



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



FÁBIO FARIAS BOTELHO

**O HORROR E A ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA EM CONTOS
DE MARÍA FERNANDA AMPUERO E MARIANA ENRIQUEZ**

SÃO CRISTÓVÃO

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



FÁBIO FARIAS BOTELHO

O horror e a estética da violência em contos de María Fernanda Ampuero e Mariana Enriquez

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras — PPGL, da Universidade Federal de Sergipe (UFS), como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Criação e processos literários.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes

Co-orientador: Prof. Dr. Daniel Serravalle de Sá

SÃO CRISTÓVÃO

2025

FICHA CATALOGRÁFICA

B748h Botelho, Fábio Farias.

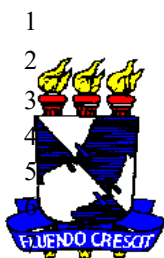
O horror e a estética da violência em contos de María Fernanda Ampuero e Mariana Enríquez / Fábio Farias Botelho; orientação: Carlos Magno Santos Gomes. — São Cristóvão, 2025.
133 f.: il.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2025.

1. Literatura latino-americana. 2. Violência contra as mulheres na literatura. 3. Contos de terror. I. Gomes, Carlos Magno Santos, oriente. II. Título.

CDU 82(8=6)

Bibliotecário: Fábio Farias Botelho
CRB 5/1571



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO E DOUTORADO EM LETRAS



Ata de Exame de defesa da Dissertação de
Mestrado apresentada por **FÁBIO FARIAS
BOTELHO** em 24 de janeiro de 2025.

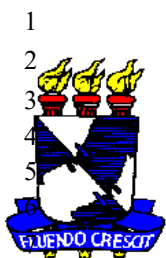
No vigésimo quarto dia do mês de janeiro do ano de dois mil e vinte e cinco, às quatorze horas e trinta minutos, reuniu-se, na sala 402 da didática VII da Universidade Federal de Sergipe, a comissão para o Exame de defesa de dissertação de mestrado intitulada **O HORROR E A ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA EM CONTOS DE MARÍA FERNANDA AMPUERO E MARIANA ENRÍQUEZ** composta por Carlos Magno Santos Gomes Presidente e Orientador, Daniel Serravallo de Sá, como coorientador, da Universidade Federal de Santa Catarina, Josalba Fabiana dos Santos, como membro interno, da Universidade Federal de Sergipe, e Jocelaine Oliveira dos Santos, como membro externo, do Instituto Federal de Sergipe. O presidente da comissão examinadora deu início ao exame de defesa, facultando ao candidato a exposição oral em até vinte minutos. Em seguida, passou a palavra a cada examinador, por igual tempo, para arguição do trabalho. Terminada a arguição, a comissão examinadora se reuniu em particular para proceder à avaliação final. Retornando à sala, o presidente da comissão examinadora anunciou a **APROVAÇÃO** do trabalho de **FÁBIO FARIAS BOTELHO** na atividade EXAME DE DEFESA do Programa de Pós-Graduação em Letras. Nada mais havendo a tratar, o presidente encerrou a sessão e lavrou a presente ata, aprovada e assinada pela comissão.

Documento assinado digitalmente
 **CARLOS MAGNO SANTOS GOMES**
Data: 27/01/2025 09:27:48-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes
Universidade Federal de Sergipe
Presidente da comissão examinadora

Documento assinado digitalmente
 **Daniel Serravallo de Sá**
Data: 29/01/2025 11:42:03-0300
CPF: ***.061.555-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof. Dr. Daniel Serravallo de Sá
Universidade Federal de Sergipe
Coorientador



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO E DOUTORADO EM LETRAS



Documento assinado digitalmente
gov.br JOSALBA FABIANA DOS SANTOS
Data: 28/01/2025 21:17:22-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profª. Drª Josalba Fabiana dos Santos
Universidade Federal de Sergipe
Examinadora Interna

Documento assinado digitalmente
gov.br JOCELAINE OLIVEIRA DOS SANTOS
Data: 29/01/2025 07:14:41-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profª. Drª Jocelaine Oliveira dos Santos
Instituto Federal de Sergipe
Examinadora Externa à Instituição

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Maria de Lurdes, e ao meu pai, Dolor (In memoriam), que sempre me incentivaram na prática da leitura, o que inevitavelmente me trouxe até aqui.

Fernanda Lúcia, minha companheira, pelo incentivo, compreensão e carinho de sempre, e aos nossos gatos, Fidel Castrinho e Camilo Cienfuegos (Mug), pela companhia nas longas horas de escrita e leituras.

Às amizades de toda uma vida, que também foram diretamente responsáveis por este trabalho, com anos de conversas e reflexões sobre literatura, arte e política: Fabiana Mie Hanashiro, Fernando Silva e Giliade Nunes da Silva.

Às amigas e amigos que o PPGL me apresentou, em especial aqueles que acompanharam mais de perto as alegrias e percalços da confecção deste trabalho: Adriana, Beatriz, Lorena, Luana, Pedro e Rosivânia.

Colegas e amigos da Biblioteca Central da UFS e do SIBIUFS, em especial aqueles que mantiveram o setor em pleno funcionamento durante minhas ausências, Patrícia Reis e Thiago Roberto, e Patrícia Barbosa, pela ajuda com a revisão. E ao amigo Justino, que sempre me incentivou pelos caminhos da escrita.

Aos membros do Comando Local de Greve de Técnicas e Técnicos Administrativos da UFS, atividade que atravessou o curso de mestrado em 2024 e também foi fonte de inspiração, como a luta política sempre é. Da mesma forma, as amizades que fiz na coordenação do SINTUFS, especialmente o “meu povo”, Bianca, Clerton, Juliana, Leina, Taira, Victor e Wagner, que acompanharam este processo de perto.

Dedico agradecimentos especiais ao orientador deste trabalho, Carlos Magno Gomes, e ao co-orientador, Daniel Serravalle de Sá. Suas correções, sugestões e incentivo foram fundamentais. Tive sorte de formar um time com vocês.

Por fim, agradeço às professoras Jocelaine Oliveira dos Santos e Josalba Fabiana dos Santos, que participaram da banca de qualificação e da defesa desta dissertação. Suas leituras atenciosas forneceram contribuições importantíssimas para a versão final.

— *¿Tu creés en el infierno, Justina?*
— *Sí, Susana. Y también en el cielo.*
— *Yo sólo creo en el infierno [...].*
(Juan Rulfo)

RESUMO

Esta pesquisa analisará contos de duas autoras latino-americanas contemporâneas, a equatoriana María Fernanda Ampuero e a argentina Mariana Enriquez, que escrevem narrativas ligadas ao horror literário (estética) como representação do terror social (política). Pretendemos verificar como as violências coloniais, de classe, gênero e seus desdobramentos, são utilizados como elementos temáticos, aliados às questões estruturantes da narrativa ficcional das autoras, como a espacialidade, a monstruosidade e o horror corporal, além de abordagens sobre as perspectivas da memória e do trauma. Em relação ao horror ficcional e a monstruosidade, utilizaremos definições de Cohen (2020), Punter e Byron (2004), Jeha (2007) e Aldana Reyes (2014, 2020), além de discutirmos os conceitos de Carroll (1999) sobre horror artístico. Já em relação a seu desenvolvimento específico na América Latina, seguiremos com Casanova-Vizcaíno e Ordiz (2020). Sobre a importância da espacialidade, partiremos de Brandão (2007) e Bachelard (2000) e chegaremos à casa na literatura feminina de Xavier (2012), que relacionamos ao horror literário. Quanto à violência de gênero e suas consequências, serão utilizadas abordagens de Federici (2017), bem como questões sociais ligadas à herança colonial, como Stolke (2006), Quijano (2014) e Mignolo (2017), além das proposições de Ginzburg (2012, 2017) sobre violência, memória e trauma na literatura. Por meio deste referencial serão realizadas análises intercaladas e paralelas dos contos “Monstros”, de Ampuero, e “A casa de Adela”, de Enriquez, e “Leilão”, de Ampuero e “As coisas que perdemos no fogo”, de Enriquez, sobretudo a partir do processo criativo e de diálogos e intertextos com a história social e das artes. Conclui-se nesse estudo que o horror literário latino-americano tem inovado no uso de distintos elementos estéticos para representar as violências sociais cotidianas, dialogando com o clássico ao mesmo tempo em que inverte algumas abordagens relativas à monstruosidade e ao terror. Além disso, percebemos que o uso destas formas narrativas em autoras latino-americanas representa a atualização das tradições e sua adaptação ao contemporâneo e ao local, de forma a renovar um modelo já consolidado, aproveitando elementos como a sua maleabilidade e o interesse do público pelo horror.

Palavras-chave: literatura latino-americana; violência social; violência de gênero; contos de horror; monstruosidade.

