulher, Anton passa a buscar motivos para ser conduzido ao gabinete do seu criador,

professor Stein, todos os dias. Em todas as ocasiões o androide tenta se comunicar com a mulher e demonstra-se cada vez mais apaixonado por ela: “Era uma linda criatura, e ele se sentiu atraído por aquela beleza. Ansioso, tentava chamar sua atenção. Não conseguiu. Em nenhuma das vezes ela respondeu aos seus cumprimentos. Nunca o olhou e essa indiferença o aborreceu e magoou” (NEIVA, 2012, s.p.).

Não acreditando que ela optou pela companhia daqueles outros homens, em detrimento da sua (apesar dele ser um androide perfeito), Anton decide que ela era certamente uma espã e comunica aos companheiros que iria eliminá-la. Mas para sua consternação, uma sensação de inquietude começou a se apoderar dele diante daquilo que tinha planejado realizar contra a mulher misteriosa:

A resolução asfixiou-o. Ele se sentiu confuso, se sentiu estranho. Por quê? Por causa da sentença de morte que ele mesmo proferira ou porque a vítima não lhe dava importância? Era melhor não pensar a respeito. Foi impossível. Exasperado, Anton procurava descobrir o que havia de errado com ele. Androides não podem ficar confusos: é contra a sua natureza. Ele queria respostas, mas sabia que não poderia consultar ninguém da base. O assassinato de um ser humano não é assunto para ser discutido com outro humano, que poderia não entender a necessidade daquela morte e se virar. contra os androides em defesa de alguém da sua própria espécie. (NEIVA, 2012, s.p.)

“Complexo de Frankenstein” é uma expressão Asimoviana para retratar uma variedade especial de tecnofobia, na qual a criatura robótica (encarada como um ser sem alma e incapaz de ter

sentimentos) se rebela contra seus criadores, os seres humanos, suplantando-os. Segundo afirmado anteriormente, a grande motivação das máquinas inteligentes quase sempre é fazer cessar o regime de escravidão imposta pelos homens ou vingar alguma injúria sofrida, acabando assim com toda uma linhagem familiar ou ainda toda a espécie humana. Mas nesse conto de Lia Neiva, o complexo se apresenta de forma inusitada: há um crime passional motivado por ciúmes. Um delito totalmente injustificável e torpe.

Embora consciente que haverá retaliação por parte dos humanos, Anton opta por seguir adiante com o plano. No dia seguinte o líder dos andróides realmente cumpre o intento de assassinar a mulher, mas isso tem um alto custo para o seu coração robótico:

E, em meio ao vozerio do pessoal da base e da gritaria dos robôs de segunda classe, os andróides da Sala Verde distinguiram a fala descontrolada de Anton:

— Eu a matei, eu a matei!

Depois, ouviram sua pergunta amargurada:

— Por favor, digam-me se um ser humano pode ser reconstruído?

Ninguém do lado de fora respondeu a essa importante questão; aos poucos, o tumulto cessou e o corredor voltou ao normal. (NEIVA, 2012, s.p.)

Se o conto fosse encerrado neste momento, teríamos um exemplar conto de ficção científica. Ocorre que a escritora resolveu adicionar mais uma página na qual é revelado que o engenheiro-chefe, professor Stein, é na realidade o diretor de uma instituição psiquiátrica e que Anton era um engenheiro espacial que, pressionado pelo árduo trabalho, perdeu o senso da realidade e

foi internado. Por ser inteligente e articulado, conseguiu convencer os demais internos de que estes, assim como ele, também eram andróides. A mulher misteriosa era na realidade parte de um pôster que fazia propaganda da escola de enfermagem. Nele havia uma enfermeira conversando com quatro médicos, mas o mesmo foi despedaçado por Anton.

Nosso amigo avançou para o cartaz como um possesso e o reduziu a frangalhos; depois, como que arrependido, agarrou os pedaços rasgados e começou a gritar que havia matado a bela enfermeira. Em sua mente, ele tinha realmente cometido um assassinato. Alguma coisa no cartaz despertou-lhe uma fúria descontrolada, e precisamos descobrir o quê. Passada a explosão de raiva, ele ficou em um estado de grande abatimento, parecendo muito torturado pelo crime que julgara ter cometido. (NEIVA, 2012, s.p.)

É revelado que Anton, além de não ser um andróide, também não utiliza seu nome verdadeiro. Restando sugerir que se trata de um paciente com um possível caso de Transtorno Dissociativo de Identidade (TDI): “Ah, doutor Monnot, vamos esperar que o paciente nos dê seu nome. Não queremos contrariá-lo. Antes, ele se chamava de Anton. Agora, sabe-se lá quem ele pensa que é” (NEIVA, 2012, s.p.).

Portanto, entende-se aqui que o desfecho do conto não apaga as marcas características da literatura de ficção científica presentes até penúltima página da narrativa, afinal, até então Anton era um andróide aos seus olhos, de seus companheiros e do leitor. Contudo, a revelação presente na parte final da história instaura novas probabilidades de análise.

Ainda dentro das vertentes do modo fantástico, pode-se perscrutar essa narrativa sob o viés do Estranho. Segundo o filósofo búlgaro Tzvetan Todorov (2012), o estranho possibilita que eventos que aparentemente habitavam no plano da surrealidade, possam posteriormente ser explicados de forma racional com base nas leis que vigoram e são aplicáveis a casos do mundo real:

Nas obras pertencentes a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem ser perfeitamente explicados pelas leis da razão, mas que, são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornam familiar. (TODOROV, 2012, p. 53)

É chocante para o leitor descobrir, na última página do conto, que aquele não era um mundo futuro com tecnologia avançada, mas o nosso mundo. Que Anton era de fato apenas um louco perspicaz e com grande poder de persuasão, capaz de contaminar os demais e atraí-los com sua onda de insanidade. Não era um androide, assim como nenhum de seus companheiros. Era apenas um homem inteligente e com grande conhecimento por tecnologia, que foi submetido a rotina de trabalho exaustiva de uma sociedade capitalista e perdeu sua identidade nesse processo de maquinização do ser humano e exploração do trabalhador: “Temos um caso bem interessante: um engenheiro espacial que sucumbiu às pressões do trabalho e perdeu o senso da realidade. Ele pensa que é um androide e age como se fosse” (NEIVA, 2012, s.p.). E ainda, que a misteriosa mulher pela qual ele estava irremediavelmente atraído era na realidade um cartaz, o que explica o fato desta sempre o

ignorar. Após a explicação, a história continua sendo extraordinária, porém dentro de um senso lógico.

### **FANTASIA: “O CASAMENTO DE ROMUALDO”**

“O casamento de Romualdo” é um conto que integra a coletânea *Histórias pelo avesso* (2018). A proposta da autora Lia Neiva centraliza-se na apresentação de: “uma visão bem-humorada dos tradicionais contos de fada” (NEIVA, 2018, p. 5).

Para Meireles (2017) o conto de fadas tem algumas características bem específicas (tornando-a divergente, por exemplo, do romance para crianças), tais como o fato destes contos normalmente apresentarem protagonistas jovens ou adultos e serem situados em um tempo indeterminável. A presente narrativa de Lia Neiva segue esses padrões típicos dos contos de fadas (enquanto modalidade literária que integra as raízes da fantasia), porém com a atualidade inerente a fantasia moderna.

Acerca daquilo que abarcaria o gênero Fantasia, Furtado (2019) diz existir uma dificuldade de delimitação em razão da heterogeneidade de narrativas que o compõe. Porém, ele aponta alguns elementos que podem ajudar a identificar uma obra de fantasia:

Um dos principais será o recurso frequente à magia e a outras práticas ou forças ditas esotéricas e sobrenaturais, em regra aceites e encaradas como algo natural pelas personagens com elas envolvidas. Tais elementos surgem, geralmente, enquadrados por cenários em que predomina o mistério, o exotismo e uma certa aura de extravagância. As ações, por sua vez, situam-se, com grande frequência, num passado distante, envolvendo pastiches de vários períodos históricos

assim como de lendas e mitos em que predominam ecos arturianos ou germânicos. [...] Neste ambiente, deambulam figuras singulares, maiores do que as da vida real (mais fortes, mais sábias ou mais pérfidas), raramente de grande espessura caracterológica, interagindo com objectos das mais diversas origens, épocas e virtualidades, desde espadas e talismãs, a robots ou naves espaciais. Paralelamente, muitas narrativas (sobretudo quando decorrem em cenários medievais) não raro exibem, com função de destaque na acção (inclusive como personagens principais), dragões, unicórnios, centauros, assim como monstros mitológicos ou seres de outros mundos. (FURTADO, 2019, s.p.)

No conto “O casamento de Romualdo” pode-se observar alguns desses elementos elencados por Furtado, como se poderá constatar daqui em diante.

Romualdo, conhecido como “O solitário”, era o príncipe do reino das Três Montanhas. Em um tempo em que os casamentos eram arranjados pelos ministros casamenteiros, estes tinham que esmiuçar os reinos vizinhos em busca das princesas possuidoras de significativa fortuna, riquezas essas que posteriormente ao casamento seriam adicionadas ao tesouro do reino. Achar princesas solteiras e ricas já era complicado e com o grau de exigência de Romualdo se tornou uma tarefa ainda mais complicada: “Em Três Montanhas, procurar uma donzela para o herdeiro era uma tarefa difícil: Romualdo já recusara três candidatas” (NEIVA, 2018, p. 7).

Para o príncipe, todas as candidatas tinham algum defeito que inviabilizava o casamento. Preocupado com a continuidade do legado familiar, pois a verdade era que Romualdo enxergava muito mal e podia sofrer algum acidente fatal a qualquer momento, o rei

Dadivoso I (pai de Romualdo) pediu que o ministro casamenteiro do seu reino procurasse por uma nova princesa com mais empenho. O ministro então se dirige a um reino distante e lá encontra uma candidata, a princesa Docemel:

A donzela estava longe de ser uma beleza, e era conhecida em seu reino como Docemel, a Feia; o ministro achou-a feiíssima, porém, como Dadivoso I ordenara-lhe que só retornasse depois de encontrar uma nova candidata, ele se fez de cego e pediu a mão da moça para Romualdo. (NEIVA, 2018, p. 9)

Por Docemel ser considerada feia e ter sido recusada por diversos candidatos a noivos, ninguém acreditava que o Romualdo se interessaria por ela. Porém, nesse entremeio, a visão do príncipe tinha piorado bastante. Tanto que, ao verificar o retrato da princesa, o rapaz a achou belíssima, concordando prontamente com o casamento: “- Que olhos! Que mãos! Que rosto! Agora sim, meu pai! Agora, o nosso ministro acertou. Ela é uma bela mulher” (NEIVA, 2018, p. 10).

O reino, que era composto por pessoas que amavam práticas celebrativas, ficou radiante diante das iminentes bodas do herdeiro do trono real. Foi preparada a maior festa de casamento de todos os tempos e foram convidadas as figuras mais importantes dos reinos próximos e distantes: “Ordenou-se para as bodas uma festa sem igual; uma festa para ofuscar os suntuosos casamentos de Branca e de Rapunzel. [...] Convidou-se a melhor nobreza de perto e de longe” (NEIVA, 2018, p. 12).

Todavia, o Rei esqueceu de enviar um convite para Perversa, a bruxa do reino, que jurou retaliação. No dia do casamento, o

príncipe acordou em sofrimento, como se estivesse sendo atacado por um inimigo invisível: “Era algo monstruoso que gelava e escaldava, subia e descia, apertava e cutucava” (NEIVA, 2018, p. 12). Os ataques foram intensificando-se e Romualdo começou a se questionar sobre o casamento. Nesse momento, a bruxa se revela e expõe o que lhe fizera:

Foi um desespero, um verdadeiro tormento. E, de repente, Romualdo ouviu a voz tenebrosa de Perversa ecoando na escuridão do quarto.

- Você, meu príncipe, foi apanhado pelo terrível dragão da dúvida, o monstro que rouba a vontade das pessoas. Quem é atacado por ele não sabe mais o que fazer. De agora em diante, você viverá no poço sem fundo da indecisão, e seu pai lamentará ter se esquecido de me convidar. Ninguém pode desprezar Perversa! — E gargalhou triunfante. (NEIVA, 2018, p. 13)

A bruxa fez germinar no coração do príncipe o sentimento da dúvida. Desesperado, o príncipe acordou todos no castelo com seus gritos e anunciou que iria caminhar e depois voltava. Mas nunca mais voltou. Docemel perdeu o noivo, pois não houve casamento, e o reino se tornou triste sem um herdeiro.

A primeira parte do conto já nos mostra que os personagens habitam um mundo diverso do nosso, mas regido por leis próprias, sendo que estas fogem à regra daquilo que é entendido como possível e racional no mundo do leitor. Portanto, pode-se enquadrar-se essa narrativa dentro daquilo que a historiadora Farah Mendlesohn (2008) chamou de “Immersivefantasy” (Fantasia imersiva). Nesse tipo de fantasia, o insólito não necessita de explicação ou gera hesitação nos personagens, pois

ele é natural/corriqueiro. Não é à toa que Romualdo ficou bem mais aterrorizado pelo sentimento de dúvida que começou a invadir seus pensamentos do que pela presença do sobrenatural, materializado na figura da bruxa. A feiticeira em nenhum momento é uma ameaça para o reino, o maior perigo era a descontinuidade da linha sucessória da família real de corrente de uma possível condição de homossexualidade do príncipe.

Muito tempo depois, apareceu no reino um jovem chamado Felizardo. Este era órfão e pobre, porém belo. Perdido na região, foi pedir ajuda no castelo e conheceu o rei Davidoso. O soberano gostou do rapaz e resolveu adotá-lo, tornando-o seu herdeiro. Para comemorar a coroação do novo príncipe, o rei preparou uma grande festa. Porém, dessa vez a bruxa Perversa foi devidamente convidada.

Para garantir que Perversa não atrapalhasse a vida de Felizardo, o Sortudo, Davidoso enviou-lhe um convite especial e ordenou aos súditos que a tratassem muito bem, para felicidade do reino. Todos o obedeceram e, durante a festa, foi um não acabar mais de paparcos. (NEIVA, 2018, p. 16)

Chateada por receber tantos agrados e se sentir tão querida por todos, a bruxa resolve abandonar aquele reino. Educadamente ela se despede, afinal as bruxas devem ser temidas e naquele lugar todos eram muito gentis, montando na sua vassoura mágica e sumindo entre as nuvens:

E montada em sua vassoura, ela desapareceu entre as nuvens. Para comemorar o sumiço da bruxa, Davidoso e Felizardo prepararam outra festa de arromba com tudo o que vocês já sabem

e mais alguma coisa. Infelizmente, eu não fui convidada, mas a vida é assim mesmo: num dia, se ganha; no outro, se perde. O jeito é saber esperar. (NEIVA, 2018, p. 18)

O conto se encerra com a narradora onisciente, que no caso é a escritora Lia Neiva, afirmando que para essa nova festa ela não foi convidada. Razão pela qual, não tem mais nada a acrescentar. Nessa segunda parte do conto ratifica-se que estamos diante de uma obra de fantasia, afinal, naquele mundo a magia é algo natural para todos os personagens. Ninguém do Reino (ou fora dele, como o recém-chegado Felizardo) encaram com estranhamento o fato da bruxa montar em uma vassoura e sair voando. O lugar e tempo também são sempre imprecisos, embora com marcas de variados períodos históricos, seja por meio da presença de certos objetos, comportamentos sociais ou padrões arquitetônicos.

## **PONDERAÇÕES FINAIS**

Com base no exposto, observa-se que a escritora Lia Neiva trabalha de modo criativo e perspicaz os gêneros que integram o modo fantástico. Dependendo da perspectiva de análise adotada pelo pesquisador, pode-se encontrar no cerne das obras desta autora elementos característicos do fantástico (gênero), do horror, da ficção científica, do estranho, da fantasia e outros.

É importante ressaltar também que a possibilidade de uma obra ser classificada dentro de determinado gênero do fantástico modal não exclui seu caráter plurissignificativo ou a ocorrência de hibridação de gêneros e/ou categorias estéticas. Graças à escrita madura e multifacetada das narrativas desenvolvidas pela autora, suas produções tornam viável múltiplas probabilidades de

análise. Os contos que constituem o corpus deste artigo podem até ser visualizados como pertencentes a algum gênero de forma predominante, mas não se limitam a ele. Eles confluem com as outras vertentes do fantástico modal, demonstrando que, no fim, enquadrar é interessante (e didático), mas a boa literatura não se prende a adjetivos.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Naiara Sales. Ficção especulativa: considerações sobre a ficção científica e o fantástico. In: ARAÚJO, Naiara Sales (Org.). *Ficção especulativa: narrativa fantástica, ficção científica e horror em foco*. São Luís: EDUFMA, 2021.
- ASIMOV, Isaac. *Histórias de robôs*. Volume 1. Tradução de Milton Persson. Porto alegre: L&PM Pocket, 2007.
- CARDOSO, André Cabral de Almeida. Apresentação. In: FRANÇA, Julio; SENA, Marina. *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira do século XX*. Organizado por Júlio França e Marina Sena. São Paulo: Hugim+Munin, 2020.
- FURTADO, Filipe. Fantasia/ Fantasy. *Dicionário Digital de Insólito ficcional*. 17 jan., 2019. Disponível em: <http://www.insolitificcional.uerj.br/f/fantasia-fantasy/>. Acesso em: 09 Jan. 2022.
- FURTADO, Filipe. Fantástico: modo. *E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia*. 26 dez., 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/>. Acesso em: 03 Jan. 2022.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? *Terra roxa e outras terras*. Londrina, v. 26, p. 18-31, dez., 2013. Disponível em: [https://www.uel.br/pos/letras/terraroja/g\\_pdf/vol26/TR26b.pdf](https://www.uel.br/pos/letras/terraroja/g_pdf/vol26/TR26b.pdf). Acesso em: 03 Jan. 2022.
- GENS, Rosa Maria de Carvalho. Mistério e terror. In: GREGORIN FILHO, José Nicolau (Org.). *Literatura infantil em gêneros*. São Paulo: Editora Mundo Mirim, 2012.
- JONES, Gwyneth. The icons of Science fiction. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (Eds.). *Science Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2003.

MEDLESOHN, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.

MEIRELES, Alexander. Sobre robôs e insetos: a crise do fantástico em Karel Capek e Franz Kafka. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 28, n. 2, p. 619-637, jul./dez., 2012. Disponível em: <https://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/download/25886/14241/>. Acesso em: 03 Nov. 2021.

MEIRELES, Alexander. *O que é fantasia (Parte 12): Qual é a diferença entre Contos de Fadas e Romance para crianças*. Fantasticursos. Youtube, 26 jul., 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=PD\\_VO3MkSBg](https://www.youtube.com/watch?v=PD_VO3MkSBg). Acesso em: 02 Jan. 2022.

MEIRELES, Alexander. Ciborgue. *Dicionário Digital de Insólito ficcional*. 14 out., 2021. Disponível em: <https://www.insolitificcional.uerj.br/c/ciborgue/>. Acesso em: 09 Jan. 2022.

NEIVA, Lia. *Histórias de não se crer*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1987.

NEIVA, Lia. *Estranhas histórias*. São Paulo: Globo, 2012.

NEIVA, Lia. *Histórias pelo avesso*. 4. ed. Rio de Janeiro: Edipar, 2018.

NEIVA, Lia. *O livro "Estranhas Histórias" é o assunto da escritora Lia Neiva*. Entrevista concedida a Leda Nagle. Sem Censura. TV Brasil. 24 abr., 2012. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/semcensura/episodio/atriz-dani-barros-fala-sobre-peca-estamira-beira-do-mundo>. Acesso em: 03 Jan. 2022.

ROBERTS, Adams. *A Verdadeira História da Ficção Científica: do Preconceito à Conquista das Massas*. Tradução de Mário Molina. São Paulo: Seoman, 2018.

SCHOEREDER, Gilberto. *Ficção Científica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

TODOROV, TVZETAN. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

## 07

**MULHERES À ESPERA: AS RUÍNAS DO TEMPO NOS CONTOS “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” E “¿QUÉ HORA ES...?” DE ELENA GARRO<sup>1</sup>**

Luiz Manoel da Silva Oliveira  
Natália Pereira Martins

*Recebido em 04 nov 2022.*

*Aprovado em 14 abr 2023.*

**Luiz Manoel da Silva Oliveira**

Doutor em letras (Ciência da Literatura/Literatura Comparada) pela UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro/ 2007).

Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro /2003).

Atualmente é Professor associado II no DELAC (Departamento de Letras, Artes e Cultura) da UFSJ (Universidade Federal de São João Del-Rei), desde 28/01/2009, e membro permanente do corpo docente do PROMEL (Programa de Mestrado em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura), da UFSJ, desde abril de 2013.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4011-4059>.

**Natália Pereira Martins**

Mestranda em Teoria Literária e Crítica da Cultural pela Universidade Federal de São João del-Rei.

Pós-graduação em ensino de Espanhol, Faculdade Prominas, 2017.

---

1 Título em língua estrangeira: “Women waiting: the ruins of time in Elena Garro’s short stories “The fault of the Tlaxcaltecas” and “What time is it?”

Professora substituta de Língua Espanhola e Literaturas na Universidade Federal de Alfenas, de julho de 2015 a maio de 2017.

Membro do Grupo de Pesquisa Poéticas da Diversidade do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Formação de Professores da UERJ.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3001224688986221>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9667-6595>.

E-mail: [npmartins2@gmail.com](mailto:npmartins2@gmail.com).

**Resumo:** Esse artigo busca compreender as rupturas no tempo cronológico em dois contos da escritora mexicana Elena Garro, ambos retirados do livro *La semana de colores* (1964): “La culpa es de los Tlaxcaltecas” e “¿Qué hora es...?”, respectivamente o primeiro e o terceiro contos do livro. Essa ruptura do tempo cronológico é sentida somente pelas protagonistas Laura e Lucía Mitre, as quais vivem em um tempo fragmentado e que recusa obedecer ao relógio e ao calendário. São incompreendidas e julgadas pelos outros personagens, para os quais o tempo corre em um ritmo distinto. Para tanto, faz-se necessário estudar a construção do maravilhoso nas narrativas da autora, bem como as teorias sobre as vertentes ficcionais do insólito na literatura hispano-americana do século XX.

**Palavras-chave:** Elena Garro. Literatura hispano-americana. Literatura fantástica. Tempo cronológico. Real maravilhoso.

**Abstract:** This article seeks to understand the ruptures of the chronological time in two short stories of the Mexican writer Elena Garro, both from the book *La semana de colores* (1964): “La culpa es de los Tlaxcaltecas” and “¿Qué hora es...”, the first and the third short stories, respectively. This rupture of the chronological time is only felt by the main characters

Laura and Lucía Mitre, who live in a fragmented time that refuses to obey to the calendar and to the clock. They are misunderstood and judged by the other characters, for whom time seems to pass by in a different rhythm. For that, it is necessary to study the construction of the unreal in the narratives of the author, as well as theories about fictional aspects of the unwonted element in the Hispanic American literature from the twentieth century.

**Keywords:** Elena Garro. Hispanic American Literature. Fantastic Literature. Chronological time. Magical Reality.

## INTRODUÇÃO

*“- Ya falta poco para que se acabe el tiempo y seamos uno solo... por eso te andaba buscando [...]”.*

*Elena Garro*

Elena Garro é um dos grandes nomes da literatura mexicana do século XX. Sua vida foi tão fantástica (e até mesmo insólita) quanto sua obra, fato apontado por críticos como explicação para o ostracismo no qual a escritora esteve ao longo de sua vida e, em grande parte, ainda está. Nasceu em Puebla, no México, em 1916, e faleceu em Cuernavaca, México, em 1998. Autora prolífera, sua obra conta com contos, romances, poesia, teatro e jornalismo. Filha de pai espanhol e mãe mexicana, nasceu no México por acaso, em uma viagem dos pais. Passou parte da infância na cidade de Iguala, ambiente que inspirou sua visão do elemento maravilhoso na literatura, justamente pela mescla da cosmovisão de mundo indígena com os elementos europeus. Seu casamento com o também escritor Octavio Paz, turbulento e conturbado, muitas vezes ofuscou seu talento, relegando-a à posição de “esposa de Paz”, deixando de lado sua genialidade e talento.

Seus primeiros anos como escritora foram dedicados ao jornalismo, sendo também sua forma de sustentar a família. Entre idas e vindas (viveram em Paris, no Japão, entre outros países) e os problemas no relacionamento do casal, seus rascunhos foram armazenados, transportados e, muitas vezes, danificados.

A sua primeira obra, o romance *Los recuerdos del porvenir*, foi escrito por volta de 1953, após a família Paz-Garro retornar do Japão, onde Octavio ocupava posto diplomático. Como muitos de seus escritos, passou anos encerrado em um baú. Em 1963 foi publicado no México, e imediatamente foi apontado como uma obra mestra, digna de inspirar um movimento literário.

Sendo sua publicação anterior à de *Cien años de Soledad* (1967) do colombiano Gabriel García Márquez, alguns críticos apontam o romance de Garro como a grande obra do Realismo Mágico hispano-americano, embora a própria autora recusasse qualquer rótulo à sua obra:

En el campo de la narrativa también es quien rompe con los parámetros de la literatura realista e introduce el llamado “realismo mágico”, y no es Gabriel García Márquez con *Cien años de soledad* (1967), como se repite en el canon de las letras, novela que es posterior a *Los recuerdos del porvenir* (1963). Sin embargo, Elena siempre rechazó esta clasificación del mundo académico porque para ella la realidad mágica de *Los recuerdos del porvenir* no es sino la representación de lo que vio, escuchó y experimentó desde niña; es decir, la representación del pensamiento mágico y milenar de la cosmovisión indígena que siempre ha estado presente en México. (LOPÁTEGUI, 2008, p. 42)

Em 1968, já separada de Paz, seu nome foi apontado como uma das espãs responsáveis por incitar a movimentação estudantil que viria a tornar-se o Massacre de Tlatelolco. Tornou-se *persona non grata* em seu próprio país, e junto de sua filha Helena Paz Garro, submeteu-se a um longo período de autoexílio, tendo passado por Estados Unidos, Espanha e França. Esse período de sua vida foi marcado pela doença da filha e inúmeras dificuldades financeiras.

En los años setenta parecía como si Elena Garro no hubiera existido nunca: sus tres libros publicados hasta el momento, Un hogar sólido y otras piezas en un acto (1958), Los recuerdos del porvenir (1963) y La semana de colores (1964) eran inconseguibles; en nuestro curso de literatura mexicana tuvimos que leer Los recuerdos del porvenir en copias fotostáticas. Además, nada se sabía de ella. Y lo peor de todo, nadie quería hablar de Elena Garro. (LOPÁTEGUI, 2008, p. 41)

Esse espaço marginal ao qual a escritora foi relegada também pode estar ligado ao fato de Octavio Paz sempre ter sido figura influente e respeitada nos círculos intelectuais do México, além de seu status de diplomata. Uma de suas principais estudiosas, Patricia Rosas Lopátegui, atualmente professora na Universidade do Novo México (The University of New Mexico), é também autora de extensa obra sobre Garro. Para Lopátegui, Elena foi tão vítima do machismo quanto muitas de suas personagens, pois a sombra de seu ex-marido, mesmo muitos anos após a separação, ainda impedia que se pudesse ver com clareza todo o talento literário da escritora.

Elena e Octavio faleceram no mesmo ano, em 1998, separados por quatro meses. Octavio faleceu primeiro, em abril, vítima de um câncer que já o limitava há tempos. Sua morte foi sentida por todo

o país e fora dele, ao que o então presidente do país afirmou: “o México perdeu seu maior pensador e poeta”.<sup>2</sup> Elena sofreu uma parada cardíaco-respiratória em agosto, e à sua morte seguiu-se um enterro solitário. Nem mesmo o instituto Octavio Paz emitiu alguma mensagem de condolência à família. A filha do casal, Helena Paz Garro, foi a grande companheira de Elena em suas aventuras e desventuras. Também se lançou como escritora e poeta e, como Elena, teve uma relação conturbada com Octavio. Faleceu em março de 2014, na pobreza, da mesma forma como havia vivido maior parte de sua vida com a mãe.

Apesar de todas as controvérsias em torno de sua figura pública, a importância e a qualidade da obra ficcional de Elena Garro são respeitadas. O esforço em recuperar sua imagem literária decorre do reconhecimento de seu talento criativo e da certeza de que sua obra representa um marco significativo no conjunto das produções literárias mexicanas. Mais do que isso, a autora integra um grupo de grandes escritores que mudaram os rumos da literatura hispano-americana. (SANTOS, 2014, p. 16)

Apesar de as citadas questões pessoais da escritora terem influenciado no apagamento da mesma, sua obra fala por si só. São sete livros de teatro, dez romances, dois livros de contos e outros muitos compilados, um livro de memórias, um de textos jornalísticos, além de diários e poemas lançados de maneira póstuma.

De sua extensa obra que explorou distintos gêneros, um romance, um livro de contos e uma peça de teatro são altamente destacados pela crítica: *Los recuerdos del porvenir* (1963), *La*

<sup>2</sup> Informação retirada da reportagem da Folha de São Paulo de 20 de abril de 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/cu2004981.htm>.

*semana de colores* (1964)<sup>3</sup> e *Un hogar sólido y otras piezas en un acto* (1958). O primeiro lhe rendeu o Premio Xavier Villaurrutia em 1963, além de extensos elogios e reconhecimento como uma obra mestra da literatura hispano-americana.

## **DIVINO, MARAVILHOSO**

*Atenção  
Tudo é perigoso  
Tudo é divino maravilhoso  
Caetano Veloso*

A literatura latino-americana do século XX deixou profundas marcas nas letras: houve um “boom” de produção, tiragens e vendas, lançando inúmeras obras de escritores latino-americanos para o cânone literário mundial. Com uma literatura exuberante, que esbanjou cores locais, inaugurou-se um momento único, que até hoje se arroja além das fronteiras dos países.

Ao primeiro momento do movimento deu-se o nome de boom, justamente pela sua explosão de produção e venda. Ao se falar de boom, indubitavelmente vem à tona nomes como Gabriel García Márquez (Colômbia), Mario Vargas Llosa (Peru), Julio Cortázar (Argentina), Jorge Luis Borges (Argentina), dentre outros. Fortemente influenciados pelas vanguardas europeias e reacionários ao realismo, nasce a partir daí o chamado realismo mágico ou real maravilhoso. Essa vertente literária do que já se conhecia como literatura fantástica suscitou inúmeras discussões literárias e teóricas, sendo considerada por alguns um gênero ou subgênero, uma retórica ou um tipo de discurso.

3 A primeira edição do livro, de 1964, continha 11 contos. Somente em 1987 foi publicada no México a edição utilizada como referência nesse trabalho, com 13 contos.

Hay que tener presente, sin embargo, que lo que llamamos el Boom fue un movimiento que, si bien reunió a cierto número de escritores que tenían un innegable aire de familia, dejó marginados a otros de tendencias diferentes. En primer lugar, el Boom fue un movimiento de autores masculinos, en el que no entraron escritoras tan conocidas como Rosario Castellanos o Beatriz Guido, que eran sus contemporáneas. En segundo lugar, el Boom distraía la atención del público de otros escritores menos experimentalistas, como David Viñas, Mario Benedetti, Manuel Scorza o Manuel Cofiño, quienes continuaban la línea de la novela “social” (en sentido lato). En tercer lugar, como ya advertimos, no todos los escritores del Boom se mantuvieron fieles ni a su cosmopolitismo ni a sus tecnicismos, ya que Vargas Llosa, por ejemplo, fue siempre un novelista preocupado ante todo por el Perú, y que Carpentier con *La consagración de la primavera* viró bruscamente hacia la novela revolucionaria, en la que utilizó una técnica más bien tradicional. (SHAW, 2014, p. 260)

Chama nossa atenção a forte presença masculina no movimento, tendo muitos deles sido reconhecidos com um Prêmio Nobel de Literatura. Não que não houvesse escritoras relevantes à época, pois havia, mas elas não encontravam espaço editorial. Elena foi uma delas. Como comentado anteriormente, seu primeiro romance, *Los recuerdos del porvenir* (1963), escrito na década de 50, só foi publicado uma década depois de escrito, pois, segundo a própria relatou em entrevistas, a resposta que recebia das editoras é a de que não havia interesse por literatura fantástica.

Ao boom sucedeu-se o pós-boom, marcado primeiramente pela abertura a escritoras, momento em que irão abundar as

vozes femininas represadas até então. Figuram nesse momento nomes como Laura Esquivel (México), Isabel Allende (Chile), Elena Poniatowska (México), Nidia Díaz (El Salvador), Claribel Alegria (Nicaragua), Nora Strejilevich (Argentina), Carmen Boullosa (México), Martha Mercader (Argentina), Marta Traba (Argentina), Lucía Guerra (Chile), Ángeles Mastretta (México), Rosario Ferré (Porto Rico), dentre outras. Elena Garro será aqui compreendida como escritora do pós-boom, embora ela tenha rejeitado quaisquer classificações à sua obra ou a si mesma.

O pós-Boom acolhe, em seu seio, obras que também se caracterizam pela vitalidade linguística. Elas exploram, na narrativa, o hibridismo dos gêneros literários; proporcionam a mescla de mídias como estratégia de complementação da matéria e das informações da obra literária (a exemplo de *A lei do amor* (1997), de Laura Esquivel); reavivam a exploração do realismo fantástico; trabalham temas de transculturação e de mestiçagem, apresentando, com isso, certa similitude à proposta das obras do Boom. Entretanto, afastam-se do Boom na medida em que evitam o exagero do engenho vivaz no uso da linguagem, não são afetadas pelo metadiscorso e exploram a espontaneidade associada à coloquialidade. Assim, o ritmo impresso nas obras do pós-Boom denota um estilo próximo, em sua estrutura, aos mass media, utilizando recursos diversos na sua composição, tais como a música, a linguagem cinematográfica, as revistas, os diários, os documentários – enfim, uma linguagem próxima à que é difundida pelos meios de comunicação de massa. (SERRÃO, 2013, p. 106)

Como citado acima, o pós-boom foi também marcado por uma abertura estética, abrindo na literatura diálogos com outras

artes, uma linguagem menos hermética, mais coloquial, e manteve a tendência do fantástico. Abundam nesse período os romances testemunhais e o romance histórico (chamado por alguns críticos de “novo romance histórico”), com os quais houve uma utilização de narrativas históricas enfatizando o protagonismo feminino. A ficcionalização da história foi frequente entre as escritoras do pós-boom, trazendo a mulher de objeto a sujeito que vive as transformações históricas e sociais.<sup>4</sup>

Diante da necessidade de se explicar e compreender a produção literária da época, tão singular, os termos *realismo mágico* e *realismo maravilhoso* passam a ser usados para designar esse grande bloco de obras literárias que agregavam características comuns, mas também se diferenciavam em muitos aspectos.

No prólogo de seu romance *El reino de este mundo* (1949), o escritor cubano Alejo Carpentier eternizou o que viria a ser visto como característica definidora desse movimento literário: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?”. É uma compreensão de que a realidade e a história da América são naturalmente tão maravilhosas e insólitas que dita literatura seria um “resultado” dessa soma de fatores. Ele cunha, então, o termo “real maravilloso”, referente à literatura produzida na América Latina, porém reconhece que esse elemento maravilhoso não é exclusivo daqui, podendo ser encontrado em distintas culturas.

---

4 Obras como *Malinche* (2006), de Laura Esquivel e *Inés del alma mía* (2006), de Isabel Allende são exemplares da ficcionalização da história sob a perspectiva feminina ao visitar momentos importantes da história de seus países, porém representados pelas próprias mulheres.

De forma análoga à de Uslar Pietri, que reúne em bloco a produção literária hispano-americana, de quase meio século sob a denominação genérica de realismo mágico, Irlemar Chiampi também prefere usar um termo único. No entanto, abdica da expressão realismo mágico, segundo ela própria, “de uso corrente na crítica hispano-americana” (CHIAMPI, 1980, p. 43), optando pelo termo inventado por Carpentier. Justifica sua opção pelo “desejo de situar o problema no âmbito específico da investigação literária”. Segundo ela, o termo maravilhoso está mais associado à tradição cultural, prestando-se à relação estrutural com outros tipos de discurso, como o fantástico ou o realista. O termo mágico, ao contrário, tomado de outro campo cultural, ao ser acoplado com realismo implica uma ambiguidade teórica, ora de ordem fenomenológica (a atitude do narrador), ora de ordem de conteúdo (a magia como tema). (ESTEVES, 2012, p. 402-403)

No trecho citado acima, os professores Antônio Esteves e Eurídice Figueiredo, retomando estudos de autores renomados sobre a terminação “realismo mágico” e “real maravilhoso”, elencam características atribuídas a um e a outro. O primeiro refere-se à criação de um mundo literário no qual há elementos improváveis, os quais podem ser parte da realidade. O escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri e o crítico Seymour Menton utilizam realismo mágico.

Com o segundo termo, real maravilhoso, parte-se de uma realidade naturalmente maravilhosa e de uma história insólita. Portanto, o escritor somente transcreve dita realidade para a literatura. Além de Carpentier, a professora Irlemar Chiampi adota a expressão real maravilhoso. Também há críticos que utilizam um ou outro termo, dependendo da obra que se analisa.

Seguindo a linha de estudiosos da obra de Elena Garro, utilizaremos aqui o termo real maravilhoso. Como foi comentado, a própria autora rechaçava rótulos como “realismo mágico” em voga à época, mas atribui os elementos fantásticos a experiências da sua infância, vivida em meio a elementos da cultura indígena, mágica por natureza. Não somente pelo seu rechaço às terminologias, mas principalmente pela caracterização do maravilhoso em sua obra, que remete à realidade, tão insólita e única que é maravilhosa, extrapola as representações realistas. Elena chegou a relatar em entrevistas que estava “enjoada” de realismo mágico, o que a levou a escrever um romance totalmente realista:

Sí, hay elementos mágicos, ¿verdad? Pero ya estaba yo aburrida, y Helena dijo: “Ya no escribas realismo mágico”, ya estaba... bueno, aburrida. Todo el mundo con el realismo mágico, realismo mágico... es un fastidio. Entonces escribí *Y Matarazo no llamo* ... Sobre todo en *Matarazo* evité toda la magia y todo realismo mágico, quise hacerlo todo muy realista... (LOPÁTEGUI, 1991, p. 62)

Tal literatura foi tão prolífica e popular que passou a ser vista quase como um traço identitário da América Latina, como uma característica intrínseca da literatura latino-americana. Representou, também, um novo olhar do mundo às Américas: após anos de ditaduras militares espalhadas pelo continente, a literatura chamava atenção para as cores locais, enfatizando a mágica presente em países tão diversos, porém com histórias compartilhadas.