RESUMEN

En esta pesquisa serán analizados cuentos de dos autoras latinoamericanas contemporáneas, la ecuatoriana María Fernanda Ampuero y la argentina Mariana Enriquez, que escriben narrativas de horror literario (estética) como representación de los terrores sociales (política). Pretendimos verificar como las violencias coloniales, de clase, género y sus desdoblamientos, son utilizados como elementos temáticos, aliados a las cuestiones estructurantes de la narrativa ficcional de las autoras, como la espacialidad, la monstruosidad y el horror corporal, además de los abordajes de las perspectivas de la memoria y del trauma. En lo referente al horror ficticio y la monstruosidad, vamos a utilizar las definiciones de Cohen (2020), Punter y Byron (2004), Jeha (2007) y Aldana Reyes (2014, 2020), además, también vamos a discutir los conceptos de Carroll (1999) acerca del horror artístico. Con relación al desarrollo del horror en América Latina, vamos a utilizar Casanova-Vizcaíno y Ordiz (2020). Cuanto a la importancia de la espacialidad, partimos desde los conceptos de Brandão (2007) y Bachelard (2000) hasta llegamos a la casa en la literatura femenina, de Xavier (2012), que vamos a relacionar al horror literario. Acerca de violencia de género y sus consecuencias, van a ser utilizadas los abordajes de Federici (2017), bien como cuestiones sociales relacionadas con la herencia colonial, como en Stolke (2006), Quijano (2014) y Mignolo (2017), además de las proposiciones de Ginzburg (2012, 2017) sobre la violencia, memoria y el trauma en la literatura. Por intermedio de este referencial serán realizadas análisis intercalados y paralelos de los cuentos “Monstros”, de Ampuero, con “A casa de Adela”, de Enriquez, y “Leilão”, de Ampuero con “As coisas que perdemos no fogo”, de Enriquez, sobre todo a partir del proceso creativo y de los diálogos e inter textos con la historia social y de las artes. Se Concluye que el horror literario latinoamericano tiene innovaciones en la utilización de distintos elementos del horror para representar las violencias sociales cotidianas, dialogando con el clásico del género, al tiempo que invierte abordajes relativos a la monstruosidad y al terror. Además, se percibe que el uso de estas formas narrativas en las autoras latinoamericanas representa una actualización de las tradiciones y su adaptación al contemporáneo y a lo local, de forma a renovar un molde ya consolidado, aprovechando elementos como a su maleabilidad y el interés del público por el horror en las artes.

Palabras clave: literatura latinoamericana; violencia social; violencia de género; cuentos de horror; cuentos; monstruosidad.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 AS PERSPECTIVAS DO TERROR EM AMPUERO E ENRIQUEZ	19
2.1 Origens literárias góticas	19
2.2 Horror latino-americano contemporâneo e novas perspectivas	22
2.3 Autoria feminina latino-americana em contexto	29
3 MONSTRUOSIDADE, VIOLÊNCIA COLONIAL E AUTORITARISMO	33
3.1 A estrutura do terror sobre corpos femininos em “Monstros”	34
3.2 Autoritarismo e o terror de Estado em “A casa de Adela”	43
3.3 Narrativa e trauma	53
4 CORPO, HORROR E RESISTÊNCIA FEMININA	61
4.1 Aspectos narrativos de “Leilão” e “As coisas que perdemos no fogo”	62
4.2 Monstruosidade e representação social	67
4.3 Subalternidade e resistência	72
5 OPÇÕES E SOLUÇÕES ESTÉTICAS: AS ENTRANHAS DO HORROR	80
5.1 Horrores intercalados e espelhados	81
5.2 Casas aterrorizantes	94
5.3 O espaço da melancolia	105
5.4 Horror corporal e abjeção	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	122

1 INTRODUÇÃO

O horror ficcional é uma manifestação artística que traduz, estética e sensitivamente, os temores e inquietações individuais e sociais de seu tempo. Apesar de sua flexibilidade no aspecto temático, ele é geralmente reconhecido por uma gama específica de códigos e formas, de discursos e imagens que incluem elementos ligados ao sinistro, ao macabro e à monstruosidade (Carroll, 1999; Aldana Reyes, 2016; Ribeiro, 2021). Na América Latina do século XXI — delimitação espaço-temporal deste trabalho — podemos observar uma profusão de obras ligadas ao horror narrativo que vêm sendo produzidas, com variados temas e estilos, que vão do realismo ao fantástico, do histórico ao simbólico.

Uma parcela considerável desse horror literário contemporâneo latino-americano é produzida por mulheres e trata de temas ligados a violências sociais, que abordam violências históricas, como as de classe, colonial e de gênero. Entre algumas destas autoras, encontram-se, por exemplo: Mariana Enriquez, Samanta Schweblin e Selva Almada (Argentina); Maria Fernanda Ampuero, Mónica Ojeda e Natalia García Freire (Equador); Giovanna Rivero e Liliana Colanzi (Bolívia); Michelle Roche Rodríguez (Venezuela); Silvia Moreno-García (México). Suas obras têm sido frequentemente premiadas¹ e demonstram uma tendência que evidencia um movimento exitoso de público e crítica da literatura hispano-americana. Assim, especialmente pela natureza recente do fenômeno, surgem diversas classificações e nomenclaturas que tentam abarcá-lo, como notado por Luque Amo (2022)²: “(...) los nombres que ha recibido son variados: ‘Nuevo gótico latinoamericano’, ‘Gótico andino’, ‘Nueva literatura de lo paranormal’ o ‘Realismo macabro’, entre otros”.

A partir dessa pluralidade de classificações e nomenclaturas, é fundamental estabelecer os termos e conceitos operacionais que serão utilizados nesta dissertação. Nesse sentido, remetemos inicialmente ao trabalho do filósofo estadunidense Noël Carroll (1999), que, em sua clássica obra *Filosofia do horror ou os paradoxos do coração*, demarca a

¹ A seguir alguns exemplos de obras ligadas ao horror latino-americano premiadas nos últimos anos: Mariana Enriquez: *Las cosas que perdimos en el fuego* - Premio Ciudad de Barcelona (2017); *Nuestra parte de noche* - Premio Herralde (2019); finalista do Booker Prize, com *Los peligros de fumar en la cama* (2021); María Fernanda Ampuero: *Pelea de Gallos* - Premio Joaquín Gallegos Lara (2018); *¿Quién dicen los hombres que soy yo?* (conto) - Premio Hijos de Mary Shelley (2015), *Nam* (conto) - Premio Cosecha Eñe (2016); Samanta Schweblin: *Pájaros en la boca* - Premio Casa de las Americas (2008), *Un hombre sin suerte*, Premio Juan Rulfo (2012), *Distancia de rescate*, Premio Tigre Juan (2015) e diversos outros como Premio de Narrativa Breve Ribera del Duero (2015), Premio Shirley Jackson (2017), Premio Mandarache (2020), Premio José Donoso (2022), Premio Nacional del Libro (2022).

² As citações em espanhol no texto serão mantidas no idioma original, diferentemente de outros idiomas, que serão traduzidos. Esta decisão decorre de nosso entendimento da importância da integração literária e crítica das literaturas latino-americanas.

expressão “horror artístico” para definir as obras ficcionais ligadas ao gênero literário, separando-as assim do sentimento vivido na realidade, que o autor chama de “horror natural”. Segundo Carroll (1999, p. 30), “[...] o gênero do horror, que atravessa muitas formas de artes e muitas mídias, recebe seu nome da emoção que provoca de modo característico, ou, antes, de modo ideal; essa emoção constitui a marca de identidade do horror”. Dessa forma, tais obras estariam diretamente ligadas a uma sensação e a um afeto, por serem textos ou discursos que mobilizam emoções de ansiedade, medo e pânico. Outro ponto crucial na definição de Carroll é que no horror artístico ocorre uma simbiose emocional entre o público e as personagens humanizadas, em oposição aos monstros da obra.

Tal definição nos parece importante e aplicável quando se trata do aspecto artístico (estético) do horror e de sua apreensão cognitiva por parte dos leitores/espectadores. Porém, ressaltamos que Carroll não desenvolve, em nenhum dos casos, os desdobramentos sociais, políticos ou culturais associados ao sentimento e à sua representação artística, aspectos essenciais para debater as obras latino-americanas analisadas, as quais são repletas daquilo que Carroll designa de “horror natural”, todavia, sem desenvolver essa discussão.

Diante desse dilema crítico, utilizaremos, como forma preferencial neste trabalho, os termos “horror fictício”, “horror literário” e “narrativas de horror” quando nos referirmos às questões estéticas (imagens, linguagem, signos). Já o termo “terror” será associado ao sentimento causado pelas opressões reais em seus contextos sociais e políticos, que aterrorizam pessoas ou grupos e se tornam matéria para a representação dos medos na arte. Utilizaremos terror e não “horror natural”, como utilizado por Carroll, por entendermos que muitas das situações descritas neste trabalho não são naturais, mas provocadas por conjunturas que atendem interesses escusos de grupos específicos.³

Não obstante, ressaltamos a importância de Carroll como teórico do horror. Suas ideias serão utilizadas nesta pesquisa, especialmente em relação à concepção dos monstros no horror, visando demonstrar como suas definições são questionadas e invertidas nas obras de Enriquez e Ampuero.

³ Ainda que já tenhamos explicado o uso que realizaremos dos termos horror e terror, é importante pontuar que este foi um debate importante na história da literatura. Para este debate, sugerimos as obras de Sá (2010), em que o autor apresenta o posicionamento de Ann Radcliffe quanto à diferenciação do terror e do horror, sendo o primeiro um sentimento ligado ao sublime e à expansão da alma humana, enquanto o segundo era utilizado no contexto da publicação de obras violentas, com conteúdo abjeto e grotesco, como *The Monk* de Matthew Lewis. Oscar Nestarez (2022) também compila o debate, destacando ainda a opinião de Stephen King, que segue a linha radcliffeana, ao observar o terror como o estado de tensão e medo ligado ao desconhecido e à expectativa. Já o horror é associado ao choque do fato aterrorizante, consumado. Embora historicamente importante, esta é uma distinção complexa e às vezes impalpável, especialmente nas obras da contemporaneidade, onde há uma mescla de gêneros e elementos, além de questões relativas à tradução dos termos da tradição anglo-saxã.

Nesta dissertação, abordaremos então as representações da violência na literatura de horror hispano-americana de autoria feminina produzida na última década, com foco especial nas violências estruturais da sociedade, derivadas da herança colonial e do capitalismo. Porém, mesmo este recorte ainda engloba vasta gama de possibilidades. Assim, dentro desse universo, analisaremos quatro contos de duas autoras: os contos da argentina Mariana Enriquez (2017), “A casa de Adela” e “As coisas que perdemos no fogo”, da obra *As cosas que perdemos no fogo* (publicada originalmente em espanhol como *Las cosas que perdimos en el fuego*, em 2016); e os contos da equatoriana María Fernanda Ampuero (2021), “Leilão” e “Monstros”, da obra *Rinha de Galos* (publicada originalmente em espanhol como *Pelea de gallos*, em 2018).

A seleção do *corpus* surgiu a partir da percepção de que há temas que se justapõem nesses textos: perspectivas semelhantes em relação à brutalidade, especialmente no desenvolvimento da conjuntura de fatores que geram violência na contemporaneidade, uma vez que a entendemos como resultado de estruturas e organismos que atuam para perpetuar um sistema econômico, social e cultural, levando-o às suas vias factuais, seja física ou psicologicamente. Nesse sentido, a literatura latino-americana de autoria feminina tem desafiado esses processos históricos de violência, recorrendo a uma linguagem associada às narrativas de horror, uma estratégia que possui uma série de possibilidades próprias, estéticas e temáticas, com grande aceitação do público e com uma adaptabilidade histórica. A representação literária da violência é uma forma de evidenciar o impacto causado pelos fatos, trabalhando por meio da arte tanto as sensações (estética) quanto suas causas e consequências (política). Essa literatura contemporânea de horror, sul-americana e de autoria feminina, traz elementos muito particulares que apresentaremos ao longo do trabalho, com um espectro inovador e amplo de representações do terror da violência.

Nosso objetivo geral, portanto, é: analisar o processo de criação literária nos contos “Monstros” e “Leilão” de María Fernanda Ampuero e “A casa de Adela” e “As coisas que perdemos no fogo”, de Mariana Enriquez, do ponto de vista da relação entre estética, história e política. Quanto aos objetivos específicos, buscamos: analisar e descrever como as autoras transformam os terrores cotidianos — sobretudo das mulheres latino-americanas — em criações que os refletem por meio da literatura, utilizando ou dialogando com os elementos do horror ficcional; identificar como se problematiza a representação da construção da normatividade e da monstruosidade na sociedade por meio da estética literária; investigar a relação intrínseca entre as inovações estéticas que o tema e a realidade geral das opressões acarretam a esta literatura. Em relação à forma como essas análises serão desenvolvidas,

podemos citar, por exemplo, a descrição da espacialidade como uma forma de representar fantasmas do passado ou a desumanização vivida pelas personagens submetidas a terrores cotidianos. Isso demonstra que nosso foco estará nos aspectos estéticos e narrativos, nas pistas do texto, na constituição de personagens e no diálogo com outras obras artísticas, avaliando como essa relação do horror com a contemporaneidade latino-americana atualiza o próprio estilo, ao mesmo tempo em que mantém o diálogo com a tradição.

Quanto às autoras, Mariana Enriquez nasceu em 1973, na capital Buenos Aires, Argentina. Publicou, até então, as seguintes obras literárias de contos: *Los peligros de fumar en la cama*, de 2009; *Chicos que vuelven*, de 2010; *Cuando hablábamos con los muertos*, de 2013; *Las cosas que perdimos en el fuego*, de 2016; *Ese verano a oscuras*, de 2019; *Un lugar soleado para gente sombría*, de 2024. Romances: *Bajar es lo peor*, de 1995; *Cómo desaparecer completamente*, de 2004; *Este es el mar*, de 2017; *Nuestra parte de noche*, de 2019. Além destes, a autora possui ainda outras obras não literárias. No Brasil, foram lançados até o presente momento, pela Editora Intrínseca, as obras: *As coisas que perdemos no fogo*, em 2017, traduzida por José Geraldo Couto; *Este é o mar*, em 2019, *Nossa parte de noite*, em 2021, e *Os perigos de fumar na cama*, em 2023, traduzidos por Elisa Menezes; e a obra biográfica *A irmã menor: um retrato de Silvina Ocampo*, em 2022, publicado pela editora Relicário e traduzido por Mariana Sanchez. A obra *As coisas que perdemos no fogo*, da qual selecionamos os contos para análise, foi, portanto, a primeira obra da autora publicada no Brasil. De maneira geral, Mariana Enriquez alia a tradição do horror ficcional, especialmente em suas vertentes anglófonas, à temática cultural e regional argentina e latino-americana. Em “A casa de Adela”, acompanhamos o desaparecimento misterioso de uma garota ao explorar uma casa abandonada com seus amigos. Já no conto “As coisas que perdemos no fogo”, uma série de mulheres queimadas por seus companheiros e familiares inspira um movimento de resistência baseado na autoimolação.

María Fernanda Ampuero é equatoriana, nascida em Guayaquil, no ano de 1976. Publicou até o momento as obras: *Lo que aprendi en la peluqueria* (crônicas), em 2011; *Permiso de residencia* (crônicas e artigos), em 2013; *Pelea de gallos* (contos), em 2018; e *Sacrificios humanos* (contos), em 2021. No Brasil, foram publicados pela editora Moinhos os livros de contos, *Rinha de galos*, em 2018, e *Sacrificios humanos*, em 2022, ambos traduzidos por Silvia Massimini Félix. A obra que selecionamos para análise, *Rinha de galos*, aborda em seus contos, várias formas de violência contra a mulher em diversas fases da vida, além de outras violências, como a familiar, doméstica, religiosa, de classe, etc. Ampuero explora situações de terror por meio de um realismo direto, que dialoga com elementos do horror

clássico, como a citação a personagens e filmes, além do uso de técnicas características do estilo. No conto “Monstros”, por exemplo, temos a história de duas irmãs gêmeas, espectadoras de filmes de horror, que descobrem, posteriormente, o terror da “vida real” sofrido pela empregada da casa sob o mesmo teto. Já no conto “Leilão”, uma mulher sequestrada relembra as estratégias de infância, quando trabalhava nas rinhas de galos promovidas pelo pai, para se salvar do assédio e do estupro.