Para o escritor argentino Julio Cortázar, o conto é um gênero literário que permite perfeita realização do fantástico. Contrariando a proposta de Tzvetan Todorov em seu livro *Introdução à literatura*

*fantástica* (1970), segundo a qual o fantástico reside na hesitação à possibilidade de que um fenômeno sobrenatural possa ter ocorrido, para Cortázar o mecanismo consiste em “acorrallar lo fantástico en lo real, *realizarlo*” (ALVAREZ, 2012, p. 114). Em outras palavras, é uma visão de que o insólito se encontra no próprio cotidiano, é “encurralado” no real e realizado, reconstruído no texto.

O também escritor argentino Jaime Alazraki utiliza o termo “neofantástico” para designar a literatura que eclodiu no início do século XX, junto ao avanço nos conhecimentos sobre arte, ciência e política. Para ele, o fantástico deve afastar-se da visão de que se elabora uma realidade verossímil que é abalada pelo surgimento de um fato sobrenatural. Pelo contrário, ele afirma que:

Lo neofantástico parte del hecho insólito que se va volviendo aceptable, ya que está fuertemente implicado en la narración de los eventos. Personajes y lector se encuentran aprisionados en una narración tejida hábil y lentamente, sin sobresaltos, sorpresas o cambios contundentes. No se cuestiona si el fenómeno sobrenatural capaz de alterar significativamente lo que el relato propone como realidad ocurrió o no. Se acepta que ocurre y más: se considera entrañado en la misma realidad que perturba. (ALVAREZ, 2012, p. 115)

Ou seja, para Alazraki não é sobre a hesitação, nem contestar se o fato insólito aconteceu ou não, mas sim sobre aceitá-lo como parte da realidade, assim sua concretização não é questionada.

Há muitos outros teóricos sobre o fantástico, bem como outros pontos de vista sobre a literatura produzida na América Latina ao longo da segunda metade do século XX. Apresentamos aqui alguns

que são relevantes para a análise dos dois contos propostos, “La culpa es de los Tlaxcaltecas” e “¿Qué hora es...?”, ambos do livro *La semana de colores* (1964) de Elena Garro.

## LAURA, ENTRE DOIS TEMPOS

O primeiro conto do livro, “La culpa es de los Tlaxcaltecas”, é o mais celebrado e comentado da autora. Foi publicado inicialmente em revistas em 1964, assim como outros. Posteriormente, foi publicado já como parte do livro *La semana de colores*. Ela mesma declarou em entrevistas que é um conto especial para ela, e que tinha uma enorme afeição por Malinche:

MMV: La culpa es de los Tlaxcaltecas pienso que es un cuento muy revolucionario, porque ¿cómo puede ser que nosotros creamos, y lo creemos verdaderamente, que una mujer de clase media que está aburrida de su matrimonio típico, se enamore de un indio que esté en la batalla, que está en la lucha, que está en la conquista?

GARRO: Pues es que atraviesa la cortina del tiempo, el marido viene y la encuentra, el primer marido. A mí ese cuento me gusta [...] Yo creo que es el único cuento mío que me gusta... Porque el indio es muy guapo, ¿verdad? (LOPATEGUI, TORUNO, 1991, p.62, grifo nosso)

RT: Sin embargo en “La culpa es de los Tlaxcaltecas” hay toda una recuperación del pasado prehispánico[...] ¿no?

GARRO: Sí [...] es el cuento que más me gusta. Amo la Malinche. Me parece una mujer muy inteligente [...] (LOPATEGUI, TORUNO, 1991, p. 67)

Elena afirma nessa entrevista que o conto “atravessa a cortina do tempo”. A protagonista, Laura, vive no século XX, onde é casada com

Pablo, um típico marido da época: violento, repressor e egoísta. Infeliz e isolada, Laura encontra amizade na figura de Nacha, a cozinheira da casa, que se torna sua confidente também. Em momentos da narrativa, no entanto, Laura se encontra com um homem a quem chama “primo marido”, guerreiro indígena que resistia contra a invasão espanhola no século XVI. Laura transita entre esses dois tempos, testemunha batalhas e parte da caída de Tenochtitlán, hoje a cidade do México, na época o centro do império asteca.

A narrativa se inicia com as duas mulheres, Laura e Nacha, conversando na cozinha. Laura havia acabado de chegar e fora informada pela cozinheira que todos da família a davam por morta. Com uma afirmação de Laura, se inicia a conexão histórica: “La culpa es de los Tlaxcaltecas”. Laura narra, então, todos os últimos acontecimentos que a levaram àquele momento.

Em uma viagem a Guanajuato, tudo começou. Ao ficarem sem gasolina, a sogra de Laura foi à cidade em busca de ajuda enquanto esta esperava junto ao carro. Ocorre, então, a primeira transgressão no tempo:

La luz era muy blanca y el puente, las lajas y el automóvil empezaron a flotar en ella. Luego la luz se partió en varios pedazos hasta convertirse en miles de puntitos y empezó a girar hasta que se quedó fija como un retrato. El tiempo había dado la vuelta completa, como cuando una tarjeta postal y luego la vuelves para ver lo que hay escrito atrás. Así llegué en el lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui. (GARRO, 2020, p. 28)

O trecho acima demonstra o momento exato em que o tempo se inverteu, como se fosse um cartão postal que uma pessoa

vira para ver o lado de trás. E assim Laura reencontra seu primo marido, que vinha de uma sangrenta batalha com os espanhóis e se encontrava ferido: “Su voz escribió signos de sangre em mi pecho y mi vestido blando quedó rayado como un tigre rojo y blanco” (GARRO, 2020, p. 30)

Após trocar juras de amor, ele retorna para a batalha e Laura foge do cenário de guerra, até encontrar o carro parado na ponte do lago Cuitzeo. A sogra se assusta com a aparência dela, suja de sangue e terra, mas a leva em segurança para sua casa.

Pela manhã, uma das empregadas da casa afirma ter visto um homem espiando pela janela do quarto do casal, e Laura confessou que era o mesmo indígena da tarde anterior. Ao examinar a janela, Pablo encontrou marcas quase frescas de sangue. Pablo reage golpeando a mulher, a qual segue calada, sem conseguir explicar tais misteriosas situações.

No dia seguinte, Laura veste o mesmo vestido branco manchado de sangue e sai para buscar seu primo marido, preocupada com ele. Resolve ir ao Café de Tacuba<sup>5</sup>, onde espera por ele. Ao decidir sair, se encontra com ele, e seu tempo de guerras e conflitos. Ao redor dos dois, novamente ruídos e destroços. Ele a deixa esperando e retorna à luta. Mais uma vez, Laura se desespera e foge. Ao chegar em casa, descobre que havia estado ausente por dois dias.

Após esse episódio e a visita de um médico, Pablo decidiu deixá-la isolada em casa, pois o único tema que lhe interessava era a conquista do México e a queda da cidade Tenochtitlán. Laura passava os dias lendo *La Conquista de México* de Bernal Díaz e somente saía para breves passeios acompanhada de sua sogra.

5 É um restaurante tradicional, localizado na parte histórica da Cidade do México.

Uma tarde, ela escapou da sogra e caminhou até encontrá-lo. Mais uma vez, cercados pelo cenário de destruição, presenciando a morte de guerreiros e gritos aterrizados de crianças. Pela terceira vez, Laura perde a coragem e foge, retornando ao presente. Ela acreditava haver passado a tarde com o primo marido, quando na verdade foram semanas desaparecida. E assim, com as duas mulheres conversando na cozinha, o conto chega ao fim: o primo marido vem buscar Laura, que se vai com ele. Após a partida da patroa, Nacha resolve fazer o mesmo, sem nem mesmo avisar os outros empregados ou cobrar seu salário.

Como citado anteriormente, há uma conexão histórica aparente no conto, presente desde a afirmação do título até as incursões de Laura na batalha histórica entre indígenas astecas e espanhóis. Ao afirmar que a culpa é dos Tlaxcaltecas, Laura faz referência a um detalhe desse processo: historicamente e culturalmente, a escrava indígena Malinche tem sido apontada como culpada pela derrota dos astecas, pois atuou como tradutora e intérprete de Hernán Cortés. Ele, no entanto, teve ajuda de um grupo indígena minoritário, os Tlaxcaltecas, os quais viam nos espanhóis uma forma de se livrar das imposições do império asteca. Portanto, a afirmação tira a culpa de Malinche e chama atenção para a complexidade de um processo, enfatizando a superficialidade de se atribuir toda a culpa a uma pessoa, sendo ela uma escrava indígena:

De acordo com essa perspectiva, concordo com a socióloga mexicana Martha Robles (2019) no afirmar de que antes de ser *La lengua*, Malinche foi escrava. Uma mulher sem liberdade, que conhecia apenas a servidão de seu amo, e vou além – a servidão de vida, por ter tido outros amos e não ter tido a autonomia

sobre suas ações e/ou palavras. Ela possuía uma voz que não era sua. Pois não podia usá-la para benefício próprio. Logo, pode-se pensar que sua transformação em concubina de Cortés e mãe de Martín implica em uma estratégia nada mais que política para exigir confiança e lealdade. (PEREIRA, 2022, p. 4)

Com essa reflexão, o conto proporciona uma visão distinta de um evento histórico conhecido: um resgate da figura da Malinche, quem tem carregado por séculos a culpa pela derrota dos astecas, sendo que, como mulher indígena e escrava, não podia usar sua voz, a não ser sob ordens dos espanhóis.

Seguindo a catalogação feita por David Roas em seu texto *Cronologias alteradas. La perversión fantástica del tiempo* (2012), as alterações no tempo do conto pertencem à categoria “Ingreso en outro tempo”, pela qual um personagem abandona seu tempo para ingressar em outro (que pode ser passado, futuro ou mesmo paralelo): “Con ello se plantea la imposible continuidad entre dos dimensiones temporales, la conexión entre universos paralelos [...]” (ROAS, 2012, p. 111).

Assim, Laura transita entre o passado de seu país, em torno de 1521, e seu presente, o século XX. Apesar de trazer em sua roupa e aparência as marcas dessa incursão em outro tempo, os outros personagens nada sabem sobre isso. Ela é a única que presencia o passado, e volta ao presente sempre que o quer. O mais interessante de sua situação é que, no fim, escolhe o tempo do passado, aquele que ela sabia que estava acabando, porque ela queria estar junto de seu amado, mesmo que por pouco tempo.

Como outras personagens de Elena, ela enxerga que no seu presente, na sua realidade, não há espaço para sua felicidade, por

isso a fuga da realidade acaba sendo o caminho escolhido por ela: “ [...] Cuando se gaste el tempo, los dos hemos de quedarnos el uno en el otro, para entrar en el tiempo verdadero convertidos en uno solo” (GARRO, 2020, p. 30).

## LUCÍA MITRE E O TEMPO DA ESPERA

“¿Qué hora es...?” é o terceiro conto do livro e nele temos a personagem Lucía Mitre (chamada de “la sudamericana” pelos funcionários do hotel), uma mulher que se instala em um hotel em um país da França e repete sempre a mesma pergunta: “¿Qué hora es?”. Ao obter sua resposta, comenta o horário de chegada do avião de Londres e reserva um segundo quarto para Gabriel Cortina.

Ela passou dias no seu quarto, sempre se alimentando lá, e enquanto isso o quarto 410, reservado para Gabriel, seguia vazio. Começam os murmúrios entre os funcionários do hotel: todos os dias ela se arrumava, perguntava pelas horas e ficava esperando sentada em uma poltrona. Ao ser questionada, ela sempre respondia que naquele dia chegaria Gabriel.

Ao fim do terceiro mês, o senhor Gilbert foi cobrá-la, pois não havia pagado a conta do hotel. Ela se recusou a mudar-se de hotel, caso contrário se desencontraria de Gabriel, e dá um colar de pérolas como forma de pagamento. Ela confessa ser casada com Ignacio, mas segue esperando pelo outro homem.

Os dias de Lucía se repetem indefinidamente: ela se arruma, pergunta pelas horas e espera, sempre acreditando que no dia em questão chegará ao fim sua espera. Os rumores se iniciam pelos corredores do hotel, de que ela estava esperando pelo seu amante, quem a havia abandonado.

O senhor Gilbert a convence a mudar-se para um quarto mais barato, estendendo a duração do valor das pérolas. Ao fim de cinco meses, ela oferece brincos de diamante como pagamento para seguir esperando. Ela não se deixa convencer de que está esperando em vão, e afirma:

- Claro, señor Brunier, que el tiempo se ha vuelto de piedra [...] cada minuto que pasa es tan enorme como una roca enorme. Se construyen ciudades nuevas que florecen, decaen y desaparecen, y van pasando las ciudades y los minutos; y el minuto de las nueve y cuarenta y siete llegará cuando hayan pasado estos minutos de piedra con sus enormes ciudades, que están antes del minuto que yo espero. Cuando suene ese instante la ciudad de los pájaros surgirá de este amontonamiento de minutos y de rocas [...]. (GARRO, 2020, p. 58)

Com sua fala podemos entender que ela enxerga e sente o tempo de forma distinta à do relógio, como se ele fosse contínuo, e não sequencial. Portanto, o que impede a tão aguardada chegada não é o tempo cronológico, a sucessão de segundos, minutos, horas, dias semanas e meses, mas os eventos que devem acontecer para que chegue a hora esperada. E assim seguiram meses, estações, ela esperando, e os funcionários do hotel inquietos com sua situação.

Um dia, algo finalmente acontece. Exatamente às 9h47min, o horário que ela sempre dizia que chegaria o avião de Londres, o hotel estremece com a notícia do falecimento de Lucía Mitre. Logo em seguida, chega aquele que havia sido tão esperado:

Gilbert, iba a decir algo, pero la llegada de un cliente lo distrajo. El cliente era joven, llevaba una raqueta en la mano y su rostro era soleado y sonriente.

Con voz juguetona, explicó que, desde hacía once meses, una amiga suya le había reservado el cuatro 410. No sabía si la reservación se había hecho a nombre de su amiga, Lucía Mitre, o al suyo: Gabriel Cortina. (GARRO, 2020, p. 62)

Após sua chegada, Gilbert e Brunier, que haviam conversado com ele, decidem não lhe dizer nada sobre o falecimento de Lucía até a chegada da polícia. Quando esta chega, seguem para o quarto do rapaz, mas o encontram intacto. Ao seguir para o de Lucía, encontram a raquete do rapaz depositada aos pés do cadáver da senhora, porém seguem sem encontrar qualquer rastro da passagem do rapaz pelo hotel. Após onze meses de espera, vivendo a cada dia sempre aguardando que chegasse o avião de Londres às 9h47, ela parecia ter reencontrado seu amado.

O tempo de Lucía segue um ritmo distinto aos dos outros personagens, como ilustrado pela forma como ela sempre esperava pelo mesmo evento todos os dias, à mesma hora. Não se importava com dia, mês ou ano, somente a hora, sempre a mesma, em que chegaria Gabriel.

Seguindo as categorias elencadas por David Roas, podemos compreender o tempo nesse conto como “el tiempo expandido”: “[...] la intrusión de um tempo ralentizado que experimenta el protagonista, pero que ocupa um mínimo segmento de tempo ‘objetivo’ que experimentan otros personajes y/o el receptor [...]” (ROAS, 2012, p. 108). Ou seja, o tempo que se submete ao relógio, que nós leitores e os outros personagens experimentam, é distinto do tempo de Lucía. Ela vive sempre o mesmo todos os dias: a espera sem fim.

Como no conto analisado anteriormente, também a personagem encontra na morte, ou fuga da realidade, a única solução possível para sua felicidade, não sendo essa palpável em sua vida de mulher casada com um homem de posses. Somente ao falecer, chega seu amante, o qual também desaparece, indicando que poderiam ter finalmente se reencontrado.

### ÚLTIMAS PALAVRAS

De formas distintas, os dois contos analisados apresentam transgressões no tempo cronológico que os enquadram dentro da chamada literatura fantástica. Como apresentado, escolhemos o termo real maravilhoso, frequentemente utilizado para designar a literatura de Elena Garro e de outros/as escritores/as da América Latina. Essas transgressões foram classificadas segundo a terminologia do escritor e crítico espanhol David Roas apresentadas no texto *Cronologias alteradas. La perversión fantástica del tiempo* (2012).

Com “La culpa es de los Tlaxcaltecas” vimos o ingresso da personagem Laura em outro tempo. Ao longo da narrativa, ela circula entre seu presente, o México do século XX, e o passado de seu país, o momento da conquista dos astecas pelos espanhóis. Apesar de ser a única capaz disso, carrega em seu corpo marcas que poderiam ser provas de seu passeio no passado, como as gotas de sangue de seu amado no vestido branco, bem como os chamuscados do tecido, resultantes de sua proximidade com as batalhas travadas entre indígenas e espanhóis.

No fim, Laura opta pelo tempo do primo marido, o passado, um tempo que, tendo crescido no século XX, ela sabia que estava por

acabar. Mesmo assim, consciente de que provavelmente morreria junto de seu amado, ela opta por ele, pois sabe que seu presente não lhe oferece a felicidade que tanto busca.

No conto “¿Qué hora es...?” a personagem Lucía Mitre vive um “tempo expandido”, de forma que ela sente a passagem do tempo de maneira distinta aos outros personagens, e se torna motivo de zombaria entre eles. Ela vive uma espera que não parece ter fim. Ao longo de onze meses, espera pela chegada de seu amado, que virá no avião de Londres às 9h47. Assim, todos os dias desses longos meses, ela segue a mesma rotina: se arruma, pergunta pelas horas, e aguarda.

No dia em que ela falece, o amante finalmente chega ao hotel, desaparecendo logo em seguida. A única prova de sua presença ali é sua raquete, que é encontrada aos pés da cama de Lucía. Esta vive o tempo subjetivo dos amantes, pois não se importa com a passagem do tempo cronológico; ela sabe que seu amor está a caminho, como se ambos vivessem sob um tempo distinto dos outros.

## REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. Lo fantástico y su realización en el cuento. In: CARPENTIER, Alejo. Prefácio. In: CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. São Paulo: Record, 1985.
- ESTEVES, A. R.; FIGUEIREDO, E. Realismo mágico e Realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. 2. ed. Niterói: EdUFF; Juiz de fora: EdUFJF, 2012.
- GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.
- GARRO, Elena. *Cuentos completos*. México: Alfaguara, 2020.
- LOPATEGUI, Patricia Rosas. La magia innovadora en la obra de Elena Garro. *Casa Del Tiempo*, México, v.1, n. 10, p. 41-46, ago., 2008.

LOPATEGUI, Patricia Rosas y TORUNO, Rhina, “Entrevista: Elena Garro”, *Hispanérica*, Revista de Literatura, XX, 60, p. 55-7, 1991.

Octavio Paz morre aos 84 anos no México. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 abr., 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/cu2004981.htm>. Acesso em: 20 set. 2022.

PEREIRA, Walquíria Rodrigues. *História e imagem: versões distintas do mito mexicano Malinche*. Anais do XI Congresso Brasileiro de Hispanistas. Editora Realize, 2020. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/72664>. Acesso em: 20 set. 2022.

ROAS, David. Cronologias alteradas. La perversión fantástica del tiempo. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

SANTOS, Keula Aparecida de Lima. *Tempo e espaço em La semana de colores de Elena Garro*. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Teoria Literária, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2014.

SERRÃO, Raquel de Araújo. A hora e a vez do rosa no pós-boom latino-americano: a ficcionalização da história sob a ótica feminina. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 1, n. 5, p.1-125, p. 103-118, jan./jun., 2013.

SHAW, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Boom. Posboom. Posmodernismo. Madrid: Cátedra, 2014.

## 08

## O SOBRENATURAL SOBRE O NATURAL: A LIMITAÇÃO DA VISÃO CIENTÍFICA NO CONTO “AS FORMIGAS”<sup>1</sup>

Joaz Silva de Melo

*Recebido em 04 nov 2022.*

*Aprovado em 28 abr 2023.*

**Joaz Silva de Melo**

Mestre em Letras, Literatura Brasileira, pela Universidade Federal da Paraíba (2021).

Doutorando em Letras, Literatura Inglesa, pela Universidade Federal de Rio Grande.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9316523013322224>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0667-7368>.

E-mail: [joazletras@gmail.com](mailto:joazletras@gmail.com).

**Resumo:** A visão de mundo científica-positivista esteve em alta nos círculos mais altos da sociedade no século passado e permanece ainda na atualidade. Pessoas que estão envolvidas com o fazer científico declaram-se claramente céticas a fenômenos sobrenaturais. A literatura, como fator de rompimento, sempre busca contrapor ideias socialmente estabelecidas. No presente artigo, analisamos como a autora Lygia Fagundes Telles, através de seu conto fantástico “As Formigas” traz à tona a discussão sobre insuficiência da visão científica para explicar o mundo. O estudo se deu mediante a pesquisas nas áreas de literatura fantástica e alegoria. O aporte teórico foi fornecido por David Roas (2014), Tzvetan Todorov (2004),

---

1 Título em língua estrangeira: “The supernatural above the natural: the limitation of scientific vision in the short story “As formigas”.

Charles Nodier (1989), Karen Volobuef (2000) e Walter Benjamin (2016).

**Palavras-chave:** Fantástico. Alegoria. Lygia Fagundes Telles. Crítica social. Sobrenatural.

**Abstract:** The scientific-positivist worldview was on the rise in the highest circles of society in the last century and still remains today. People who are involved in scientific work are clearly skeptical of supernatural phenomena. Literature, as a breaking factor, always seeks to oppose socially established ideas. In this article, we analyze how the author Lygia Fagundes Telles, through her fantastic tale “As Formigas” brings up the discussion about the insufficiency of the scientific vision to explain the world. The study took place through research in the areas of fantastic literature and allegory. Theoretical support was provided by David Roas (2014), Tzvetan Todorov (2004), Charles Nodier (1989), Karen Volobuef (2000) and Walter Benjamin (2016).

**Keywords:** Fantastic. Allegory. Lygia Fagundes Telles. Social Criticism. Supernatural.

## INTRODUÇÃO

A literatura fantástica sempre contou com autores de renome no Velho Continente. Nomes como Mary Shelley, E. T. A. Hoffmann, Prosper Merimee, Guy de Maupassant, entre outros, que saltam aos olhos quando o assunto é texto fantástico. De forma semelhante, no Brasil, o fantástico foi cultivado, entretanto poucos autores se dedicaram a esse tipo de literatura. Dentre os mais reconhecidos pela crítica, apenas alguns elaboraram uma ou outra narrativa com os traços característicos do gênero, como Machado de Assis, Carlos Drummond e Álvares de Azevedo. A contribuição para nossa herança de narrativas fantásticas está principalmente

embasada em autores que não estiveram sempre sob os holofotes da crítica, como Murilo Rubião e José J. Veiga.

Todavia, uma autora brasileira tem se destacado por seu trabalho com o fantástico. A paulista Lygia Fagundes Telles publicou o livro *O Seminário dos Ratos* (1977), coletânea de contos em que alguns foram trabalhados sob os moldes da literatura fantástica. Dentre eles, destacamos a narrativa “As Formigas”, nela são apresentadas duas graduandas em direito e medicina, respectivamente. Estudantes de cursos reconhecidos como fundamentais pela cultura brasileira, as meninas usam de seus conhecimentos para interpretar um curioso caso que envolve formigas e um esqueleto de um anão. Para seu desalento, seu conhecimento não é uma ferramenta suficiente para compreender o fenômeno que está acontecendo em seu quarto.

No presente artigo, buscamos analisar como Telles elabora o enredo de “As Formigas” de forma a demonstrar como a capacidade de interpretação científica-objetiva que a humanidade adquire é limitada para interpretar certos aspectos da natureza. Para tanto, estaremos embasados em textos que teorizam a literatura fantástica e sobre a alegoria, dentre os quais destacamos: David Roas (2014), Tzvetan Todorov (2004), Charles Nodier (1989), Karen Volobuef (2000) e Walter Benjamin (2016).

## **A NARRATIVA FANTÁSTICA E A ALEGORIA**

A literatura fantástica é vista de duas formas diferentes pela crítica. De um lado, alguns a classificam como a literatura que envolve todo o tipo de manifestação que foge das regras naturais socialmente entendidas. Já a via utilizada pelos críticos adotados nesse estudo, a enxerga como um tipo de discurso, ou gênero,

que possui características específicas que a diferencia de outras narrativas sobrenaturais. Um exemplo para essa visão é o crítico Tzvetan Todorov, que classifica as literaturas que lidam com aspectos hiperfísicos, tais como: estranho, maravilhoso e fantástico (TODOROV, 2004).

Entretanto, para começar a estabelecer um pensamento coerente sobre o fantástico, recorreremos a um de seus teóricos mais antigos, o francês Charles Nodier. Para ele, a literatura fantástica surge a partir de determinados eventos sociais:

Assim como a queda da primeira ordem social das coisas, cuja memória conservamos, a da escravidão e a da mitologia, a literatura fantástica surgiu, como o sonho de um moribundo, em meio às ruínas do paganismo, nos escritos dos últimos clássicos gregos e latinos, de Luciano e de Apuleio. Ela estava, então, em esquecimento desde Homero. (NODIER, 1989, p. 23)

Herdeiro da memória popular dos clássicos gregos e latinos unidos, o fantástico surge no final do século XVIII como uma resposta à visão racionalista, e posteriormente positivista, do mundo, tão defendida na época. Todo o sobrenatural cultuado na Idade Média jazia esquecido e apagado pela luz da razão. Tal estado foi suficiente para que o fantástico passasse do mundo real para o mundo das palavras escritas. Toda a memória, então, e toda a representação sobrenatural recalcada da sociedade passou a ser expressa em forma de arte.

O crítico búlgaro, Todorov, observou que algumas narrativas elaboradas no século XIX possuíam características em comum. Ele as elencou no seu estudo estruturalista intitulado *Introdução*

à *Literatura Fantástica* (1970). Nele, Todorov propõe que o coração do fantástico “é a vacilação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 16). Desse modo, quando o personagem em questão e, às vezes, o leitor-implícito desconfiam da veracidade do fenômeno que estão contemplando, se encontrariam frente a um evento fantástico. A literatura está repleta de exemplos de momentos como esse, como a aparição de alguém que havia morrido, a quebra de leis da física, etc. Em sua conceituação, entretanto, o crítico vai além da descrição e impõe limites à essa forma artística:

O fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma vacilação no leitor e o herói, mas também uma maneira de ler, que no momento podemos definir em termos negativos; não deve ser nem “poética” nem “alégorica”. (TODOROV, 2008, p. 19)

Além de descrever os efeitos, Todorov se dá a introduzir fronteiras à literatura fantástica, o que claramente impôs limites ao seu trabalho, que foi aprofundado e criticado por outros teóricos da área.

Um crítico contemporâneo que tem se destacado em seus estudos sobre o fantástico é o espanhol David Roas. Para ele, essa forma de literatura conta com a “irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente” (ROAS, 2014, p. 67). A união entre fatores naturais e sobrenaturais no texto fantástico, então, serviria para mais do que

apenas chocar ou amedrontar o leitor-implícito. O efeito seria de guiar a uma descrença sobre a compreensão que este possui sobre o que de fato é possível no mundo real. Para isso, é necessário que o texto, antes de ruptura, retrate o espaço como o mais semelhante possível ao mundo empírico (ROAS, 2014).

Para complementar a ideia de Roas, a pesquisadora brasileira, Karen Volobuef, propõe que “a narrativa fantástica tornou-se receptiva à inquietação perante os avanços científicos e tecnológicos” (VOLOBUEF, 2000, p. 109). O avanço tecnológico e científico dá cada vez mais à humanidade a ideia de que ela possui todo o conhecimento necessário sobre o mundo a sua volta e que está em posição de dominá-lo. Para exercer uma força contrária a esse pêndulo de conhecimento, o fantástico o pressiona na direção inversa, fazendo com que o leitor questione gravemente essa possibilidade.

Volobuef ainda acrescenta que

qualquer que seja seu pretexto ou contexto, a narrativa fantástica efetua uma reavaliação dos pressupostos da realidade, questionando sua natureza precípua e colocando em dúvida nossa capacidade de efetivamente captá-la através da percepção dos sentidos. Com isso, o fantástico faz emergir a incerteza e o desconforto diante daquilo que era tido como familiar. (VOLOBUEF, 2000, p. 110)

A incerteza, a descrença e o desconforto gerado por elas constituem o feito que o texto fantástico busca causar no leitor-implícito.

A partir de uma visão comparada de literatura e sociedade, é interessante perceber como a literatura fantástica caminha juntamente com os pressupostos da sociologia. Enquanto o fantástico surge após o eclipse da crença face à razão, o sociólogo Zygmunt

Bauman afirma que também a razão caminha para seu decaimento: “Se [o terremoto de] Lisboa [em 1755] assinalou o momento de reconhecimento de que a teodiceia tradicional era inútil, Auschwitz marcou o reconhecimento de que nenhum substituto se saiu melhor” (BAUMAN, 2008, p. 81). Bauman é categórico em reconhecer o mal estar que paira sobre a sociedade, pois esta não encontra um solo firme para se estabelecer, pois nem a mudança para o paradigma científico lhe concedeu a esperança aguardada.

Gianni Vattimo afirma em concordância com Bauman que “no mundo contemporâneo, Deus morreu [...], o homem não vai muito bem” (VATTIMO, 1996, p. 17). Num mundo de certezas relativas, a compreensão da verdade permanece obscura. Dentre as frestas de uma concepção científica firme e objetiva sobre o mundo e seu funcionamento, o fantástico surge como agente que denuncia ao ser humano seu estado natural de questionamento e incerteza. Tais fatores são a argila sobre a qual se esculpe um conto fantástico, pois

o efeito produzido pela irrupção do fenômeno sobrenatural na realidade cotidiana, o choque entre o real e o inexplicável, nos obriga, como antes dito, a questionar se o que acreditamos ser pura imaginação pode chegar a ser verdade, o que nos leva a duvidar da nossa realidade e do nosso eu, e diante disso não nos resta outra reação a não ser o medo. (ROAS, 2014, p. 61)

O medo e a descrença, resultados de uma visão de mundo limitada, são ponto final do efeito fantástico. Servindo assim para guiar o leitor-implícito para o estado consciente de seu desconhecimento do mundo.

Tendo em vista que o texto fantástico é tão referencial e tem uma íntima ligação com o mundo empírico, é importante analisar como ele pode ser lido alegoricamente. Para tanto, se faz necessário analisar como Walter Benjamin conceitua a questão, diferenciando alegoria e símbolo:

Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. (BENJAMIN, 2016, p. 176, grifos do autor)

A decadência na literatura, segundo o filósofo, pode ser representada de formas diferentes, a partir da perspectiva do símbolo e da alegoria. No primeiro caso, poderia ser através de uma face desfigurada da natureza sob uma luz redentora. Já no segundo, a apresentação se daria através da face esvaída de vida da própria história. Assim, a História decadente seria expressa alegoricamente como uma caveira através do texto. Para Benjamin, então, “está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa ela o é apenas nas estações da sua decadência” (BENJAMIN, 2016, p. 177, grifos do autor). Dessa forma, o ensaísta esclarece a íntima ligação entre o texto e transmissão de significados com tons negativos através da alegoria situada historicamente num contexto pessimista.

Além disso, Benjamin acrescenta o conceito da natureza à alegoria, propondo que “a expressão alegórica nasceu de uma

curiosa combinação de natureza e história” (BENJAMIN, 2016, p. 178). Ao unir esses dois conceitos, então, a alegoria surge em sua melhor forma, pois são os melhores campos de transmissão de significado.

Até aqui, demonstrou-se que o texto fantástico pode ser interpretado alegoricamente assim como qualquer outro. No entanto, essa questão não é unânime entre os teóricos, sendo motivo de divergências entre eles.

Mesmo sem tratar diretamente da questão, Roas deixa claro com sua crítica que toda a literatura fantástica pode ser lida e interpretada como alegoria/metáfora, pois ambas, como ressalta a igualdade entre elas, postulam uma reavaliação da realidade. Outros teóricos compartilham dessa visão, como já citamos nesse trabalho. No entanto, a visão roasiana de alegoria e fantástico deve ser vista com parcimônia, pois não se pode adequar um texto à teoria, a narrativa é que deve se abrir a essa possibilidade.

David Roas discute a respeito da leitura alegórica do fantástico junto ao conceito de neofantástico, proposto pelo crítico argentino Jaime Alazraki (2001), que se refere à nova forma de prática desse tipo de texto no século XX, sendo marcada pela influência de Borges e Cortázar. O neofantástico é uma narrativa estritamente metafórica, que postula um novo conceito de realidade. Roas critica essa visão, pois “o problema dessa concepção metafórica é que ela condena o fantástico ‘tradicional’ ao puro plano da literalidade” (ROAS, 2014, p. 144). Dizer que apenas as narrativas do século XX são metafóricas ou alegóricas, de acordo com nosso estudo, é limitar as outras histórias. Ele continua, “por que uma

história de vampiros (ou sobre o duplo ou qualquer tema fantástico ‘tradicional’) não poderia ser lida metaforicamente?” (ROAS, 2014, p. 145). Roas deixa claramente aberta a possibilidade de uma leitura alegórica para todas as narrativas fantásticas.

Um dos teóricos que divergem dessa ideia é, o já citado, Todorov. Para introduzir suas ideias sobre o tema, o crítico estabelece níveis alegóricos, nos quais o texto fantástico não pode se encaixar, pois o sentido, segundo ele, “é morto pela alegoria, e uma alegoria que se manifesta indiretamente. [...] Toda a narrativa surge assim como a ilustração de uma ideia; e o fantástico recebe com isso um golpe fatal” (TODOROV, 2017, p. 75, 76). Todorov declara que pelo fato de se transformar em alegoria, o fantástico seria anulado. No entanto, como vemos sobre as teorias da alegoria, ele pode ser potencializado e entendido como uma crítica filosófica à realidade que seria ainda mais forte pelo estranhamento que o texto causa no leitor, despertando ainda mais sua atenção para o texto.

Portanto, é notável que em narrativas fantásticas sejam encontrados vestígios que oferecem uma interpretação alegórica, sem desvirtuá-las de sua forma textual.

## **LYGIA FAGUNDES TELLES**

A escritora brasileira Lygia Fagundes Telles, segundo dados da Academia Brasileira de Letras, nasceu em 1923 e faleceu recentemente, em Abril de 2022. Ela se consagrou no cenário literário nacional tendo sido diversas vezes nomeada e ganhadora do renomado prêmio Jabuti, adentrando de vez no cânone brasileiro.

Telles também é uma das poucas ficcionistas brasileiras a serem reconhecidas por sua contribuição na área de literatura fantástica. Na compilação feita por Bráulio Tavares (2003), por exemplo, a autora participa através de seu conto “As Formigas”, destacado por aspectos de horror e por contar com os traços clássicos de uma narrativa fantástica.

Dentre sua fortuna crítica, é relevante ressaltar a contribuição de Sônia Régis, em seu ensaio “A densidade do aparente”, que classificou a obra da autora nos seguintes termos:

Se [sua obra] nos cativa por sua mestria no uso dos recursos de linguagem e pela construção do enredo, não nos proporciona a recompensa de uma resignação confortável ou da conciliação enlevante com a realidade, pelo contrário, obriga-nos ao constante confronto com a comoção e mostra-nos os desvios da razão, facilitando nosso mergulho no desconcertante mistério da vida. (RÉGIS, 1998, p. 84)

Através dessas palavras, Régis evidencia que a escrita de Telles era comprometida com um despertar crítico, incomodando o leitor com os mistérios da vida e aparentes contradições da razão. Tais aspectos serão evidenciados a seguir na análise do conto “As Formigas”.

## AS FORMIGAS

O conto de Lygia Fagundes Telles “As Formigas” encontra-se na coletânea *O Seminário dos Ratos* (2009). O livro conta com duas narrativas fantásticas, sendo a homônima ao título e a que analisaremos aqui. Para uma análise mais profunda do texto, buscaremos destacar cada trecho importante da narrativa fazendo uma análise a partir de sua cronologia.

“As Formigas” possui narrador em primeira pessoa, característica cara às narrativas fantásticas, pois ao mesmo tempo em que passa confiança da veracidade dos fatos ao leitor-implícito, deixa aberta a possibilidade de engano ou má-interpretação da situação.

A narradora é uma garota em idade universitária que cursa direito. Na primeira situação do conto, ela e sua prima se encontram em frente a uma pensão antiga, após descerem de um taxi. Ao contemplarem a futura habitação, a narradora comenta: “É sinistro” (TELLES, 2009, p. 9). A percepção que as meninas têm do espaço onde se situa a narrativa já pressupõe que o lugar não é comum, elas presentem com o olhar, quase prevendo os acontecimentos insólitos que terão espaço ali.

A visão naturalista ou objetiva do mundo é estritamente definida como essencial para livre-pensadores, pessoas que convivem em ambiente universitário, quer sejam professores ou alunos. A razão disso é que a ciência busca explicar tudo o que era entendido como mitologia ou ação divina. As personagens compõem esse ambiente, pois não somente são universitárias, mas estudam nos cursos mais conceituados historicamente. Quando questionada pela dona da pensão: “É você que estuda medicina? — perguntou soprando a fumaça na minha direção” (TELLES, 2009, p. 9). A narradora responde: “Estudo direito. Medicina é ela” (TELLES, 2009, p. 10). Assim, a narrativa dá evidências da visão de mundo objetiva que as garotas têm, demonstrando de forma subentendida que não são facilmente levadas por credices ou assombrações.

Para a surpresa das meninas, mas especialmente da prima da narradora, a senhora da pensão afirma: “O inquilino antes de vocês

também estudava medicina, tinha um caixotinho de ossos que esqueceu aqui, estava sempre mexendo neles” (TELLES, 2009, p. 10). Esse objeto, curiosamente deixado por outro futuro médico, será o motivador da irrupção do insólito. A idosa complementa seu pensamento com informações sobre a caixa:

Ele disse que eram de adulto. De um anão.

— De um anão? É mesmo, a gente vê que já estão formados... Mas que maravilha, é raro à beça esqueleto de anão. E tão limpo, olha aí — admirou-se ela. Trouxe na ponta dos dedos um pequeno crânio de uma brancura de cal.

— Tão perfeito, todos os dentinhos! (TELLES, 2009, p. 10)

A prima da narradora não esconde seu encantamento pela pequena caixa com ossos humanos, mostrando completa insensibilidade ou luto, traços reconhecidos como necessários para as pessoas que exercem a profissão médica. A emoção dela, na verdade, é ainda mais forte por se tratar de uma rara coleção. Entretanto, sua reação é inversamente proporcional a da senhora, que afirma: “Eu ia jogar tudo no lixo, mas se você se interessa pode ficar com ele” (TELLES, 2009, p. 10). A idosa por não possuir conhecimento ou interesse na caixa de ossos, não lhe confere valor algum.