No que diz respeito à fortuna crítica da obra *Rinha de Galos*, de María Fernanda Ampuero, destacamos, a partir de busca realizada no Portal de Periódicos Capes no primeiro semestre de 2024: Selma Rodal Linares (2024) ao abordar a desumanização como estratégia de resignificação do corpo, no artigo “La deshumanización como estrategia contra-económica en Pelea de gallos, de María Fernanda Ampuero”; Cristina Sánchez Mejía (2023), no artigo “Espacios monstruosos: reconfiguraciones del terror en dos cuentos de María Fernanda Ampuero”, em que destaca o uso dos espaços sociais e de classe como parte essencial das configurações monstruosas nos contos de Ampuero, por ajudarem a demarcar a naturalização da violência estrutural; Ana Rita Sousa (2023), que discute no artigo “La economía del cuento: el caso de María Fernanda Ampuero” como os contos de Ampuero realizam uma mediação com as violências latino-americanas, frente à sua adequação ao gênero conto; Helena Usandizaga Lleonart (2023), no artigo “Nuevos territorios de la escritura: María Fernanda Ampuero, Liliana Colanzi, Mónica Ojeda y Giovanna Rivero” que destaca o uso do grotesco e o diálogo com a tradição do horror como fonte direta para a construção de narrativas inovadoras e brutais; Galindo Nuñez (2021), que no artigo “Inocencia quebrantada. El uso de lo grotesco en Pelea de Gallos de María Fernanda Ampuero” realiza uma análise da forma organizativa dos contos de Ampuero para desvelar as mazelas e perigos do que é ser mulher em um mundo de violências brutais como o da América Latina; Emanuela Jossa (2023) realiza uma análise da representação dos terrores vividos pelas personagens de Ampuero a partir de sensações como o asco e o abjeto, em especial em torno de suas percepções sensoriais, no artigo “María Fernanda Ampuero y la narrativa del disgusto: Pelea de gallos y Sacrificios humanos”. Especificamente em relação ao conto “Leilão”, destacamos os trabalhos de Sara Bolognesi e Alena Bukhalovskaya (2021), “Monstrua y subalterna: la resistencia en ‘Subasta’ (2018), de María Fernanda Ampuero”, em que as autoras analisam o conto pela perspectiva dos papéis sociais do feminino e da construção de identidades frente à violência; e Metztli Donají Aguilar González (2022), pela perspectiva do *body horror*, no artigo “Violencia y deshumanización del cuerpo: una lectura del body horror en ‘Subasta’ de María Fernanda Ampuero”, em que a autora discorre sobre os

recursos estéticos ligados ao *gore* e do horror corpóreo como fonte de resistência em “Leilão”, de Ampuero, leitura que também utilizaremos e será expandida para o conto de Mariana Enriquez. No Brasil, destacamos o artigo de Daiane de Moura Rodrigues, Lilian Lima Gonçalves dos Prazeres e Helenice Farias de Brito Silva (2023), “Nas tripas do galo: corpos literários femininos latino-americanos e marcas da violência de gênero em três contos da escritora María Fernanda Ampuero”, em que as autoras abordam as diversas faces da violência de gênero em três contos de Ampuero, relacionando o teor literário ao social, por meio do corpo, da abjeção e da subalternidade até as estratégias de empoderamento.

Percebemos, portanto, que, em geral, María Fernanda Ampuero suscita uma abordagem crítica de sua literatura que destaca, principalmente, os aspectos temáticos feministas e esteticamente extremos das obras. Nela, a estrutura patriarcal é revelada a partir de sua perversidade, da qual as personagens buscam saídas heterodoxas, demonstrando o absurdo e o terror cotidiano da opressão brutal de gênero.

Em relação a Mariana Enriquez, devido ao crescente número de publicações sobre sua obra, destacamos três questões pontuais da crítica: Juan Pablo Dabove (2018), no ensaio “El gótico argentino contemporáneo” discorre sobre o papel da autora no movimento literário atual, com destaque para a ligação entre as especificidades históricas e culturais portenhas com a herança anglo-americana; Sandra Casanova-Vizcaíno e Inés Ordiz (2020), no capítulo “Latin american horror” também destacam a internacionalização do gótico argentino e latino-americano promovido pela autora, por meio da relação do gótico com os temas locais, como o folclore, a política e as tradições religiosas; Elsa Drucaroff (2011, 2016), no artigo “¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde ‘Los prisioneros de la torre’?” (retomando e atualizando autores e obras para expandir o argumento de seu livro *Los prisioneros de la torre: políticas, relatos y jóvenes en la postdictadura*) mapeia a produção literária argentina contemporânea ligada aos traumas pós-ditadura militar e seu desenvolvimento estético, destacando o papel de Mariana Enriquez nessa literatura. Além disso, destacamos novamente a produção da pesquisadora Selma Rodal Linares (2023), que também tem se debruçado sobre a produção de Enriquez, como no artigo “La retórica agonista en ‘Las cosas que perdimos en el fuego’ de Mariana Enriquez”, em que a autora desenvolve a criação de novas identidades no conto de Enriquez, por meio de novos paradigmas e contradições sociais. No Brasil, destacamos o artigo “Horrores (des)aparecidos em ‘A casa de Adela’, de Mariana Enriquez” de Marcio Markendorf e Nadege Ferreira Rodrigues Jardim (2023), que relacionam os horrores da autora aos da ditadura militar no país.

Percebe-se que a fortuna crítica sobre as duas autoras tem crescido expressivamente nos últimos anos, apesar da recente publicação das obras. Isso demonstra que, além do já citado interesse do público, também se amplia o interesse acadêmico pela literatura de horror produzida na região. Nesse sentido, pretendemos contribuir para expandir os horizontes sobre as obras em questão, tanto na compilação de parte dessa produção crítica, buscando um elo entre estudos que se complementam, quanto na análise comparativa entre os processos de criação das duas autoras. Com isso, visamos encontrar paralelos que demonstrem e fortaleçam os argumentos para uma possível, e não necessariamente única, definição temática e estética do horror ficcional latino-americano de autoria feminina.

Ao tempo em que mencionamos como o horror traduz os terrores da violência latino-americana contemporânea na obra das autoras, nos parece interessante recuperar uma declaração de Mariana Enriquez (2017a), publicada pelo periódico *Página 12*, a partir de uma conferência em que ela afirmou: “trabajo con los miedos actuales, sociales, y les aplico categorías bastante clásicas. Lo extraño es que no exista más terror relacionado con lo cotidiano, y no al revés”. O trecho evidencia algumas questões importantes na concepção deste trabalho. Ao definir sua obra e, conseqüentemente, o horror latino-americano da atualidade, baseado em “medos atuais, sociais”, Enriquez nos leva a um mapeamento da realidade por meio dos temores sociais, interligando forma e conteúdo, respectivamente representados pelo horror ficcional e pelas violências cotidianas.

A segunda parte da frase de Enriquez — na qual a escritora afirma seu estranhamento quanto à falta de narrativas aterrorizantes ligadas ao cotidiano, ambientadas na atualidade e com contexto social — nos dá a possibilidade de refletir sobre a história do horror e como se utilizam os recursos estéticos do estilo frente a estes temas abordados. A afirmação coloca em perspectiva não apenas a forma, ou os modos do horror, mas, sobretudo, sua utilização em determinados espaço/tempos. Dito de outra forma, ela ressalta o uso dos aspectos sociais no horror latino-americano, enquanto os modos anglo-saxões (“clássicos”) utilizam geralmente recursos metafóricos, sobrenaturais ou monstruosos como representações mais implícitas e abrangentes da realidade. É importante dizer que na literatura hispano-americana esse recurso clássico também é utilizado, inclusive pela própria Mariana Enriquez em “A casa de Adela”, porém, adaptado a um contexto político local.

O primeiro capítulo desta dissertação irá apresentar um histórico do horror na literatura, todavia, é importante anteciparmos aqui algumas questões relativas às distinções e aproximações entre essas duas tradições. O horror como entretenimento (e não o horror do mito e da religião, cuja função é admoestar) surge da literatura gótica, estabelecida na

Inglaterra dos séculos XVIII e XIX⁴, período marcado pelo imperialismo britânico e um discurso protecionista, que tendia à desumanização de outros povos, especialmente de fora da Europa Ocidental. Como analisam David Punter e Glennis Byron (2004, p. 49), o principal temor aparente refletido em diversas obras dessa literatura era do “retorno do imperial reprimido”⁵, como uma ameaça ao império colonizador. A partir daí, surgem usos para elementos constitutivos da imaginação medieval, como fantasmas, vampiros, demônios, duplos e monstros em geral, que se perpetuam no século XVIII e XIX para falar das angústias e medos relacionados à ascensão de uma sociedade industrial e capitalista. Esses personagens e modelos literários também foram utilizados em outros países, inclusive naqueles colonizados. Inés Ordiz (2018), por exemplo, ao traçar um histórico das narrativas góticas pioneiras na Argentina no século XIX, ressalta que o tema principal das obras era a dicotomia entre civilização e barbárie, reproduzindo a monstruosidade naquele que era considerado o “outro”, geralmente classificado por questões raciais, étnicas e políticas. Na atualidade, a produção regional latino-americana se pauta em uma relação social inversa, ligada às denúncias e lutas anticoloniais. Portanto, enquanto o clássico, baseado no modelo anglo-saxão, focava a representação sinistra desse elemento que ameaça a ordem, seja interno ou externo, o horror contemporâneo, inclusive o latino-americano, se baseia, em larga escala, na denúncia dessa “ordem” vigente, que aterroriza grupos populacionais e expõe diferenças e desigualdades⁶. Porém, como a própria Enriquez afirmou, apesar da mudança de perspectiva temática, todas as vertentes do horror recorrem a características estéticas, trabalhando a linguagem a partir de elementos monstruosos e sentimentos como repulsa, medo e pavor.

Por fim, concluímos as ideias desta introdução também com uma fala de María Fernanda Ampuero, sobre como ela, enquanto autora, relaciona temas como a violência machista, de gênero, familiar, desigualdade, luta social, preconceito e violência contra imigrantes à questão da monstruosidade em sua literatura. Segundo Ampuero (2022, 18 min 7

⁴ Imagens e simbolismos de horror podem ser encontrados na literatura medieval, na literatura greco-romana e até na Bíblia, todavia, a função dessas cenas era advertir, admoestar, aconselhar, frequentemente, sob uma perspectiva religiosa (Cowen, 2008). O horror ficcional, como forma de entretenimento é um fenômeno do século XVIII, período de formação de um público leitor e de um mercado editorial, para o qual a ficção de horror contribuiu sensivelmente.

⁵ Tradução do original: “Just as the castles of the ‘original Gothic’ existed as fastnesses to repel encroaching invaders, so do the colonial enclaves of imperial Gothic exist as outposts in the surrounding dark; but what interests the Gothic is not so much the survival of these outposts as the menaces which may come to destroy them, the ‘return’ of the imperial repressed” (Punter; Byron, 2004, p. 49).

⁶ Sobre essa guinada na perspectiva do horror em relação ao “outro”, Ordiz (2018, p. 18), afirma que: “Thus, in some examples, barbarism starts to be understood not as a quality of the outsider, but as belonging to the center of the country’s literary imagination. This tendency entails a self-exploration (a redefinition of who is ultimately the “us” in the dichotomy us/them) and an innovative perspective of Argentina where a middle-class porteño can be more barbarous than a brain-eating zombie”.

s), em entrevista concedida a Ricardo Flores, do canal *Lee Por Gusto*, em 8 de agosto de 2022: “cuando a esa ideología le das herramientas de opresión, ya el cuento está hecho”, ou seja, há um condicionamento social que propicia a violência de determinados grupos sobre outros, naturalizado pela ideologia, sendo que a variante são as formas como a opressão é exercida e absorvida. Seu trabalho, portanto, é o de relacionar estas formas enquanto temas, encaixando os recursos estéticos a esta realidade tão complexamente violenta e aterrorizante, à sua representação.

No próximo capítulo partiremos de um panorama do gótico e do horror na ficção para chegarmos às manifestações do gênero na América Latina, desde suas origens até a contemporaneidade, quando discutiremos algumas correntes e conceituações, que permeiam a literatura das autoras, como o “gótico andino” e *Nueva Narrativa Argentina*. No terceiro capítulo, apresentaremos análises do processo criativo dos contos “Monstros” e “A casa de Adela”, de uma forma paralela, mais especificamente sobre a perspectiva histórica fundante das realidades que os moldam, como o colonialismo e os Estados autoritários e dependentes. Já no quarto capítulo serão analisados os contos “Leilão”, de Ampuero, e “As coisas que perdemos no fogo”, de Enriquez, em que os contos serão apresentados junto a fatos intertextuais ligados a casos reais de violências, bem como a representação social e questões de subalternidade e resistências que as narrativas questionam. Por fim, no capítulo cinco, serão apresentadas as posições narrativas e seus efeitos estéticos nos quatro contos, especialmente relacionados aos conceitos e perspectivas da monstruosidade, seguido pela casa e o entorno como espaços do horror. Estes são apresentados como meios de representação dos terrores da violência cotidiana, bem como o uso do *body horror* e a relação da condição subalterna ligada ao feminino.

A opção pela análise de dois contos de cada autora colocados sempre em perspectiva paralela — “Monstros” em conjunto com “A casa de Adela” e posteriormente “Leilão” com “As coisas que perdemos no fogo” — se deu pelo fato de que entendemos ser possível estabelecermos uma relação entre as narrativas. Isso nos permite observar características em comum do processo de criação literária, sobretudo no que diz respeito aos usos do horror ficcional e sua adequação às realidades locais e estruturas de opressão latino-americanas, que por sua vez também são muitas e variadas. Assim, analisando os dois primeiros, pudemos ressaltar os aspectos destacados da herança colonial e do autoritarismo, da família e do Estado, que dialogam entre si, e, no segundo, o caso da violência, da opressão e da resistência diretamente relacionadas ao corpo da mulher.

2 AS PERSPECTIVAS DO TERROR EM AMPUERO E ENRIQUEZ

Os caminhos do horror ficcional contemporâneo, que desembocam em sua forma particular nas obras de Enriquez e Ampuero, se estendem por toda a América Latina e vão ganhando traços singulares em cada autor e autora que o desenvolve. Outras regiões, como a Ásia, por exemplo, também vêm reproduzindo nas artes esses terrores que se ligam às ansiedades dessa geração. Conforme esse horror vai adquirindo contornos específicos, baseado em perspectivas particulares de seu espaço/tempo, também mantém capacidade de se manter em um guarda-chuva maior, permitindo o diálogo entre as produções de diferentes épocas e lugares.

Historicamente, o horror foi sendo atravessado e constituído a partir de terrores associados a dramas humanos em seus aspectos diversos. Pode estar relacionado a crises existenciais, diante de um mundo em transformação onde o ser não se encontra mais coletiva ou individualmente, projetando em criaturas fantásticas e monstruosas as aspirações de seus temores e angústias. Ou ainda, refletindo-se em fenômenos massivos, que alteram a condição humana, comparando-a a pesadelos típicos da ficção, como aqueles que levam a migrações, guerras e, mais recentemente, o reconhecimento das estruturas coloniais e capitalistas como uma teia que aprisiona e devora.

Dessa forma, tanto o gótico como o horror conformam sincronicamente suas características universalizantes. Atualizam-se e renovam a própria forma de representação, criando atmosferas ficcionais que dão um tratamento à realidade de forma a colocá-la em outra dimensão. Isso nos possibilita observar que diversas situações normalizadas não diferem daquilo que mais tememos, algo que enxergamos de forma mais precisa quando a revestimos da monstruosidade da ficção.

A seguir, sistematizaremos essa história desde os primórdios do gótico literário até sua manifestação na contemporaneidade latino-americana, passando por autorias e regiões que nos ajudam a entender e situar o fenômeno.

2.1 Origens literárias góticas

Retomando as origens do horror ficcional enquanto manifestação literária, Xavier Aldana Reyes (2016, tradução nossa)⁷ destaca que a “[...] história particular do horror começa

⁷ Tradução do original: “This particular history of horror begins, like many others (Tymn 1981; Jones 2002; Wisker 2005; Bloom 2007), with the development and rise of Gothic fiction in the eighteenth century, via the

[...] com o desenvolvimento e a ascensão da ficção gótica no século XVIII”. Porém, ressalta o autor, foi apenas a partir do século XX que ele passou a ser reconhecido como um gênero próprio. Ainda sobre suas origens literárias, também podemos ressaltar o caráter precursor, como apontado por Daniel Serravalle de Sá (2010, p. 61), da poesia de cemitério (*graveyard poetry*), e o “*Schauerroman* (horror-romance) alemão, uma ficção mais abrupta e violenta que admitia a existência de entidades sobrenaturais”.

Mesmo que a representação artística de sentimentos ligados ao medo tenha sido uma constante desde os primórdios da humanidade, foi a partir do século XVIII, na Inglaterra, que estes passaram a constituir um gênero, o gótico literário. A pedra fundamental se deu com a publicação de *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, em 1764. A obra trazia uma das principais características que marcaria o estilo: o conflito entre o antigo e o moderno, os dramas e receios da humanidade diante das inovações que desestabilizavam o mundo da época. Essa oposição se manteve como um dos elementos narrativos do gótico ao longo do tempo.

O olhar para o passado não foi mero saudosismo de um passado medieval frente às mudanças sociais e econômicas promovidas pela ascensão do capitalismo industrial. O que se colocava, em sentido amplo, era a desconfiança de que a razão iluminista não poderia explicar e definir todas as relações sociais. Segundo Luciana Colucci (2020, p. 196), o gótico nesse período “[...] seria uma forma subversiva e paradigmática de repensar, *lato sensu*, os valores racionais, ‘iluminados’, da sociedade de sua época. Todavia, esse ‘repensar’ denota o profundo interesse que ele tem pelo passado gótico-medieval como forma de contraponto ao presente industrial”. Em outras palavras, uma forma de colocar em perspectiva os problemas da modernidade. Filosoficamente, o gótico surge como uma desconfiança em relação às novas formas de viver e de pensar o presente, ancorado no passado.