Após essa conversa, as garotas entram no quarto em que ficarão hospedadas e começam a se instalar. Nessa ocasião, a narradora dá detalhes interessantes sobre a personalidade delas: “Esvaziei a mala, [...] prendi na parede, com durex, uma gravura de Grassmann e sentei meu urso de pelúcia em cima do travessão” (TELLES, 2009, p. 11). O polímata homenageado no pôster da

jovem é Hermann Gunther Grassmann, um homem notável por suas contribuições em diversas áreas das ciências. Ele “publicou [...] numerosos e importantes estudos nas revistas científicas sobre os mais diversos assuntos de matemática e física” (MARXISTS, 2022). A maestria dessa demonstração de afinidade com o pensamento lógico e objetivo é esclarecido com esse detalhe ainda mais do que com os cursos, pois elas demonstram grande apreço por um cientista humanista. Essa descrição é contrastada com o segundo detalhe da organização das meninas, o urso de brinquedo. Através dessas imagens, o texto apresenta a dupla como pensadoras lógicas compromissadas com a objetividade da realidade, mas, ao mesmo tempo, com espírito infantil.

As garotas demonstram também amplo conhecimento de anatomia ao comparar o conteúdo da caixa com vislumbres do quarto: “a gente podia ver que a roupa de cama não era tão alva assim, alva era a pequena tibia que ela tirou de dentro do caixotinho” (TELLES, 2009, p. 11). Mesmo a narradora, graduanda em direito, sabia o básico da ciência do corpo humano. Sua fascinação, no entanto, não é comparável à de sua prima, que ao abrir a caixa começa a analisar meticulosamente os ossos. Sem hesitar, ela decreta com paixão: “vou trazer as ligaduras, quero ver se no fim da semana começo a montar ele” (TELLES, 2009, p. 11). A garota se lança à tarefa de reconstruir um esqueleto com uma grande demonstração de interesse e ausência total de medo pela contemplação e manipulação de um ser humano sem vida.

Nesse mesmo dia, elas ficam até tarde estudando, pois sua prima “costumava estudar até a madrugada e depois fazia sua ceia” (TELLES, 2009, p. 11). Após terminarem um lanche da antemanhã,

percebem algo estranho e se interrogam: “Você não está sentindo um cheiro meio ardido?” (TELLES, 2009, p. 11). No auge do cansaço, quando os sentidos se demonstram mais fracos e volúveis, elas começam a perceber coisas estranhas no ambiente. A despeito das suspeitas, as meninas dormem, pondo a responsabilidade no mofo ubíquo na casa antiga.

Na inconsciência do sono, a narradora vê a personificação do anão cujos ossos repousavam na caixa que sua prima ganhara de presente. Ele adentra o quarto e contempla pensativamente a guardiã de seu ossuário:

No sonho, um anão louro de colete xadrez e cabelo repartido no meio entrou no quarto fumando charuto. Sentou-se na cama da minha prima, cruzou as perninhas e ali ficou muito sério, vendo-a dormir. Eu quis gritar, Tem um anão no quarto!, mas acordei antes.”(TELLES, 2009, p. 11)

Assustada, a garota acorda e percebe que suacompanheira está ocupada olhando para o chão e questiona: “Que é que você está fazendo aí? — perguntei. — Essas formigas. Apareceram de repente, já enturmadas. Tão decididas, está vendo?” (TELLES, 2009, p. 12). As formigas são citadas pela primeira vez no texto, após o cheiro de bolor e do sonho. Os insetos, assim como os outros fatores, começam a causar leve estranhamento nas personagens: “São milhares, nunca vi tanta formiga assim. E não tem trilha de volta, só de ida — estranhei” (TELLES, 2009, p. 12). No entanto, por enquanto, o sentimento não passa de uma breve interrogação sem importância.

O sonho da narradora parece sugerir uma cena que elas não perceberam conscientemente, pois o espírito do anão ainda fora do

corpo que se encontra desmontado aparenta estar preocupado sobre como reencarnar. A solução sugestiva surge com o aparecimento das formigas, que terão um papel fundamental no processo.

Sem se atentarem a esses aspectos metafísicos, as meninas logo tentam racionalizar o comportamento insólito das formigas, assim como fizeram com o cheiro estranho:

— Está debaixo dela — disse minha prima e puxou para fora o caixotinho. Levantou o plástico. — Preto de formiga! Me dá o vidro de álcool.

Deve ter sobrado alguma coisa aí nesses ossos e elas descobriram, formiga descobre tudo. Se eu fosse você, levava isso lá pra fora.

— Mas os ossos estão completamente limpos, eu já disse. Não ficou nem um fiapo de cartilagem, limpíssimos. Queria saber o que essas bandidas vêm fuçar aqui. (TELLES, 2009, p. 12)

Dessa vez em discordância, as garotas não chegam a uma conclusão comum sobre as formigas, mas uma delas decide resolver o problema, mesmo sem saber sua causa: “Respingou fartamente o álcool em todo o caixote” (TELLES, 2009, p. 12). Assim, elas pensam ter resolvido o problema e buscam investigar mais sobre o assunto. A futura médica passeia pelo quarto e percebe algo diferente: “ficou olhando dentro do caixotinho. — Esquisito. Muito esquisito. — O quê? — Me lembro que botei o crânio em cima da pilha, me lembro que até calcei ele com as omoplatas para não rolar” (TELLES, 2009, p. 12). Após explicar que tem nojo de ossos, a narradora se exime da responsabilidade de ter mexido na caixa, restando apenas a dúvida a respeito do que tinha acontecido naquele estranho recipiente. O mistério na verdade é insípido, pois é notável que as formigas estavam manipulando o ossuário.

Com dúvidas reinando em sua mente, a narradora observa com peculiar atenção um pequeno inseto no chão e comenta: “uma formiguinha que escapou da matança passou perto do meu pé, já ia esmagá-la quando vi que levava as mãos à cabeça, como uma pessoa desesperada” (TELLES, 2009, p. 13). Aqui o texto oferece uma prolepse do que acontecerá com as garotas assim que perceberem a verdade sobre as insólitas ocorrências que tomam lugar em sua volta. A formiga, aparentemente desesperada com o ofício sobrenatural que estava exercendo, foge semelhante a um humano.

Na manhã seguinte, as meninas acordam e não conseguem perceber coisa alguma que ateste os acontecimentos da madrugada, pois o cheiro e a trilha de formigas haviam sumido. Ao tomarem o desjejum, elas conversam sobre a ausência de evidências da estranha aventura noturna:

- E as formigas?
- Até agora, nenhuma.
- Você varreu as mortas? Ela ficou me olhando.
- Não varri nada, estava exausta. Não foi você que varreu?
- Eu?! Quando acordei, não tinha nem sinal de formiga nesse chão, estava certa que antes de deitar você juntou tudo... Mas então, quem?! (TELLES, 2009, p. 13)

Para a surpresa e assombro das jovens, acontecimentos que elas não compreendiam a natureza estavam ocorrendo a seu redor. Apavorada, a prima da narradora tem uma reação física, como resposta à tensão que sentia: “Ela apertou os olhos estrábicos, ficava estrábica quando se preocupava” (TELLES, 2009, p. 13). Através dessa descrição, fica evidente a limitação da cosmovisão

naturalista, pois ela não é suficiente para enxergar a complexidade do mundo. Quando a garota acostumada com as leis naturais, percebe um acontecimento sobrenatural se dando a sua volta, o estrabismo surge para ilustrar a visão estreita de mundo que ela possui. Nesse espaço de dúvidas e desespero situa-se o fantástico da narrativa.

A narradora então começa a se preocupar ainda mais com a situação, frente à reação de sua prima. Ela passeia pelo quarto quando começa a sentir novamente um cheiro: “Senti de novo o cheiro, mas seria bolor?” (TELLES, 2009, p. 13-14). Agora, ela já não acredita tanto em seus sentidos: o efeito fantástico também a atingiu. Mesmo assim, não dá atenção ao fato e derrama uma colônia perfumada pelo ambiente, mascarando as evidências do insólito.

Após isso, novamente adormece e sonha com dois namorados, dos quais “o segundo, desta vez, era o anão” (TELLES, 2009, p. 14). Decorrente dessa visão assombrosa, ela acorda assustada e vai ter com sua prima e percebe que “ela estava sentada na beira da minha cama, de pijama e completamente estrábica. — Elas voltaram” (TELLES, 2009, p. 14). Totalmente alheia à verdade da situação e equitativamente estrábica, a garota se encontra completamente amedrontada. Aqui a garota se encontra plenamente consciente de que seu conhecimento técnico e científico não é o suficiente para interpretar o mundo e seus fenômenos. Enquanto isso, a narradora descrente da situação inquire sua perplexa prima:

— Quem?

— As formigas. Só atacam de noite, antes da madrugada. Estão todas aí de novo. A trilha da véspera, intensa, fechada, seguia o antigo percurso

da porta até o caixotinho de ossos por onde subia na mesma formação até desformigar lá dentro. (TELLES, 2009, p. 14)

As formigas estavam de volta ao quarto para cumprir sua missão, caminhando firme e decididamente para o repositório de ossos. O medo, então, deixa de estar subliminar e elas começam a literalmente estremecer: “E os ossos? Ela se enrolou no cobertor, estava tremendo. — Aí é que está o mistério. Aconteceu uma coisa, não entendo mais nada! (TELLES, 2009, p. 14). A já incrédula prima assume a completa ignorância frente aos eventos sobrenaturais que estão enfrentando. Ela não mais se arrisca a racionalizar os eventos, pois seu conhecimento não é útil nesse momento.

Os pequenos insetos estavam concentrados numa tarefa insólita, ao aparentemente desorganizar os ossos, elas estavam reconstruindo o esqueleto. Ao perceber a cena atemorizante, a prima da narradora decide: “Hoje não vou dormir, quero ficar de vigia — ela avisou. O assoalho ainda estava limpo. Me abracei ao urso. —Estou com medo” (TELLES, 2009, p. 15). O temor decorrente do efeito fantástico é indiscutível, o pensamento racional delas, portanto, não pode mais ser a única visão de mundo possível.

A persistência investigativa da prima da narradora, no entanto, parece ser incansável, reconhecendo-se leiga na situação, ela tenta ainda desvendar usando uma lupa o paradeiro das formigas. Tal esforço, no entanto, é esperadamente em vão (TELLES, 2009, p. 15).

Enquanto a narradora não resiste ao sono, sua prima resignadamente permanece observando as ações dos organizados insetos. Algum tempo depois, ela acorda a narradora, exclamando desesperadamente:

— Estão mesmo montando ele. E rapidamente, entende?

O esqueleto já está inteiro, só falta o fêmur. E os ossinhos da mão esquerda, fazem isso num instante. Vamos embora daqui.

— Você está falando sério?

— Vamos embora, já arrumei as malas. (TELLES, 2009, p. 15)

Desse modo, a narrativa é concluída com elas fugindo atordoadamente da pensão no meio da noite com medo até da dona da casa: “melhor não esperar que a bruxa acorde” (TELLES, 2009, p. 16). A interpretação racional, portanto, é enfim descartada pela dupla, que além de concluir que as formigas estavam trabalhando na reconstrução do anão, veem até mesmo a idosa como um ser de poderes mágicos.

Através dessas descrições, o texto retrata a peripécia que ocorre na percepção das meninas que eram a princípio céticas por natureza, tornando-se agora cientes de sua limitação na compreensão do mundo e crentes na existência do sobrenatural.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o estudo proposto, concluímos que o conto da escritora brasileira, Lygia Fagundes Telles, “As Formigas”, situa-se no território da narrativa fantástica, pois conta em seu enredo com acontecimentos naturais que ocorrem juntamente a fenômenos sobrenaturais, no caso o comportamento insólito por parte das formigas que buscam reconstruir um corpo humano. Tais fatores, unidos à sensação de dúvida e desconfiança das meninas, alinham o conto aos traços mais característicos à descrição de Todorov (2017). Ademais, denota-se também que o texto, através dessa irrupção

do insólito, procura provocar desconforto no leitor-implícito concomitante ao personagem, porque tais ocorrências não devem estar condenadas à literalidade, como propõe Roas (2014).

Portanto, estando com essa disposição narrativa, entendemos que o texto propõe-se a colocar em dúvida a compreensão comum que algumas pessoas têm do mundo. Indicando a quebra das certezas que as meninas possuíam no começo do conto, a partir de todo seu conhecimento sobre a natureza e as leis, o efeito busca ser reverberado no leitor-implícito.

Partindo dessa perspectiva, compreendemos que a narrativa pode ser entendida como uma alegoria sobre as visões de mundo, buscando demonstrar as limitações de uma percepção que conta unicamente com a ciência como base infalível. O sobrenatural surge, na narrativa, para mostrar para as meninas e, conseqüentemente, ao leitor que há muito mais no mundo do que uma percepção humanista possa perceber.

## REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Lygia Fagundes Telles*: biografia. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/biografia>. Acesso em: 31 out. 2022.
- ALAZRAKI, Jaime. ¿Lo que es lo neofantástico?. In: ROAS, David. *Teorias de lo fantástico*. Madrid: Arco/libros, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Tradução de C. A. Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BROOKS, Peter. *Reading for the Plot*. Massachusetts: Harvard University Press, 1992.
- MARXISTS. *Dicionário Político*: Grassmann, Hermann Günther. Disponível em: [https://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/g/grassmann\\_hermann.htm](https://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/g/grassmann_hermann.htm). Acesso em: 20 out. 2022.

- NODIER, Charles. Du fantastique en littérature. In: JUIN, Hubert. *Charles Nodier*. Paris: Seghers, 1970.
- RÉGIS, Sônia. A densidade do aparente. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Lygia Fagundes Telles, n. 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.
- ROAS, David. *A Ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julian Fuks. São Paulo: UNESP, 2014.
- TAVARES, Bráulio. *Páginas de Sombra*. São Paulo: Casa da Palavra: 2003.
- TELLES, Lygia Fagundes. As Formigas. In: TELLES, Lygia Fagundes. *O Seminário dos ratos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de M. C. C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VOLOBUEF, Karen. Uma leitura do fantástico: A invenção de Morel (A.B. Casares) eo Processo (F. Kafka). *Revista Letras*. Curitiba: Editora da UFPR, n. 53, p. 109-123, jan./jun., 2000.

09

## A FANTÁSTICA ESCRITA FEMININA: MARIANA ENRÍQUEZ E A RECONFIGURAÇÃO DO FANTÁSTICO HISPANO-AMERICANO<sup>1</sup>

Luciana Mazzutti  
Raquel da Silva Ortega

*Recebido em 04 nov 2022.*

**Luciana Mazzutti**

*Aprovado em 06 abr 2023.*

Mestra em Letras, pela Universidade Estadual de Santa Cruz (2016).

Doutoranda em Letras, pela Universidade Estadual de Santa Cruz.

Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano.

Participa como Pesquisadora dos Grupos de Pesquisa: GPBioH – O espaço Biográfico no horizonte da Literatura Homoerótica; e LinCultE – Grupo de Pesquisa em Linguagens, Cultura e Ensino.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8394792874185199>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1245-1269>.

E-mail: [luciana.mazzutti@ifbaiano.edu.br](mailto:luciana.mazzutti@ifbaiano.edu.br).

**Raquel da Silva Ortega**

Doutorado em Letras Neolatinas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Professora Adjunta do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz.

Docente credenciada no programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações da UESC.

1 Título em língua estrangeira: “Fantastic women writing: Mariana Enríquez and the reconfiguration of the Hispanic-American Fantastic”.

Lidera o Grupo de Pesquisa CNPq Literaturas Hispânicas: Ensino, Pesquisa, Culturas e Releituras (GPLITHIS) e participa como Pesquisadora dos Grupos de Pesquisa “Filosofia da tradução: do mito ao logos”, da UERJ e “GEREL (Grupo de Estudos em Resiliência, Educação e linguagens)”, da Uneb/Alagoinhas.  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6815697595879539>.  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1117-931X>.  
E-mail: [rsortega@gmail.com](mailto:rsortega@gmail.com).

**Resumo:** A literatura latino-americana ficou marcada nos anos 1960 pelo momento conhecido como *boom* latino-americano, em que as produções literárias fantásticas ganharam evidência. Passados mais de 60 anos desse período, recorremos à literatura argentina, como integrante dessa produção literária latino-americana, para discutir o Fantástico em textos contemporâneos. Mais especificamente, este estudo tematiza a releitura do Fantástico na literatura argentina de autoria feminina, a partir dos contos de terror da escritora Mariana Enríquez. Para tanto, nos direcionamos às seguintes questões: De que forma a literatura de Mariana Enríquez apresenta novas configurações ao Fantástico argentino? Como a escrita feminina conduz a uma releitura do Fantástico na literatura argentina? Frente a essas problematizações, objetivamos, de modo geral, discutir a releitura do Fantástico na literatura argentina de autoria feminina, apresentando suas novas configurações e desdobramentos sociais, a partir do estudo de contos que integram a obra da autora: *Los peligros de fumar en la cama* (2009). Entendemos, nesse sentido, que, partindo de um cenário antecessor prioritariamente masculino, essa autora reinventa e reconfigura o Fantástico na conjuntura do Insólito, a partir de um olhar feminino, centrado em questões de gênero, com protagonistas mulheres, evidenciando personagens latinas em uma configuração social argentina hispano-americana marcada pelo medo e horror social

cotidiano. Enfim, destacamos que a literatura de Enríquez delinea novas configurações ao Fantástico argentino, dado a predominância de personagens femininas e latinas, em que as situações insólitas partem do cotidiano social e histórico envolto em medo, horror e terror para as mulheres na Argentina – consequentemente, e em paralelo, para todas na América do Sul.

**Palavras-chave:** Fantástico hispano-americano. Insólito. Literatura Argentina. Gênero. Horror social.

**Abstract:** In the 1960s, Latin American literature was marked by the moment known as the *Latin American boom*, in which fantastic literary productions gained evidence. After more than 60 years of this period, we turn to Argentine literature, as part of this Latin American literary production, to discuss the Fantastic in contemporary texts. More specifically, this study thematizes the reinterpretation of Fantastic in Argentine female literature, based on the horror tales of the writer Mariana Enríquez. Therefore, we address the following questions: How does Mariana Enríquez's literature present new configurations to the Argentine Fantastic? How does female writing lead to a reinterpretation of Fantastic in Argentine literature? Faced with these problematizations, we aim, in general, to discuss the reinterpretation of Fantastic in Argentine female literature, presenting its new configurations and social developments, based on the study of short stories that are part of the author's work: *Los peligros de fumar en la cama* (2009). In this sense, we understand that, starting from a predominantly male predecessor scenario, this author reinvents and reconfigures the Fantastic, in the context of Insólito, from a female perspective, centered on gender issues, with female protagonists, evidencing Latin characters in a Hispanic-American Argentinian social configuration marked by everyday social fear and horror. Finally, we emphasize that

Enríquez's literature outlines new configurations to the Argentine Fantastic, given the predominance of female and Latin characters, in which unusual situations start from the social and historical daily life wrapped in fear, horror and terror for women in Argentina – consequently, and in parallel, for all of South America.

**Keywords:** Hispanic American Fantastic. Unusual. Argentine Literature. Genre. Social horror.

*Nunca más me van a hacer sentir vergüenza por existir. Tendré mi propia voz: india, española, blanca. Tendré mi lengua de serpiente – mi voz de mujer, mi voz sexual, mi voz de poeta – Venceré la tradición del silencio.*

(ANZALDÚA, 1987, p. 111)

## A PRINCÍPIO...

Diversas produções literárias fundadas no conhecimento cultural da América do Sul compartilham traços de expressões insólitas em suas modalidades de produção literária, incluindo certa parte da literatura argentina e da brasileira, que não se excluem desse campo de diálogo literário com o Insólito. Entretanto, se por volta de 1960 pudemos acompanhar o *boom* literário latino-americano, incluindo aí a expansão de uma literatura fantástica, frente às insolitudes que a vida contemporânea nos trouxe, buscamos realizar uma atualização de nossos estudos no que concerne à discussão relativa ao desenvolvimento da literatura fantástica latino-americana. Para tanto, tomamos como referência a produção literária argentina da atualidade e nos centramos na escrita de Mariana Enríquez.

Vale ressaltar que a literatura fantástica que surge na Europa traz marcas muito distintas das vistas na literatura hispano-americana;

o espaço do colonizador muito se distingue do contexto hispano-americano. Aderir ao pensamento eurocêntrico é apagar/rasurar a pluralidade social, cultural e racial; desse modo, buscamos reformular essa proposta euronortecentrada, a fim de uma abordagem direcionada à releitura do Fantástico na literatura argentina de autoria feminina.

Para tanto, tomamos como objeto de estudo a obra intitulada *Los peligros de fumar en la cama* (2009), escrita por Mariana Enríquez. Acreditamos na possibilidade de essas narrativas literárias reafirmarem as marcas do Fantástico como operador do discurso narrativo impregnado de elementos socioculturais basilares aos espaços heterogêneos e plurais nelas representados, os quais possibilitarão reconhecer o Insólito e suas peculiaridades, dessa vez delineadas por uma escritora. Frente a esse cenário, temos como diretrizes as seguintes questões de pesquisa: De que forma a literatura de Mariana Enríquez apresenta novas configurações ao Fantástico argentino? Como a escrita feminina conduz a uma releitura do Fantástico na literatura argentina?

Entendemos, nesse sentido, que, a partir de um cenário antecessor prioritariamente masculino, Enríquez relê e reconfigura o Fantástico na conjuntura do insólito. Isso se dá a partir de um olhar feminino, centrado em questões de gênero, com protagonistas mulheres, evidenciando personagens latino-americanas em uma configuração social argentina hispano-americana atravessada pelo medo e horror social cotidiano. Desse modo, a escrita de Enríquez apresenta-se inquietante e provocante, bem como inovadora ao retomar uma modalidade de produção narrativa que desestabiliza a ordem linear e contínua, dado que os contos convidam os leitores

a visitar o mundo do desconhecido e inacabado. Nesse sentido, vislumbramos a possibilidade da obra em estudo estabelecer correlações com o Insólito, agenciando na literatura argentina esse espaço de engendramento de “estranhidades”: o Fantástico.

Assim, recuperamos a pesquisa desenvolvida no Mestrado em Letras, na Universidade Estadual de Santa Cruz – Ilhéus/BA, em que discutimos como o Insólito pode ser considerado uma categoria cujos traços textuais evidenciam o extranatural, o extraordinário ou o sobrenatural que, de uma forma ou de outra, causam estranhamento e inquietação no leitor. É a partir dessa perspectiva que buscamos o Insólito, mais especificamente o Fantástico, dos estudos em que se vincula ao estranho, ao esquisito, enfim, ao diverso e fora do padrão previamente, ou socialmente, estipulado. Trata-se, então, de conceber ficionalmente insólitos espaços, eventos, figuras e temporalizações, assinalados no discurso narrativo, a partir de situações cotidianas e históricas vivenciadas por mulheres, desvelando em tais situações o horror social, o medo e o terror enfrentados pelas mulheres na atualidade. Isso se dá tanto por serem mulheres em meio a um mundo machista, desvelando questões de gênero, quanto pelas temáticas étnico-raciais com as quais se deparam, em virtude de sua latinidade, por exemplo.

Propomos, por esse viés, pensar em como essa releitura da literatura fantástica, em seus desdobramentos sociais, apresenta denúncias quanto às questões de gênero e etnia/raça, bem como reivindica um lugar social, político e cultural por meio da representação e da performance literária, cultural e política. Destacamos, especialmente, o contexto de uma sociedade contaminada de preconceitos sexistas, misóginos, imbuída de

um discurso cristão, homogeneizador e colonizador. Ademais, acrescemos ainda a abordagem de Enríquez quanto a determinados períodos da história da Argentina, a exemplo da ditadura militar, e como isso ainda reverbera socialmente, sobretudo para as mulheres.

De acordo com Daniele Aparecida Pereira Zaratín (2019), o estudo do Insólito, na condição de resultado de estratégias discursivas, ganha adeptos no século XX “e já é relativamente extensa a fortuna crítica sobre o tema. Entretanto, longe de esgotar questionamentos, essas pesquisas parecem, antes, multiplicar as possibilidades de leituras, interpretações e reflexões sobre o tema” (p. 22). Em busca de contribuirmos com essa discussão, tentamos estabelecer um diálogo teórico e histórico que situe a produção fantástica latino-americana no campo literário, com vistas à observação de como os novos contornos assumidos pela produção literária argentina de autoria feminina se encaminham, ao tempo em que se distanciam da tradição fantástica latino-americana, em consonância ao desenvolvimento de uma escrita insólita.

Baseada na teoria todoroviana, Zaratín apresenta o Fantástico como uma das facetas do Insólito, o qual pode ser entendido do seguinte modo:

[...] o insólito funda-se na ocorrência de um episódio que rompe as expectativas pré-estabelecidas pelo leitor acerca da realidade ficcional em contraposição à sua realidade empírica, o que pode causar, dependendo da vertente do insólito apresentada, assombro, maravilhamento, estranhamento, pânico, horror ou a sua aceitação apenas. (ZARATÍN, 2019, p. 22)

A partir da análise de Zaratini sobre o Insólito, destacamos o artigo publicado na Revista *Signo*, em jul./dez. de 2015, “Expressões conceituais do insólito no espaço literário sul-americano”, de nossa autoria com André Mitidieri, cujo texto assinala a vasta discussão teórica sobre as modalidades de produção literária em que o Insólito irrompe a malha discursiva. Coadunamos com a ideia de que a instância do insólito consiste em uma classe, um grupo, uma série, capaz de configurar diversas modalidades; ou seja, fixar-se como uma categoria cujos traços evidenciam o extraordinário, o sobrenatural ou o extranatural que, de uma forma ou de outra, causam estranhamento, medo, ou, pelo menos, inquietação no leitor.

Em se tratando do Fantástico, para Laranda Ferreira Barbosa (2020),

os críticos literários e os escritores que se enveredaram pela criação literária dentro dos moldes Fantásticos tentaram defini-la e compreendê-la, respectivamente, debruçando-se em teorias e classificações, até Nordier classificar o Fantástico enquanto gênero literário e, posteriormente, outros críticos e teóricos, como Bessière, Ceserani e Chanady, considerá-lo enquanto modo. (p. 44)

A pesquisadora indica ainda que, “Além dessas classificações, o Fantástico também já foi classificado como metagênero, subgênero, paragênero e, até mesmo, subliteratura” (2020, p. 44).

A fim de entendermos a narrativa fantástica a partir de especificidades e interações socioculturais, próprias da América Latina, ressaltamos a dificuldade em abordar o Fantástico, visto que pressupostos metodológicos e conceituais pré-estabelecidos impossibilitam situar e definir seu espaço literário. O relato fantástico

é uma forma de contar, de colocar em evidência o fantasmagórico. Essa definição simplista desabilita toda carga semântica sugerida num relato que muitas vezes é sobrenatural ou extranatural e ignora o acervo cultural que permeia a narrativa fantástica.

Sem acatar o conceito de categoria ou gênero literário, a proposta é que seja tomado como procedimento narrativo que descreve o universo real de forma contraditória e inverossímil. O raciocínio não é acionado para reconstruir a continuidade, mas para promover a quebra de um silêncio proposto pela verossimilhança, rescindindo o discurso comum pré-estabelecido e a originalidade absoluta dos fatos. Na narrativa fantástica, a veracidade é tratada a partir da falsidade e da multiplicidade que, inseridas no corpo da tessitura literária, propõem um simples mistério ou um enigma a ser decifrado. Não se oferece solução para a resolução da incógnita, instaura-se a dúvida, o vacilo, o medo e, em alguns casos, o terror.

Com o intuito de trazer mais elementos e tornar mais robusto este estudo no que diz respeito ao Fantástico latino-americano, cabe destacar o estudo de Ana Maria Barrenechea, *La expresión de la irrealidad em la obra de Borges* (1957). Na pesquisa, a teórica nos mostra como homens desse novo continente (América Latina) pensam seus referenciais e que deveriam ser ditos a partir de sua terra, de seu país; assim como faz Jorge Luis Borges, sempre exaltando sua cidade natal, Buenos Aires. Nessa perspectiva, o escritor argentino traduz, de forma poética e criativa, a capital argentina.

As contribuições de Barrenechea (1957) nos fazem atentar para uma modalidade que, em seu estilo, nos dá a sensação da constante dúvida, hesitação, vacilos e correções. Haja vista que o

relato pode declarar os fatos com lacunas/frestas nas quais nem mesmo o escritor é capaz de preenchê-la e o narrador, por sua vez, não se lembra ou não quer revelar. Nesse sentido, a teórica conclui que Borges (assim como outras pessoas que se dedicam à literatura Fantástica e que beberam na fonte do argentino) empenha-se em uma árdua tarefa de destruir a realidade e transformar os leitores em sombras, ou pelo menos convencê-los de que são sombras à mercê de uma ordem maior. Para tanto, mantém viva a angústia do infinito, a desintegração do substancial das reflexões e dos sonhos; enfim, da vida real na qual acreditamos controlar os fatos, as causas e suas respectivas consequências.

Ao transitar da Europa para a América do Sul, evidenciando um contexto histórico diverso daquele inicialmente postulado pelos europeus e norte-americanos, o Fantástico latino-americano se voltou às crenças populares, às lendas e à história desse território tão múltiplo e diverso. Para Barbosa,

o Fantástico, na América Latina, encontrou pouso na diversidade das histórias orais transmitidas pelos povos resistentes aos genocídios, às torturas e aos sequestros. A convivência linguística, religiosa e cultural fomentou a fusão e a disseminação de lendas e personagens mitológicos tanto dos povos autóctones como estrangeiros (escravizadores e escravizados). (BARBOSA, 2020, p. 55)

Vislumbramos, desse modo, que uma das primeiras características da literatura fantástica latino-americana decorre justamente do contexto sócio-histórico em que se desenvolve, dada a colonização e a reinvenção dos processos de colonialidade impostos a essa população. O Fantástico, também conjugado à

crítica social, não precisa, por um lado, voltar-se aos monstros e assombrações fictícias, quando foram os colonizadores – portanto, homens – aqueles que se encarregaram de assombrar, matar e destruir inúmeras culturas e populações. A literatura fantástica latino-americana agencia, desse modo, a recriação desses contextos colonizadores e subverte narrativas, apresentando assim os monstros que habitam o próprio homem. Por outro lado, essa modalidade literária é também ponte de acesso às histórias orais, à cultura popular, à aproximação entre sagrado e profano – reinventados e misturados ambos nas narrativas de Horácio Quiroga, Gabriel Garcia Márquez e tantos outros escritores que transitaram pelo Fantástico.

Barbosa identifica essa modalidade literária como “literatura transgressora, subversiva, híbrida, heteróclita, excêntrica, polivalente, polimorfa e polidimensional que encontrou pouso e abrigo em uma região onde a magia, o imaginário e a natureza estão imbricados” (2020, p. 56). A par dessa caracterização, a autora, baseada em Óscar Hahn, defende que as origens de uma literatura fantástica na América do Sul em muito se devem aos movimentos artísticos hispano-americanos, a partir de meados dos anos 1880:

A ampla abertura para o Fantástico [...] é a consequência natural, tanto da inclinação dos modernistas e seus seguidores a sobrevoar a fantasia e a elogiar os chamados frutos puros da imaginação, como do magnetismo que as doutrinas ocultistas e esotéricas exerciam sobre eles. (HAHN, 1990, p. 17 apud BARBOSA, 2020, p. 56)

Barbosa (2020), ainda em consonância a Hahn, diz que, a essa pauta, é preciso acrescentar a atração da origem romântica

pelo ultraterreno, a revalorização do sobrenatural religioso e a incorporação da ciência a uma ordem transcendente como pontos de um modernismo hispano-americano que impulsionou as origens do Fantástico na América do Sul. Conjugada a essa visão, destacamos a análise de Mariana Fogaça Calviño (2015), para quem a construção narrativa que se realiza pode, inúmeras vezes, “ser analisado como algo, simplesmente, fantasioso, gerando o afastamento daquilo que é real: a vida em si. O Fantástico, na verdade, apresenta o real de uma maneira não convencional, inesperada e, para tal, utiliza elementos irrealis para desenhar o plano real” (p. 11). Nessa perspectiva, a literatura fantástica latino-americana utiliza o inesperado e o irreal como forma de reinvenção da realidade, criando, assim,

uma associação entre sensibilidade e intelecto, construída por meio dos núcleos temáticos, como as metamorfoses, os duplos, as viagens no tempo, os seres extraordinários e as metempsicoses que surgem de forma progressiva em uma dimensão pautada na dialética dos estados transitórios, permanentes e instáveis, realizados nos jogos dicotômicos entre presença e ausência. (BARBOSA, 2020, p. 57)

Essas características, por sua vez, vão fomentar a modalidade do Fantástico na literatura latino-americana, permitindo que seja impressa uma faceta mais plural e diversa do que aquela assumida pelo Fantástico na Europa e na América do Norte. O desenvolvimento dessa literatura fantástica suleada possibilita, conforme delimitamos em nossa pesquisa de mestrado (MAZZUTTI, 2016), realizarmos um percurso histórico das obras literárias e seus respectivos autores do Fantástico.

Nesse percurso histórico, a modalidade fantástica latino-americana inicialmente centrou-se, sobretudo, nos seguintes temas: a colonização, os monstros que habitam o homem, as realidades circunstanciadas da época – referentes a cada sociedade tematizada –, as relações pessoais, a oralidade, as lendas, as tradições dos povos originários, as famílias tradicionais, as lendas populares e a cultura popular como um todo. Essas temáticas foram reinventadas pelo olhar fantástico impresso pelos autores e autoras, mas, como é possível perceber, havia um quantitativo maior de homens escrevendo e publicando, até mesmo como um reflexo das sociedades patriarcais que formam a América do Sul.

Após esse percurso histórico do Fantástico na América do Sul intencionamos discutir, sobretudo, uma transição entre a conjuntura tradicional fantástica e as novas configurações que essa modalidade vem assumindo. Tais reconfigurações no Fantástico latino-americano tem se dado, especialmente, a partir da ampliação da escrita feminina nessa literatura, visto que, em conjunto às transformações sociais ocorridas nas sociedades que integram a América do Sul, tal escrita trouxe também significativas mudanças temáticas e estruturais a essa literatura. Ademais, apresentaremos também um breve painel de escritoras que integram e fomentam a literatura fantástica suleada em suas reconfigurações e reinvenções, até chegarmos à escrita de Mariana Enríquez.

O Fantástico desenvolvido na América do Sul assumiu características próprias que o distanciaram de uma perspectiva europeia e norte-americana. Na constituição suleada dessa modalidade literária, se inicialmente recorreu-se ao imaginário mítico-Fantástico das culturas populares e suas tradições orais, é possível dizer que,

o que iniciou com uma vertente tanatológica e com o propósito de provocar o medo, transitou pelos percursos do psicológico e, hoje, desperta um sentimento de inquietação, é perturbador, visto que a imaginação cada vez mais fomenta uma gama de expectativas, mundos possíveis, dimensões habitadas e criaturas dos mais variados formatos. Os monstros não estão fora do homem, mas sim dentro dele. Logo, o desconhecido é real e mais familiar do que se pensava. O leitor, que outrora encarava a literatura como forma de fuga do real, encontra outro mundo tão verossímil quanto o das narrativas realistas, mas diferente ao ponto de fazê-lo refletir sobre aqueles acontecimentos que antes, na carícia das primeiras linhas, eram fúteis e agora, nas ranhuras do desfecho, são inquietantes. (BARBOSA, 2020, p. 56)

Essas transições sobre as quais fala Barbosa (2020) foram especialmente sentidas a partir de uma maior inserção de vozes narrativas femininas no Fantástico. Tais vozes, no contexto da América Latina, foram conseguindo maior expressividade no mercado editorial e, assim, passaram a indicar essa familiaridade do Fantástico a partir da realidade social concreta, especialmente aludindo e denunciando as situações opressoras e violentas que atingiam (e atingem) as mulheres. Desse modo, como um traço de continuidade do Fantástico latino-americano, o monstro era o próprio homem – não necessariamente mais o colonizador ou o coronel, mas, muitas vezes, um familiar ou o vizinho.

De acordo com Bessièrè,

o relato Fantástico utiliza marcos socioculturais e formas de entendimento que definem os campos do natural e do sobrenatural, do banal

e do estranho, não para chegar a uma certeza metafísica, mas para organizar a confrontação dos elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia segundo épocas. (1974, p. 2-3)

A partir das vivências experienciadas pelas escritoras latino-americanas, a narrativa fantástica incorporou em seus temas questões relativas às discussões de gênero, até então minimizadas de forma geral. Além disso, houve também a inserção de temas relativos à etnicidade, como meio de questionar e denunciar o estigma recorrente quanto às identidades latinas. Para Bruno Anselmi Matangrano (2021), é preciso atentar para o fato de que um “breve levantamento revela a hegemonia masculina, não necessariamente pela falta de mulheres que escrevem – pois, como se viu, sempre houve escritoras –, mas por terem sido sistematicamente excluídas do cânone” (p. 16). A essa exclusão, são somados o acesso à educação (pouco ou quase nada, durante muito tempo) e o controle opressor masculino sobre as mulheres, levando-as a uma vida de submissão.

### **AGORA COM A ESCRITA FEMININA...**

O Fantástico latino-americano, sobretudo a partir da autoria feminina, retoma a tradição de um cenário multicultural, no qual as narrativas analisadas trazem o terror urbano, o silenciamento da periferia, o racismo, a xenofobia, a desigualdade social e desumana. Mariana Enríquez, como um exemplo dessa nova literatura, traz à luz os terrores herdados dos períodos ditatoriais e que continuam a marcar a vida e o comportamento da sociedade. O medo de uma

vida cerceada, de não ter autonomia sobre seu corpo, de uma vida tutelada e sem autonomia, de perder seus bens, de não ter o que comer, de não ter um teto, de ter sua identidade invalidada socialmente, das muitas formas de violência que atingem as mulheres, do racismo, da xenofobia, de ser invisível perante o Estado; essa é a base do terror propagado na escrita inquietante de Enríquez.

Para complementar nossas investigações no que se refere ao gênero inferiorizado, recorreremos a Glória Evangelina Anzaldúa (1942-2004), estudiosa norte-americana da teoria cultural chicana, teoria feminista e teoria *queer*, publica, em 1999, o livro autobiográfico *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza/La nueva mestiza*, traduzido por Carmén Valle, em 2016, em que discute não só política, como esteticamente, mas nos brinda um texto crítico que destaca as identidades plurais de pessoas que vivem na fronteira, seja ela geográfica, seja social. Anzaldúa (1987) nos apresenta um ser heterogêneo, marginal, de herança indígena; e, ainda, mulher de cor, lésbica e que vive na fronteira. Uma mulher cujo “reconhecimento problematiza a universalidade heteronormativa, patriarcal e excludente”, de acordo com María Teresa Vera-Rojas, na contracapa do livro da estudiosa mestiça.

Gloria Anzaldúa (1987) que, em *La frontera: la nueva mestiza*, apresenta-nos uma obra que expõe a insolitude das crenças, credences e mitos em que se baseiam a performance, a formação social do que é ser mulher, a determinação e controle dos desejos sempre em condição de submissão ao homem.

Torna-se necessário, pois, reconhecer as vozes femininas que surgem na atualidade, reinventando a tradição fantástica a partir

de uma conjuntura contemporânea. Nesse sentido, trazemos a obra de Mariana Enríquez como referência de uma nova produção fantástica argentina.

Enríquez constrói as narrativas (re)elaborando o terror de uma sociedade machista, capitalista e ultraconservadora. O medo é o elemento central dos contos, mas, de forma muito singular, a crítica social também se faz presente. A escritora-jornalista denuncia uma sociedade que opta por não ver a desigualdade, a sujeira e o descaso do Estado. Sua obra é permeada pelo terrorismo de estado, pela crise, pela violência policial que vitimiza os pobres, bem como pelos feminicídios.

Entretanto, não podemos (nem queremos) esquecer que, antes da expressividade assumida por Enríquez, outras autoras foram percussoras na literatura fantástica na América Latina, incluindo escritoras brasileiras. Ao mesmo tempo, essas percussoras como: Silvana Inocencia Ocampo (1903-1993); Augusta Faro Fleury de Melo; Júlia Valentim da Silveira Lopes de Almeida (1862-1934); Lygia Fagundes da Silva Telles (1918-2022); abriram caminho para que, ao lado de Enríquez, outras autoras assumam esse espaço da literatura fantástica de autoria feminina na América do Sul, reinventando características para essa modalidade suleada.

Mariana Enríquez, escritora, contista, nasceu em 1973, em Lanús, subúrbio de Buenos Aires, a 15 quilômetros ao sul da capital argentina. Lanús era uma região importante, foi um polo industrial nos anos 1960 e 1970, mas que sofreu com a saída da indústria durante a ditadura. Na fase adulta, Enríquez fixa residência em Buenos Aires para cursar Comunicação Social na Universidade

Nacional de La Plata. Inicialmente, atuou como colunista das publicações *Página/12*, *TXT*, *La mano*, *La Mujer de mi vida* e *El guardián*. Sua primeira obra publicada foi o romance *Bajar es lo peor* (1994). A jovem escritora argentina transita pelo universo tradicional do terror, reconfigurando arquétipos clássicos com uma visão local e mais real, trabalhando com os medos urbanos e da sociedade moderna. Os temas presentes em sua obra são: crimes cometidos na ditadura, violência policial, violência contra a mulher e a pobreza – temáticas pertinentes e vivas na realidade da América Latina.

Apesar da falta de visibilidade e de espaço para as mulheres, não vamos conseguir elencar todas que, de alguma forma, contribuíram para o reconhecimento feminino em outro campo/ambiente que não seja a casa, a cozinha e a lavanderia; enfim, os afazeres domésticos. As escritoras aqui mencionadas representam tantas outras que para serem reconhecidas em algum momento tiveram que usar codinomes e/ou serem Diadorins.

Nessa perspectiva, vem Marina Enríquez com sua escrita inquietante que destaca e traz à luz protagonistas mulheres, terrores da sociedade heteronormativa e capitalista, nojo e asco da pobreza e onde ela habita, a morte. No entanto, o mais relevante é como a escritora argentina nos mostra a forma desfigurada do mundo, o nosso mundo; sonhamos e vivemos nesse sonho, nessa cegueira assentida e alimentada desde a infância, a qual é interpelada pela releitura do fantástico na literatura de Enríquez.

Entendemos que é necessário não apenas apresentarmos traços que compõem as atuais narrativas literárias contemporâneas, mas

também possibilitar discussões relacionadas às reconfigurações e ressignificação suscitadas pelos textos literários que compõem o corpus deste artigo, inter-relacionando a literatura argentina de autoria feminina ao Insólito, no engendramento de uma literatura multi e plural. Além disso, reafirmamos a necessidade de melhor conhecer os estudos acerca das produções narrativas hispano-americanas e personagens que apresentam identidades e corpos negados e, muitas vezes mutilados social, política e culturalmente. Cabe verificar, portanto, quais são e como se dão os mecanismos de retomada dos discursos e suas construções por meio do objeto em estudo da coletânea intitulada *Los peligros de fumar en la cama* (2009); desse modo, mostrar as diversas possibilidades de resistência, de políticas, de interações e interpretações a partir das perspectivas teóricas apresentadas.

A voz feminina que ecoa na Argentina, em relação ao Fantástico, mas também no mundo, é a voz de Mariana Enríquez. Seus textos fazem coro às questões como a cegueira social, política, econômica e cultural. Essa marca está relacionada à vida da escritora que nasceu em 1973, no subúrbio de Buenos Aires, em Lanús, no momento em que a ditadura argentina era governada pelo homem forte da ditadura, o general Alejandro Agustín Lanusse, uma gestão marcada em obras de infraestrutura nacional, o que não agradava a população. Segundo a escritora argentina,

Lanús tem um nível de marginalidade antigo que é diferente da capital. Foi um importante polo industrial nos anos 1960 e 1970, mas se desindustrializou durante a ditadura. Eram todos bairros fabris habitados por operários de classe média, que foram perdendo sua identidade.

Os imóveis vazios, a fábrica abandonada da Campomar, criam esse cenário de páramo que dá medo. Um medo misturado à tristeza. Desde então, as pessoas vêm a Buenos Aires para trabalhar porque o município nunca mais se recompôs economicamente. (ENRÍQUEZ, 2017, s.p.)

De acordo com o *Jornal literário da Companhia Editora de Pernambuco*, na matéria intitulada “Mariana Enríquez: o terror e as esquinas de Buenos Aires”, publicado em setembro de 2017, Enríquez revela que “o fato de não ter uma relação afetiva com ela [cidade] a torne uma observadora menos romântica” (2017, s.p.). Formada em Comunicação Social em La Plata, só se estabeleceu na capital portenha depois de adulta. Seu texto literário

está atravessado por uma série de deslocamentos, sejam eles espaciais – por territórios sujos e esquecidos, passando por pontes sobre rios poluídos, rodovias vazias e trens apinhados de gente onde há sempre alguém estendendo uma mão ‘ensebada’ para pedir esmola – ou temporais: da morbidez dos crimes do Baixinho Orelhudo no início do século XX, à sordidez dos crimes da ditadura cívico-militar nos anos 1970, da hiperinflação dos tempos de Raul Alfonsín aos escândalos do peso indexado ao dólar na era Menem [narradas em *Os anos intoxicados*], até chegar aos feminicídios do século XXI, com os gritos de *Nem uma a menos* ecoando do conto homônimo, um relato de ficção científica que encerra o livro magistralmente. (ENRÍQUEZ, 2017, s.p.)

A escritora e jornalista coleciona diversos prêmios e tem reconhecimento internacional no que diz respeito à modalidade de produção literária: o Fantástico. Para além de ser mulher, ela expõe as feridas e sem medo traz à luz a sujeira, o nojo e a repulsa de uma

sociedade conservadora que nega as desigualdades de gênero, de etnia/raça; principalmente, as sociais. Enríquez estreou na ficção aos 21 anos, com o romance *Bajar es lo peor*, em 1994. Sua obra literária é composta por romances e contos (ou relatos, como costuma se referir a este tipo de texto); dentre suas obras estão os romances: *Cómo desaparecer completamente*, de 2004; *Chicos que vuelven*, de 2011; *Este es el mar*, de 2017; e as duas coletâneas a serem analisadas/ estudadas nesta pesquisa: *Los peligros de fumar en la cama* (contos), de 2009, e *Las cosas que perdimos en el fuego*, de 2016; e, ainda, outras produções como o ensaio *Mitología celta*, de 2007; e as crônicas de 2013, *Alguien camina sobre tu tumba: mis viajes a cementerios*; e a biografia *La hermana menor, un retrato de Silvina Ocampo*, de 2014.

A escrita da jornalista-romancista-contista é marcada pelo universo tradicional do terror, reinterpretando arquétipos clássicos com uma visão local e mais real, trabalhando com os terrores urbanos, os medos que atravessam a sociedade moderna. Nessa perspectiva, faz-se necessário destacar que a escrita de Enríquez advém de um “não-reconhecimento” cultural nas fontes literárias das quais bebeu durante sua vida. De acordo com uma conferência, em abril de 2017, na Facultad Latino-Americana de Ciencias Sociales – FLACSO, sua formação enquanto escritora centra-se na leitura, por exemplo, de *O terror argentino*, de Elvio Gandolfo e Eduardo Hofman, de 2002, de Silvina Ocampo, que apesar de seu tom irônico, colabora na construção das personagens mulheres; outra referência é Horácio Quiroga. Mas também há influência de escritores como Stephen Edwin King, que para ela assinala uma definição muito relevante quanto ao terror e se aproxima da sua forma de incomodar, tirar da zona de conforto aquele leitor atento

às entrelinhas do texto literário. Terror não é somente o fato de causar medo, é também o mal-estar e o desconforto causados pelos relatos sutis, porém intensos e realísticos.

A escrita de Enríquez nos é familiar, talvez esse seja um dos motivos para tanto sucesso; ela traz elementos culturais que nos transladam à infância, às histórias de nossos antepassados, de nossa tradição e tradução temporal. A produção literária de Marina Enríquez é vasta e reconhecida internacionalmente; vale destacar o Prêmio Booker Internacional 2021; o Prêmio Celsius na Semana Negra de Gijón Premio; o Prêmio Herralde de Novela 2019 sendo a primeira mulher argentina a recebê-lo; o Prêmio Ciutat de Barcelona na categoria “Literatura castellana”, em 2017; dentre outros.

Uma marca muito latente na tessitura fantástica é o pacto entre autor(a) e leitor(a): não há uma preocupação em desvendar o mistério. O envolvimento das partes se dá pelo não encerramento da trama textual reforçado pelo compartilhamento da inquietação, do medo, do nojo; enfim, da inconformidade entre o real e a realidade. O ficcional passa longe porque a identificação entre o vivido e o narrado se imbricam no conto, na crônica, no relato Fantástico. Enríquez deixa o desfecho em aberto porque o mais relevante é a trama repleta de elementos Fantásticos os quais deveriam ser inconcebíveis dada a crueldade e o terror com que os vulneráveis, as mulheres, as minorias; enfim, os invisibilizados, são retratados. Essa escrita inquietante da argentina reforça a coragem de uma mulher que não se contém diante de tantas diferenças, e, por sua vez, “usa” a literatura para denunciar e trazer à luz as consequências sociais, culturais, políticas e econômicas de um país que passou por um período de ditadura.

Um das marcas mais relevantes nos relatos que compõem as obras literárias em análise, é o papel da mulher protagonista. A presença do homem é secundária, torna-se um pano de fundo para preencher a cena, o provedor desaparece, a força patriarcal é substituída pela matriarcal; enfim, a força feminina é destacada. Nessa perspectiva, cabe, a partir dos contos, dar voz a muitas mulheres que, no terror cotidiano, são colocadas como o sexo frágil, que precisam da proteção de um homem/provedor.

Apesar de Enríquez ser argentina, é impossível que a leitura não retrate um fato que não tenha sido presenciado, mesmo que de forma televisiva. Para tanto, optamos por analisar os objetos em estudo e comentar cada elemento, ora presente em alguns textos, ora presente em todos os relatos.

*Los peligros de fumar en la cama* foi publicado em 2009, em Buenos Aires, pela Editora Emecé; a obra é composta por 12 (doze) narrativas/relatos/contos. Os temas abordados por Enríquez são dos mais variados, indo desde

um bebê morto que reaparece reclamando parte de seu passado; a densidade da água de uma tosseira e os latidos de uns cães; o poder que exerce a carne do ídolo morto sobre suas fãs; os fantasmas que moram em um hotel da praia; a maldição que leva um bairro à ruína; a violência que aquilo que não se deixa ver imprime no corpo de uma adolescente; a obsessão por um coração; um exército de crianças desaparecidas que surgem do nada; um poço, as 'ídonas' do povoado e suas bruxarias caseiras. (ENRÍQUEZ, 2009, capa, tradução própria)<sup>2</sup>

---

2 Todas as citações são traduções próprias, o texto original seguirá sempre em nota de rodapé. *“un bebé muerto que reaparece reclamando parte de su pasado; la densidad del agua de una toquera y los ladridos de unos perros; el poder que ejerce la carne del ídolo muerto sobre sus fans; los fantasmas que habitan en un hotel de la playa; la maldición que*

O texto de apresentação, com autoria desconhecida, nos brinda um apanhado dos temas. As narrativas se cruzam e entrecruzam, articulam e rearticulam delírios, sonhos, horrores e silenciamentos vivenciados pelas personagens criadas na inquietante escrita de Enríquez. As denúncias vão desde a miséria humana até a ausência de políticas públicas direcionadas à erradicação das desigualdades sociais e socioeconômicas.

A morte é um assunto que atravessa toda a obra, assim como atravessa nossas vidas como a única certeza que temos. Quando não é um morto que retorna para cobrar seus restos, são pessoas que se suicidam (ou, pelo menos, tentam o suicídio); ou, simplesmente, desaparecem; ou ainda, mortes provocadas por inveja, vaidade, medo, loucuras e desequilíbrios psicossociais. Ou seja, as denúncias que a obra apresenta, através das narrativas, nos mostram os desdobramentos e os resultados de uma sociedade criada na base do medo de perder suas posses, sua saúde, seu conforto, enfim, seu poder de viver recluso nesse mundo de Alice. Fechar os olhos para a miséria social e humana torna o mundo mais habitável, no entanto, os problemas não desaparecem, muito pelo contrário, conforme os textos de Enríquez, a sociedade enlouquece e adocece.

No primeiro conto, “El desentierro de la angelita” (ENRÍQUEZ, 2009, p. 13-22), destacamos a relação com as tradições. O texto inicia com a lembrança da avó e de suas crendices, haja vista que “quando escurecia, saía ao quintal do fundo com garrafas e enterrava-as até a metade, todo o bico da garrafa debaixo da terra”<sup>3</sup> (ENRÍQUEZ, 2009, *lleva um barrio la a ruina; la violencia que aquello que no se deja ver imprime en el cuerpo de una adolescente; la obsesión por un corazón; un ejército de chicos desaparecidos que surgen de la nada; un aljibe, las “viejas” del pueblo y sus brujarías caseras...*) (ENRÍQUEZ, 2009, capa).  
3 “cuando el cielo oscurecía, salía al patio del fondo con botellas y las enterraba hasta la mitad, todo el bico bajo tierra” (ENRÍQUEZ, 2009, p. 13).

p. 13, tradução própria). Para a escritora argentina, esse “resgate” das culturalidades e tradições faz com que marquemos um lugar importante na produção literária latino-americana. Os leitores se veem no relato, reconhecem os espaços e o tempo, acessam memórias que colaboram com a compreensão dessa pluriculturalidade. A protagonista relembra “brincadeiras” que, para além da inocência infantil, mesclam crueldade, nojo e prazer.

[...] brincava com minhocas e as cortava em pedacinhos bem pequenos. Não me divertia ver o corpo dividido retorcendo-se um pouco para ao final seguir em frente. Tinha a impressão de que se picava bem a minhoca, como uma cebola, sem permitir algum contato entre os elos, não conseguiriam reconstruir-se. Nunca gostei dos bichos. (ENRÍQUEZ, 2009, p. 14, tradução própria)<sup>4</sup>

Ao destacar essas memórias, Enríquez denuncia a crueldade que faz parte das pessoas desde sempre. Desse modo, a escritora desfaz a imagem angelical e inocente que é atribuída às crianças, que, com o tempo e a vida adulta, tende a ser reforçada e expressada de outras formas mais cruéis; o egoísmo é alimentado e fomentado pela ambição do eu e do meu.

Uma característica muito presente na narrativa da argentina é o protagonismo feminino; não se faz necessário dar nomes para identificar que se tratam de personagens femininas que circulam no texto ocupando lugares de poder, mesmo que seja na condição doméstica. Os pais, os maridos, os filhos, ou seja, os sujeitos masculinos desempenham um papel secundário que preenche a cena.

<sup>4</sup> “[...] *jugaba con lombrices y las cortaba em pedacitos bien chiquitos. No me divertía ver el cuerpo dividido retorciéndose un poco para al final seguir adelante. Me parecía que si picaba bien la lombriz, com a una cebolla, no iba a poder reconstruirse. Nunca me gustaron los bichos*” (ENRÍQUEZ, 2009, p. 14).

No entanto, a imposição masculina é marcada por apenas um olhar. Bastou um olhar apreensivo do filho para que a matriarca retomasse o controle perdido com a situação desencadeada pela curiosidade da personagem-narradora, a qual desenterrou os ossos do anjinho, como era conhecida a tia-avó que morreu muito cedo, com poucos meses.

Nesse conto que inaugura a obra, a matriarca carrega, para onde vai, os restos mortais de uma de suas tias-avó; ao sair de Salavino e chegar à nova morada, buscou um lugar no quintal do fundo da casa para enterrar os ossinhos e assim continuar cuidando do anjinho. De acordo com a avó da protagonista, ela ouvia a bebê morta chorar sempre que chovia, por isso, não pôde abandoná-la na antiga casa e, como já eram só ossinhos, colocou-os numa sacola e os levou consigo. Ninguém escutava o choro, somente a idosa e, por esse motivo, seu filho dizia que era resultado da idade avançada e desvariava.

Passados dez anos, a bebê fantasma aparece, numa noite chuvosa, ao pé da cama chorando. Para a personagem-narradora, parecia um delírio, um sonho, um pesadelo:

[...] quando não pude mais, comecei a entender que era real gritei, chorei e me cobri com os lençóis, os olhos bem fechados e as mãos tampando os ouvidos para não escutá-la, porque nesse momento, não sabia que era muda. (ENRÍQUEZ, 2009, p. 17, tradução própria)<sup>5</sup>

A possibilidade de uma alucinação advém da carga de trabalho, das noites mal dormidas, enfim, da vida atribulada. A protagonista

---

<sup>5</sup> “cuando no pude y comencé a entender que era real grité y lloré y me tapé com las sábanas, los ojos cerrados fuerte y las manos tapando los oídos para no escucharla, porque em esse momento, no sabía que era muda” (ENRÍQUEZ, 2009, p. 17).

busca justificativas para o surgimento da assombração, do seu passado que cobra o resgate de memórias e tradições, mesmo que sejam chamadas de superstições ou maluquice da idade avançada. A bebê surge para trazer as memórias do tempo de infância e se coloca como uma herança familiar; não com recursos financeiros, mas com a importância que devemos olhar nossas origens. Depois de aceitar a cobrança, decide assumir o papel da matriarca e recuperar os ossinhos da bebê na antiga casa onde passou sua infância. Desse modo, atravessam a cidade, conforme a personagem-narradora:

[...] carreguei-a numa mochila com sua máscara posta [...]. Levei-a sentada no colo para que estivesse acomodada, mesmo que não sei se é possível que esteja incomodada ou se isso significa alguma coisa para ela; sequer sei o que sente. (ENRÍQUEZ, 2009, p. 21, tradução própria)<sup>6</sup>

Logo chegam ao destino, a antiga casa. No entanto, era preciso achar alternativas para entrar no local e acessar o quintal. Vale destacar que aquela edificação não pertencia mais à família da protagonista. Para decepção das duas, haviam construído uma piscina no lugar em que ficavam os restos mortais da bebê. Certamente, os ossos se perderam meio à obra e o único pensamento que lhe surgia no momento era desculpar-se pelo esquecimento e descaso com a prática de sua avó. A assombração compreende; porém, não abre mão de continuar ao lado da protagonista fazendo-a lembrar de sua origem, de sua tradição, crenças e credences familiares. Ao tentar fugir da bebê fantasma, correu como se pudesse se livrar da responsabilidade

<sup>6</sup> *“la cargué em la mochila con su máscara puesta [...]. La llevé sentada a upa para que estuviera cómoda, aunque no sé si es posible que esté incómoda o si eso significa algo para ella; ni siquiera sé qué siente”* (ENRÍQUEZ, 2009, p. 21).

de cuidar da herança; mas a bebê foi atrás, assinalando que não ficaria mais sozinha.

Outro relato que também traz nuances dessa tradição familiar e social é “El aljibe” (ENRÍQUEZ, 2009, p. 57-78). A diferença está nas personagens que passam a ter nomes; a protagonista, Josefina, relembra a viagem de férias de fez com a família. Parecia ser mais um momento em família, estavam no carro: seu pai sempre calado e ausente; a mãe constantemente preocupada com as filhas; a avó Rita que marca as memórias, inclusive olfativas, ao descascar tangerinas, e sua frágil irmã Mariela. Tudo gira em torno de um sentimento: o medo. Sua mãe e sua avó temiam a morte dela e de sua irmã; elas poderiam ser acometidas de uma doença grave; ou afogar-se numa piscina com 10 centímetros de água. A criação delas foi baseada no medo, bem como a sociedade se organiza, por meio do medo. Tememos violência através de um assalto, do companheiro, da sociedade, na escola; enfim, temos medo de não ser alguém.

A viagem tinha dois objetivos: um, visitar os tios que viviam em Corrientes; e o outro, ir à casa de Dona Irene, a Senhora. Josefina se lembra perfeitamente desse dia já que ficou marcado pelo fato de que foi o primeiro dia que ela sentiu medo. Ao chegar na casa da Senhora, correu ao poço para ver o fundo, mas foi repreendida pela mãe e pela avó, com um tapa na cara que não a abalou, haja vista que era sempre da mesma maneira: depois do golpe vinha o arrependimento da mãe com a justificativa de que era por medo de perdê-la, caso caísse no poço. A casa da Senhora era cheia de imagens, mas uma chamou a atenção da protagonista, a de San La Muerte<sup>7</sup>; ela conhecia porque sua avó rezava para ele.

7 Trata-se de um santo popular venerado no Paraguai, nordeste da Argentina, principalmente na província de Corrientes, mas também em Misiones, Chaco e Formosa,

Após esse evento, a Senhora pede à protagonista que se sente em um sofá no qual adormeceu. Quando acordou já era noite e, ao ver o poço novamente, sentiu medo de aproximar-se. A partir desse dia, Josefina não conseguia mais realizar as atividades cotidianas, sentia medo de tudo e de todos, assim como ocorreu com as pessoas durante a Ditadura. Enríquez, em uma de suas entrevistas, relata situações em que era advertida pelos pais para não comentar o que se conversava em casa; apesar de ela ter nascido no final desse período castrador, os resquícios permaneceram ainda por muito tempo. Muitas pessoas nunca retomaram a vida cotidiana, pessoas desapareceram, outras apareciam mortas. O medo tomou conta de tudo e de todos; enquanto Mariela vivia uma vida normal, Josefina abandonou a escola, enjoava caso precisasse ir até a porta e, por fim, nutriu um ódio desmedido;

[...] odiava seu pai porque um dia saiu deixando-a sozinha com essas mulheres que agora, depois de anos de prisão, planejavam férias e saídas de final de semana [...], odiava que os únicos garotos que visitavam sua casa eram os amigos de Mariela, odiava que falassem de ‘o de Josefina’ em voz baixa, e, mais do que tudo, odiava passar dias em seu quarto lendo contos que durante a noite se transformavam em pesadelos. (ENRÍQUEZ, 2009, p. 65, tradução própria)<sup>8</sup>

---

além do sul do Brasil, especificamente nos estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Como resultado da migração interna na Argentina, desde a década de 1960, a veneração foi estendida à Grande Buenos Aires e para o sistema prisional nacional argentino.

8 “[...] odiaba a su padre porque un día se ahbía ido dejándola sola con esas mujeres que ahora, después de años de encierro, planeaban vacaciones y salidas de fines de semana [...], odiaba que los únicos chicos que visistaban su casa eran los amigos de Mariela; odiaba que hablaram de “lo de Josefina” en voz baja, y sobre todo odiaba pasarse días em su habitación leyendo cuentos que de noche se transformaban en pesadillas” (ENRÍQUEZ, 2009, p. 65).

Seu ódio não era de graça, ou infundado; até a fatídica viagem, considerava-se uma pessoa normal, talvez, além do normal, corajosa e destemida. Mariela, sua irmã, convence-a de que para tratar esse mal, para curá-la, deveriam retornar à casa da Senhora e pedir que resolva o problema, como o fez com os medos das outras mulheres: mãe, avó e a própria Mariela. Depois de muita insistência, Josefina aceita o desafio de voltar a Corrientes; dopada para que pudesse enfrentar a saída de casa, de sua redoma, sai de casa e pega o ônibus. Mesmo drogada, percebe q sua mãe nem sai do quarto para despedir-se; afinal de contas, o problema, os medos dela já não lhe pertenciam, estavam todos com Josefina.

Nesse relato, Enríquez expõe a miséria humana, o egoísmo e a traição que somos capazes de praticar. Cuidamos mais do eu, do meu; esquecemos, propositalmente, dos outros e buscamos tudo que possamos tirar proveito e nos beneficiar. Essa é uma característica inerente às pessoas, a sociedade nos ensina que estamos sempre em primeiro lugar, seja nosso estado emocional, seja no ambiente profissional, seja onde for. Tornamo-nos egoístas e cegos, causamos o mal sem olhar a quem, esse é o verdadeiro eco que escamoteamos e escondemos no mais profundo de nós. Josefina foi vítima desse egoísmo e dessa traição, a Senhora revela:

Eu não podia tirar-lhes o podre e absorvê-lo porque não tenho forças, e ninguém as têm. Não podia deixar fluir, não podia limpar. Podia somente passá-los, e os passei. Passei-os a você, bebê, enquanto dormias aqui. O Santinho dizia que não ia te atacar tanto, porque você estava pura. Mas o Santinho mentiu para mim, ou eu não lhe entendi.

Elas queriam passá-los a você, diziam que iam cuidar de você. Mas não te cuidaram. (ENRÍQUEZ, 2009, p. 77, tradução própria)<sup>9</sup>

O objetivo era se livrar do mal estar, como Josefina sempre se mostrou corajosa; talvez tenham acreditado que seria fácil cuidá-la. Com o passar do tempo, os medos tornaram-se pavores, terrores que a paralisavam. Ao descobrir que não teria cura, a protagonista decide acabar com tudo e jogar-se ao poço; no entanto, falta-lhe forças para chegar ao poço e dar fim à sua vida e àquele estado de dependência em que foi colocada. Ela não foi só traída por sua mãe, sua avó e sua irmã, ela foi vítima de um egoísmo desmedido que assola as pessoas quando se veem encurraladas. Enríquez nos faz refletir sobre essa condição que não mede esforços para obter o almejado; não basta estar estabelecido na sociedade, temos que ser/ter mais que os que estão ao nosso redor, isso é o que se considera sucesso.

Para encerrar esta sessão, destacamos um terceiro conto, “Ni cumpleaños ni bautismos” (ENRÍQUEZ, 2009, p. 149-165). Nesta narrativa, a tradição e os costumes não estão tão presentes como nos anteriores; o tema central é a relação familiar entre pais e filhos, mais especificamente, entre pais e filha. Duas pessoas que se conhecem numa sala virtual de bate-papo, *Crazy Jane* e *Zeed*, esses eram seus codinomes, passavam a madrugada conversando, até que decidiram se encontrar. Tornaram-se amigos, “[...] começaram os encontros nos bares. Nós dois odiávamos os que se embebedavam

---

9 “Yo no podía sacarles lo podrido y meterlo adentro mío porque no tengo esa fuerza, y no la tiene nadie. No podía fluidar, no podía limpiar. Podía nomás pasarlos, y los pasé. Te los pasé a vos, nena, cuando dormías acá. El Santito decía que no te iba a atacar tanto, porque estabas pura vos. Pero el Santito me mintió, o yo no le entendí. Ellas te los querían pasar, que te iban a cuidar decían. Pero no te cuidaron” (ENRÍQUEZ, 2009, p. 77).

até vomitar ou até o ridículo e a confissão patética [...]” (ENRÍQUEZ, 2009, p. 151, tradução própria)<sup>10</sup>.

Numa dessas conversas de bar, onde os dois passavam o tempo degustando um whisky, fumando e reclamando da vida, ou melhor, criticando os outros, Nicolas ou Nico (*Zeed*) menciona a aquisição de uma máquina fotográfica por meio de um trabalho ridículo (passeava com cachorros). Nico “estudou cinema por 15 minutos e odiou tudo” (ENRÍQUEZ, 2009, p. 152, tradução própria)<sup>11</sup>, até aquele momento não havia dado uma finalidade à câmera; foi quando surgiu a ideia de fazer vídeos; no entanto, não podiam ser registros de eventos tradicionais e comuns como aniversários ou batizados. Desse modo, fez sua divulgação:

Nicolas. Filmagens esquisitas. Não faço aniversários, batizados ou festas familiares. Ideal para *voyeurs*. Não faço nada ilegal nem trabalho para maridos chifrudos. Ligue para... (ENRÍQUEZ, 2009, p. 152, tradução própria)

A personagem-narradora acreditava que dificilmente ele receberia um contato ou seria contratado. Porém, surgiram trabalhos, a maioria era de casais transando; outro de mulheres de salto alto andando por ruas específicas da cidade; outro era um tour pela cidade, contratado por uma garota que sofria com uma fobia que a impedia há anos de sair de casa. Um suposto pedófilo lhe pediu que filmasse meninas entre 6 e 12 anos de idade, sempre ao ar livre; no entanto, o trabalho precisou ser refeito, esse mesmo cliente pediu filmes com “mais pele” e para atendê-lo foi até a

10 “[...] *empezaron los encuentros en los bares. Los dos odiábamos a los que se emborrachaban hasta vomitar o hasta el ridículo y la confesión patética [...]*” (ENRÍQUEZ, 2009, p. 15).

11 “[...] *había estudiado cine durante quince minutos y odió todo*” (ENRÍQUEZ, 2009, p. 152).

piscina do clube para registrar as meninas em trajes de banho. A protagonista sempre se reunia com ele para ver as filmagens e comentá-las, tentavam encontrar respostas para tantas neuroses.

Enríquez, nessa perspectiva, traz à tona as fantasias eróticas, bem como a pedofilia, que é crime, e denuncia os descontroles e os pensamentos perversos das pessoas que se escondem atrás das máscaras sociais e culturais. Assuntos como sexo, desejo e comportamentos fora do padrão religioso não são discutidos e nem debatidos, são silenciados e rasurados do repertório dessa sociedade hipócrita e conservadora, como se o fato de não falar fizesse com que essas depravações e perversidades não existissem.

A certa altura da narrativa, Nico recebe o chamado de uma mulher que não revela o trabalho a ser realizado, logo, imagina ser mais um daqueles vídeos eróticos. Ao chegar na residência percebe que não era nada daquilo. O trabalho envolvia uma jovem, Marcela, que via coisas; segundo a mãe, a estratégia de filmar serviria de prova para que a jovem acreditasse que não passavam de alucinações, que não eram imagens reais. A mãe expôs algumas exigências para que a garota confiasse no trabalho; desse modo, o rapaz deveria filmara em VHS, haja vista que essa tecnologia impedia edições que ludibriassem a garota.

A primeira tentativa de registro não obteve sucesso, pois a jovem não alucinou; porém, ao se aproximar de Nico, o perfume que ela usava não ocultou o odor a “fluxos vaginais, a sangue, a sexo, a peixes mortos apodrecendo ao sol” (ENRÍQUEZ, 2009, p. 159, tradução própria)<sup>12</sup>. Dessa forma, o rapaz colocou-se

---

<sup>12</sup> *“a flujos vaginales, a sangre, a sexo, a pescados muertos pudriéndose al sol”* (ENRÍQUEZ, 2009, p. 159).

à disposição para que a mãe entrasse em contato com ele a qualquer momento já que o surto poderia ocorrer de repente. Entretanto, a narradora e o filmador levantam hipóteses para aquele comportamento tão bizarro que desestruturava uma família aparentemente conservadora.

Nico atendeu ao chamado e fez o registro fílmico; no momento em que a garota começa a se masturbar, a mãe não aguenta e sai do quarto deixando-os a sós. O rapaz finaliza o vídeo com a filmagem do corpo exausto e nu de Marcela, a beleza da garota paralisa o rapaz que por um instante deseja deitar-se ao lado da menina. O filme continha, em torno de meia hora, imagens daquele corpo indefeso e esticado, mas Nico cortou essa parte ao entregar o trabalho à mãe da menina. Nessa perspectiva, vale destacar o desejo de Nico pela fragilidade que permeia a situação; no entanto, se contém para não infringir as regras sociais previamente acordadas e estabelecidas.

Ao entregar o trabalho, depara-se com o pai de Marcela, o qual se negava a ver a gravidade do problema enfrentado pela filha, encarava como uma fase, que em breve passaria; tanto o pai quanto a mãe ignoravam as mutilações e a masturbação. Não houve um novo chamado para as filmagens, porém, foi contatado, Marcela queria conversar com ele. A garota lhe pediu o registro fílmico, haja vista que não conhecia seu corpo; o rapaz se assusta com a solicitação, uma vez que os pais da menina não poderiam saber, caso contrário, fariam julgamentos para tal comportamento.

Enríquez (2009) deixa em aberto não só a conclusão do relato, mas levanta a interrogação de quem é o responsável pelas marcas no corpo de Marcela. A justificativa da garota para pedir

os registros era satisfazer o desejo de ver seu próprio corpo, pois banhava-se e vestia-se de olhos fechados. Ao ser questionada sobre as cicatrizes, ela responde: “Ele me machuca” (ENRÍQUEZ, 2009, p. 164, tradução própria)<sup>13</sup>. A escrita da argentina deixa em suspenso conclusões e finalizações, cabe ao leitor responder as incógnitas a partir de suas hipóteses.

A questão mais relevante nesta temática de família, seja no âmbito das tradições e/ou das relações, trata da hipocrisia que envolve as relações pessoais e o silêncio ou ocultamento de assuntos que vão de encontro com os preceitos morais, sociais e culturais. Sem ter a expectativa de abordar todas as problemáticas que estão enraizadas nas relações familiares, destacamos uma que Enríquez (2009) denuncia: a hipocrisia reforçada pela rasura e silenciamento dos conflitos, a fim de atender à expectativa de uma família de propaganda de margarina, unida e feliz. Na próxima sessão, assinalaremos a desigualdade social que assola pessoas e as torna invisíveis para uma sociedade egoísta que não deseja o melhor; vivem em busca de sempre ter mais que o outro, sejam bens materiais, sejam sociais, sejam culturais, seja sucesso na vida pessoal e profissional.

### **FINALMENTE...**

Buscamos, nessa discussão, apresentar um panorama do que vem a ser o Fantástico no âmbito da literatura latino-americana, a partir de uma conceitualização e caracterização dessa modalidade de produção. Defendemos, assim, que o Fantástico desenvolvido nessa região assume particularidades que o distanciam de uma

---

13 “*Él me lastima*” (ENRÍQUEZ, 2009, p. 164).

perspectiva euronortecentrada, o que nos leva a apresentar também um delineamento que retoma a historiografia dessa modalidade, remetendo ao boom da década de 1960/1970. Igualmente, são apresentados temas e autores do grupo percussor da literatura fantástica latino-americana.

Por sua vez, no decorrer do texto, discutimos as implicações de uma autoria feminina no contexto desse território, a partir da contemporaneidade, mas sem esquecer o viés histórico. Buscamos apresentar, igualmente, vozes femininas do Fantástico latino-americano, as quais foram, com frequência, subsumidas do panteão literário em razão do cerceamento e controle do corpo feminino. Nos auxiliam nessa discussão os aportes teóricos do feminismo decolonial, bem como dos estudos de gênero.

Finalmente, a análise pretendida busca evidenciar como ocorre nos textos dessa autora uma releitura do Fantástico, imprimindo novas características à tal modalidade de produção, em função das abordagens realizadas por uma autoria feminina. Nesse sentido, contribui para essa reformulação do Fantástico as discussões relacionadas ao gênero e às questões étnico-raciais, cujas temáticas são suscitadas nos contos de Enríquez. Auxiliam, assim, denunciando o medo e o horror social em que estão envoltas as mulheres na América Latina.

Por fim, reafirmamos o caráter inovador da literatura de Enríquez, que atualiza, em uma complexa releitura, os caminhos do Fantástico latino-americano, bem como dessa literatura de autoria feminina. Para tanto, a escritora parte do cotidiano entremeado ao insólito, com vistas à denúncia da realidade que envolve as

mulheres na Argentina, as quais, de modo correlato, podemos ler como representantes da condição feminina na América Latina no que tange ao caráter patriarcal, machista, racista, colonizador e misógino que ainda atinge, com intensidades diferentes, a todas nós que somos latino-americanas.

## REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Gloria. *La frontera: la nueva mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- BARBOSA, Iaranda Jurema Ferreira. *Horizontes de la escalera: a presença do modo fantástico na poesia latino-americana*. 2020. 352f. Tese (Doutorado) – Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco. Recife/PE, 2020.
- BARRENECHEA, Ana Maria. *La expresión de la irrealidad en obra de Borges*. Buenos Aires - Argentina: Ed. Paidó, 1957.
- BESSIÈRE, Irène. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: BESSIÈRE, Irene. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, p. 1-24, 1974.
- CALVIÑO, Mariana Fogaça. *A construção do fantástico na novela La invención de Morel, de Adolfo Bioy Casares*. 2015. 103f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Comunicação e Letras, Mestrado em Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo/SP, 2015.
- ENRÍQUEZ, Mariana. *Los peligros de fumar en la cama*. 2009.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi. Quatro vezes à margem: Contos fantásticos de mulheres latino-americanas. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KNAPP, Cristina Löff (Orgs.). *Contos insólitos de mulheres latino-americanas: entrelaçados teóricos e críticos*. Caxias do Sul, RS: EducS, p. 11-18, 2021.
- MAZZUTTI, Luciana Helena Cajas. *A insólita hibridação do romance sagrado*. 2016. 128f. Dissertação (Mestrado em Letras: linguagens e representações) – Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus/BA, 2016.
- MAZZUTTI, Luciana Helena Cajas; MITIDIERI, André Luís. Expressões conceituais do insólito no espaço literário sul-americano. *Signo*, jul./dez., 2015.

SANCHEZ, Mariana. Mariana Enríquez: o terror e as esquinas de Buenos Aires. *Jornal literário da Companhia Editora de Pernambuco*, 2017. Disponível em: <https://suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/70-perfil/1945-mariana-Enríquez-o-terror-e-as-esquinas-de-buenos-aires.html>. Acesso em: 27 mar. 2022.

ZARATIN, Daniele Aparecida Pereira. *Perspectivas do insólito ficcional: uma análise dos romances de Gioconda Belli e María Amparo Escandón*. 2019. 230f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Doutorado em Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2019.

## 10

**BASTA DE NOS QUEIMAR!: UMA LEITURA DE  
“AS COISAS QUE PERDEMOS NO FOGO”,  
DE MARIANA ENRÍQUEZ<sup>1</sup>**

Maria de Fátima Albuquerque  
Isis Milreu

*Recebido em 04 nov 2022.*

**Isis Milreu**

*Aprovado em 11 abr 2023.*

Doutorado em Letras pela UNESP (2014).

Professora da Universidade Federal de Campina Grande.  
Vice líder do GELCCO.

Pesquisadora dos grupos Abordagens do texto literário  
na escola e Narrativas estrangeiras modernas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8660552379109188>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9142-1406>.

E-mail: [imilreu@gmail.com](mailto:imilreu@gmail.com).

**Maria de Fátima Albuquerque**

Graduada em Letras, habilitação em Língua Portuguesa,  
pela Universidade Estadual da Paraíba (2011).