Após *O castelo de Otranto*, ainda no século XVIII, destacamos uma das principais autoras do período, Ann Radcliffe, que publicou diversas obras clássicas do gênero, como *Os mistérios de Udolfo*, de 1794 e *O italiano*, de 1796. Ela iniciou uma longa tradição do gótico literário de autoria e público femininos, que desembocará, por exemplo, no fenômeno que veremos a seguir, quando tratarmos da literatura latino-americana de horror no século XXI. Ainda neste período, destacamos obras como *Vathek*, de William Beckford, publicado em 1786. Percebemos como traço comum nas obras escritas até então a relação entre o

graveyard poetry that influenced it. Such a decision may appear contentious for a number of reasons. To begin with, horror does not become a recognisable genre in fiction, or indeed in film, until the twentieth century” (Aldana Reyes, 2016).

desconhecido, o misterioso e o enigmático, ligados a territórios e povos distantes, como o Oriente, a Espanha, ou a Itália, que remetia ao império romano e à herança latina.

As narrativas góticas inglesas tiveram uma “segunda onda” que foi chamada de gótico vitoriano, em alusão ao período homônimo, no século XIX⁸. Vem daí algumas das obras mais conhecidas até os dias de hoje, como *Frankenstein: or the Modern Prometheus*, de Mary Shelley, publicada em 1820, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, de Robert Louis Stevenson, em 1886, e *Drácula*, de Bram Stoker, em 1897, consideradas precursoras da popularização do horror ficcional tal como o conhecemos atualmente. O gótico vitoriano alternava o foco das sombras e da estranheza não mais apenas ao estrangeiro, mas também aos fenômenos da sociedade capitalista que vivia a Revolução Industrial, o desenvolvimento da ciência e, paralelamente, fenômenos como a decadência urbana em grandes metrópoles, como Londres.

Posteriormente, houve uma inflexão do estilo para fora da Inglaterra e Europa, por exemplo, com Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne, nos Estados Unidos. É também neste país que teremos uma das grandes expressões do horror no século XX, o cinema, outro grande responsável pela popularização de narrativas ligadas ao terror e mistérios, muitas vezes por meio de adaptações de obras literárias. Inicialmente dividindo atenções com o cinema expressionista alemão — que produziu clássicos como *O Gabinete do Dr. Caligari*, de 1920 e *Nosferatu*, de 1922 — em solo estadunidense a Universal Pictures passou a investir de forma massiva no cinema de horror, lançando sucessos de público e atores que se tornaram clássicos, como *O corcunda de Notre Dame*, com Lon Chaney Jr., de 1923, *Drácula*, com Bela Lugosi, em 1931, *Frankenstein* e *A múmia*, com Boris Karloff, em 1931 e 1932 respectivamente.

Paralelamente às produções cinematográficas, a literatura de horror estadunidense também se desenvolveu em termos de mercado e público no século XX, com nomes que ajudaram a estabelecer a tradição, como H. P. Lovecraft, Clive Barker e aquele que seria um dos maiores fenômenos literários de vendas no século XX, Stephen King. “O célebre autor de Portland vendeu mais de trezentos milhões de exemplares; as suas narrativas originaram uma centena de filmes; dos vinte e cinco ‘bestsellers’ da década de oitenta, sete foram de sua lavra” (Mancelos, 2022, p. 203). Retomamos aqui nosso ponto acerca da grande receptividade do horror no mercado editorial.

⁸ Segundo Sá (2010, p. 27): “Apesar da adoção das conhecidas balizas temporais 1764-1820, a periodização é apenas um artifício didático, pois se defende que, enquanto inquietação cultural, o gótico sobrevive atualmente. Entende-se que os marcos temporais acima constituem a época de formação e consolidação da ficção gótica”.

Na contemporaneidade, o horror vem adentrando um campo relacionado a temas problematizados nas mais diversas esferas sociais, que seguem aterrorizando determinados grupos e mantendo relações de poder, que sustentam opressões e privilégios. Temos, como um exemplo, a representação das tensões raciais e do racismo no cinema do diretor estadunidense Jordan Peele, como no filme *Corra! (Get Out)*, (2017). Sobre a relação das mulheres com o horror e o gótico, um dos motes deste trabalho, destacamos que há uma longa tradição, tanto de autoria feminina quanto da crítica, sendo que desde suas origens o estilo possui uma profusão de autoras. Nesta relação temos, por exemplo, as já citadas Ann Radcliffe, Mary Shelley e Emily Brontë, na Inglaterra, até escritoras de outras tradições literárias que utilizam traços narrativos do gótico, como Silvina Ocampo, Amparo Dávila, Shirley Jackson, entre outras. Quanto à crítica, a partir dos anos 1970, teóricas têm se debruçado sobre o tema, cunhando o termo gótico feminino, como Ellen Moers, que problematizou o estilo a partir de questões ligadas às mulheres, como a gravidez e a concepção. Além disso, muito tem se produzido de teoria e análise no que se refere ao cinema de horror e à relação com a mulher, como se observa nas obras de Linda Williams, Barbara Creed e Isabel Cristina Pinedo, por exemplo. Ainda no que diz respeito à contemporaneidade, Sá (2018, p. 21) afirma que “sem abandonar completamente os monstros e o sobrenatural, o gótico contemporâneo se vale mais de estratégias psicológicas para protestar contra as relações sociais da sociedade patriarcal”. Já Emílio Soares Ribeiro (2021) ressalta que “(...) o assunto chega ao século XXI associado a discussões caras à contemporaneidade, como o feminismo, a teoria *queer*, os estudos pós-coloniais, entre outros”.

2.2 Horror latino-americano contemporâneo e novas perspectivas

Ao estudarmos as manifestações do horror e do gótico, especificamente na América Latina e no Caribe, outros elementos precisam ser adicionados à equação literária de intertextos narrativos que se bifurcam e entrelaçam. Uma destas especificidades é a sua ligação com expressões literárias associadas à produção regional, como, por exemplo, a literatura fantástica. Para não nos determos em todo o longo percurso do fantástico na América Latina, que atravessa manifestações literárias distintas, nos limitaremos à sua relação com o horror e o gótico na região. Ressaltamos que utilizaremos o termo “fantástico” pelo viés crítico proposto pelo teórico Tzvetan Todorov (2017, p. 30), que afirma que nossa perspectiva da ficção é gerada a partir da realidade, cabendo ao fantástico questionar e brotar uma misteriosa dúvida nos leitores, ora respondida, ora não, afinal, segundo o autor, quando

isso ocorre na narrativa, “ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós”. Por fim, conclui que “o fantástico ocorre nesta incerteza” e que quando a narrativa apresenta as respostas, aparecem outras nomenclaturas, como “o estranho ou o maravilhoso”.

Podemos iniciar a discussão sobre a tradição do horror e do gótico na América Latina com *notas sobre lo gótico en el Río de la Plata*, clássico texto de Júlio Cortázar (1975, p. 145), no qual o autor afirma que “la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito”. O autor cita então como exemplos obras uruguaias e argentinas, como as de Horácio Quiroga, Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo e Felisberto Hernández, recorrendo posteriormente sobre estes elementos em sua própria literatura.

Juan Pablo Dabove também relaciona parte considerável da produção de Jorge Luís Borges a seus diálogos com o gótico, ressaltando que por um longo período essa faceta do autor foi negligenciada pela crítica por preconceito, ou preferência exagerada por uma literatura que se liga a fatores como o humanismo e/ou ao experimentalismo. Segundo o teórico, isso se dá pela concepção moderna da crítica ao propor uma separação entre alta cultura, cultura popular e de massa, imposta aos autores como critério de qualidade, e que por isso “*hacían invisibles al Borges gótico y pop y de aventuras, en favor del filosófico y trascendental, adulto y francés*” (Dabove, 2021, p. 199). Assim, essa parte da obra do escritor era vista como menor e juvenil. Por esse motivo, ainda segundo Dabove (2021, p. 199), diversas obras latino-americanas ligadas ao gótico e ao horror nunca foram levadas a sério pela crítica, “*más allá de casos muy específicos (Aura de Carlos Fuentes, y hasta cierto punto Pedro Páramo, de Juan Rulfo, o La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik entre otros pocos ejemplos)*”.

José Antonio Pulido corrobora a opinião de que o horror e o fantástico possuem uma relação muito próxima na história literária latino-americana e caribenha, expandindo assim os horizontes dessa literatura na região. O autor também ressalta que, “[...] se empieza a recuperar la imagen del vampiro o ‘no muerto’ en autores como Juan Montalvo, Julio Calcaño y Luis Lopez Méndez. A finales del siglo XIX encontramos la presencia de la muerte y la locura asesina en Horacio Quiroga” (Pulido, 2004, p. 233-234). Complementa ainda que no século XX outros temas importantes passaram a ser utilizados com esta finalidade, por

exemplo, a cidade como espaço do terror, tema de muitos escritores, como Borges, Cortázar, Felisberto Fernández e o venezuelano Salvador Garmendia, destacando ainda o pioneirismo do equatoriano Juan Montalvo e do venezuelano Fermin Toro no conto de horror na região.