Mestranda em Linguagem e Ensino, Estudos Literários,  
pela Universidade Federal de Campina Grande.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4094374573598279>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1063-7155>.

E-mail: [fatimaalb@gmail.com](mailto:fatimaalb@gmail.com).

**Resumo:** Historicamente, a violência contra a mulher  
foi tolerada e até mesmo encorajada em muitas  
sociedades. Apesar de vários avanços provocados pelos

---

1 Título em língua estrangeira: “Enough burning us!: A reading of ‘As coisas que perdemos no fogo’, by Mariana Enríquez”.

movimentos feministas no que diz respeito à legalização dos direitos das mulheres, os casos de feminicídio ainda assombram diversos países. De acordo com Roas (2014), a literatura fantástica contemporânea visa denunciar a anormalidade do cotidiano. Nessa perspectiva, entendemos que o conto “As coisas que perdemos no fogo”, de Mariana Enríquez, pode ser lido a partir dessa premissa, pois consideramos anormal que mulheres sejam agredidas e mortas. O referido conto gira em torno das ações do coletivo de mulheres ardentes, as quais organizam fogueiras para a queima de possíveis vítimas de violência, antecipando-se às futuras agressões. Compreendemos que essa ação insólita questiona o absurdo da violência cometida contra as mulheres. Assim, traçamos como objetivo do presente estudo examinar as estratégias de resistência à violência de gênero utilizadas pelas personagens do mencionado conto. Nosso trabalho se justifica tanto pela oportunidade de visibilizar a obra da autora argentina quanto pela necessidade de provocar inquietações sobre a temática da violência de gênero. Inicialmente, refletimos sobre a produção de autoria feminina fantástica na América Latina. Em seguida, apresentamos algumas considerações sobre o fantástico na contemporaneidade, especialmente na Argentina. Na sequência, examinamos o conto de Enríquez, investigando como as mulheres ardentes foram representadas e discutindo suas estratégias de resistência. Teoricamente, nosso trabalho está fundamentado nos estudos de Roas (2014), García (2007), Rodrigues (2007), Lerner (2019), Saffioti (2004), Zolin (2019), entre outros.

**Palavras-chave:** Literatura fantástica latino-americana de autoria feminina contemporânea. Insólito. Violência de gênero. Mariana Enríquez.

**Abstract:** Historically, violence against women has been tolerated and even encouraged in many societies. Despite several advances made by feminist movements

regarding the legalization of women's rights, cases of femicide still haunt numerous countries. According to Roas (2014), contemporary fantastic literature aims to denounce the abnormality of everyday life. From this perspective, we understand that Mariana Enríquez's short story "As coisas que perdemos no fogo" can be read from this premise, as we consider it abnormal for women to be attacked and killed. The aforementioned tale revolves around the actions of the collective of ardent women, who organize bonfires to burn potential victims of violence, anticipating future aggressions. We understand that this unusual action questions the absurdity of violence committed against women. Thus, we set out the objective of the present study to examine the strategies of resistance to gender violence used by the characters of the aforementioned tale. Our work is justified both by the opportunity to make the work of the Argentine author visible and by the need to provoke concerns about the theme of gender violence. Initially, we reflect on the production of fantastic female authorship in Latin America. Then, we present some considerations about the fantastic in contemporary times, especially in Argentina. We proceed examining Enríquez's short story, investigating how ardent women were represented and discussing their resistance strategies. Theoretically, our work is based on studies by Roas (2014), García (2007), Rodrigues (2007), Lerner (2019), Saffioti (2004), Zolin (2019), among others.

**Keywords:** Latin American fantasy literature by contemporary female authors. Insólito. Gender violence. Mariana Enríquez.

## REFLEXÕES SOBRE A LITERATURA FANTÁSTICA DE AUTORIA FEMININA LATINO-AMERICANA

Historicamente, a produção literária escrita por mulheres foi excluída da historiografia literária durante muito tempo, conforme

assinala Lucia Ozana Zolin (2019), em “Literatura de autoria feminina”. Nas últimas décadas, devido aos esforços da crítica feminista, muitas obras de autoria feminina produzidas nos séculos anteriores estão sendo redescobertas ao mesmo tempo em que inúmeras publicações contemporâneas são valorizadas tanto pela crítica quanto por leitores.

No âmbito da literatura fantástica latino-americana, a situação descrita acima pode ser verificada através de uma breve incursão às coletâneas desta vertente literária. No prólogo do livro *Contos insólitos de mulheres latino-americanas: entrelaçamentos teóricos e críticos* (2021), Bruno Anselmi Matangrano examina algumas antologias dedicadas ao gênero fantástico e constata a escassez de ficções de autoria feminina nestas obras. Dentre elas, nos debruçamos sobre três que foram publicadas na América Latina.

A primeira é a conhecida *Antología de la literatura fantástica* (1940), organizada por Jorge Luis Borges (1899-1986), Adolfo Bioy Casares (1914-1999) e Silvina Ocampo (1903-1993), a qual reúne textos de 66 escritores. Desses, apenas cinco são de autoria feminina. Assim, aparecem nesta obra ficções de Alexandra David-Néel (1868-1969), Pilar de Lusarreta (1903-1967), Elena Garro (1916-1998), May Sinclair (1863-1946) e Silvina Ocampo (1903-1993). Cabe frisar que três dessas autoras são latino-americanas: Lusarreta, Garro e Ocampo.

No Brasil, destacamos as coletâneas *Os melhores contos fantásticos* (2006), dirigido por Flávio Moreira da Costa, e *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros* (2003), organizado por Bráulio Tavares. Constatamos que na primeira publicação há dois

textos escritos por mulheres, Mary Lamb (1764-1847) e Mary Shelley (1797-1851), em um universo de 48 autores. Já na segunda antologia, dentre dezesseis escritores, identificamos a presença de três contos de autoria feminina, escritos por Lygia Fagundes Telles, Heloisa Seixas e Lília Pereira da Silva.

Consideramos que os dados apresentados evidenciam a necessidade de revisitarmos criticamente a história da literatura fantástica em nosso continente, bem como organizarmos novas coletâneas que abarquem as obras deste gênero que foram produzidas por escritoras latino-americanas. Também acreditamos que é fundamental ampliar o número de estudos críticos dedicados às ficções dessas autoras. Dessa forma, justificamos a realização do presente estudo como um caminho para colaborar com a visibilidade dessa escritura. Afinal, observamos que muitas mulheres de nosso continente incursionaram na vertente da literatura fantástica e trouxeram a público, textos de alta qualidade e complexidade, mas, paradoxalmente, seus escritos ainda não conquistaram o merecido reconhecimento.

Para ilustrar esse significativo rol, nos limitamos a assinalar algumas autoras de três países do Cone Sul: Brasil, Argentina e Chile. Dentre esta vasta produção, sobressam-se as brasileiras Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), Lygia Fagundes Telles (1918-2022), Marina Colasanti (1937-), Augusta Faro (1948-) e Heloisa Seixas (1952-); as argentinas Silvina Ocampo (1903-1993), Pilar de Lusarreta (1907-1969), Luiza Mercedes Levinson (1904-1988), Gloria Alcorta (1915-2012), Alicia Jurado (1922-2011), Liliana Bodoc (1958-2018), Samanta Schweblin (1978-) e Mariana Enríquez (1994-); e as chilenas Elena Aldunate (1925-2005), Mariana Callejas (1932-

2016), Maria Luisa Bombal (1910-1980), Ilda Cadiz (1911-2000) e Isabel Allende (1942-). Esse breve e incompleto panorama reúne escritoras latino-americanas de distintas épocas, explicitando a constância da contribuição feminina com esta vertente literária.

Atualmente, constatamos que muitas autoras estão se destacando no âmbito da literatura fantástica na América Latina. Dentre elas, encontra-se a argentina Mariana Enríquez. A escritora nasceu em 1973, na cidade de Lanús, e atua como professora, jornalista e subeditora do suplemento Radar do jornal argentino *Página/12*. Estreou na literatura com o livro *Bajar es lo peor* (1994). Posteriormente, lançou as seguintes ficções: *Cómo desaparecer completamente* (2004), *Chicos que vuelven* (2011), *Los peligros de fumar en la cama* (2009), *Cuando hablábamos con los muertos* (2013), *Este es el mar* (2017), *Nuestra parte de noche* (2019). Também publicou ensaios e uma biografia da escritora argentina Silvina Ocampo, além de vários artigos para jornais e revistas.

Sua obra foi traduzida para vários idiomas e tem sido condecorada. O primeiro galardão foi o Prêmio Cidade de Barcelona na categoria Literatura em língua espanhola, em 2017. Dois anos depois, recebeu os prêmios Herralde Romance; Kelvin 505 a la Mejor novela original en castellano; Celsius a la mejor novela de ciencia ficción, terror o fantasía escrita en español; e Crítica en Narrativa, todos por *Nuestra parte de noche* (2019). Em 2022, obteve uma indicação na categoria horror no concurso de Prêmios de livros do Los Angeles Times. Desse modo, notamos que a produção literária da autora está sendo reconhecida na contemporaneidade.

Tendo em vista essas considerações, nosso estudo objetiva analisar as estratégias de resistência adotadas pelas mulheres

ardentes no conto “As coisas que perdemos no fogo”. Inicialmente, nos debruçamos sobre o conceito, a função e as características da literatura fantástica na contemporaneidade. Em seguida, investigamos a presença do gênero fantástico na Argentina. A continuação, examinamos a representação das personagens femininas no mencionado conto, discutindo o seu insólito enfrentamento à violência patriarcal. Por fim, refletimos sobre as contribuições de Enríquez para a consolidação da literatura fantástica de autoria feminina na América Latina.

## **NOTAS SOBRE A LITERATURA FANTÁSTICA CONTEMPORÂNEA E O GÊNERO FANTÁSTICO NA ARGENTINA**

Em *A ameaça do fantástico* (2014), David Roas traz à tona importantes questões relacionadas à presença da literatura fantástica na contemporaneidade, atualizando e ampliando as concepções de Tzvetan Todorov expostas no clássico livro *Introdução à literatura fantástica* (1975). Nesse estudo, apoiamo-nos na concepção de David Roas (2014) sobre a literatura fantástica, a qual

[...] inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, quanto aquelas em que a ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável. (2014, p. 43)

Na mencionada obra, o crítico também destaca a relevância de refletir sobre o papel do sobrenatural e do real, bem como do contexto sociocultural, para a interpretação desses escritos. Em sua opinião, “[...] o objetivo fundamental de toda narrativa fantástica é questionar

a possibilidade de um rompimento da realidade empírica” (2014, p. 53). Por isso, uma das principais características dessa vertente literária é o uso de técnicas realistas, tais como a presença de um narrador extradiegético-homodiegético, a ambientação da história em lugares reais, a inserção de alusões à realidade pragmática e a descrição minuciosa de objetos, personagens e espaços, entre outros recursos. Ademais, explica que

a meu ver, o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos [...]. (ROAS, 2014, p. 67)

Nesse sentido, o efeito do fantástico pode gerar medo ou inquietudes, conforme postula o autor, pois nossa visão da realidade é questionável e surgem inúmeras incertezas. Para Roas (2014), o fantástico contemporâneo preserva a estrutura básica do gênero, ou seja, a contradição entre o natural e o sobrenatural. Essa perspectiva é apoiada em Campra (2001), a qual defende que

a função do fantástico tanto hoje como em 1700, ainda que por mecanismos bem diferentes – e que indicam as transformações de uma sociedade, de seus valores, em todas as ordens – continua sendo a de iluminar por um instante os abismos do incognoscível que existem dentro e fora do homem, de criar uma incerteza em toda a realidade. (p. 74)

Desse modo, a tarefa da literatura fantástica de desestabilizar o cotidiano continua vigente. Por fim, Roas conclui que “[...] o mundo

da narrativa fantástica contemporânea continua sendo nosso mundo, e nós continuamos nos vendo representados no texto” (2014, p. 108). Nesse sentido, esta vertente literária possibilita refletirmos sobre a realidade a partir de distintas perspectivas, desvelando facetas que podem estar invisibilizadas.

Entre os autores atuais que desestabilizam nossa concepção de mundo de maneira instigante, destaca-se a argentina Mariana Enríquez. Consideramos relevante refletir pontualmente sobre a relação entre a literatura de autoria feminina e o gênero fantástico na Argentina, antes de investigar sua obra, a fim de compreender melhor o seu contexto.

Verificamos que um dos trabalhos pioneiros sobre o tema é *La literatura fantástica en Argentina* (1957), de autoria de Ana María Barrenechea e Emma Susana Speratti-Piñero. Nesse estudo, as críticas dedicam-se aos seguintes autores: Leopoldo Lugones (1874-1938), Macedônio Fernández (1874-1952), Jorge Luis Borges (1899-1986) e Julio Cortázar (1914-1984). Embora seja uma publicação de referência até hoje, é importante assinalar que não há nenhuma autora argentina como objeto de estudo.

Constatamos que vários trabalhos críticos foram dedicados às obras dos referidos escritores, especialmente Borges e Cortázar, os quais ganharam projeção internacional, tornando-se referência no gênero fantástico. Também observamos que, somente a partir do início do século XXI, há uma significativa propagação de estudos dedicados às autoras argentinas de literatura fantástica. Nesse contexto, notamos que a literatura de Silvina Ocampo foi redescoberta em seu país e começou a ser traduzida no Brasil nos

últimos anos. Contudo, conforme registramos no tópico anterior, ainda há várias mulheres argentinas que incursionaram no gênero fantástico para (re)descobrirmos.

Atualmente, algumas escritoras de literatura fantástica têm impactado a crítica e os leitores devido à originalidade de suas ficções. Assim, verificamos que nas últimas décadas o cenário argentino de escritores do gênero fantástico diversificou-se, revelando nomes como Mariana Enríquez e Samanta Schweblin, entre outras maravilhosas surpresas. Dessa maneira, é possível afirmar que as autoras argentinas de literatura fantástica estão finalmente conquistando o seu merecido espaço no universo das letras. Esse avanço ocorre tanto por meio do resgate de autoras paradigmáticas do gênero, como é o caso de Ocampo, quanto pela valorização da escrita de Enríquez e Schweblin, entre outras escritoras contemporâneas. Objetivando ampliar nossas reflexões sobre essa escritura, no próximo tópico examinaremos um conto de Enríquez a partir dos princípios teóricos expostos por Roas (2014).

### **AS FOGUEIRAS DAS MULHERES ARDENTES: UMA INSÓLITA ESTRATÉGIA DE RESISTÊNCIA?**

Mariana Enríquez foi rotulada de princesa “do terror” pela imprensa de seu país, pois o referido gênero tornou-se uma marca de suas narrativas. Em algumas entrevistas, a autora argentina declarou possuir o hábito de visitar cemitérios e ser uma voraz leitora de autores que se dedicam ao terror. Além disso, afirmou adotar como referência para a construção de suas ficções os escritos de Edgar Allan Poe e Stephen King. Assim, suas declarações desvelam algumas de suas aproximações com o gênero que caracteriza a sua obra.

No entanto, é importante esclarecer que a escritora construiu um estilo original para recriar o terror clássico a partir de sua própria experiência de mundo. Em seus escritos, a autora explora o horror cotidiano, mostrando o absurdo da violência e da injustiça social, muitas vezes invisibilizadas na Argentina, entre outros temas.

Um exemplo dessa inovadora exploração do terror é a coletânea de contos *As coisas que perdemos no fogo*, publicada originalmente em 2016, a qual foi traduzida e lançada, no ano seguinte, em nosso país, pela Editora Intrínseca. Nessa obra, Enríquez reúne 12 contos que apresentam eventos sobrenaturais ligados, principalmente, a setores marginalizados na Argentina, problematizando questões como contraste social, violência, pobreza, crises econômicas e o recente passado ditatorial.

O conto “As coisas que perdemos no fogo”, o qual também intitula a coletânea, se situa nessa seara. O relato gira em torno das ações de um coletivo feminino, autointitulado Mulheres Ardentes, que decide promover fogueiras para queimar voluntárias por vinte segundos. Seu objetivo é desfigurar-se e expor suas cicatrizes a fim de denunciar e resistir à violência de gênero que, por sua frequência, passou a ser banalizada no país.

O relato é feito por um narrador heterodiegético. A ação narrativa tem início com a reflexão do narrador sobre o início das fogueiras, discutindo o papel da garota do metrô nessa atividade transgressora. A seguir, apresenta a referida personagem, a qual sobreviveu a uma tentativa de feminicídio, motivada pelos ciúmes de seu marido que ateou fogo em seu corpo enquanto dormia. Desde então, ela busca seu sustento nas linhas de metrô da cidade,

contando sua história e pedindo ajuda financeira. Somos informados que a garota

[...] tinha o rosto e os braços completamente desfigurados por uma queimadura extensa, completa e profunda; ela explicava quanto tempo lhe havia custado para se recuperar, os meses de infecções, hospital e dor, com a boca sem lábios e um nariz pessimamente reconstruído; restava-lhe um olho só, o outro era um buraco de pele, e a cara toda, a cabeça, o pescoço, uma máscara marrom percorrida por teia de aranhas. Na nuca conservava uma mecha de cabelo comprido, realçava o efeito máscara: era a única parte da cabeça que o fogo não havia alcançado. Tampouco havia alcançado as mãos, que eram morenas e estavam sempre um pouco sujas de manipular o dinheiro que ela mendigava. (ENRÍQUEZ, 2017, p. 179-180)

Observamos que sua caracterização ressalta suas cicatrizes e imperfeições, as quais são consequências da agressão sofrida. Também somos informados de que seu objetivo é obter dinheiro para pagar os seus gastos diários, uma vez que não consegue emprego devido a sua aparência. O narrador ainda explica que ela não pretende fazer uma cirurgia plástica, conforme seria esperado pelo senso comum. Além disso, denuncia o seu agressor nas diversas ocasiões que relata sua trágica história. Assim, percebemos que a personagem busca conscientizar outras mulheres a partir de seu testemunho e da exibição de suas cicatrizes, utilizadas como um alerta para possíveis vítimas.

Somos informados de que o episódio de violência que marcou sua vida aconteceu depois de três anos do seu enlace, quando o seu marido começou a acusá-la de traição. Como acreditava que ela iria

abandoná-lo, atentou contra sua vida. O comportamento violento do personagem precisa ser problematizado. Para a socióloga Heleieth Saffioti (2004), essa ação violenta acontece porque

como o território humano não é meramente físico, mas também simbólico, o homem, considerado todo-poderoso, não se conforma em ter sido preterido por outro por sua mulher, nem se conforma quando sua mulher o abandona por não mais suportar seus maus-tratos. (p. 61)

Nessa ótica, a mulher é vista como um ser inferior ao homem, conforme as premissas do patriarcado. Esse absurdo é questionado na narrativa quando o narrador comenta que o agressor tentou desacreditá-la diante das autoridades, alegando que ela era culpada de provocar o incêndio, por ter adormecido enquanto fumava. Contudo, a verdade foi restabelecida quando a garota se recuperou e contou sua versão, expondo publicamente sua indignação sempre que tem oportunidade. Em suas palavras: “– E acreditaram nele – contava a garota do metrô, sorrindo com sua boca sem lábios, sua boca de réptil – até meu pai acreditou” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 181).

A personagem desvela que até seu progenitor compactuou com a explicação mentirosa. Para entender essa atitude, recorreremos novamente à Saffioti, a partir de sua concepção da ordem social das bicadas, na qual “[...] é óbvio que a sociedade considera normal e natural que homens maltratem suas mulheres, assim como que pais e mães maltratem seus filhos, ratificando, deste modo, a pedagogia da violência” (2004, p. 74). Nessa ótica, ao explicitar a anormalidade dessas ações, o conto da autora argentina leva o leitor a refletir sobre a mencionada problemática.

Um ponto fundamental da história da garota do metrô é a reação dos ouvintes ao seu relato. Muitos manifestam o seu desconforto pela personagem não esconder suas cicatrizes e mostrar as marcas da violência sofrida. Assim, “[...] quando ela saía do vagão, as pessoas não falavam da garota queimada, mas o silêncio em que ficava o trem, interrompido pelas sacudidas sobre os trilhos, dizia que nojo, que medo, não vou me esquecer dela, como se pode viver assim” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 181). Dessa forma, desvela-se a falta de empatia com a tragédia que marcou a vida da jovem, uma atitude que também não pode ser considerada normal.

Além dessas reações inusitadas, vários passageiros se ofendem com o fato de a garota vestir-se bem e o seu corpo ser sensual, apesar das deformações causadas pelas queimaduras. Também chama a atenção o seu método de abordagem, pois cumprimentava os passageiros com um beijo. Muitos sentiam-se repugnados e outros até fugiam quando percebiam sua presença a fim de evitar o seu contato. Ao agir dessa maneira, ela revela que não perdeu sua humanidade por ter sido vítima de violência de gênero.

Um dia, em uma viagem de metrô, Silvina e sua mãe conhecem a garota. Na ocasião, a mãe de Silvina, uma senhora de 70 anos, sensibilizou-se com sua situação e até agrediu fisicamente um jovem que zombava da história da jovem. Para Silvina, a garota do metrô foi a responsável por introduzir a ideia das fogueiras em sua família. Desse modo, a personagem consegue conscientizar outras mulheres sobre a importância de combater a violência de gênero.

No conto, relatam-se mais casos de violência contra a mulher. Um deles é o de Lucila, uma bonita modelo que foi vítima do

comportamento machista e patriarcal do marido, um jogador de futebol famoso chamado Mario Ponte. Segundo o personagem, ela não seria de mais ninguém, senão dele. O agressor também ateou fogo na esposa enquanto ela dormia, tal como ocorreu no episódio da garota do metrô. O narrador registra que

Mario esvaziara uma garrafa de álcool em cima de Lucila – ela estava na cama – depois jogara um fósforo aceso no corpo nu. Deixara-a arder uns minutos e a cobrira com uma colcha. Depois chamara a ambulância. (ENRÍQUEZ, 2017, p. 183)

A citação sugere que o jogador não tinha a intenção de matar a modelo, pois ele não só apaga a chama de seu corpo, mas também solicita socorro. Com isso, inferimos que sua ação visava tanto causar dor e sofrimentos físicos quanto deixá-la desfigurada, devido aos ciúmes e o ódio que ele nutria por sua beleza, a qual era a base de sua profissão. Com 70% do corpo queimado, Lucila só sobrevive uma semana. Perversamente, da mesma maneira que no caso da garota do metrô, o agressor tentou culpar a vítima pelo “incidente”.

A violência de gênero ainda é retratada no conto a partir da trágica história de Lorena Pérez e sua filha, as quais também foram queimadas pelo marido que se suicida após o ato cruel. Este caso mobilizou a imprensa, bem como muitas mulheres que, inclusive, realizaram diversos protestos no hospital em que elas estavam internadas. Entre os cartazes, destacam-se os dizeres: “Basta de nos queimar” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 184), solicitando o fim dessa violência absurda. Cabe frisar que foi esse episódio que levou Silvina e sua mãe a integrarem o grupo das Mulheres Ardentes, organizando as fogueiras das quais as mulheres participavam voluntariamente.

O enigma sobre o início das fogueiras permanece no relato. O narrador admite não saber exatamente qual dos casos de violência de gênero expostos anteriormente foi a “faísca” para iniciar a primeira fogueira, mas registra o impressionante crescimento desta ação. Em uma entrevista, a garota do metrô declara que “A maioria das mulheres vai ser como eu, se não morrer. Seria ótimo, não? Uma beleza nova” (ENRIQUEZ, 2017, p. 184). Nesse sentido, questiona-se tanto o tradicional padrão de beleza quanto valoriza-se a estratégia de resistência das Mulheres Ardentes ao estabelecer uma nova concepção de beleza. Segundo a personagem, a queima voluntária de mulheres

não vai parar, tinha dito a garota no metrô num programa de entrevistas pela televisão. Vejam o lado bom, dizia, e ria com sua boca de réptil. Pelo menos não existe mais tráficos de mulheres, porque ninguém quer um monstro queimado e nem essas loucas argentinas que um belo dia vão e se tacam fogo – e numa dessas incendeiam o cliente também. (ENRIQUEZ, 2017, p. 189)

O excerto revela que o recurso às fogueiras foi uma estratégia de resistência de potenciais vítimas de violência para garantir sua sobrevivência, bem como para coibir outras formas de agressões contra as mulheres, tal como o tráfico sexual. Também é importante ressaltar a caracterização dessas mulheres como “monstro queimado” e “loucas argentinas”, dado que essas palavras são resignificadas por uma vítima da violência, adquirindo um valor positivo. Assim, inferimos que elas não se importam nem com a aparência nem com os rótulos, mas somente com a preservação de suas vidas. No conto, o narrador informa que

[...] foram necessárias muitas mulheres queimadas para que começassem as fogueiras. É contágio, explicavam os especialistas em violência de gênero em jornais e revistas e rádio e televisão e onde mais pudessem falar: era tão complexo informar, diziam, porque por um lado era preciso alertar sobre os feminicídios e, por outro, falar do assunto provocava aqueles efeitos, parecidos ao que ocorre com os suicídios entre adolescentes. Homens queimavam namoradas, esposas, amantes, por todo país. Com álcool a maioria das vezes, como Ponte (de resto, o herói de muitos), mas também com ácido, e num caso particularmente horrível a mulher tinha sido atirada em pneus que queimavam no meio de uma estrada por causa de algum protesto de trabalhadores. (ENRIQUEZ, 2017, p. 183-184)

O fragmento desvela o horror dos casos de violência de gênero. Segundo o narrador, o fato de as mulheres abandonarem a passividade e anteciparem-se às possíveis agressões estabelece uma confusão generalizada que confunde até os especialistas no assunto. Muitos acreditam que elas estavam protegendo os agressores e não enxergam que se trata de uma iniciativa de resistência de um grupo. Assim, verifica-se como a ação dessas mulheres é perturbadora, pois problematiza os episódios de feminicídios e de violência de gênero que tinham sido banalizados no país.

É importante explicitar que o movimento das fogueiras é composto não só por mulheres que sofreram agressões, mas também por simpatizantes, tais como Silvina e sua mãe, as quais se uniram ao coletivo das Mulheres Ardentes. A primeira filma as ações do grupo e a segunda atua como enfermeira. Pensamos que a empatia das duas pelas dores das vítimas de violência de gênero

pode ser vista como uma alusão à sororidade entre as mulheres, um comportamento incentivado pelos movimentos feministas.

Uma das líderes do movimento, Maria Helena, explica que “– As queimas são feitas pelos homens, menina. Sempre nos queimaram. Agora nós mesmas nos queimamos. Mas não vamos morrer; vamos mostrar nossas cicatrizes” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 181). Esta declaração sinaliza o objetivo das Mulheres Ardentes: sobreviver e denunciar as agressões através de suas cicatrizes. Também indica o protagonismo das personagens no combate à violência de gênero ao subverterem a lógica do pensamento patriarcal.

Nesse cenário, as ativistas são perseguidas, mas, paradoxalmente, à medida que a repressão aumenta, o número de fogueiras cresce incredivelmente, pois passa de uma para 50 por semana. Assim, o conflito se instaura no relato motivado pela insólita estratégia de resistência adotada pelas Mulheres Ardentes, a qual causa incredulidade na sociedade, pois inverte a lógica de os homens queimarem mulheres, baseados na concepção patriarcal que as considera seres inferiores e, portanto, podem ser tratadas como objetos.

É interessante examinar a abordagem de María Helena, a qual relacionava a violência de gênero com a histórica perseguição às mulheres. Ela explica o seu método de persuasão para Silvina e sua mãe: “É que eu falo com as meninas. Conto-lhes que sempre queimaram a nós, mulheres, que nos queimaram durante quatro séculos! Não conseguem acreditar, não sabem nada sobre os julgamentos das bruxas, percebem?” (ENRÍQUEZ, 2017, p. 190). A citação faz referência às mulheres que foram queimadas pela Inquisição por serem consideradas bruxas, ou seja, por terem

ousado apropriar-se de diversos tipos de conhecimento. Também evidencia o desconhecimento da história das mulheres e a necessidade de divulgá-la como uma estratégia de resistência à violência de gênero.

Michele Perrot, em seu livro *História das mulheres* (2007), analisa nossa trajetória de uma perspectiva distinta da chamada historiografia oficial. De acordo com a estudiosa,

as histórias das mulheres sempre foram marcos de resistências em busca de uma emancipação sob um sistema patriarcal que perdura até os dias atuais. Nesta perspectiva, entendemos que a insólita ação das Mulheres Ardentes pode ser interpretada como uma insólita estratégia de resistência.

Tailane Rodrigues, no ensaio “O insólito na contemporaneidade” (2007), a partir dos estudos de Todorov (1975), discorre sobre as diferenças entre os insólitos clássico e contemporâneo. A pesquisadora aponta que o “insólito clássico” se situa “[...] entre o mundo real e o mundo sobrenatural. Ele se fundamenta na hesitação do narrador e do leitor, que não sabem, nem tem como saber, qual seria a verdadeira explicação dos acontecimentos que vão passando diante de seus olhos” (RODRIGUES, 2007, p. 87). Já no “insólito contemporâneo”, persiste a tentativa de representação social do mundo:

[...] agora apenas o ser humano e as criaturas naturais devem ser focalizados, ou seja, os fenômenos sobrenaturais não devem mais aparecer. No “insólito contemporâneo” é a existência rotineira que, contrariando-se como se tivesse vontade própria, se volta contra o protagonista. (RODRIGUES, 2007, p. 87)

Nesse sentido, o horror está presente no próprio cotidiano. Na ficção de Enríquez, observamos que o “monstro” pode estar até em casa, sendo o marido ou o pai que incendeia a esposa e/ou a filha. Assim, ao recorrer às fogueiras, as Mulheres Ardentes denunciam a impunidade da violência de gênero, bem como sua banalização, fornecendo visibilidade a um grave problema social que afeta não só a Argentina, mas também vários países latino-americanos.

Consideramos que a adesão das mulheres às fogueiras gera medo ou inquietude, conforme definição de Roas (2014), visto que não é possível explicar racionalmente o absurdo de pessoas serem agredidas e/ou mortas devido ao seu sexo. Vale a pena lembrar que o autor também demarca que o objetivo do fantástico na contemporaneidade é problematizar a ruptura com a realidade empírica. Além disso, propõe analisar as narrativas fantásticas a partir do contraponto entre a representação da realidade e o contexto sociocultural, dado que muitas obras denunciam a anormalidade do nosso cotidiano.

Seguindo o caminho proposto pelo estudioso, verificamos que a insólita ação das mulheres optarem voluntariamente pelas fogueiras amplifica o horror da violência de gênero, evidenciando o contexto sociocultural das personagens, marcado pelo machismo e pela mentalidade patriarcal. Nessa perspectiva, os números de feminicídio na Argentina são assustadores. De acordo com uma recente reportagem do site *efeministas*, somente em 2022, 189 mulheres foram assassinadas no país, atingindo a média de um feminicídio a cada 28 horas. É imprescindível refletirmos se esses dados podem ser considerados normais.

Ao investigarmos a etimologia do vocábulo insólito, constatamos que se trata de um acontecimento inabitual, incomum, anormal. Flavio García (2007) discute a presença do termo no universo literário, explicando que

assim, os eventos insólitos seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiência da realidade. É lícito opor o insólito ao natural e ao ordinário. (p. 19)

Para o crítico, o termo designa uma categoria ficcional comum a vários gêneros literários na qual a construção do inesperado, o imprevisível e o incomum merecem distinção. Nesse sentido, percebemos que o insólito na narrativa de Enríquez se desenha justamente pela inusitada estratégia de resistência à violência adotada pelas personagens.

Vale a pena recordar que historicamente,

quaisquer diferenças perceptíveis no presente quanto a “homens como grupo” e “mulheres como grupo” são o resultado da história particular das mulheres, que é basicamente diferente da história dos homens. Isso ocorre em razão da subordinação das mulheres aos homens, que é mais antiga do que a civilização, e da negação da história das mulheres. A existência da história das mulheres foi ignorada e omitida pelo pensamento patriarcal – fato que afetou a psicologia de homens e mulheres de forma significativa. (LERNER, 2019, p. 26)

A citação evidencia que a constante tentativa do patriarcado de tornar as mulheres submissas marcou sua história. Não podemos nos esquecer de que a violência, em suas diversas formas, foi um recurso bastante utilizado em diversas épocas. Infelizmente, esse absurdo foi naturalizado em muitas culturas e ainda hoje os resquícios da mentalidade patriarcal estão presentes na sociedade latino-americana.

Tendo em vista essas considerações, a atitude das mulheres ardentes de antecipar-se à possível violência pode ser vista como insólita, pois rompe com a tradição imposta de subordinação do sexo feminino. Castro (2008) registra que

o prefixo *in-* indica negação. Portanto, o *insólito* é simplesmente o *não-costumeiro*, o *não-habitual*. A palavra *costume* diz em português o comportamento de alguém a partir de valores, dos valores e costumes vigentes dentro de um *mundo*. Por isso, a força e vigor do *insólito* está em quebrar os valores dominantes, em pôr em questão um certo *mundo*. (p. 28)

Nessa ótica, as personagens de Enríquez quebram a ordem estabelecida pelo sistema patriarcal ao reagirem de maneira inusitada à violência de gênero, convidando os leitores a participarem desta luta e repensarem seus valores. Assim, somos convocados a juntar nossas vozes e dizer “Basta!” a esse absurdo problema social.

Consideramos que a originalidade da escrita de Mariana Enríquez contribui significativamente para a visibilidade da literatura fantástica latino-americana de autoria feminina. O seu reconhecimento está visível nos prêmios que sua obra já recebeu,

bem como na tradução e circulação de seus livros em vários países. Nesse contexto, julgamos que sua escolha em trazer à tona temas sociais frequentemente invisibilizados no cotidiano nos inquieta e provoca reflexões sobre nossa realidade, tal como ocorreu em nossa leitura de “As coisas que perdemos no fogo”.

## REFERÊNCIAS

- BARRENECHEA, Ana Maria; SPERATTI-PIÑERO, Emma Susana. *La literatura fantástica en la Argentina*. México: Imprenta Universitaria, 1957.
- CAMPRA, Rosalba. Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001.
- CASARES, Adolfo Bioy.; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. (Orgs.). *Antología da literatura fantástica*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CASTRO, Manuel Antonio de. A realidade e o insólito. In: GARCÍA, Flávio (Org.). *Narrativas do insólito: passagens e paragens*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.
- COSTA, Flávio Moreira da (Org.). *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ENRÍQUEZ, Mariana. As coisas que perdemos no fogo. In: ENRÍQUEZ, Mariana. *As coisas que perdemos no fogo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.
- GARCÍA, Flavio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, Flávio. *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.
- LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi. Quatro vezes à margem: contos fantásticos de mulheres latino-americanas. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KNAPP, Cristina Löff. (Orgs.). *Contos insólitos de mulheres latino-americanas: entrelaçamentos teóricos e críticos*. Caxias do Sul: Educs, 2021.
- PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fucks. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.

RODRIGUES, Tailane. O insólito na contemporaneidade. In: GARCÍA, Flavio. *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Gênero, Patriarcado, Violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

TAVARES, Bráulio (Org.) *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 4. ed. rev. e ampl. Maringá: EDUEM, 2019.

## 11

## NO MEIO DA TREVA: O FANTÁSTICO EM “A CASA DOS MORTOS”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA<sup>1</sup>

Felipe Krul Bettiol

Recebido em 04 nov 2022. **Felipe Krul Bettiol**

Aprovado em 10 abr 2023. Mestre em Letras, Estudos Literários, pela Universidade Federal do Paraná (2020).

Doutorando em Letras, Estudos Literários, pela Universidade Federal do Paraná.

Integrante dos projetos de pesquisa Literatura em rede e A prosa de ficção brasileira dos anos 1920: história literária e editorial.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2896236578744937>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2396-3796>.

E-mail: [felipekrubettiol@gmail.com](mailto:felipekrubettiol@gmail.com).

**Resumo:** Júlia Lopes de Almeida, autora que figurava entre os grandes nomes de sua época, deixou uma vasta produção literária. Destaca-se, dentre suas obras, o livro *Ânsia eterna* (1903), conjunto de contos em que, apesar da diversidade de seu conteúdo, constata-se a recorrência de três temáticas principais: a morte, o amor e a maternidade. A narrativa “A casa dos mortos” faz parte da coletânea e, para além do título revelador do sobrenatural, sintetiza a recorrência temática do conjunto do qual faz parte por meio do fantástico. Este artigo, além de se inscrever em um movimento para que a autora referida e sua produção

---

1 Título em língua estrangeira: “In the middle of the darkness: the fantastic in ‘A casa dos mortos’ by Júlia Lopes de Almeida”.

tenham sua importância reconhecida, objetiva analisar o fantástico no conto “A casa dos mortos” a partir dos preceitos difundidos principalmente por Tzvetan Todorov e Remo Ceserani, em diálogo com a fortuna crítica sobre a produção da escritora. A partir da análise desenvolvida, concluiu-se que a narrativa em questão se sustenta como fantástica, não só pela presença de elementos insólitos, mas também pela hesitação entre o natural e o sobrenatural causada em seu desfecho.

**Palavras-chave:** Literatura fantástica. Insólito ficcional. *Ânsia eterna*. *A casa dos mortos*. Júlia Lopes de Almeida.

**Abstract:** Júlia Lopes de Almeida, who was among the great authors of her time, left a vast literary production. Among her works, the book *Ânsia eterna* (1903) stands out, a set of short stories in which, despite the diversity of content, there is a recurrence of three main themes: death, love and motherhood. The narrative “A casa dos mortos” is part of the collection and, additionally to the revealing supernatural title, it synthesizes the thematic recurrence of the book through the fantastic. This article, in addition to being part of a movement for the aforementioned author and her production to have their importance recognized, aims to analyze the fantastic in the short story “A casa dos mortos” from the precepts disseminated mainly by Tzvetan Todorov and Remo Ceserani, in dialogue with the critical fortune on the writer’s production. It was concluded that the narrative in question is sustained as fantastic not only by the use of uncommon elements, but also by the hesitation between the natural and the supernatural caused in its denouement.

**Keywords:** Fantastic literature. Ficcional uncommon. *Ânsia eterna*. *A casa dos mortos*. Júlia Lopes de Almeida.

## INTRODUÇÃO

Júlia Lopes de Almeida<sup>2</sup>, autora que figurava entre os grandes nomes de sua época, deixou uma vasta produção literária que inclui romances, novelas, contos, crônicas e peças de teatro. Além disso, seus textos foram publicados em diversos jornais relevantes do início do século XX, como *O Paiz*, *Gazeta de Noticias* e *O Jornal do Commercio*. Destacam-se, dentre suas obras, o romance *A falência*, publicado em 1901, que trata da decadência econômica e moral da burguesia após a abolição da escravatura, e *Ânsia eterna* (1903), conjunto de contos em que, apesar “da diversidade de conteúdo encontrada nas narrativas, foi visualizada a recorrência de três temáticas bastante específicas à composição dos contos: a morte, o amor e a maternidade” (FIGUEIREDO, 2014, p. 70).