Ainda em relação à história do horror na América Latina, Casanova-Vizcaíno e Ordiz afirmam que zumbis, canibais e vampiros foram figuras centrais na formação da tradição regional, sendo os primeiros ligados ao Caribe, e os vampiros à parte da América hispânica. Aqui percebemos, de maneira consistente, como a cultura local, especialmente ligada às questões coloniais, que definiram sobremaneira as relações sociais e econômicas latino-americanas, atravessa os ditos elementos estruturais narrativos do horror e do gótico, colocando suas cores locais e transformando-o, enquanto se vale de seu potencial artístico.

Os zumbis e os canibais são a contribuição do Caribe para o modo gótico. As origens dessas criaturas estão enraizadas no folclore da região e na história da colonização. Especificamente, o tropo do zumbi, ou morto-vivo, tem as suas raízes na cultura Vodou haitiana. Na sua origem, o zumbi era, de fato, o corpo sem alma de um escravo das plantações controlado por um sacerdote Vodou ou bokor. Para os haitianos, portanto, o zumbi não representa uma ameaça para os vivos, mas sim para os mortos, que correm o risco de serem ressuscitados, zumbificados e escravizados. Como tal, esta criatura representa a falta de liberdade e a exploração, e o seu retrato, como referido por Dalton e Potter, toca em noções de raça e colonialismo. Ao mesmo tempo, a sua ligação ao Haiti — onde a primeira República negra foi proclamada em 1804, após o triunfo da rebelião dos escravos — faz do zumbi o tropo perfeito para representar a agitação social (Casanova-Vizcaíno; Ordiz, 2020, p. 33, tradução nossa)⁹.

Esse movimento tão particular do gótico e do horror, de se moldar às diferentes realidades, descentrado, adaptando-se a novos problemas como núcleo das narrativas, porém mantendo elementos e estruturas formais que permitem sua associação — embora estas também se aglutinem e se remodelam —, deu forma a diversas particularidades agrupadas e nomeadas pela crítica e pelos teóricos da literatura. No Brasil oitocentista, por exemplo, tivemos o que Sá (2010) chamou de “gótico tropical”, ao demonstrar o diálogo das referências góticas, como catedrais sombrias, construções religiosas que alcançam proporcionalidades sobre-humanas, com as paisagens tropicais brasileiras, como densas e vastas florestas escuras,

⁹ Tradução do original: “Zombies and cannibals are the Caribbean’s contribution to the gothic mode. The origins of these creatures are rooted in the region’s folklore and history of colonization. Specifically, the trope of the zombie, or living dead, has its roots in Haitian Vodou culture. At its inception, the zombie was in fact the soulless body of a plantation slave controlled by a Vodou priest or bokor. For Haitians, therefore, the zombie does not represent a menace to the living, but rather to the dead, who risk being resuscitated, zombified, and enslaved. As such, this creature represents lack of freedom and exploitation, and its portrayal, as noted by Dalton and Potter, touches on notions of race and colonialism. At the same time, its connection to Haiti—where the first black Republic was proclaimed in 1804 after the triumph of the slave rebellion—makes the zombie the perfect trope to represent social unrest”.

além da dicotomia entre o local e o estrangeiro, a ruína e decadência humana e social, utilizando como base o romance *O Guarani*, de José de Alencar.

Quando analisamos o horror latino-americano no século XXI percebemos uma série de tendências cruzadas por intertextos. Estas passam tanto pela tradição do horror na literatura e no cinema como pelo desenvolvimento da literatura em âmbito regional, também povoada por aspectos mágicos e fantásticos, combinando fatores históricos ou da violência perpetrada pela onda de ditaduras e da pauperização que assolou o continente no século XX. Esta dialogia entre horror clássico e a monstruosidade social local encontra-se fortemente entrelaçada na produção dessa expressão literária, como avaliado por Casanova-Vizcaino e Inés Ordíz (2020, p. 43, tradução nossa)¹⁰:

(...) muitas ficções góticas do século XXI no continente parecem refletir uma autoconsciência das possibilidades transgressoras do modo gótico. Em muitos casos, muitos escritores góticos latino-americanos são leitores ávidos de literatura gótica de diferentes tradições mundiais; a maioria deles, além disso, está consciente das possibilidades de como questionar e criticar realidades sociais. Uma perspectiva crítica e uma consciência de uma tradição global de terror e horror combinam-se, nestes casos, com um interesse em refletir os sistemas locais de opressão e as injustiças sociais e ecológicas.

Esse horror ligado a temas caros à sociabilidade contemporânea conformou algumas outras características que, agrupadas, vêm sendo designadas como gótico andino, no caso de Ampuero, e novo gótico ou neogótico latino-americano, ou argentino, no de Mariana Enriquez. Em relação à nomenclatura atribuída a Enriquez, acreditamos que o próprio desenrolar da dissertação trará contribuições no sentido de explicar o conceito relacionado às tais inovações, que também atribuímos a Ampuero. Já no caso da definição de gótico andino, dedicaremos algumas reflexões imediatas, por sua especificidade e discussão que tem suscitado.

Ivan Fernando Rodrigo-Mendizábal (2022), descreve que o gótico andino se refere a uma literatura feita por mulheres, na região andina, e que carrega elementos do horror e do gótico. Algumas ressalvas, no entanto, são colocadas pelo autor, como o fato de que essa denominação regional poderia ser pertinente não necessariamente a esse movimento contemporâneo, mas a toda a literatura feita na região dos Andes com traços góticos, desde sempre. Ou ainda, sobre o caráter publicitário do termo, cunhado pelo próprio mercado

¹⁰ Tradução do original: “(...) many twenty-first-century gothic fictions in the continent seem to reflect a self-awareness of the transgressive possibilities of the gothic mode. In many cases, many Latin American gothic writers are avid readers of gothic literature from different world traditions; most of them, moreover, are aware of the possibilities of the mode to question and criticise social realities. A critical perspective and an awareness of a global terror and horror tradition is combined, in these cases, with an interest in reflecting local systems of oppression, and social and ecological injustices”.

editorial para criar um produto atrativo, com um apelo que remete ao realismo mágico. Além disso, coloca também em xeque a própria pertinência geográfica do termo, pois “en Ecuador, así como en países como Bolivia e incluso Colombia, la denominación ‘andino’ a veces queda relativizada en tanto hay regiones amazónicas y comunidades afrodescendientes y otras identidades culturales originarias y citadinas que no siempre se ven como ‘andinas’” (Rodrigo-Mendizábal, 2022, p. 61). Neste caso, para ilustrar a fala do autor, podemos citar o caso de Ampuero, nascida em Guaiaquil, que não faz parte da região andina do Equador.

Apesar dessas ressalvas, o termo foi adotado pela autora guaiaquilense Mónica Ojeda (2021), em entrevista concedida a Andy Cabello Bravo, do portal *Miscelánea Literaria*, afirmou: “decidí aceptar un libro pensando en qué sería para mí hacer relatos de lo gótico andino, pero no pensando en lo gótico londinense ni en lo gótico inglés, sino pensando más bien en un abordaje parecido al gótico sureño estadounidense”. Posteriormente, a autora explica as características gerais dessa composição: “Vincular, por lo tanto, ese miedo ya vinculado a la violencia, vincularlo con el paisaje andino y las tradiciones orales que al fin y al cabo son ordenamientos discursivos del mundo que una comunidad y un determinado territorio le da a sus miedos geográficos-históricos colectivos” (Ojeda, 2021). É interessante notar que o paradigma adotado como ponto referencial mais sólido por ela na tradição da história literária é o gótico sulista. Esta vertente estadunidense do gótico traz características que representam a tensão histórica do ambiente escravocrata, as opressões e divisões sociais de uma sociedade predominantemente rural, em um contexto de racismo, violência, colonização e migração.

Metztlí Donají Aguilar González (2022, p. 161) também encaixa Ampuero na definição de gótico andino, ressaltando que ambas (Ampuero e Ojeda) compartilham das mesmas fontes de tensão e medo: “su concepto de gótico andino pueda ser entendido bajo los mismos rasgos que los planteados por su análoga y, evidentemente, desarrolla algunos otros más particulares respecto de su forma de ver el terror”, apesar de Ampuero nunca ter reivindicado publicamente a nomenclatura para sua obra, como Ojeda. Ao contrário, a autora chegou a criticar o termo no artigo de sua autoria, intitulado “Ni gótico ni andino ni sureño: el terror es el trauma”, em que afirma:

El trauma, entonces, es el verdadero motor de esto que por esa frenética necesidad de etiquetas y casillas se ha llamado “gótico andino”, “gótico tropical” o “neogótico latinoamericano”. La literatura latinoamericana contemporánea, sobre todo la escrita por mujeres, escribe y describe el trauma a veces subiéndole el volumen para transformarlo en algo lo

sobrenatural, a veces envolviéndolo en lo poético y simbólico y, a veces, pegado al realismo (Ampuero, 2022).