Enquanto o primeiro teve sua publicação inicial pela tipografia A tribuna, em 1901, como mencionado, o segundo foi originalmente publicado pela H. Garnier, em 1903, e, depois da morte da autora, pela Noite S.A., com profundas e questionáveis modificações atribuídas à autora. Apesar da inclusão, exclusão e modificação de textos, “A casa dos mortos” se manteve nas duas edições sem alterações significativas, tendo principalmente sua ortografia atualizada (FIGUEIREDO, 2014). Para evitar incoerências, vale notar que trataremos sempre do texto da primeira edição.

O conto em questão é dedicado à escritora Francisca Júlia da Silva<sup>3</sup>, poetisa paulista a qual João Ribeiro, crítico literário que viria

---

2 Filha de portugueses, nasceu no Rio de Janeiro, em 1862, e morreu na mesma cidade, em 1934, em decorrência de complicações da febre amarela.

3 A autora de *Mármore*, publicado em 1895, nasceu em Xiririca, município de São Paulo, em 1871, e suicidou-se na capital do mesmo estado, em 1920, dias depois da morte de seu marido por tuberculose.

a ocupar uma das cadeiras da Academia Brasileira de Letras, exalta no prólogo de seu livro de estreia:

Não tenho hoje hesitação alguma, quaisquer que sejam as consequências do asserto, em afirmar que depois da geração que costumamos simbolizar nos nomes de Raimundo Correia, Olavo Bilac e Alberto Oliveira, tenha aparecido um poeta que se avanteje, ou, sequer, iguale à autora dos *Mármore*s. (RIBEIRO, 2020, p. 16)

No mesmo prólogo, tece elogios a outras escritoras, dizendo viver em uma “pátria que se orgulha dos nomes gloriosos de Narcisa Amália, Adelina Vieira, Júlia Lopes de Almeida, Zalina Rolim e Júlia Cortines” (2020, p. 11). Entre elas, como se pode notar, figura Dona Júlia, como também era conhecida a autora de “A casa dos mortos”. Quanto ao conto, para além do título revelador do sobrenatural, é possível afirmar que ele sintetiza a recorrência temática do conjunto do qual faz parte – morte, amor e maternidade – por meio do fantástico, presente também nas obras de outros grandes autores brasileiros, como Álvares de Azevedo e Machado de Assis.

Um exemplo disso é o conto “A chinela turca”, do autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que “aponta para a ambivalência narrativa bem como para a duplicidade realidade/fantasia, verossímil/inverossímil, traços imprescindíveis ao fantástico” (SOUZA, 2009, p. 5). Além disso, o texto “pode ser classificado na categoria do fantástico, uma vez que possibilita a revelação de situações insólitas, sobrenaturais, provocando a indecisão da personagem e do leitor quanto à verossimilhança dos fatos até determinado momento da narrativa” (SOUZA, 2009, p. 5).

Porém, diferentemente de Maneco e do Bruxo do Cosme Velho, Júlia Lopes de Almeida, que não pôde ocupar uma cadeira na ABL – apesar de ter participado de sua idealização – por ser mulher, passou por um processo de apagamento historiográfico, certamente pelo mesmo motivo.

Este artigo, além de se inscrever em um movimento de estudiosos de sua obra que vêm se empenhando para que a autora referida e sua produção tenham sua importância reconhecida, objetiva analisar o fantástico no conto “A casa dos mortos” a partir dos preceitos difundidos principalmente por Tzvetan Todorov e Remo Ceserani, em diálogo com a fortuna crítica sobre aspectos da produção da escritora que vão ao encontro deste estudo.

## **NO MEIO DA TREVA**

O fantástico e seus desdobramentos podem se manifestar de diversas maneiras e, por mais que seja tema de escrutínio de vários estudiosos que se debruçaram e se debruçam sobre ele, seus limites são desconhecidos – nem sempre as regras estabelecidas na teoria são perfeitamente aplicáveis na prática. Além disso, para colaborar com a nebulosidade, o fantástico costuma andar de mãos dadas com outros gêneros e subgêneros, sendo o gótico um grande exemplo dessa afirmação.

Partindo dessa ideia, a literatura gótica costuma ser pensada em duas vertentes: uma masculina e outra feminina, e uma maneira de distingui-las é o trato frente ao sobrenatural, pois eles

serão explicados em termos racionais, no caso do Gótico feminino; manterão seu caráter extraordinário, em sua contraparte masculina. Em

outros modelos, o uso mais explícito da violência e de cenas horríveis e repugnantes foi compreendido como um traço típico das obras masculinas. Já em relação à tradição feminina, o foco narrativo em uma única personagem – geralmente uma mulher –, e uma trama preocupada em narrar exclusivamente as suas experiências parecia dar o tom de suas histórias [...]. (SANTOS, 2017, p. 7)

Considerando que um dos traços do gótico de autoria feminina é a explicação dos acontecimentos fantásticos, a hesitação entre o real e o imaginário seria um momento apenas nessas narrativas, enquanto o insólito inexplicado seria perpetuado na produção masculina. Assim, é importante saber que tanto “a fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2017, p. 36). De acordo com Tzvetan Todorov, se uma escolha for feita entre a realidade e a imaginação, por exemplo, “deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso”, pois o fantástico limita-se à “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (2017, p. 30). Com o conceito de fantástico pincelado, entendamos melhor onde ele pode desaguar: se for decidido

que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2017, p. 48)

No Brasil, a produção gótica conhecida é predominantemente de autoria masculina, mas, suspensos os manuais de literatura, é

possível localizar a produção literária nesse sentido de mulheres desde os oitocentos, como Maria Firmina dos Reis, Ana Luísa de Azevedo e Castro, Emília Freitas, entre outras. Dentro de um esforço de repensar o cânone literário que privilegiou uns em detrimento de outros, pesquisadores vêm estudando essa produção em que também se encontra a obra de Júlia Lopes de Almeida, e o *Ânsia eterna* já foi objeto dessas pesquisas. Dele, foram analisados os elementos góticos nos contos “O caso de Rute”, “As rosas”, “Os porcos” e “Sob as estrelas”, indicando também manifestações do gótico nas narrativas “Perfil de preta” e “A nevrose da cor” (SANTOS, 2017).

Na literatura gótica, entre outras marcas que figuram nos textos citados anteriormente, são comuns os temas misteriosos e sobrenaturais. Não considerando-o como parte dessa vertente literária mas não negando suas relações com algumas de suas características, trazemos à baila o conto “A casa dos mortos”, que oferece, além de um ambiente soturno e de elementos insólitos, uma narradora que relata suas experiências em primeira pessoa.

A narrativa inicia recorrendo imediatamente aos sentidos: “Que frio e que negrume!” (ALMEIDA, 2020, p. 71). Ambas características, a primeira tátil e a segunda visual, estimulam as percepções e convidam o leitor ao espaço do desconhecido onde grande parte dos acontecimentos se desenvolverá. É interessante notar, ainda, “que desde as primeiras linhas do conto, a narradora deixa bem clara a incursão em um universo totalmente desconhecido e sobrenatural” (FIGUEIREDO, 2014, p. 75).

Além de sermos inseridos em um lugar ainda não nomeado, somos apresentados à narradora e conscientizados de sua missão

logo no parágrafo seguinte: “E eu ia andando no meio da treva, corajosa e firme, em busca daquela que me deu a vida, que me criou nos seus seios, que me enchia as faces de beijos e me vestia a alma de alegrias” (ALMEIDA, 2020, p. 71). Em oposição à imagem calorosa das lembranças de sua mãe, a narradora se descreve, naquele momento, como faminta, mal vestida e cheia de mágoas, porém determinada a reencontrar sua genitora como se o reencontro pudesse reestabelecer o bem-estar, assim como em *O diabo apaixonado* (1772), de Jacques Cazotte<sup>4</sup>, obra usada por Todorov para exemplificar o fantástico:

Acreditei ver minha mãe em sonho [...]. Ao passar por um estreito desfiladeiro onde caminhava com segurança, uma mão de repente me empurra para um precipício. [...]. Eu estava caindo, uma outra mão me retira, e acho-me nos braços de minha mãe. (CAZOTTE, 1772, p. 190 apud TODOROV, 2017, p. 139)

Em seu caminho obscuro, não demora para que outro sentido seja ativado, criando um ambiente ainda mais misterioso: “E fui andando na treva, seguindo uns passos que eu ouvia, não sei de quem, não sei para onde”, em um local em que “tudo era mudez; só aqueles passos diante de mim: tan, tan, tan, tan, como marteladas através de uma parede grossa!” (ALMEIDA, 2020, p. 71). A descrição dos sons dos passos em forma de onomatopeia serve para compará-los às marteladas e estabelecer um tom de terror no que antes parecia ser um lugar plácido, apesar de misterioso. Esse recurso vai ao encontro da ideia de que o “conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável,

4 Autor francês que nasceu em Dijon, em 1719, e morreu em Paris, em 1792. Sua obra influenciou diversos autores da literatura fantástica, como E.T.A. Hoffman, Charles Nodier e Gérard de Nerval.

pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo” (CESERANI, 2006, p. 71).

Assim, envolvidos com a ativação de vários sentidos e uma motivação de fácil identificação – o reencontro com a mãe –, estabelece-se um espaço progressivamente mais temeroso para essa causa nobre. É quando a narradora, depois de seguir os passos supracitados, depara-se com “uns vultos mal definidos, quase apagados” (ALMEIDA, 2020, p. 71), mas não demonstra qualquer tipo de medo ou incerteza quanto ao que vê. Neste ponto, convém ressaltar que o “medo está frequentemente ligado ao fantástico mas não como condição necessária” (TODOROV, 2017, p. 41). Pode-se interpretar a falta de pavor da narradora-personagem como ausência da vacilação entre o real e o imaginário, e “A casa dos mortos” não pertenceria à categoria do fantástico se a autenticidade dos eventos não fosse posta em xeque no desfecho do texto.

Quanto mais o enredo se desenvolve, mais insólito seu cenário se apresenta. Os passos que soavam como marteladas, seguidos pela personagem, levaram-na a se deparar com um homem enigmático que revela onde estão, expulsando-a:

– Por que vieste atrás de mim? Esta é a casa dos mortos. Vai-te embora! A estrada negra é proibida aos vivos; és o primeiro que a percorre toda sem ter morrido...

Sombras esparsas iam tomando formas humanas e vinham curiosas, lentas, resvalando, debruçarem-se sobre o meu corpo, em atitude de espanto. Eu resistia ao pavor e sôfrega perscrutava tudo, em busca daquela que me deu a vida [...]. (ALMEIDA, 2020, p. 71)

Sendo assim, o espaço desconhecido, gélido e dado à escuridão, é a própria casa dos mortos, proibida aos vivos e habitada por figuras fantasmagóricas, surpresas com a presença de um ser vivente. Ao ser inquirida sobre a quem buscava, o som de sua voz em resposta “fez fugir em revoada todas aquelas figuras de névoa”, e relata: “Eu mesma tremi, estranhando a vibração das minhas palavras, tal a clareza e a vida da minha voz ecoando entre os fracos murmúrios das outras, de um tênue sopro de brisa” (ALMEIDA, 2020, p. 72). Pouco a pouco, frente ao sobrenatural, a bravura da narradora vai se convertendo em estranhamento e espanto.

Por fim, sua mãe se projeta dentre os espectros, sorrindo e se apresentando como em suas memórias calorosas. Radiante, a protagonista avança para beijá-la, mas é surpreendida por um gesto impeditivo:

– Não me toques! não me beijos! Todo o meu corpo se desfaria ao mais leve contato... Terias horror da minha carne e desmaiarias se os meus lábios se unissem aos teus. Para que vieste procurar-me? Foge, meu amor, o teu lugar é lá, na vida, na febre, na luz, no sofrimento. Vai sofrer. Saudades? tinhas saudades? Pobrezinha! Esquece; não há nada que valha o esquecimento. Eu nunca te apareceria, se não viesses procurar-me. Fizeste mal ao meu repouso, porque, vendo-te, eu não te posso apertar ao meu seio! E as tuas irmãs! E Ele?! (ALMEIDA, 2020, p. 72)

Com isso, o reencontro frustra suas expectativas e a fala de sua mãe sobre a própria carne faz “uma clara alusão à putrefação que envolve os seres após a morte” (FIGUEIREDO, 2014, p. 78). Além de ser impedida de tocá-la, é questionada sobre suas

motivações, tidas como inocentes, e sobre outros membros da família, numa preocupação humanizadora tipicamente materna. Frente à situação, põe-se a chorar, vendo sua mãe lhe oferecer uma fruta que desaparece entre os dedos: “– Até os mortos têm ilusões... eu esquecia-me... disse ela com a sua voz tão outra, apenas audível, como um murmúrio de vento muito ao longe...” (ALMEIDA, 2020, p. 72), possivelmente sugerindo a natureza também ilusória do encontro.

Enquanto isso, os dois caixões que o homem enigmático que a expulsara da casa dos mortos carregava inicialmente agora estavam no chão; um era ocupado por uma virgem com as mãos postas em cruz e o outro por um belo rapaz, tão pálido quanto a moça. Diante dos ataúdes, a Morte conduzia um ritual em uma língua incompreensível à protagonista, e sua mãe, junto dela, explicou-lhe:

Só o amor perdura além da morte. Aquilo é a celebração de um noivado. Os dois corpos ficaram lá embaixo, intactos, rígidos, mas aqui as duas almas estarão sempre unidas; e se voltarem à terra voltarão juntas e para o mesmo laço. Serão eternamente presas uma à outra; almas felizes, raras! Vês? Quem não amou na vida não tem nem a doçura da saudade para amenizar-lhe a tristeza deste exílio. Repara para as virgens sem noivos; que ar de lamento que elas têm! Essas nunca voltarão à terra, porque da vida não trouxeram lembrança. Só quem amou traz para o mistério da morte um aroma de sonho. Tudo mais é poeira que o vento leva, e espalha, e não se torna a encontrar... Vai-te embora! (ALMEIDA, 2020, p. 73)

Na tradução dos dizeres da Morte, há uma ideia a ser defendida, a de que somente o amor sobrevive à suposta passagem. Joga-se,

ainda, com a possibilidade da reencarnação com a condição desse amor entre duas pessoas, reconfortante também no pós-morte ao dar-lhe tom onírico. Considera-se que

a vida dos mortos e de seu retorno não é um tema novo [...]. Mas também esse tema, no fantástico, se constrói com novos aspectos. Interioriza-se. Liga-se a novas explorações filosóficas e experimentações pseudocientíficas, com o desenvolvimento das filosofias materialistas e sensitivas, das filosofias da vida e da força, dos experimentos sobre o magnetismo. A temática tem profundas raízes antropológicas, e vínculos fortes com a vida material e as convenções sociais. Por um lado, as pulsões do *eros* e os condicionamentos materiais e sociais; por outro, o novo modelo cultural sugerido pelo amor romântico (concebido como fusão e anulação total, quase magnética, de dois espíritos e dois corpos). Ambos produzem uma temática do imaginário que é feita de projeções fantasmáticas, sublimações extremas, espiritualizações do *eros*. (CESERANI, 2006, p. 80)

Entretanto, é preciso cuidado quando uma ideia é defendida dessa maneira no fantástico. Segundo Todorov (2017), quando a narrativa se torna a exemplificação de uma tese, o fantástico recebe um golpe fatal, pois estaria entrando no plano da alegoria. Na composição fantástica, deve-se assumir a literalidade e afastar-se do alegórico e do poético, dado que abrem a interpretações que poderiam ler os elementos sobrenaturais, por exemplo, de maneira conotativa. Nesse sentido, a sugestão de Ceserani, acima, de ligar o tema da morte à filosofia, pode ser um perigo ao conceito todoroviano de fantástico, que tende a rechaçar ideias externas ao texto em sua leitura.

Para Todorov (2017), a percepção do leitor implícito, que preenche as lacunas das narrativas no ato da leitura, inscreve-se no texto tanto quanto a dos próprios personagens, por isso é importante conceituá-lo como

uma estrutura textual, prefigurando a presença de um receptor, sem necessariamente defini-lo: esse conceito pré-estrutura o papel a ser assumido pelo receptor, e isso permanece verdadeiro mesmo quando os textos parecem ignorar seu receptor potencial ou excluí-lo como elemento ativo. Assim, o conceito de leitor implícito designa uma rede de estruturas que pedem uma resposta, que obrigam o leitor a captar o texto. (ISER, 1996, p. 36)

Por fim, a mãe pede que a filha vá embora da casa dos mortos, e o homem misterioso que a recebeu lhe estende a mão e a leva de volta à estrada que caminhara, mas não sem que antes ela visse o corpo de sua mãe se tornar “imaterial, diáfano, como se de névoa fosse” (ALMEIDA, 2020, p. 73). Depois de percorrer um caminho obscuro, relata: “quando abri os olhos deste estranho sonho tinha o rosto coberto de lágrimas e as mãos em cruz sobre o coração” (2020, p. 73). Esse último trecho gera um ruído na leitura do fantástico por tornar os elementos sobrenaturais possíveis, fazendo com que a experiência insólita não passasse de um sonho e com que as regras da realidade não se alterassem, ou seja, estaríamos tratando de algo mais próximo do estranho. Podemos, dessa maneira, até “nos perguntar até que ponto uma definição de gênero que permitisse a obra ‘mudar de gênero’ por uma simples frase como: ‘Neste momento, ele acordou e viu as paredes de seu quarto...’ se sustenta” (TODOROV, 2017, p. 48).

Sem embargo, é nesse ponto da narrativa “que se coloca em xeque a própria veracidade dos fatos vivenciados pela narradora”. Junto a isso, o leitor implícito se pergunta: teria “a protagonista realmente adentrado à Casa dos mortos, ou seria tudo apenas uma imagem criada pela sua imaginação?”, e a vacilação, dentro e fora da narrativa, volta a existir – e, com ela, o fantástico. De acordo com Ricardo Piglia, “um conto sempre conta duas histórias” (2004, p. 89), sendo o texto “construído para revelar artificialmente algo que estava oculto” (2004, p. 94). Concomitantemente, a ambiguidade exigida pelo fantástico se confirma no desfecho de “A casa dos mortos”, em que a narrativa é construída para revelar a vacilação entre o natural e o sobrenatural em sua falta de esclarecimentos, afinal, “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1987, p. 203).

Isso demonstra que nem sempre a hesitação provada pelos protagonistas da literatura fantástica tem diante de si o drástico dilema entre explicação natural e explicação sobrenatural das experiências “estranhas” ou “extraordinárias” nas quais estão envolvidos, mas pode também acontecer que uma simples explicação sobrenatural não seja suficiente para desamarrar os nós intrincados de uma experiência paradoxal. (CESERANI, 2006, p. 32)

Apesar de a narradora não se questionar sobre os eventos descritos, tendendo a justificá-los como apenas um sonho, desperta com as mãos em forma de cruz, como a virgem que vislumbrou em um dos caixões, e causa a hesitação do leitor. No caso, um “relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (PIGLIA, 2004, p. 89).

Vale notar, por fim, que o “fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 2017, p. 37).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Júlia Lopes de Almeida mostra, em *Ânsia eterna*, sua versatilidade como ficcionista. Na variedade de textos que compõem o conjunto da primeira edição, os temas ligados à morte, ao amor e à maternidade (paternidade, em alguns casos), desfilam entre narrativas que se passam no plano do real, do imaginário e em espaços fronteiriços. Independentemente da opção feita para desenvolver o enredo, a autora raramente falha em surpreender ou em causar espanto.

No início deste estudo, citamos algumas de suas narrativas tidas como góticas para nos aproximarmos dos conceitos do fantástico, do estranho e do maravilhoso e construímos, pouco a pouco, uma leitura alicerçada acerca dos aspectos sobrenaturais de “A casa dos mortos”. A narrativa, que se desenvolve em um hipotético pós-morte, constrói-se no maravilhoso rumo ao estranho para, no desfecho, cravar o fantástico ao instaurar a dúvida no leitor implícito, que “encarna todas as predisposições necessárias para que a obra literária exerça seu efeito – predisposições fornecidas, não por uma realidade empírica exterior, mas pelo próprio texto” (ISER, 1996, p. 36).

Quanto à construção da narrativa e ao efeito causado em sua recepção, vale, ainda, trazer à tona uma conhecida analogia que diferencia o *crescendo* do romance e o do conto, na qual se alega que

nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*. É verdade, na medida que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua, desde as primeiras frases. Não se entenda isto demasiado literalmente, porque o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos dos seus golpes podem parecer pouco eficazes quanto, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário. Tomem os senhores qualquer grande conto que seja de sua preferência, e analisem a primeira página. Surpreender-me-ia se encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos. O contista sabe que não pode proceder progressivamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade [...]. (CORTÁZAR, 2006, p. 152)

A partir disso, considerando Júlia Lopes de Almeida uma contista perspicaz, cabe lembrar a ativação sensorial desde a primeira frase do conto, colocando o leitor em um ambiente tridimensional e gradualmente mais extraordinário. Assim, na construção que flerta com o maravilhoso e com o estranho, não há oportunidades desperdiçadas nem elementos gratuitos para que, ao final, a realização seja a vacilação.

Conclui-se, portanto, que o conto que narra a busca da protagonista por sua mãe num plano insólito se insere na tradição fantástica considerando a hesitação gerada no leitor implícito entre o natural e o sobrenatural como elemento essencial desse gênero, além de figurarem no texto elementos comuns às narrativas da literatura fantástica, como o extraordinário, o surpreendente e o espantoso.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. Brasília: Senado Federal, 2020.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FIGUEIREDO, Viviane Arena. *Resgatando a memória literária: uma edição crítica de Ânsia eterna de Júlia Lopes de Almeida*. 2014. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- RIBEIRO, João. Prólogo. In: SILVA, Francisca Júlia da. *Mármoreos*. Brasília: Senado Federal, 2020.
- SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *O Gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de Ânsia eterna, de Júlia Lopes de Almeida*. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- SOUZA, Valdira Meira Cardoso de. A narrativa fantástica de Machado de Assis. *Anais do Simpósio Internacional de Letras e Linguística*. Uberlândia: EDUFU, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

## 12

**O REALISMO MARAVILHOSO COMO  
CONSTRUTOR IDENTITÁRIO EM ANA Z.,  
AONDE VAI VOCÊ? DE MARINA COLASANTI<sup>1</sup>**

Diógenes Buenos Aires de Carvalho  
Érica Sousa Torres

Recebido em 27 nov 2022.

Aprovado em 10 abr 2023.

**Diógenes Buenos Aires de Carvalho**

Doutor em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2006).

Professor da Universidade Estadual do Piauí.

Coordenador do Grupo de Pesquisa LLER - Literatura, Leitura e ensino (CNPq/UESPI); Integrante do GT Leitura e Literatura infantil e juvenil da ANPOLL e da Rede de Estudos Avançados em Leitura (Cátedra UNESCO de Leitura/iiler) e Instituto Interdisciplinar de Leitura - PUC Rio) e do grupo de pesquisa A narrativa ficcional para crianças e jovens: teorias e práticas (UERJ).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2900846695607286>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1593-4952>.

E-mail: [diogenesbuenos@ccm.uespi.br](mailto:diogenesbuenos@ccm.uespi.br).

**Érica Sousa Torres**

Mestrado em Letras pela Universidade Estadual do Piauí.

Graduada em Licenciatura em Letras Português e Literatura pela Universidade Federal do Piauí (2020).

Integra o Grupo de Estudos sobre o Mal na Literatura (GEMAL/UFPI) e o Grupo de Pesquisa em Literatura, Leitura e Ensino (UESPI/CNPq).

---

1 Título em língua estrangeira: "Marvelous realism as identity building in *Ana Z. Aonde vai você?* by Marina Colasanti".

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0765675530560005>.  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5943-2807>.  
E-mail: [ericasousatorres@gmail.com](mailto:ericasousatorres@gmail.com).

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo analisar a obra literária *Ana Z., aonde vai você?* (1999), de Marina Colasanti, à luz do realismo maravilhoso. O principal objetivo é mostrar como os aspectos do imaginário simbólico imprimidos na viagem mágica realizada pela protagonista influencia no seu desenvolvimento identitário. Para tanto, tem-se como aporte teórico os estudos primários do fantástico realizados por Todorov (2017), Ceserani (2006) e Furtado (1980), a fim de conceituar e identificar como o fantástico se ramificou na América Latina. Com base nesses estudos, a narrativa colasantiana analisada explora o realismo maravilhoso, cujos aspectos foram investigados com base nos apontamentos de estudos da área do fantástico e da literatura juvenil. Em vista disso, identificamos a presença de uma intertextualidade com outros trabalhos pertencentes ao acervo da literatura infantil e juvenil mundial, e que as impressões simbólicas da viagem interior realizada por Ana Z. acabam influenciando na construção de sua identidade ao final da jornada.

**Palavras-chave:** Realismo Maravilhoso. Literatura Juvenil Brasileira. Identidade. Narrativas Colasantianas. Intertextualidade. Receptividade do Real.

**Abstract:** This article aims to analyze the literary work *Ana Z., aonde vai você?* (1999), by Marina Colasanti, in the light of marvelous realism. The main objective is to show how the aspects of the symbolic imagery imprinted in the magical journey carried out by the protagonist influence her identity development. To this end, the primary studies of the fantastic carried out by Todorov (2017), Ceserani (2006) and Furtado (1980) are used as a theoretical framework in order to

conceptualize and identify how the fantastic branched out in Latin America. Based on these studies, the analyzed colasantian narrative explores the marvelous realism, whose aspects were investigated based on notes from studies in the area of the fantastic and youth literature. In view of this, we identified the presence of an intertextuality with other works belonging to the collection of world children's and youth literature, and that the symbolic impressions of the inner journey carried out by Ana Z. ended up influencing the construction of her identity at the end of the journey.

**Keywords:** Marvelous Realism. Brazilian Youth Literature. Identity. Colasantian Narratives. Intertextuality. Reception of the Real.

## A LITERATURA FANTÁSTICA: ORIGENS E CONCEITOS

A temática deste artigo expressa preocupações, questionamentos e reflexões sobre as conexões entre a literatura juvenil brasileira e a literatura de modalidade fantástica e seus elementos característicos. Então, como embasamento do presente estudo, foram realizadas pesquisas a respeito do conceito histórico e cultural do realismo maravilhoso e a sua integração nas narrativas juvenis brasileiras, uma vez que buscamos analisar a forma como os elementos simbólicos influenciam no desenvolvimento identitário da protagonista da narrativa colasantiana *Ana Z., aonde vai você?*

A história do realismo maravilhoso está entrelaçada com a redescoberta de uma das literaturas mais famosas do século XX: a literatura de modalidade fantástica. O termo “fantástico” vem da tradução francesa da obra *Phantasiestück in Callot's Manier* (1813) de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, em que a palavra “phantastisch” recordava as formas da fantasia e de elementos do

imaginário; mas somente com a tradução da obra de Hoffmann para o inglês temos a transformação do adjetivo em substantivo e, assim, a designação de uma modalidade literária.

O fantástico, como um estudo crítico-interpretativo, tem um caráter de autonomia que possibilita o interesse de pesquisa de diversas correntes teóricas, tais como o estruturalismo, a sociologia, a psicanálise, a teoria da recepção e do efeito estético, entre outras. Isso se deve às diversas abordagens realizadas por estudos teóricos durante os séculos XIX e XX, que vieram com a propagação da palavra “fantástico” na denominação de uma arte caracteristicamente traçada pela liberdade da imaginação. A crítica literária brasileira Ana Luiza Silva Camarani, na obra *A literatura fantástica: caminhos teóricos* (2014), faz um traçado histórico dos principais nomes da literatura fantástica e o impacto de suas vertentes teóricas na literatura mundial. Para a autora, o estudo da literatura de modalidade fantástica teve seu ápice na França, tendo como precursor o teórico, crítico e poeta Charles Nodier (1780-1844), que foi também responsável por estruturar a fundamentação do fantástico utilizando como base as novelas românticas da época. Nodier elabora uma teoria literária acerca do sentido dessa modalidade somente quando se tem definido o termo fantástico, assim, ele passa a avançar para outros textos além dos de Hoffmann, como podemos observar em:

O adjetivo “fantástico” passa a ser empregado nas acepções as mais diversas e não mais apenas para definir o estranho clima em que se desenvolvem os contos de Hoffmann; torna-se um vocábulo empregado correntemente, identificando-se, de um lado, com a palavra romantismo, ambos

aviltados pelos partidários do classicismo. Por outro lado, o extraordinário êxito do termo coincide com a voga na França do gênero a que Hoffmann deve sua glória: o conto. (CAMARANI, 2014, p. 34)

O seu primeiro ensaio sobre a temática foi publicado em 1830, “Du fantastique en littérature”, que aborda os textos prévios que continham manifestações fantásticas com o objetivo de discutir como o insólito era apresentado na narrativa e, principalmente, como causava medo e conflito nos leitores. A revisitação desses primeiros textos e sua relação com o teor psicológico durante a década de 1980 apontam o fantástico como originário do pensamento racional – uma passagem do estudo de Camarani (2014) ilustra muito bem essa característica latente:

De fato, diferentes críticos da literatura fantástica insistem, demonstrando por meio de inúmeros exemplos e de teorias, que o fantástico deve aparecer ligado à representação do real, pois é justamente o desequilíbrio ou a perturbação das leis reconhecidas que determina essa modalidade literária. Daí o real ser imprescindível para a compreensão do fantástico. (p. 15)

Após a morte de Nodier, em 1844, os estudos do fantástico ficaram estagnados até que Henri René Albert Guy de Maupassant, romancista francês, desenvolveu algumas reflexões bastante esclarecedoras sobre o fantástico. Maupassant era um escritor com predileção à crítica social em suas narrativas e também à construção de personagens complexos que conversavam com seu íntimo, logo, o fantástico explorado pelo autor era um fantástico interior, no qual os monstros e as criaturas sobrenaturais não chegavam a ser materializados.

Charles Nodier e Guy de Maupassant foram os precursores de duas visões do texto fantástico em épocas distintas da sociedade francesa, seus apontamentos foram necessários para que, no século XX, nomes como Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, Irène Bessière, Filipe Furtado, Irleamar Chiampi e David Roas desenvolvessem e/ou explorassem outras abordagens. O crítico literário búlgaro Tzvetan Todorov é um dos nomes mais importantes nos estudos teóricos do fantástico por causa da sua abordagem pela perspectiva do gênero, que foi realizada através de uma análise estruturalista. Todorov discorre em *Introdução à literatura fantástica* (2017) sobre o gênero fantástico em três caracterizações: o aspecto verbal, o sintático e o semântico; consequência de um projeto elaborado a partir das teorias de categorização de Northrop Frye e Gérard Genette, este último com o objetivo de demonstrar como o texto transgride as estruturas vigentes de categorização de gêneros literários. Por seu trabalho ter sido traduzido em diversas línguas, é comum encontrarmos obras teóricas que criticam suas abordagens, mas que não se omitem ao dizer que Todorov teve um papel importante em apresentar a literatura de modalidade fantástica para o círculo latino-americano, como fez Remo Ceserani, na introdução de *O fantástico* (2006),

na trilha de Todorov, muitos outros vieram. Houve uma grande efervescência de estudos, em muitos países e também na Itália, em torno da literatura fantástica dos séculos XIX e XX. [...] Trata-se de um fato importante. Uma tradição literária inteira foi redescoberta e recuperada; foram definidos e estudados os mecanismos de operação de um modo literário que forneceu ao imaginário do século XIX a possibilidade de representar de maneira viva e eficaz os seus momentos de inquietação, alienação

e laceração, e de deixar essa tradição como legado para a tradição moderna – como uma das descobertas expressivas mais vitais e persistentes. (CESERANI, 2006, p. 7-8)

A partir dessas variadas abordagens, observamos que o fantástico ao longo das décadas tomou diversas conceituações, no entanto, em seu cerne, ainda se constitui por um período de vacilação (ou hesitação) comum tanto ao leitor quanto ao personagem diante de algo que não provém da “realidade”. Em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), Filipe Furtado faz uma reflexão sobre as variações existentes em tantas perspectivas, que acabam por concordar em um aspecto, que se torna um identificador primário do fantástico.

[...] qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. Por outro lado, tais manifestações não irrompem de forma arbitrária num mundo já de si completamente transfigurado. Ao contrário, surgem a dado momento no contexto de uma ação e de um enquadramento espacial até então supostamente normais. (FURTADO, 1980, p. 19)

Também observamos que o fantástico se distanciou, justamente por meio dessas renovações teóricas, do que hoje conhecemos como realismo maravilhoso e estranho – a priori, apresentado por Charles Nodier (e Todorov) como fantástico-maravilhoso e fantástico-estranho. Nodier foi o primeiro a fundamentar o realismo maravilhoso como um gênero à parte do fantástico, pois existiam gêneros transitórios ou “subgêneros”, como seria o caso do fantástico-maravilhoso, cuja conceituação

na época se assemelhava tenuamente a forma como são tratados atualmente. A partir disso, Nodier estipulou que o fantástico-maravilhoso seria um gênero narrativo no qual o sobrenatural não é contestado e o fantástico-estranho seria apresentado por meio de uma explicação racional e lógica da manifestação sobrenatural. Vale a pena pontuar que as obras de Nodier também discorrem acerca do pensamento mítico humano, do sonho e da loucura para a fundamentação do fantástico na narrativa, assim, os seus postulados trabalham principalmente com a ideia de uma realidade transmorfa originária do mundo onírico.

### **REALISMO MÁGICO OU MARAVILHOSO? UM CASO DE DEFINIÇÃO NA AMÉRICA LATINA**

O realismo maravilhoso nasce a partir da definição dos contos de fada, sendo denominado inicialmente como contos feéricos, no qual o universo da maravilha se adequa ao mundo real com naturalidade, ou seja, o “mundo feérico e o mundo real diegético se interpenetram sem choque nem conflito” (CAMARANI, 2014, p. 54). Todorov (2017) entende o maravilhoso como um fenômeno futuro, que vem logo depois do fantástico, contudo, esse apontamento atualmente é considerado como errôneo por Irleamar Chiampi, já que compreendemos o realismo maravilhoso como um universo à parte do fantástico por se manifestar em leis próprias.

Apontada a conceituação do fantástico no tópico anterior e explicado o princípio do maravilhoso, torna-se necessário apresentarmos a definição de realismo mágico. A diferenciação entre mágico e maravilhoso surgiu na mesma época que emergiu a necessidade de caracterizar a literatura latino-americana com

base na concretização das práticas culturais de seus países na produção literária. Para Bruna Carla Santos e Erinaldo Borges, em *Realismo mágico e real maravilhoso: um anseio de afirmação da literatura latino-americana* (2018), a preocupação por uma denominação diferenciada veio a partir da busca dos países latinos pela independência política e cultural de seus colonizadores.

A noção de realismo presente nesses conceitos vem da ideia de que o ficcional dialoga com o real na sua forma de representar determinado objeto que já existe no cotidiano, mas ganha um trato próprio da linguagem literária, possibilitando um diálogo frutífero entre realidade e ficção. Foi dessa busca inicial pelo 'real' do nosso cotidiano que esses conceitos possibilitaram muitas discussões voltadas para o entendimento das várias manifestações da natureza e das culturas da América Latina. A ideia de afirmação da literatura do continente é a marca maior desses conceitos, pois eles tentam mostrar uma feição da nossa literatura, tentando repensar seus vínculos com a Europa. (SANTOS; BORGES, 2018, p. 21)

O termo "realismo mágico" surgiu no início da década de 1920 com a publicação de um ensaio produzido pelo teórico alemão Franz Roh chamado "Nach Expressionismus (Magischen Realismus)", que discorria sobre o expressionismo nas obras de Picasso, Max Ernst, Paul Klee, entre outros pintores, mas o termo "magischen" no subtítulo fez com que os leitores interpretassem o seu ensaio a partir da ideia da presença da magia no realismo dando início a uma nova manifestação estética. Já o realismo maravilhoso aplicado na obra *O reino deste mundo* (1949), criado pelo escritor cubano Alejo Carpentier, antes de Gabriel García Marquez se popularizar nos

anos 1960, é a definição que utilizamos neste trabalho. Assim, a denominação de maravilhoso aplicada a este trabalho concentra-se principalmente a partir da ideia de Lauro Figueira, no estudo *Realismo mágico ou realismo maravilhoso?* (2016).

É certo então dizer que, na primeira metade do século XX, surge uma literatura hispano-americana que contrasta com os princípios do texto realista do século XIX. Quanto à denominação dessa literatura, uns críticos insistem em defini-la como realismo mágico, outros como realismo maravilhoso. Para melhor incorporar uma discussão literária sobre a nova expressão poética latino-americana, propõe-se o complemento de *maravilhoso* ao realismo, em vez de *mágico*. (FIGUEIRA, 2016, p. 24, grifo do autor)

Irlemar Chiampi, autora de *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (1980) é um dos maiores nomes na pesquisa do realismo maravilhoso nas últimas décadas – seus estudos são baseados na valorização de elementos extraliterários, como o contexto cultural e sua influência na narrativa. Para a pesquisadora, a extraordinariedade presente em um livro se constitui da “frequência ou densidade com que os fatos ou objetos exorbitam das leis físicas e das normas humanas” (CHIAMPI, 1980, p. 48), ou seja, a identificação dessa anormalidade causa nas personagens, e também no leitor, efeitos de admiração, espanto e arrebatamento. As reações positivas entram em contraste com as negativas encontradas em contos fantásticos.

Em vista disso,

[...] Maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos

de discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo ao realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a ‘atitude do narrador’), ora de ordem conteudística (a magia como tema). (CHIAMPI, 1980, p. 43)

Assim, o realismo maravilhoso como manifestação latina apresentou-se como uma busca por independência cultural de seus colonizadores europeus, caracterizando-se com base no misticismo complexo das diversas culturas presentes nos países da América Latina. O ensaísta venezuelano Arturo Uslar Pietri, em “Lo criollo en la literatura” (1947), menciona a relação entre as produções literárias pós 1940 com a maravilha construída com base no simbólico cultural. Irlemar Chiampi (1980) discute esse ensaio e aponta que o escritor entende a literatura hispano-americana como uma manifestação “pelas formas elaboradas, obscuras e complicadas; a deformação dos modelos; a proliferação do mítico e do simbólico [...] a utilização da literatura como instrumento de luta política” (CHIAMPI, 1980, p. 125). Vale postular que o maravilhoso nasceu como uma vontade de reafirmar a nossa produção literária sem que ela fosse embasada pelas tradições eurocêntricas.

Mas, quando falamos no encontro entre a literatura fantástica e a literatura para crianças e jovens, surge a necessidade de evocar a ideia de que, tradicionalmente, percebemos o maravilhoso (ou a visão primária do mágico) como uma intervenção de seres mágicos na ação narrativa desde as mais antigas obras do acervo literário infantil. Durante o transporte da tradição oral para a escrita, algumas características foram perdidas ou modificadas para se adequarem ao público, já que a literatura popular era

considerada como inferior para a elite por ter uma linguagem rude, simplória e inculta. Mesmo após sofrer tantas modificações, ainda encontramos a presença de um fator que torna as narrativas para as crianças tão encantadoras: a magia.

É por meio da compreensão de que o humano é um ser mítico que entendemos que os contos de fadas dialogam diretamente com o leitor por meio de sua imaginação, um recurso primário da literatura para crianças e jovens. Nelly Novaes Coelho, em *Literatura infantil: teoria, análise, didática* (2000), reflete sobre como a imaginação vem a ser um dos fatores de consolidação do gênero:

Em seus primórdios, a literatura foi essencialmente fantástica: na infância da humanidade, quando os fenômenos da vida natural e as causas e os princípios das coisas eram inexplicáveis pela lógica, o pensamento mágico ou mítico dominava. Ele está presente na imaginação que criou a primeira literatura: a dos mitos, lendas, sagas, contos rituais, contos maravilhosos, etc. (COELHO, 2000, p. 52)

Em relação a isso, Maria do Socorro Rios Magalhães, em *Literatura infantil: a fantasia e o domínio do real* (2001), corrobora com essa afirmativa ao declarar que “relacionar a condição infantil proporciona ao leitor a oportunidade de entender o significado de sua própria existência” (MAGALHÃES, 2001, p. 27), e retoma a ideia de que, ao preparar a criança para a vida adulta, é necessário facilitar sua transição através de exemplificações.

Contudo, antes de nos estendermos sobre as implicações na relação entre realismo maravilhoso e literatura infantil (e posteriormente a juvenil), é necessário compreendermos como se

manifestou a definição de infância e juventude na sociedade e de como se desenvolveu a produção literária para esta faixa etária.

## **A INFÂNCIA E JUVENTUDE COMO CONSTRUTO SOCIAL**

A literatura infantil que conhecemos atualmente teve um surgimento turbulento: nasceu em meio às rodas de contação de histórias orais, mais tarde foi adaptada para a elite e depois remodelada para o perfil pedagógico até sua precarização, e, por fim, teve a sua reinvenção como uma literatura de qualidade. No entanto, para que possamos falar com exatidão da literatura juvenil, categoria que se enquadra a obra analisada neste trabalho, é propício que antes seja feita uma abordagem sobre o desenvolvimento de seu público leitor; pois, se levarmos em consideração as transformações de contexto sociocultural pela qual a infância e depois a juventude passaram, até a forma como a conhecemos atualmente, percebemos que o mesmo acontece com a literatura voltada para elas.

Com base nisso, avançamos por uma época em que os textos literários não eram destinados para um público com a faixa etária definida. Ao investigarmos as questões da transitoriedade do posicionamento da criança dentro do núcleo familiar de acordo com a perspectiva social, notamos que a sociedade europeia do século XVII caracterizava as crianças inicialmente como pequenos adultos, e, só depois uma ampla remodelação do construto familiar, elas foram vistas como um ser que necessitava de atenção especial.

Durante a Idade Média, todas as crianças, até mesmo aquelas nascidas em famílias abastadas, desfrutavam do mesmo ambiente dos adultos ao participarem ativamente da rotina trabalhista, ao

frequentarem os mesmos eventos sociais e utilizarem das mesmas produções culturais dos adultos – produções que se davam por meio da oralidade, uma atividade comum em que as pessoas se reuniam para ouvir histórias contadas ou cantadas por narradores que iam de cidade em cidade. É nessa convivência em meio aos adultos que as crianças acabam sendo expostas a sofrimentos e sexualidade, já que anterior a essa época não era comum um cuidado especial para com a criança por meio da construção de um ambiente separado dos adultos.

Nesse sentido, por não haver um estabelecimento de diferenças entre o mundo infantil e adulto, era comum, como mencionado anteriormente, a criança ser iniciada muito cedo nas tarefas trabalhistas. As provenientes de famílias ricas estudavam para receber a herança dos progenitores, enquanto as crianças de famílias de classe média eram preparadas para aprender um ofício e muitas vezes ainda eram enviadas para outras famílias por causa do trabalho.

É a partir dessa relação distante que surge a questão do afeto familiar, um ideal burguês em todo o seu cerne – pela passagem da criança na família ser muito breve e também por se relacionar socialmente com outras pessoas, exercendo comunicações com os mais diferentes grupos de indivíduos: vizinhos, anciãos, empregados da casa; ou seja, em sua grande maioria, adultos. Consequentemente, o infante não conseguia criar uma relação afetiva duradoura com alguém particular. Com relação a essa observação, a crítica literária Regina Zilberman, em *A literatura infantil na escola* (2003), aponta que:

Antes da constituição desse modelo familiar burguês, inexistia uma consideração especial para com a infância. Essa faixa etária não era percebida como um tempo diferente, nem o mundo da criança como um espaço separado. Pequenos e grandes compartilhavam dos mesmos eventos, porém nenhum laço amoroso especial os aproximava. A nova valorização da infância gerou maior união familiar, mas igualmente meios de controle do desenvolvimento intelectual da criança e manipulação de suas emoções. (ZILBERMAN, 2003, p. 15)

Segundo Philippe Ariès, historiador e medievalista francês especializado em história da família, na obra *História social da criança e da família* (1986), o modelo familiar burguês caracterizado em pinturas e obras literárias é baseado em uma mulher (a dama do amor cortês) e homens heroicos com um tom de imensa responsabilidade, mas as crianças são ausentes. Esse apontamento tem como aporte a ideia de que durante a Idade Média havia uma busca pela supremacia de classe, na qual as famílias expandiram os seus domínios através dos vínculos fornecidos pelo casamento arranjado, então, os laços afetivos eram inexistentes, de forma que as crianças eram negligenciadas.

Somente em meados do século XVIII começaram a surgir as primeiras manifestações políticas que causaram a transformação dentro das poucas escolas existentes e do núcleo familiar. Compreende-se que é a partir das mudanças nas relações trabalhistas causadas pelos eventos da Primeira Revolução Industrial (1750-1850) que as novas ideias de educação começam a serem definidas, como consequência da separação da Igreja

e do Estado, a implantação do sistema educacional gerido por normas públicas, e com ensinamentos que acompanhavam os eventos tecnológicos da época. Em relação a isso, Teresa Colomer, em *Introdução à literatura infantil e juvenil atual* (2017), diz que:

A existência de uma literatura especificamente destinada ao público infantil e juvenil e adolescente é um fenômeno próprio do mundo moderno. Surgiu no século XVIII e se encontra em plena expansão na época atual. Não cessam de se explorar novos gêneros e formatos, e o volume de suas vendas na Espanha está já perto de 15% do total editorial, enquanto que a literatura de adultos, um segmento da população muito mais numeroso, tem apenas 9% a mais. (COLOMER, 2017, p. 133)

Portanto, o conceito de família agora era visto sob uma nova perspectiva, pelo menos para as famílias burguesas da época que já buscavam estreitar os laços com as crianças, pois, como explica Zilberman, em relação às questões familiares e a sociedade, “difundiu-se um conceito de estrutura unifamiliar privada, desvinculada de compromissos mais estreitos com o grupo social e dedicada à preservação dos filhos e do afeto interno, bem como a de sua intimidade” (ZILBERMAN, 2003, p. 17), ou seja, o afeto e o intimismo eram importantes para a identidade familiar e para o favorecimento de relações políticas através do casamento e da vida doméstica. Sobre isso, a autora ainda afirma que:

Estimulada ideologicamente pelo liberalismo burguês, que encontraram neste núcleo o suporte necessário para centralizar o poder político e contrabalancear a rivalidade da nobreza feudal, ela recebeu o aval político para irradiar seus principais valores: a primazia da vida doméstica, fundada

no casamento e na educação dos herdeiros; a importância do afeto e da solidariedade de seus membros; a privacidade e o intimismo como condições de uma identidade familiar. (ZILBERMAN, 2003, p. 17)

Assim, a literatura infantil se origina nesse contexto, ou pelo menos os primeiros passos dessa literatura que conhecemos atualmente. Todavia, os primeiros textos literários voltados às crianças em sua grande maioria eram meras adaptações de obras literárias adultas, ou criações de caráter pedagógico com os valores morais da época incutidos. Assim, esses fatores tornaram a literatura infantil conhecida pelo universo artístico do século XVIII e adiante com rótulos que levavam uma carga de preconceito acerca de sua importância. Com o passar dos anos, a literatura infantil se expandiu em um material variado, tendo como único aspecto em comum, até então, a criança como seu público leitor primário e o protagonismo em suas aventuras.

Marisa Lajolo e Regina Zilberman, em *Literatura infantil brasileira: história e outras histórias* (2007), discorrem sobre os primeiros textos nacionais de literatura infantil e sua perspectiva estereotipada do gênero.

A presença de uma protagonista criança é um dos procedimentos mais comuns da literatura infantil. Via de regra, a imagem da criança presente em textos dessa época é estereotipada, quer como virtuosa e de comportamento exemplar, quer como negligente e cruel. Além de estereotipada, essa imagem é anacrônica em relação ao que a psicologia da época afirmava a respeito da criança. Além disso, é comum também que esses textos infantis envolvam a criança que os protagoniza em

situações igualmente modelares de aprendizagem: lendo livros, ouvindo histórias edificantes, tendo conversas educativas com os pais e professores, trocando cartas de bons conselhos com parentes distantes. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 32)

Para entendermos como essa abordagem nacional é atrasada em relação à eurocêntrica, vale lembrarmos que a literatura infantil teve como um de seus pioneiros François Fénelon, autor da obra *L'éducation des filles* (1687), cujas ideias eram voltadas para a educação através de valores morais e seguíam a estrutura maniqueísta, apesar de ser considerado um liberal nos pontos políticos e educativos da época ao entrar em constante embate contra a Igreja e o Estado. Sua ideiação foi utilizada na produção literária brasileira dois séculos depois.

Em união às produções literárias maniqueístas voltadas para o ensino, havia também as adaptações de clássicos estrangeiros. Como mencionado anteriormente, o primeiro impacto literário voltado para o público infantil em território nacional foi com as traduções e adaptações de livros que inicialmente não foram escritos para crianças. Da mesma forma aconteceu o processo de produção literária para adolescentes, a literatura consumida por elas era inicialmente voltada para o público adulto, como é o caso da série *As aventuras de Robinson Crusóé* (1719), de Daniel Defoe. Sobre essa situação, os comentários de Teresa Colomer, em *Introdução à literatura infantil e juvenil atual* (2017), e de Freddy Gonçalves da Silva, em *A nostalgia do vazio: a leitura como espaço de pertencimento dos adolescentes* (2021), abrem espaço para uma discussão inicial do que seria a literatura juvenil e de como o leitor se envolve com ela em diversos contextos sociais.

Saindo do território da infância, caracterizada pelo apreço ao novo do mundo exterior, adentramos na jornada intimista de reconhecimento dos limites físicos e psicológicos da adolescência – é um momento de transformação, e, por isso, sua literatura por muitas vezes é denominada como literatura de transição ou de fronteira. Para Freddy Silva, “ao final da infância, a leitura é um exercício de migração. A partir dos 10, 11 e 12 anos, mudam, com facilidade, os códigos que a realidade cotidiana estabelece como lógicos” (SILVA, 2021, p. 47). Assim, podemos pensar sobre a “criação” de uma literatura para jovens com base na criação da literatura infantil; a partir da definição de infância, no entanto, os caminhos tomados por essa classificação se distinguem.

João Luís Ceccantini, pesquisador brasileiro de literatura infantil e juvenil, em introdução para o estudo *Livro juvenil: estética, crítica e experiência literária* (2021), aponta que a ideia de uma literatura para jovens ganha atenção nos Estados Unidos somente quando a definição de “juventude” se torna centro de debates na comunidade acadêmica de estudos da humanidade. Além disso, outra tomada em relação ao surgimento da literatura juvenil é de que foi realizada a partir do consumo de obras adultas por jovens de uma maneira muito orgânica.

Se até meados dos anos 1940 alguém fizesse referência a um conjunto de romances como Robinson Crusoé, Viagens de Gulliver, Os três mosqueteiros, Ivanhoé, O último dos moicanos, Oliver Twist, David Copperfield, Moby Dick, Viagem ao centro da terra, O corsário negro, A ilha do tesouro, para citar apenas algumas obras muito conhecidas da literatura universal, certamente o que viria de imediato à cabeça de qualquer leitor

experiente é que se trata de uma lista de obras de literatura juvenil. No entanto, essas não são obras que foram escritas ou publicadas para jovens leitores em particular, mas que, ao longo do tempo, com frequência circularam entre jovens, por eles foram lidas e se revelaram como de sua predileção. Num processo gradual e crescente, passaram mesmo a ser eleitas como ‘adequadas’ aos jovens pelos mais diferentes tipos de mediadores (pais, professores, bibliotecários, editores etc). (MONTEIRO; MAGALHÃES; CECCANTINI, 2021, p. 13)

A literatura juvenil apresenta novas tendências e aprofunda as novas visões sociais em duas classificações: as narrativas realistas e as narrativas fantásticas. As realistas surgiram com base no uso educacional, já que foi a primeira produção textual voltada para crianças, assim, elas excluem a fantasia e procuram “expressar a crescente preocupação social com a situação psicológica e social da infância” (COLOMER, 2017, p. 159); os temas fraturantes são extensivamente trabalhados nessa corrente, vemos em obras de autores como, por exemplo, Lygia Bojunga e João Anzanello Carrascoza personagens que lidam com uma realidade social brutal (violência sexual, racismo, abuso psicológico, abuso de drogas etc). Diana Navas e Ana Margarida Ramos, em *Literatura juvenil dos dois lados do Atlântico* (2021), discutem sobre como a corrente realista é “a mais frequente nas literaturas contemporâneas portuguesa e brasileira, o que se torna compreensível ao considerarmos que os jovens estão cada vez mais expostos à informação” (NAVAS; RAMOS, 2021, p. 17).

A segunda corrente presente na literatura juvenil é a fantástica (ou narrativa de fantasia), na qual os livros são baseados em histórias

populares ou uma revisitação moderna dos contos de fadas que são altamente consumidos. Sobre isso, Teresa Colomer comenta que:

Contudo, cabe atribuir a *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, pseudônimo de Charles LudwidgeDogson (1865), a origem real da entronização do modelo literário fantástico para crianças e a constituição decisiva de uma literatura infantil e juvenil com voz própria. Carroll inventou a história para uma Alice real e suas irmãs em uma tarde de verão. Longe de qualquer propósito didático típico da época, Carroll criou um autêntico relato literário no qual fundiu as fronteiras da realidade e da fantasia, misturou outros modelos narrativos como o *nonsense* e a paródia das convenções sociais e incluiu inclusive a interrogação sobre a linguagem. (COLOMER, 2017, p. 163, grifo do autor)

Marina Colasanti está entre os nomes nacionais de revisitação da temática dos contos de fadas, a obra *Mais de 100 histórias maravilhosas* (2015) é um compilado das produções infantis e juvenis de narrativas baseadas em contos de fadas tradicionais, mas Colasanti adiciona a sua essência com protagonismo feminino e diálogos com questões sociais. As narrativas de fantasia dialogam com o íntimo de personagens e leitores por meio de elementos simbólicos, viagens encantadas e seres com conceitos fora da realidade para enfrentar a opressão, o medo, a sexualidade, entre outros temas comuns na literatura de fronteira que é a juvenil.

### **A NARRATIVA COLASANTIANA: UM SOPRO DE MAGIA NA LITERATURA PARA CRIANÇAS E JOVENS**

O imaginário torna-se um ponto de escape para os leitores de todas as idades, uma tendência natural que suas mentes

encontram para adaptar-se ao ambiente social, quase como um guia silencioso durante seus períodos de mudanças psicológicas. Juntamente com Charles Perrault estavam os Irmãos Grimm na busca da adaptação de contos populares, que inicialmente não eram para as crianças, mas com o advento da magia acabou por se tornar ponto de interesse para esse público. Maria do Socorro Rios Magalhães menciona a relação do fantástico com o social na seguinte passagem:

Segundo Richter e Merkel (1978), os contos de fadas pertenciam, inicialmente, às classes mais baixas da sociedade feudal e expressavam a sua importância frente à situação injusta de que eram vítimas. O elemento fantástico ou maravilhoso tinha para o ouvinte um valor compensatório, pois somente através da fantasia, ou seja, pela intervenção de entes sobrenaturais, como fadas ou duendes, ele podia utopicamente imaginar uma melhoria na sua sorte. (MAGALHÃES, 2001, p. 26)

É por meio das adaptações que surgem os mais variados temas, tendo como objetivo, segundo Magalhães, “relacionar com a condição infantil, proporcionando ao leitor a oportunidade de entender o significado de sua própria existência” (MAGALHÃES, 2001, p. 27). Ao preparar o adolescente para a vida adulta, é necessário facilitar sua transição por meio de explicações que levam direto ao seu íntimo, como é o caso de obras contemporâneas de autores como Lygia Bojunga, Heloisa Prieto e Marina Colasanti. As narrativas dessas autoras dialogam com temas considerados fraturantes, como, por exemplo, a orientação sexual, a violência física e psicológica, a morte, a fim de que a pessoa assimile o mundo ao seu redor.

Porém, como proceder quando o adolescente não assimila o mundo de forma semelhante aos adultos? É justamente isto que Jean Piaget, psicólogo e epistemólogo, discute em *A formação do símbolo na criança: imitação, jogo e sonho, imagem e representação* (2010), e mesmo que se refira à infância, podemos correlacionar suas ideias com a adolescência em certos pontos – ele debate sobre a construção de uma explicação freudiana para o que significa a estrutura de um pensamento simbólico em favor da receptividade da realidade. Assim, podemos depreender que a presença do simbólico na literatura infantil é um recurso que promove uma adesão do leitor à narrativa por meio de artifícios narrativos frutos de um imaginário liderado pelo maravilhoso.

O sonho é sempre uma realização de um desejo, mas o conteúdo aparente dos sonhos oculta um “conteúdo latente”, do qual não é mais que a “transposição” simbólica. Essa transposição é devida a uma censura que provém, ela própria, da consciência do sujeito, assim como seu “superego”, ou a interiorização da ação dos pais. (PIAGET, 2010, p. 207)

A psicologia define a capacidade criativa dos humanos, como a fantasia ou imaginação, quando nosso cérebro cria combinações entre o que são eventos reais e eventos não baseados na lógica e na razão; a imaginação está presente em nosso cotidiano por meio da vida cultural, sendo estas as criações artísticas, científicas e técnicas. Assim sendo, os processos criativos dos humanos têm origem já na primeira infância, expressadas por meio de suas brincadeiras e também a predileção pelo exagero, na qual as impressões da realidade se modificam aumentando ou diminuindo a natureza

do evento. Em razão de o cérebro ser capaz de produzir situações combinatórias entre as ocorrências da realidade e da fantasia, é comum nos depararmos com crianças utilizando de sua imaginação para criar histórias em relação a acontecimentos da realidade, suas explicações para a quebra de algum objeto geralmente surgem por meio da interferência de algum ser mágico, mas não porque aquilo é mentira, mas sim porque esse é o único meio que elas conseguem explicar o que aconteceu.

Isso se deve ao fato de que elas estão inseridas em um ambiente que favorece a visão do que é real por meio de eventos fantásticos, pois desde muito pequenas são envoltas por contos de fadas. No entanto, isto não significa que o simulacro é um produto, mas sim a forma como a literatura infantil estimula o pensamento criativo e interfere na estruturação da realidade. Já quando a criança atinge os 6/8 anos de idade, sua capacidade de distinguir o que é real e o que é imaginação torna-se mais forte, assim surge uma outra significação para que ela entenda o mundo, dessa vez por meio do antropomorfismo, local em que ela aceita com naturalidade a fantasia presente nas histórias infantis e não a confunde com a realidade.

Na adolescência, conseguimos distinguir a realidade do imaginário muito bem, todavia, temos uma predileção pela ficção fantástica do que a realista pois ainda temos a necessidade de fabular o cotidiano. Marina Colasanti, em suas narrativas de recontagem de contos tradicionais e também criação de um universo maravilhoso, faz com que suas protagonistas, em grande maioria femininas, interajam durante as atividades do cotidiano com os espaços simbólicos, espelhos do seu psicológico interior.

Vera Maria Tietzmann Silva, em *Nos avessos do texto: um passeio pela obra de Marina Colasanti* (2021), analisa o potencial acadêmico das narrativas colasantianas e faz um estudo de como a produção de Colasanti é completamente voltada para o imaginário simbólico. Tietzmann Silva (2021) prontamente relaciona as obras de Marina Colasanti com a de autores como Lygia Fagundes Telles e Franz Kafka ao dizer que “[...] o que os irmana é a capacidade de aliar o trivial e o insólito em suas inquietantes ficções” (SILVA, 2021, p. 93) e complementa com uma colocação pertinente à aplicação deste artigo, com o maravilhoso como uma aventura identitária para Ana Z.

As modalidades de abertura e fechamento das narrativas também podem concorrer para a instalação do fantástico. A larga utilização de imagens simbólicas, que é um traço estilístico de Marina Colasanti, revela-se extremamente adequada à construção de uma atmosfera fantástica, uma vez que oferece ao leitor múltiplas possibilidades interpretativas, em níveis significativos diversos. Por exemplo, na construção de alguns contos, a autora atou as cenas do início e do final, dando circularidade à narrativa. Isso requer uma breve digressão. (SILVA, 2021, p. 95)

Assim, compreendemos que as obras contendo um realismo de linha metafórica transmitem uma simbologia que fica a respeito do leitor decodificar suas significações, essa aproximação pode ser realizada, principalmente, por meio da linguagem narrativa utilizada. Nelly Novaes Coelho (2000) reflete sobre como a linguagem híbrida é um dos mecanismos mais comuns para criar uma relação protagonista-leitor:

Na ficção contemporânea, surge uma forma híbrida de linguagem narrativa: a que resulta da fusão da linguagem realista com a simbólica. Trata-se da linguagem usada pela ficção do Realismo Absurdo ou do Realismo Mágico, no qual o cotidiano mais comum passa a conviver com um elemento estranho ou maravilhoso, que ali é visto como absolutamente natural. (2000, p. 82)

Com essa observação, surge o seguinte questionamento: a linguagem narrativa do realismo maravilhoso e seus elementos simbólicos dentro da literatura infantil são os principais mediadores na aceitação da realidade? Bem, a resposta está exatamente na natureza literária, que tem dependência de aspectos ideológicos, pois, como aponta Nelly Novaes Coelho, por a literatura ser um “fenômeno visceralmente humano, a criação literária será sempre tão complexa”, assim como é “um dinâmico processo de produção/recepção que, conscientemente ou não, se converte em favor de uma intervenção sociológica, ética ou política” (COELHO, 2000, p. 28).

A transformação da sociedade obriga que a literatura acompanhe os debates em pauta, a exemplo disso está a mudança de caracterização de protagonistas, que antigamente eram majoritariamente brancos, e atualmente há a implementação de uma pluralidade. O aumento de protagonistas femininas teve como consequência a diversificação nas vozes da libertação e empoderamento do feminino dentro da literatura de fantasia, como é o caso da maioria das obras colasantianas. Em *Ana Z., aonde vai você?*, livro lançado pela editora Ática em 1993, a protagonista Ana Z. realiza uma jornada de autoconhecimento e busca pela libertação através de um espaço simbólico anteriormente trabalhado na

literatura infantil, o poço – que nos remete ao buraco de coelho que Alice cai na obra de Lewis Carroll. As dores do crescimento, ou como podemos chamar de adolecer de Ana Z., são explorados ao longo de cenários simbólicos que se materializam de acordo com sua experiência e necessidade. Para Silva, as viagens de Ana Z são produtos simbólicos do desejo:

*Ana Z. aonde vai você?* é uma história sobre o desejo. Aliás, desejo e desejar são palavras mencionadas perto de 50 vezes ao longo da narrativa. Em sua trajetória, a menina satisfaz seu desejo antigo de ser uma nova Sherazade contando histórias numa torre para o sultão, atitude impensada que quase lhe custou a cabeça. Na viagem pelo deserto ela conhece o oásis antimiragem e também o oásis do Desejo, um local belo e agradável criado pelo desejo de seus moradores – mas que, por sua vez, não passa de uma miragem. Toda a viagem e suas aventuras constituem um aprendizado para Ana, que passa a distinguir o ser do parecer; quando falar e quando calar-se; quando confiar no que os olhos veem e quando recorrer aos outros sentidos. Em resumo, uma viagem iniciática. (SILVA, 2021, p. 49-50)

Regina Michelli, em *Do maravilhoso ao insólito: caminhos da literatura infantil e juvenil* (2012), expõe a ideia de aproximação do protagonista viajante como um rito de iniciação com a forma em que a natureza é abordada nos contos infantis (uma natureza de florestas densas que escondem mistérios, representando o papel de obstáculo simbólico). Marina Colasanti inclui a natureza da água e sua ausência ao longo da narrativa, uma vez que Ana inicia sua jornada ao observar o seu reflexo nas águas turvas de um poço e percorre o seu íntimo em desertos com falsas realidades. Regina

Michelli, em uma análise sobre os contos de Charles Perrault, chega a seguinte conclusão sobre a natureza:

Nas histórias de Perrault, o espaço da floresta revela-se como aquele que representa a necessidade de ultrapassagem para que se atinja o objetivo – configura-se a travessia. Chapeuzinho Vermelho precisa atravessar a floresta – onde acontece o primeiro encontro com o lobo – para chegar à aldeia onde mora a avó. Pequeno Polegar e seus irmãos são abandonados pelos pais na floresta, onde fatalmente seriam devorados por lobos. [...] a floresta é o espaço aberto ao desconhecido amedrontador, representa o convite a aventurar-se e a mediar as próprias capacidades. (MICHELLI, 2012, p. 130)

A obra *Ana Z., aonde vai você?* inicia pela voz de uma narradora onisciente, que conversa diretamente com os leitores (e consigo mesma) durante as aventuras de uma menina que até o momento nós não sabemos nada sobre – nem mesmo a narradora a conhece além de seu nome, Ana, e seu sobrenome abreviado, Z. O instigante aqui é termos uma protagonista desconhecida cujo nome é a primeira e última letra do alfabeto: o começo e fim de um meio para a escrita da fabulação, mas mesmo assim sendo um completo mistério. O tempo e o espaço também não são definidos, estamos todos presos na imagem da personagem e à espera de suas ações. Os leitores, em muitos casos, estão à mercê do ponto de vista do narrador para saber as ações de um personagem, mas neste caso nem o leitor e nem o narrador têm o poder sobre as decisões da heroína.

Esta história começa com Ana debruçada à beira de um poço. Acho que chegou ali por acaso, mas

não posso jurar. Não sei nem mesmo se o poço está num campo, ou num jardim. A verdade é que não sei nada da vida de Ana antes deste momento. Sei que a letra Z é do seu sobrenome, mas ignoro as outras letras. Desconheço tudo o mais a respeito dela. Eu a encontro como vocês, pela primeira vez, menina à beira de um poço, em que agora se debruça. (COLASANTI, 1999, p. 7)

Caroline Cassiana Silva dos Santos, em *Paixão, Desejo e Busca: elementos possíveis para uma leitura do livro “Ana Z. aonde vai você?”* (2004), reflete sobre a subjetividade da narradora. Para Caroline Santos, esse recurso é uma forma da autora colocar-se frente ao leitor em igualdade, o que faz com que a aventura seja convidativa. Há trechos em que o narrador toma a voz da autora e exprime consternação diante da liberdade exercida pela protagonista que aproxima o leitor desse sentimento de observador passivo, mas confidente, como podemos ver nessa passagem do capítulo “Quem conta um conto”:

Não está tão diferente quanto pensam as lavanderias. Nem está coberta de pedras preciosas. A roupa sim, mudou. E o jeito dela, um pouco. Quando entrei, parecia uma menina brincando de princesa. E era.

– Ana, o que é que você está fazendo aqui?!

Não resisti, falei com ela. É a primeira vez que lhe dirijo a palavra assim, diretamente. Mas também, ela passou dos limites. Dos meus, quero dizer.

– Você não sabe? Pensei que fosse você que tinha armado tudo isso...

– Eu?! Eu não estava nem aí.

– Então fui eu mesma, desculpe. Sempre tive essa vontade de ser princesa, de morar numa torre. Brinquei muito disso com minha amiga, sabia?

– espera uma resposta que não vem, porque eu estou só olhando para ela. (COLASANTI, 1999, p. 34-35)

Teresa Colomer (2017) faz uma observação acerca das narrativas psicológicas e as dificuldades existentes no contato da obra com seus leitores. O narrador é um meio vital para que exista essa aproximação com o jovem leitor.

Uma solução habitual na novela psicológica em geral é a de ceder a voz aos protagonistas, usando enormemente a primeira pessoa. Mas, nos primeiros passos da literatura infantil e juvenil, a primeira pessoa só era usada nos relatos em que um adulto recordava os acontecimentos vividos, é o que acontece em *David Copperfield*, de Charles Dickens, por exemplo. Tratava-se de uma voz adulta que projetava retrospectivamente a compreensão adquirida sobre o ocorrido e comunica à audiência juvenil. Ao contrário, poucos autores se arriscaram a utilizar narradores infantis em suas obras por causa, em primeiro lugar, dos problemas técnicos de verossimilhança que representa o fato de usar uma linguagem adulta na boca de um narrador criança e, em segundo lugar, por causa da dificuldade de contar um processo de amadurecimento antes que se tenha produzido precisamente no personagem a maturidade que permite apreciá-lo como tal. Ou seja, o narrador protagonista devia relatar sua experiência sem ter a capacidade de compreendê-la e, conseqüentemente, de contá-la. (2017, p. 211-212)

A liberdade de Ana em ser uma agente de seu destino (e mais importante ainda, de seus desejos) é revelada por Marina Colasanti na entrevista concedida ao final da edição do livro; para a autora, as comparações de cenários do livro com outras obras do acervo

fantasioso da literatura infantil é previsível, principalmente quando temos como primeiro momento Ana tendo um poço como uma porta de entrada para a sua aventura, da mesma forma que Alice tinha um buraco como porta de entrada para o País das Maravilhas. Colasanti diz que “Alice cai na toca. Ana não cai, ela escolhe descer, ir ao fundo. Alice é levada pelos acontecimentos. Ana realiza uma busca voluntária, vai atrás do seu desejo” (COLASANTI, 1999, p. 86).

A intertextualidade vista nesta obra também se relaciona com a história mundial, com a memória de mitos literários principalmente, como o de Narciso e Penélope – a alusão dos trechos iniciais do livro de Colasanti com o mito de Narciso pode ser verificado no trecho “é provável que quisesse até ver seu reflexo. Mas não vê. Por mais que olhe, vê só uma escuridão redonda e comprida, como um túnel em pé. E nenhum brilho lá embaixo. Então cospe, para ouvir o barulho do cuspe batendo na água” (COLASANTI, 1999, p. 7).

Ao contrário da cena de Narciso, Ana encara a complexidade de uma água que não está à vista (mais tarde descobre que a água quase não existe) como símbolo de seu inconsciente inacessível. Sua juventude se baseia na curiosidade, enquanto que a de Narciso se prende na beleza. Outro mito abordado na narrativa é o de Penélope, esposa de Ulisses. Enquanto a jovem tecia e destecia a mortalha do rei para evitar o casamento, Ana passa as suas noites verificando o peso dos camelos para lhe poupar ser vendida em casamento por seu companheiro de viagem.

O medo começa a doer na garganta de Ana.

– Você não vai me vender, vai? – pergunta sem certeza de ouvir a resposta.

– É claro que não.

Ana já está se refestelando na gratidão, quando o homem azul acrescenta como se revelasse um segredo: – Os camelos dele são muito magros. Depois ri, ri, batendo com a mão na coxa. Pobre Ana. E ela que se sentia como mascote da caravana! Dessa noite em diante, não tem mais sossego. Todos os dias, antes da caravana sair, vai para junto dos camelos do homem, apalpar-lhes as canelas, verificar se estão engordando. E à noite, escondida, tenta tirar a pouca comida que lhes dão. (COLASANTI, 1999, p. 45)

Ana, assim como Penélope, quer ser capaz de controlar o seu destino. A literatura juvenil é caracterizada como uma fronteira entre a produção para as crianças e para os adultos; a introspecção psicológica presente em suas narrativas de nível fantástico nos leva a simbolismos em diversas instâncias. Uma visão abordada na novela é a do amadurecimento em dois campos: a personificação dele por meio da velha costureira que guia o caminho de Ana para além do poço e o próprio espaço ao seu redor.

A velha costureira é imagem do amadurecimento final, da compreensão do passado e da paciência que Ana não tem. Vemos a protagonista no início da obra com uma curiosidade apressada, exprimindo seus pensamentos sem ponderação (atitude que ela aprende a controlar no deserto do Desejo), além disso, a imagem dela costurando um fio de água nos remete ao mito das três velhas costureiras e a linha do destino. Para Bruno Bettelheim, a maturidade dos protagonistas é geralmente alcançada por meio de provações:

Todas as histórias consideradas até aqui ensinam que, caso se deseje conquistar a individualidade, alcançar a integridade e garantir a identidade,

deve-se passar por desenvolvimentos difíceis: sofrer provações, enfrentar perigos, obter vitórias. Somente desse modo pode-se dominar o próprio destino e conquistar o próprio reino. O que sucede aos heróis e heroínas nos contos de fadas pode ser – e foi – comparado a ritos de iniciação em que o noviço entra ingênuo e desinformado, e que o dispensam ao final num nível de existência mais elevado com que não sonhava no início dessa viagem sagrada por meio da qual obtém sua recompensa ou salvação. Ao tornar-se verdadeiramente ele próprio, o herói ou a heroína se tornou digno de ser amado. (BETTELHEIM, 2018, p. 382)

Algumas marcas no espaço da novela são essenciais para se notar esse amadurecimento da personagem, pois vemos no início a descrição de um túnel na qual teve um fácil acesso, mas, ao final, quando Ana retorna pelo mesmo caminho, ela observa que o túnel se tornou muito menor do que ela se recordava: “Ana lembra-se de ter passado com facilidade, e a abertura que agora está à sua frente parece suficiente apenas para um gato gordo ou um cachorro magro, nunca para uma menina grande como ela” (COLASANTI, 1999, p. 78-79).

Ana é caracterizada como uma menina muito falante, seus pensamentos são sem filtros e motivados por um sentimento de não querer estar sozinha, como vemos na conversa que ela tenta ter com o mineiro, nas perguntas incessantes à dupla de restauradores e na conversa que tenta ter com o comerciante no deserto. Caroline dos Santos menciona essa necessidade de pertencimento.

Grande parte da história terá o deserto como cenário: ainda buscando os peixes que engoliram

a conta de seu colar, que por sua vez buscam água (fonte de vida), Ana encontrará um pastor com três cabras com quem não consegue estabelecer comunicação alguma, nem mesmo através de desenho (poderíamos supor que essa passagem representa aquilo que correntemente ouvimos sobre os conflitos que um adolescente passa em relação ao diálogo – ou falta dele – com os outros). (SANTOS, 2004, p. 247)

Corroboro a ideia de Caroline dos Santos ao apontar a ausência de comunicação na juventude como um fator de introspecção do medo de não-pertencimento. A adolescência é uma fase intermediária que não se encaixa na infância nem nos aspectos da vida adulta – um limbo onde o jovem se perde na turbulência de seus próprios gostos. Vimos anteriormente os meios nos quais surgiu a literatura juvenil e adicionamos neste ponto a importância da fantasia como um acolhimento, ou como escape.

Falar de construção identitária é relacionar diretamente com o *bildungsroman*, ou romance de formação, em que a narrativa acompanha o processo de desenvolvimento físico, psicológico e moral do personagem. Nos romances de fantasia, essa maturidade é alcançada a partir da passagem por obstáculos (a floresta mencionada anteriormente) ou por meio de ritos de passagem, seja ele simbólico ou cultural. A pretensão de Marina Colasanti por *Ana Z., aonde vai você?* ser um romance de formação é demonstrado na entrevista dada ao final do livro, para ela “Ana renasce ao término da viagem, passa, como em um parto simbólico, da infância à adolescência. Ana cresceu na viagem. Minha intenção foi escrever uma novela de formação, cheia de fatos” (COLASANTI, 1999, p. 86). Silvana Augusta Barbosa Carrijo, em *De mulheres e símbolos: figuras do feminino no*

*bildungsroman* Ana Z., *aonde vai você?* (2008), diz que essa obra colasantiana é uma renovação da tradicional jornada do herói, como podemos observar em dois trechos do estudo dessa autora.

Desta feita, ao se propor a escrever um romance de formação cuja protagonista é Ana Z., uma menina, Marina Colasanti contribui para a renovação do que, tradicionalmente, considera-se um *Bildungsroman*. A obra literária da autora acaba então por revistar um gênero que culturalmente estava intimidante relacionado à figura masculina. (CARRIJO, 2008, p. 4, grifo do autor)

Complementa-se a essa ideia a valorização do desenvolvimento psicológico em relação aos contos tradicionais.

Ao contrário de tais personagens, Ana Z. se realiza interiormente, porque integrada não ao social, mas a si mesma, integração esta pautada na tranquilidade, na maturidade, na valorização não do resultado, do final da viagem, mas do processo, da trajetória percorrida, porque só assim crescerá, na substituição de desejos antigos que a inquietam por um estado atual de crescimento interior, de felicidade. (CARRIJO, 2008, p. 5)

O pensamento de Vera Maria Tietzmann Silva (2021) corrobora com essa reflexão de viagem interior, isso porque está também acoplada na ideação histórica de que todo herói é viajante, seja por mundos exteriores ou interiores, pois “se é verdade que todo herói é viajante, também é verdade que todo herói sai modificado dessa experiência, pois as viagens representam ritos de passagem” (SILVA, 2021, p. 50). As marcas de individualidade e progresso no próprio nome da protagonista, o seu “parto simbólico” na entrada e na saída do poço por sua própria vontade e a forma como a

menina lida com os desejos de pertencimento são representados por figuras do maravilhoso, seja por meio da intertextualidade recorrente em alguns capítulos, seja por meio de visões quase oníricas de sua feminilidade recém-descoberta.

## CONCLUSÃO

A partir da obra analisada, travamos um diálogo com a construção identitária de Ana Z. nos diversos níveis propostos pela caracterização de elementos simbólicos que constituem o realismo maravilhoso. Vemos uma protagonista do contemporâneo embarcar em uma travessia por ambientes do inconsciente da mesma forma que heróis da fantasia tradicional realizavam o seu rito de passagem da infância para a juventude. Por meio do maravilhoso, também temos uma abordagem intimista e aprofundada de uma personagem da qual iniciamos a leitura sem nenhum outro conhecimento além do nome; somos tão novos naquele ambiente quanto a própria narradora – ou a própria Marina Colasanti, que iniciou a sua criação sem saber como daria o seu final.

O realismo maravilhoso retirou Ana de um lugar comum e não identificado, um jardim ou um campo sem nitidez, e a fez se encantar com os pequenos detalhes da sala das tumbas e com as verdades ocultas no deserto do Desejo. O maravilhoso de Chiampi é justamente esse: um lugar de compensação e escape, ao mesmo tempo que é de contestação de ideologias. O crescer de Ana Z. transparece em uma narrativa intemporal, na qual há viagens de trem e de camelos, assim como o maravilhoso navega entre o contemporâneo e o tradicional sob um contínuo embate (o resgate e a remodelação).

É por meio das metáforas tecidas, tal qual o fio de água da velha costureira, que a juventude de Ana toma forma – assim como a de seus leitores, que percebem o espaço comum de suas angústias nas imagens desveladas pela fantasia. O retorno dos mitos em composições novas, alguns sutis como o de Penélope e outros meras alusões como o de Narciso, demonstram o poder do realismo maravilhoso na literatura para infância e juventude; além disso, é importante salientar que é difícil a tarefa de definir as condições da maravilha nessas produções, pois se necessita da reação do leitor para que o fantástico se manifeste.

A partir do trabalho com os elementos simbólicos realizados por meio do maravilhoso, Ana Z. atinge a sua maturidade e aceita a realidade, pois observa-se que, desde o início, ela já a aceitava, mas não conseguia pertencer a ela. Entrar no poço foi uma ação consciente, assim, não se nega em nenhum momento a realidade social reservada para as mulheres; porém, as experiências maravilhosas que Ana encontra ao longo do caminho a levam à libertação e aceitação final de sua feminilidade.

## REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2018.
- CAMARANI, Ana Luiza. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. De mulheres e símbolos: figuras do feminino no bildungsroman “Ana Z., aonde você?”. *Revista Temporis(ação)*, v. 9, n. 1, p. 32-40, 2008.

- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR, 2006.
- CHIAMPÌ, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 1.ed. São Paulo: Moderna, 2000.
- COLASANTI, Marina. *Ana Z. aonde vai você?*. 12. ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- COLOMER, Teresa. *Introdução à literatura infantil e juvenil atual*. São Paulo: Global, 2017.
- FIGUEIRA, Lauro. Realismo mágico ou realismo maravilhoso?. *MOARA - Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação em Letras*, v. 2, n. 14, p. 21-33, 2016.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e outras histórias*. São Paulo: Ática, 2007.
- MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios. *Literatura infantil: a fantasia e o domínio do real*. Teresina: Ed. UFPI, 2001.
- MICHELLI, Regina. Do maravilhoso ao insólito: caminhos da literatura infantil e juvenil. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina Batalha; MICHELLI, Regina. *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, p. 123-138, 2012.
- MONTEIRO, Dheiky do Rêgo; MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios; CECCANTINI, João Luís. *Livro juvenil: estética, crítica e experiência literária*. São Paulo: Paco Editorial, 2021.
- PIAGET, Jean. *A formação do símbolo na criança: imitação, jogo e sonho, imagem e representação*. 2. ed. São Paulo: Editora LTC, 2010.
- RAMOS, Ana Margarida; NAVAS, Diana. *Literatura juvenil dos dois lados do Atlântico*. São Paulo: EDUC, 2021.
- SANTOS, Bruna Carla dos; BORGES, Erinaldo de Jesus. Realismo mágico e real maravilhoso: um anseio de afirmação da literatura latino-americana. *Cadernos CESPUC de Pesquisa, Série Ensaio*, n. 32, p. 20-27, 2018.

SANTOS, Carolina Cassiana Silva dos. Paixão, desejo e busca: elementos possíveis para uma leitura do livro “Ana Z., aonde vai você?”. *Revista de Iniciação Científica da FFC - (Cessada)*, v. 4, n. 3, p. 237-252, 2004.

SILVA, Freddy Gonçalves da. *A nostalgia do vazio: a leitura como espaço de pertencimento dos adolescentes*. São Paulo: Instituto Emília; Solisluna Editora, 2021.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Nos avessos do texto: um passeio pela obra de Marina Colasanti*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2021.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 11. ed. rev., atual. e ampl. São Paulo: Global, 2003.

# MISCELÂNEA

## MISCELÂNEA

---

“EROTEIDA”, DE RAYMUNDA TORRES Y QUIROGA .....	376
“OS PORCOS”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA .....	382
ENTREVISTA COM ROBERTA SPINDLER .....	393

## 01

**“EROTEIDA”, DE RAYMUNDA TORRES Y QUIROGA**

Daniele Ap. Pereira Zaratín

**Daniele Ap. Pereira Zaratín**

Doutora em Letras (ênfase em literatura hispano-americana) pela Universidade Presbiteriana Mackenzie com período de estágio doutoral na University of Houston (sob supervisão da Profa. Dra. Cristina Rivera Garza) financiado pelo Programa PDSE/Capes. É Mestre em Letras, licenciada em Português-Espanhol e bacharel em edição e editoração de textos. Atualmente é professora adjunta da Universidade de Pernambuco (UPE), onde atua na área da Letras (Português-Espanhol). Faz parte dos Grupos de Pesquisa O insólito ficcional na literatura contemporânea (MACKENZIE) e Grupo de Estudo, Pesquisa e Extensão em Linguagens (GEPEL – UPE). Também é pesquisadora docente colaboradora do GT Vertentes do Insólito Ficcional (ANPOLL). Seus trabalhos de pesquisa abrangem a literatura latino-americana contemporânea, sobretudo as narrativas ficcionais do insólito ficcional em diálogo com a historicidade. Sua atuação docente engloba tanto o ensino das línguas espanhola e portuguesa, assim como de suas respectivas literaturas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9017594931294100>.E-mail: [daniele.zaratin@upe.br](mailto:daniele.zaratin@upe.br)

## **SOBRE A AUTORA, SUA OBRA E O CONTO ESCOLHIDO: BREVE APRESENTAÇÃO**

Pioneira da literatura fantástica escrita por mulheres no século XIX e ainda pouco conhecida no continente (tanto sua obra como sua biografia), a escritora argentina Raymunda Torres y Quiroga contribuiu, ao lado de suas contemporâneas Juana Manuela Gorriti y de Eduarda Mansilla de García, para a consolidação e difusão desse tipo de narrativa em seu país.

Entre as décadas de 1870 e 1880, Raymunda Torres y Quiroga publicou seus textos ficcionais em diversos jornais e revistas de Buenos Aires e do interior da Argentina. Para isso, usava uma pluralidade de pseudônimos, como Madre Selva, Luciérnaga, Estela, Celeste, Leopoldo e o mais conhecido: Matilde Elena Wuili, também grafado como Wili.

Em suas narrativas, o fantástico e o horror se destacavam, assim como a explícita influência de autores como Hoffmann, Poe e Shakespeare. *Historias inverosímiles* foi o título escolhido para a compilação de seus textos, que despertavam interesse do público tanto por sua forma de narrar como pelas temáticas escolhidas pela autora, presentes em enredos nos quais abundam “manchas de sangue, gusanos, cabezas seccionadas, espectros que clamam vingança” (GASPARINI, 2020, p. 50).

Sob o seu pseudônimo mais conhecido, a autora argentina publica, em 1884, *Entretenimientos literarios*, obra dividida em quatro partes: “Fantasías”, “Retratos de brocha gorda”, “Miscelâneas” e “Páginas Celestes”. Apesar do seu título sugerir se tratar de um livro somente para distração, a obra de Raymunda Torres y Quiroga, militante feminista, toca em temas

indiscutivelmente relevantes, inclusive para os nossos dias, como, por exemplo, a violência contra mulheres.

Justamente da seção “Fantasías” vem o conto escolhido para a nossa tradução. “Eroteida” narra a confissão de um feminicídio. O narrador-personagem, apaixonado perdidamente pela figura que dá o nome ao conto, surpreende, em determinada noite, a sua “amada” lendo um livro de magia. Ao olhar para seu rosto, ele relata ter visto um “horrible espectro”. Acaba desmaiando. Ao recobrar os sentidos, Eroteida já havia voltado a seu aspecto habitual, de acordo com ele. Entretanto, posteriormente, ainda atormentado pela anterior visão, uma noite ele a estrangula. Enterra-a no jardim, porém não encontra paz que buscava: Eroteida retorna todas as noites e a imagem que prevalece é a de seus “magníficos olhos encobertos pelas sombras da morte”.

Esperamos que essa tradução contribua para fomentar leituras, pesquisas e outras traduções da obra dessa ainda pouco conhecida autora.

A todos, boa leitura.

## EROTEIDA

*Não: ela não era a realização do ideal que eu  
sonhava: ela não havia feito mais que vestir suas  
formas para me perder eternamente.  
Hoffmann*

Morreu! Por que, pois, não hei de contar sua história? Por que calar quando a voz do remorso fala mais forte que a voz da razão? Por que não revelar ao vulgo indiferente meu crime? Viverei mais tranquilo e banirei do meu pensamento sua lembrança, sua

lembrança que me atormenta todas as horas e não me deixa um momento, um momento só? Não, certamente.

Morreu!

Posso repetir bem alto, porque ela não existe e ninguém se atreverá dizer: aí está o assassino! Escutem a confissão do réu sentenciado por sua própria consciência a um suplício sem nome, sem nome na terra.

Sim, eu a amava com um delírio que tinha algo de loucura. Sua esplêndida beleza e seu talento cativaram meu coração, meu coração selvagem.

Várias vezes tentei reproduzir na tela seus encantos, mas o pincel caía de minha mão, quando queria desenhar seu sorriso, seu incomparável sorriso.

Olhava seus olhos e a vertigem da inspiração se apoderava de mim, e traçava linhas, linhas, mas... nada mais que linhas. O que havia no fundo de sua escura pupila? O que no raio de sua córnea?

Eu não o sabia.

O homem zombava da impotência do artista. E Cada dia que passava, descobria novos atrativos na Eroteida. Sua formosura havia chegado ao grau superlativo do extraordinário, do inconcebível. Era a formosura típica da diosa, sob a forma feiticeira da mulher.

Uma noite (uma noite que quisera esquecer, para sempre jamais), entrei na ponta dos pés no gabinete da minha amada. Queria surpreendê-la em seus trabalhos algébricos, que eram sua ciência favorita.

A lâmpada irradiava uma débil claridade, de tal sorte que o quarto estava quase na escuridão. Cheguei até sua poltrona sem ser

notado, e por curiosidade, só por curiosidade, estiquei o pescoço por cima de seu ombro para ver o que lia. Era um livro de Magia.

Por um capricho do destino, levantou a cabeça que até então estava inclinada para as folhas cobertas de caracteres cabalísticos: ao fazer esse movimento, percebeu minha presença.

Eu dei um grito ao ver suas feições. Tinha diante de mim um horrível espectro! Desmaiei.

Quando me recuperei, vi a Eroteida que estava a meu lado; porém a Eroteida mais deslumbrante que nunca, com sua soberba majestade apenas comparável a de Semiramis; a Eroteida que sorria e cravava suas pupilas nas minhas. Suas magníficas pupilas. Jamais havia me olhado assim, jamais.

Não me atrevi a interrogá-la sobre o que havia visto ou acreditado ver.

Minha fantástica imaginação fantasia tantas coisas, que às vezes sorrio de minhas visões noturnas. E, entretanto, desde aquela maldita noite que quisera esquecer para sempre, eu havia adquirido um ódio profundo de Eroteida.

Uma tarde que conversávamos sobre questões filosóficas (já lhes contei que tinha talento) e quando me declarava vencido pela força de seus argumentos incontestáveis, não sei se foi o demônio da Fatalidade ou o gênio do Crime (talvez os dois) que disseram no meu ouvido essas palavras: Espectro! Magia!

Eu não vi o incomparável sorriso de Eroteida, nem o brilho de suas pupilas, de suas magníficas pupilas.

Uma nuvem de sangue escureceu minha vista e me lancei frenético sobre minha vítima.

Ao separar minhas mãos de sua garganta, seu rosto estava roxo.

Eu a havia estrangulado!

Enterrei o cadáver no fundo do jardim e me deitei tranquilo, pensando nos dias de felicidade que me aguardavam, livre como estava da aborrecida presença de Eroteida.

Por volta da meia noite, senti que abriam o trinco da porta. A luz da lua que penetrava pela janela alumbrava vagamente o quarto.

Eu não conheço o medo, mas tremi, tremi pela primeira vez na minha vida.

Sim, estava acordado e ouvia, ouvia, ouvia os passos que se aproximavam e que a lã do tapete não conseguia abafar. A sombra avançava, avançava sempre mais. E parou junto ao leito. A lua iluminava seu rosto.

Era ela!

Ela, que ainda ostentava em sua garganta as marcas dos meus dedos e fixava nas minhas, suas pupilas sem brilho e sem expressão;

Desde então, nessa mesma hora, eu a sinto se aproximando e vejo seus olhos, seus magníficos olhos, mas encobertos pelas sombras da morte.

Ela se vai, mas o reflexo de suas pupilas fica, fica para alumbrar minha mente criminosa.

## REFERÊNCIAS

GASPARINI, Sandra. *Las horas nocturnas*. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia. Editorial Argus-a: Buenos Aires, Argentina; Los Ángeles, USA: Editorial Argus-a, 2020.

TORRES y QUIROGA, Raimunda. *Historias inverosímiles*. Carlos Abraham (Ed.). Temperley, Argentina: Trenen Movimiento, 2012.

## 01

**“OS PORCOS”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA**

Rodrigo de Freitas Faqueri

**Rodrigo de Freitas Faqueri**

Doutor em Letras com ênfase em literatura guatemalteca pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, tendo como tema central a estética da violência na obra de Rodrigo Rey Rosa. Participou do PDSE ofertado pela CAPES na Universidad Nacional de Costa Rica. Mestre em Letras também pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Licenciado em Letras Habilitação Port./Esp. pela mesma instituição em 2008. Cursa a Especialização em Gestão Educacional pela UFSM e a Especialização em Inovação na Educação Mediada por Tecnologias pela UFABC (2023). Atualmente é professor EBTT e Diretor Adjunto Educacional do IFSP - Câmpus Itaquaquetuba. Vice-presidente da Associação de Professores de Espanhol do Estado de São Paulo (APEESP) do Biênio 2022-2024. Possui experiência em estudos da área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Portuguesa e Espanhola assim como em Estudos Culturais. Participa do GT da ANPOLL - Vertentes do Insólito Ficcional como docente colaborador e do Grupo de Pesquisa “O insólito ficcional na literatura contemporânea”.  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9695208949895236>.  
E-mail: [rodrigofaqueri@ifsp.edu.br](mailto:rodrigofaqueri@ifsp.edu.br).

## **SOBRE A AUTORA, SUA OBRA E O CONTO ESCOLHIDO: BREVE APRESENTAÇÃO**

Em uma época extremamente sexista, em um Brasil fortemente machista, (marcas que, todavia, encontramos na atualidade) Júlia Lopes de Almeida foi uma escritora célebre no século XIX, contribuindo em discussões sobre o abolicionismo e também sobre a emancipação das mulheres em um cenário misógino. Mesmo contribuindo grandemente para os debates e para a criação da Academia Brasileira de Letras, em 1897, Júlia Lopes foi injustamente esquecida por seus colegas na fundação da ABL, simplesmente por ser mulher. A cadeira número três, que deveria ser ocupada por Júlia, foi dada a seu marido, Filinto Almeida. Seguindo o errôneo padrão francês para fundar a Academia, a ABL somente passou a aceitar mulheres em seu rol oitenta anos após a sua fundação, em 1977, com a entrada de Rachel de Queiroz entre os imortais. Somente em 2017, após diversos estudos sobre a obra da autora, foi que Júlia Lopes foi reconhecida pela Academia Brasileira de Letras, sendo homenageada com a cadeira vinte e um, após a injustiça sofrida em seu tempo.

Injustiças à parte, Júlia escreveu romances, contos, crônicas, ensaios e peças de teatro, inserindo em suas obras a representação da mulher e a sua luta por melhores condições sociais para seu gênero. Identificou e revelou à sociedade os problemas enfrentados pelas mulheres de sua época e expôs o machismo presente no território brasileiro de diferentes formas. A autora carioca defendia a abolição da escravidão, além do modelo republicano, do direito ao divórcio e à educação formal às mulheres.

Quanto às suas obras, um de seus romances mais conhecidos, intitulado *A falência* (1901), apresenta a temática do adultério

feminino e a decadência econômica e moral da classe burguesa após a abolição da escravidão no país. Este livro atualmente encontra-se como leitura obrigatória em diversos exames de ingresso a universidades em nosso país.

Em seu livro de contos, *Ânsia Eterna* (1903), Júlia Lopes surpreende seus leitores com narrativas que destacam o terror e a violência, em um cenário insólito. Seis anos após a publicação de *Drácula*, de Bram Stoker, a carioca apresenta contos como “A nevrose da cor”, em que a protagonista é uma princesa vampira no Egito Antigo.

Em “Os porcos”, o leitor irá se deparar com a história de Umbelina, cabocla grávida do filho do patrão, que é rechaçada por seu pai por conta da indesejada gravidez proibida. Insatisfeita com a decisão do pai, Umbelina decide tomar as rédeas de seu destino e vingar-se do seu amante, que também a abandonou. O resto (o medo, a luta, a indignação, o terror, etc.), é história.

Nessa versão em espanhol do texto de Júlia Lopes, dedicada originalmente a Artur Azevedo, buscamos apresentar o entrelaçamento entre lirismo e o terror na narrativa da carioca que envolve e aterroriza seu leitor concomitante.

Boa leitura!

## LOS CERDOS

*A Artur Azevedo*

Cuando la chola Umbelina surgió embarazada, su padre le dio una paliza, afirmando que daría el nieto a los cerdos para que se lo comieran.

El caso no era nuevo, ni la espantó, y que él había de cumplir la promesa, lo sabía muy bien. Ella misma, recordaba, encontrara

una vez un brazo de un niño entre las flores doradas del calabazal. Aquello, seguro, había sido cosa del padre.

Todo el tiempo del embarazo pensó, en una obsesión crudelísima, torturante, en el aquel bracito desnudo, suelto, frío, resto de un banquete delicado, que la torpe veracidad de los animales olvidara por cansancio y atracón.

Umbelina se sentaba horas enteras en el umbral de la puerta, peinando con un peine rojo de celuloide el pelo negro y corredizo. Seguía así, perezosamente, con una mirada aguda y vagarosa, las líneas del horizonte, huyendo de fijar a los cerdos, aquellos cerdos malditos, que daban vueltas a la casa desde la mañana hasta la noche.

Los veía siempre ahí, arrastrando en el barro los cuerpos inmundos, de poca pelusa y lorzás gachas, con la mirada golosa, luciendo bajo los párpados blandos, y el oído encubierto por la oreja chata, en el egoísmo brutal de concentrar en ello toda la atención. Los chanchitos venían por veces, ruidosos y a las volteretas, involucrarse en su falda, y ella los sacudía de asco, golpeándoles con los pies, dándoles con fuerza. Los cerdos no la temían, andaban cerca, haciendo desaparecer todo frente el desenfreno de sus hocicos romos y muebles, que iban y venían gruñiendo, babosos, odiosos, ensuciados de mugre en la que se deleitaban, o rubios por el polvo de maíz, que estaba ahí a los montes, dorando al sol.

¡Ah! ¡Los cerdos eran una buena alcantarilla para los vicios del cholo! Umbelina los odiaba e iba pensando en la manera de acabar con el hijo de una forma menos degradante y menos cruel.

Guardar al niño... pero ¿cómo? Su mirada interrogaba en vano el horizonte aflojado de nubes.

El amante, hijo del patrón, la había dejado de lado... ¡decían que hasta iba a casarse con otra! Sin embargo, la creían todos guapa, en su tipo de india, principalmente a los domingos, cuando se adornaba con las maravillas rojas, que le daban color a la piel bronceada y la vestían con un olor dulce y modesto...

Eran las dos horas de la madrugada, cuando Umbelina entreabrió un día la puerta de la casa paterna y se escabulló para el patio.

A la luz de la luna, todas las cosas tenían un brillo muy suave. El agua de la rueda hidráulica caía en chorros sollozados, flanqueando la estancia de paja, y corriendo después en un hilo luminoso y trémulo por la planicie afuera. Flores de gabioba y de huisache ponían sábanas de nieve en la extensa orilla del arroyo; todas las hierbas de la maleza olían rico. Un gallo cantaba cerca, otro lo contestaba más lejos, y otro más, y otro... hasta que las voces de los últimos se confundían en la distancia con los más livianos rumores nocturnos.

Umbelina alejó con la mano febril el chal que la envolvía, y, descubriendo la cabeza, investigó con la mirada siniestra el cielo profundo.

¿Dónde se escondería el gran Dios, divinamente misericordioso, de quien el padre hablaba en la misa de la aldea en términos que ella no comprendía, pero que la hacían temblar?

Nadie puede huir de su destino, lo decían todos; ¡¿estaría, entonces, escrito que su suerte fuera esa de que el padre se lo prometía - de matar el hambre de los cerdos con la carne de su carne, la sangre de su sangre?!

Esas cosas resonaban por su espíritu, indeterminadas y confundidas. La rabia y el miedo del parto la estrangulaban. No quería mucho al hijo, en él odiaba el amor engañoso del hombre que la sedujera. Lo mataría, lo esmagaría, pero echarlo a los cerdos...¡eso jamás! Y le regresaba a la mente, en un escalofrío, aquel bracito suelto, que ella tuviera entre los dedos indiferentes, en su bestialidad de chola naca.

¡El cielo estaba despejado, azul, un cielo de enero, caliente, vestido de luz, con su estrella Vésper enorme y diamantina, y la luna muy grande, muy fuerte, muy esplendorosa!

La chola echó una mirada con ojo vivo para los lados del campo de maíz, donde a su oído agudísimo pareciera sentir un ruido cauteloso de pies humanos; pero no vino nadie, y ella, abrasada, arrancó el chal de los hombros y lo arrastró en el suelo, sujetándolo con la mano, que los dolores del parto crispaban convulsivamente. El cuerpo se mostró disforme, mal resguardado por una camisa de algodón y una pollera. Por los hombros estrechos se agitaban las puntas de los cabellos negros y reluciente; el vientre pesado, muy caído, le dificultaba la caminata, que ella interrumpía a menudo para respirar alto, o para agacharse, contorciéndose toda.

Su idea era ir hasta la puerta del amante y tener su hijo ahí, matarlo ahí, en las gradas de piedra, que el padre había de pisar mañana, cuando bajara para el paseo habitual.

Una venganza dolida y cruel aquella, que se fijara hacía mucho en su corazón salvaje.

El bebé temblaba en su vientre, como si presintiera que entraría en la vida para entrar en la tumba, y ella apresuraba sus pasos nerviosamente por sobre las hojas de la hierba de Santa Lucía.

¡Ay! ¡Ahora iban a ver quien era la chola! ¿La despreciaban? ¿Se reían de ella? ¿La dejaban a tontas y a locas, como a un perro sin dueño? ¡Pues que se lo esperasen! Y rumiaba su plan, recelando olvidarse de alguna pequeñez...

Dejaría el bebé vivir algunos minutos, lo haría llorar, para que el padre desde dentro, entre el confort de su colchón de capoc, que ella deshilara cuidadosamente, le escuchara los vagidos débiles y los guardara siempre en la memoria, como un remordimiento.

Ella estaba perdida. En casa no la querían; la madre la renegaba, el padre la golpeaba, el amante le cerraba las puertas... ¡y Umbelina maldecía alto, amenazando hacer caer sobre toda la gente la cólera divina!

La luz de la luna blanca y fría alumbraba la triste caminata de aquella mujer casi desnuda y pesadísima, que iba golpeada de dolores y de miedo por los campos. Umbelina circunvaló el campo de maíz, ya seco, muy amarillado, y que chascaba al contacto de su cuerpo poco estable; transcurrió después el gran juncal, de un verde agua, que la luz de la luna llenaba de dulzura y que se alastraba por el cerro abajo, hasta cerca del engeño, en la explanada de la izquierda. Por entre las cañas hubo un arrastrar de serpientes, y se irguió de la otra parte, en la oscuridad del yucal, un vuelo tierno, de ave asustada. La chola se bendijo y fue derecho por el terreno blando del frijolar todavía nuevo, aplastando bajo la suela de los pies cortos y trigueros las hojitas tiernas de la planta todavía sin flor. Después abrió arriba la puerta pequeña, que gimió prolongadamente en los movimientos de ida y vuelta, con que ella impulsiónó para adelante y hacia atrás. Entró en el pasto

de la hacienda. Una gran mudez por todo el inmenso césped. El terreno bajaba en una línea suave hasta el terrero de habitación principal, que aparecía a lo lejos en un punto blanco. La chola se bajó reprimida, suspendiendo el vientre con las manos.

Toda su energía iba fugándose, atemorizada con el dolor físico, que se acercaba en contracciones violentas. Poco a poco los nervios se distendieron, y el casi bienestar de la extenuación la hizo dejarse quedar ahí, inmueble, con el cuerpo en la tierra y la cabeza erguida para el cielo tranquilo. Una ola de poesía la invadió por completo: eran los primeros lazos de la maternidad, la pureza inolvidable de la noche, la transparencia lúcida de los astros, los sonidos casi imperceptibles y misteriosos, que le parecían venir desde lejos, de muy alto, como un eco fugitivo de la música de los ángeles, que decían haber en el cielo bajo el manto azul y flotante de la Virgen Madre de Dios...

Umbelina sentía una gran ternura tomarle el corazón, subirle a los ojos.

No la sabía comprender y se dejaba ir en aquella vaga sublimemente piadosa y triste...

Súbitamente, la sacudió un dolor violento, que la tomó de sorpresa, obligándole a clavar sus uñas en el suelo. Aquella brutalidad la hizo maldecir y erguirse después rabiosa y decidida. Tenía que atravesar todo el largo pasto, la orilla del lago y el borde del pomar, antes de caer en la puerta del amante.

Lo hizo; pero las fuerzas disminuyeron y los dolores se repetían cada más frecuentes.

Allá abajo aparecía la placa blanca, golpeada por la luz de la luna, de las paredes de la casa.

La chola iba con los ojos fijos en dicha luz, apresurando los pasos cansados. El sudor le caía en gotas gruesas por todo el cuerpo, al tiempo en que las piernas se le doblaban al peso del bebé.

En el medio del pasto, una higuera enorme extendía los brazos sombríos, poniendo una mancha negra en toda aquella extensión de luz. La chola quiso esconderse allí, cansada de la claridad, con miedo de sí misma, de los pensamientos pecaminosos que tumultuaban en su espíritu y que la luna santa y blanca parecía penetrar y esclarecer. Ella alcanzó la sombra con pasos irresolutos; pero los pies hinchados y durmientes ya no sentían el terreno y tropezaban en las raíces de árboles, muy extendidas y protuberantes en el suelo. La chola cayó de rodillas, amparándose para delante en las manos aplanadas.

El choque fue rápido y los últimos dolores de parto vinieron a restringirla. Quiso reaccionar todavía y levantarse, pero ya no pudo, y furiosa relajó los dientes, soltando los últimos y agudísimos gritos de la expulsión.

Un minuto después el bebé lloraba sofocadamente. LA chola entonces arrancó con los dientes el cordón de la pollera, e irguiendo el cuerpo, lo ató con firmeza el ombligo del hijo, lo envolvió en el chal, sin casi mirarlo, con miedo de amarlo...

¡Con miedo de amarlo!... En su corazón salvaje desabotonaba tímidamente la flor de la maternidad. Umbelina se levantó costosamente con el hijo en los brazos. El cuerpo aplastado de dolores, que le parecían aflojarle las carnes, no obedecía a su voluntad. Allá abajo la misma placa de luz alba le hacía señas, llamándole para la venganza o para el amor. Juzgaba ahora que,

si golpeará aquellas ventanas y llamara el amante, él vendría conmovido y trémulo besar su primer hijo. Se aventuró en pasos costosos a seguir su camino, pero le regresaron rápidamente los dolores y, sintiendo disiparse, se sentó en el césped para descansar. Descubrió así hasta la mitad del cuerpo de su hijo: lo encontró blanco, guapo, y en un impulso de amor lo besó en la boca. El bebé movió los labios en la succión de los recién nacidos y ella le dio el pecho. El pequeñito tiraba inútilmente, la chola no tenía aliento, la cabeza se colgaba en un vértigo suave, después le vino otro dolor, los brazos se le abrieron, y ella tumbó de espaldas.

La luna desaparecía, y los primeros albores de la aurora tiñeron de un róseo dorado todo el horizonte. Encima el azul cargado de la noche cambiaba para un violeta transparente, blanquecino y diáfano. Fue en el medio de aquella dulce transformación de la luz que Umbelina mal distinguió un vulto negro, que se acercaba lentamente, arrastrando en el suelo las tetas flácidas, con la cola delgada, arqueado, sobre las ancas enormes, la pelusa tiesa, irrompiendo rara de la piel oscura y rugosa, y la mirada golosa, estúpidamente fijo: era una cerda.

Umbelina la sintió gruñir, vio confundidamente los movimientos repetidos de su hocico trompudo, gelatinoso, que se arregazaba, mostrando los dientes amarillos, fuertes. Un soplo frío corrió por todo el cuerpo de la chola, y ella estremeció oyendo un gemido doloroso, dolorosísimo, que se clavó en su corazón aflicto. ¡Era del hijo! Quiso erguirse, cogerlo en los brazos, defenderlo, salvarlo... pero continuaba desvanecerse, los ojos mal se abrían, los miembros laxos no tenían vigor, y el espíritu mismo perdía la noción de todo.

Sin embargo, antes de morir, todavía vio, vaga, indistintamente, el vulto negro y rollizo de la cerda, que se alejaba con un montón de carne colgado en los dientes, destacándose aislada y aterradora en aquella inmensa vastedad color de rosa.

### REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Júlia Lopes. Os porcos. *In*: ALMEIDA, Júlia Lopes. *Ânsia Eterna*. Rio de Janeiro: Ed. Vermelho Marinho, 2020.

## 01

**ENTREVISTA COM ROBERTA SPINDLER**

Alexandre da Silva Carvalho  
Daniele Ap. Pereira Zaratín

**Alexandre da Silva Carvalho**

Doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Sua pesquisa doutoral versou sobre o distópico em textos literários infanto-juvenis de autoria brasileira. A interface literatura-sociedade e personagem secundário são temas de interesse para o pesquisador. Ele foi editor do segmento infanto-juvenil da Paulus Editora por 10 anos; atualmente colabora como analista de originais.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9573570607750782>.

E-mail: [alexandre.carvalho.ssp@gmail.com](mailto:alexandre.carvalho.ssp@gmail.com).

**Daniele Ap. Pereira Zaratín**

Doutora em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie com estágio doutoral na University of Houston. Docente colaboradora do GT Vertentes do Insólito Ficcional (ANPOLL). Suas pesquisas acadêmicas tratam da área da literatura latino-americana contemporânea, principalmente das narrativas ficcionais que apresentam as distintas vertentes do insólito em diálogo com a historicidade. É mestre em Letras e licenciada em Português-Espanhol. Sua atuação docente engloba tanto o ensino das línguas espanhola e portuguesa, assim como de suas respectivas literaturas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9017594931294100>.

E-mail: [daniele\\_zaratin@yahoo.com.br](mailto:daniele_zaratin@yahoo.com.br).



Neste número dedicado às escritoras latino-americanas e o insólito ficcional, a *Abusões* publica entrevista com Roberta Spindler, autora de *A Torre Acima do Véu* (Giz Editorial, 2014) e *Heróis de Novigrath* (Editora Suma, 2018).

Roberta Spindler nasceu em Belém/PA e é graduada em Publicidade e Propaganda. Nerd confessa, adora quadrinhos, games e RPG. Trabalha como editora de vídeos, escreve desde a adolescência e é apaixonada por literatura fantástica. Tem contos publicados em diversas antologias e seu primeiro livro solo foi *A Torre Acima do Véu* (Giz Editorial, 2014). Em março de 2018, lançou *Heróis de Novigrath* (Editora Suma). É responsável pela sala temática de Literatura Fantástica do Animazon, o maior evento de cultura pop japonesa de Belém. Também faz parte da organização da Feira Literária do Pará (FliPA).

**P.: O insólito pode ser descrito como a presença de um elemento ou a manifestação de um evento incomum e não usual, tendo como contraponto o sólito, o ordinário, o habitual. Na literatura, o termo conecta-se ao fantástico e a suas vertentes, permitindo que as narrativas, por meio do jogo entre o possível, o provável e o impossível, proponham questionamentos, estranhamentos e rupturas acerca da própria concepção de realidade. Como você enxerga a presença do insólito na sua produção literária?**

**R.:** É algo primordial em minhas histórias. O insólito sempre me atraiu como leitora e foi natural que minha escrita também trouxesse elementos fantásticos. Sinto que sem eles falta um “tempero” no que escrevo.

**P.:** A publicação de obras literárias fantástico-insólitas por mulheres talvez esteja em seu apogeu nos últimos anos,

**embora sempre houvesse autoras dedicando-se a esse tipo de literatura, seja no Brasil ou em outros países. Você identifica a influência dessas escritoras – brasileiras e/ou estrangeiras – na construção dos seus textos? Se sim, quais seriam essas influências?**

**R.:** Durante minha formação como leitora fui influenciada principalmente por uma autora chamada Lian Hearn, pseudônimo de Gillian Rubinstein. A sua série, *A Saga Otori*, me marcou muito tanto em termos de trama quanto de qualidade de narrativa. Assim, quando dei meus primeiros passos como escritora, tive a Lian como uma grande referência e inspiração.

**P.:** **Este dossiê tem o intuito de evidenciar a produção literária de escritoras brasileiras que trazem em suas narrativas o insólito como um dos seus traços de identificação. Em *A torre acima do véu*, temos autoria feminina, uma jovem protagonista e um cenário distópico, alguns dos muitos elementos capazes de gerar vendas significativas neste nicho editorial. Como você avalia a performance da sua obra de estreia quanto à perspectiva de mercado? Como foi a recepção do público e da crítica?**

**R:** *A Torre Acima do Véu* foi um livro muito importante para minha carreira. Foi minha estreia solo e me abriu muitas portas no mercado editorial. O livro até hoje é lembrado pelos leitores e recebe elogios, algo que me deixa extremamente feliz.

**P.:** **Partindo do pressuposto de que o texto literário tem o seu nascedouro numa sociedade e num tempo concretos, isso em diálogo com a experiência do autor, *A torre acima do véu* nos**

**apresenta um cenário caótico que poderia ser caracterizado também como distópico. Desde esse ponto de vista, o seu contexto histórico-social e a sua formação acadêmica incidem de que maneira em seu processo de escrita? Como os elementos da publicidade e da propaganda se inserem no seu fazer literário?**

**R.:** Minha formação como publicitária me ajudou bastante na hora de promover meus livros, principalmente no início da minha carreira. Graças ao que aprendi, pude pensar em estratégias de divulgação, promoções e sorteios que chamassem os leitores, artes promocionais e até mesmo cheguei a fazer *booktrailers*, desde o roteiro até a edição.

**P.:** **Ao considerarmos *A torre acima do véu* como uma obra juvenil, de que maneira a personagem Beca sintetiza e catalisa os anseios do feminino juvenil numa realidade marcada pela supremacia do masculino? Beca é uma saltadora, ou seja, uma jovem marcada pelas consequências do véu. Como esse traço insólito da personagem a potencializa ou a restringe? Na esteira dessa pergunta, houve alguma personagem feminina de narrativas do insólito, que tenha te marcado ou inspirado na construção de seus personagens?**

**R.:** Beca tem que lidar com um ambiente hostil sem se deixar esmorecer, mas também sem se tornar dura e inflexível. Acredito que suas habilidades como saltadora potencializam sua personalidade que anseia por liberdade. Existem várias personagens femininas que me inspiraram, tanto na literatura quanto em outras mídias, mas aquela que mais me marcou foi

a Éowyn, de *O Senhor dos Anéis*. Lembro de ficar extasiada quando ela, durante a guerra em *O Retorno do Rei*, revelou sua identidade e matou o Rei Bruxo de Angmar.

**P.: Poderíamos, graficamente, visualizar a estruturação dos capítulos (e da narrativa) de *A torre acima do véu* num movimento de descendência e ascendência. Numa perspectiva mais direta, o mergulho no véu, como um batismo, mostra-se revelador e transformador. Cada capítulo, como num quiasmo (ou gangorra), encontra seu par no capítulo diagonalmente oposto, por exemplo, o capítulo 02 em relação ao capítulo 21. Como esse movimento forma-conteúdo se relaciona com as muitas facetas da sociedade aí narradas?**

**R.:** A sociedade de *A Torre Acima do Véu*, assim como nossa sociedade moderna, é recheada de conflitos e tensões. No livro, busco demonstrar como a destruição veio exacerbar problemas que já existiam anteriormente. Então, temos a violência e a escassez ainda mais proeminentes na vida daquelas pessoas, a Torre exerce sua autoridade de maneira unilateral e manipuladora enquanto grupos insatisfeitos buscam formas de destituí-la do poder. Os sobreviventes se sentem destituídos de propósito e autonomia. É uma sociedade parcamente organizada que flerta com o caos a todo instante, já que suas bases morais foram bastante enfraquecidas.

**P.: Sua literatura estabelece estreito diálogo com outras linguagens, como observado em *Heróis de Novigrath*, romance no qual ganha destaque uma personagem de jogo de computador. Poderia nos comentar um pouco sobre isso**

**levando em consideração seu público leitor e sua atuação na promoção de eventos sobre o tema?**

**R.:** Gosto de escrever sobre temas variados e que me interessam, jogos eletrônicos estão entre eles. Animes, quadrinhos, séries e filmes também são grande fonte de inspiração para mim. Sempre procuro usar elementos interessantes da cultura pop em minhas histórias, pois é algo que me agrada pessoalmente e também sei que é do gosto dos meus leitores.

**P.: Poderia nos comentar um pouco sobre como se dá seu processo criativo de elaboração de suas narrativas?**

**R.:** Como mencionei na resposta anterior, gosto de escrever sobre temas que me interessem. Não me prendo em um único tema, buscando variar entre os subgêneros da literatura fantástica. Normalmente a trama da história vem primeiro e me guia para a ficção científica ou terror, por exemplo, não é algo que eu predetermine antes de escrever.

**P.: Como você observa o lugar de Belém, do Pará, do Brasil e da América Latina na sua literatura?**

**R.:** Retratar as vivências da minha região nas minhas histórias é algo que busco com certeza, se a história me possibilita isso, vou sempre procurar mostrar Belém e as realidades daqui. Meu livro *Heróis de Novigrath*, por exemplo, mostra jovens de diversos lugares do Brasil, incluindo um paraense. No *A Torre Acima do Véu*, porém, a trama não me possibilitava essa inserção, então optei por algo mais focado na América Latina.

**P.: Para terminar, conte-nos um pouco sobre seus projetos futuros, sobre o que seu leitor pode esperar para os próximos anos.**

**R.:** Tenho dois livros planejados. Um é uma fantasia urbana bem caótica e o outro é meu projeto especial que se passa na Ilha do Marajó, espero poder falar mais deles em breve. Além disso, também tenho novidades no universo de *A Torre Acima do Veu* que os leitores irão amar. Aguardem!

 ABUSÕES