No caso de Mariana Enriquez, indo por outra vertente literária, podemos situar sua escrita ligada ao horror e ao fantástico dentro de um contexto literário de autores argentinos pós-ditadura, que Elsa Drucaroff (2016) designou como “*Nueva Narrativa Argentina (NNA)*”. O recorte geracional proposto pela autora contempla escritores que nasceram durante a ditadura militar argentina e começaram a publicar a partir da década de 1990. Essa geração possui características estéticas que permite estudar-lhes dentro um escopo e, para designar o traço temático que permeia as obras — ou ao menos o imaginário social comum literário da geração —, ela cunhou o termo “narrativa de las generaciones postdictadura”¹¹. Todavia, ressalta Drucaroff (2011, p. 17) que as definições estão interligadas, sendo que: “la denominación NNA hace hincapié en la ruptura, la discontinuidad; la denominación ‘narrativa de las generaciones de postdictadura’, en un factor histórico que, entre otros, determina esa ruptura”. Por isso, utilizaremos predominantemente o termo NNA para englobar ambos os conceitos¹².

A NNA foi dividida pela autora entre primeira e segunda geração pós-ditadura. Drucaroff ressalta que, nos integrantes da primeira geração da NNA, que publicaram a partir dos anos 1990, permeia um sentimento de desilusão e falta de esperança, devido principalmente ao fato de que neste período havia uma perceptível impunidade dos militares. Aliada a isso, havia a decadência econômica que passou a assolar o país durante a presidência de Carlos Menem, que governou o país entre 1989 e 1999. As mudanças socioeconômicas argentinas, com a ascensão neoliberal e políticas que alteravam de forma significativa o cenário econômico e trabalhista, levaram estes autores a uma escrita mais direta e concisa, focada na ação, a partir do ponto de vista da desilusão geracional, e que, ao mesmo tempo, permitiam a liberdade de questionar posições tidas como absolutos, rompendo com certas características da literatura militante de décadas anteriores¹³. Uma das obras inaugurais e mais representativas das características da primeira geração da NNA é *Rapado*, de Martín Rejtman, publicado em 1992. Essas obras, geralmente permeadas de uma narrativa concisa e

¹¹ Cabe-nos também aqui fazer a ressalva colocada por Drucaroff (2016, p. 24) sobre a diferença entre a “narrativa argentina de las generaciones de postdictadura” e a “narrativa de postdictadura”, uma vez que a segunda pode se referir a autores que falam sobre o tema independente da geração à qual pertencem, o que não ocorre no primeiro caso.

¹² A própria autora utiliza os termos de forma relacionada: “Usé las denominaciones nueva narrativa argentina (NNA) y narrativa argentina de las generaciones de postdictadura para referirme a un mismo fenómeno: la narrativa publicada a partir de los años ’90, escrita por personas nacidas desde los ’60” (Drucaroff, 2016, p. 24).

¹³ Como exemplo de literatura argentina militante, Drucaroff (2011) cita Rodolfo Walsh, que publicou entre as décadas de 1950 até 1970, quando se tornou um dos desaparecidos políticos.

minimalista, possuem “[...] un linaje narrativo que remite a los grandes cuentistas estadounidenses del siglo XX [...] La estética que había inspirado la cuentística de las generaciones anteriores estaba, en cambio, más bien ligada a las vanguardias europeas de la primera mitad del siglo XX” (Drucaroff, 2016, p. 28).

Mariana Enriquez, por sua vez, pertence à segunda geração pós-ditadura. Este grupo passa a publicar nas duas últimas décadas, mais especificamente após os julgamentos definitivos e a derrubada da anistia aos militares responsáveis pelas torturas e mortes na ditadura, incluindo gerais. Assim, para Drucaroff, a segunda geração da NNA enfrentou um cenário distinto e mais propenso à experimentação.

[...] el bálsamo que trae a los jóvenes de ese momento la decisión del Estado de castigar los crímenes de lesa humanidad: hacerse cargo de investigar, juzgar, encarcelar a los asesinos de muchachos y chicas insepultos libera a los jóvenes nuevos: el peso de los muertos empieza a dejar de atormentar la conciencia de los vivos y aparecen en la literatura entonaciones y representaciones que hasta ahora no podían pronunciarse ni leerse: el humor, a veces muy negro, la incorrección política, el juego ácido, la crítica burlona (por izquierda) a ciertos lugares comunes en la reivindicación de la memoria o en la política de Derechos Humanos. [...] Entonces, los jóvenes de la segunda generación de postdictadura pueden avanzar y ocupar el escenario primaveral de la patria, donde antes sólo había espacio para las siluetas de idealistas perfectos y caídos en la flor de su vida (Drucaroff, 2016, p. 32-33).

A segunda geração da NNA busca então outra perspectiva narrativa, em que a história pode ser manipulada pela linguagem¹⁴, buscando alterar a perspectiva de representação da história pela via de questionamentos não necessariamente diretos ou miméticos, mas simbólicos, metafóricos, incluindo também pautas contemporâneas e ligadas às identidades sociais reprimidas. Além disso, Drucaroff ressalta também sua relação com outros estilos, inclusive ligados à chamada cultura de massa, como o horror, o policial, a ficção científica, o *gore*, etc. Desta forma, temos agora narradores que dissimulam e jogam com o texto, mantendo alguns traços da primeira geração da NNA, como a liberdade narrativa, porém, trazendo de volta à literatura características que haviam sido rejeitadas por ela, como a retomada da incorporação da história política recente, típica da literatura militante, inovando, todavia, na abordagem estética.

La segunda generación mantiene estos rasgos y la libertad de probar estilos: puede trabajar con la densidad del significante, la autorreferencialidad del lenguaje, e incluir simultáneamente las mismas preocupaciones

¹⁴ Nas palavras da autora: “No trazo una relación causal mecánica pero tampoco dejo de señalar algún tipo de conexión entre una búsqueda literaria que cuestiona la sintaxis misma del relato, y se despliega más como buceo lingüístico que como desarrollo de una trama, y los tiempos donde el acontecimiento mismo está puesto en cuestión” (Drucaroff, 2016, p. 32).

político-culturales de los escritores de las generaciones de militancia (Drucaroff, 2016, p. 32).

Assim, como o horror de Mariana Enriquez e María Fernanda Ampuero incorporam tanto temas históricos nacionais, como questões ligadas a violências específicas, podemos ressaltar que em ambos os casos, apesar das pertinentes problematizações, como aquelas colocadas por Rodrigo-Mendizábal em relação ao gótico andino, essa literatura traz elementos que sintetizam uma percepção política e humanista. Seu cerne está ligado a lutas e traumas específicos, como sobreviver (ou perecer) em um mundo estruturado para a destruição de determinadas populações.

2.3 Autoria feminina latino-americana em contexto

Independentemente da nomenclatura utilizada e suas possíveis variáveis e dificuldades de adequação a uma ou outra autora, como no caso do gótico andino, podemos observar que essa literatura escrita por mulheres na América Latina traz a marca de uma ruptura específica e com traços em comum, ainda que com aspectos particulares em cada autora. Para tentarmos explicar essa peculiaridade, recorreremos à escritora mexicana Cristina Rivera Garza (2019). A autora analisa o contexto da produção literária local à luz da relação dos escritores com a morte, sobretudo no contexto explosivo da violência, utilizando como exemplo o caso mexicano, agudizado nas últimas décadas pela guerra contra o tráfico de drogas (guerras calderonistas). Ela afirma que: “lo que para muchos es una metáfora a la vez iluminadora y terrorífica, se ha convertido para otros, sin embargo, en realidad cotidiana”. A frase nos parece captar e explicar também as duas vertentes que se encontram na produção literária das autoras analisadas nesta dissertação, em âmbito regional e de gênero, como ocorre com boa parte das autoras do novo gótico latino-americano. A transformação da violência cotidiana em um recurso estético complexo e poderoso, no sentido de sua força de atração (que ela se refere como “metáfora”, portanto estética) aos leitores e à crítica, sem deixar de refletir de uma maneira comprometida as mazelas diárias (“realidad cotidiana”), disputando politicamente o discurso, ao posicionar-se por meio da literatura engajada, é uma forma de pontuarmos esse novo horror ficcional da região, e também o movimento de autoria feminina local.

Rivera Garza (2019) adiciona a esse contexto o conceito de cadáver textual, como contraponto ao conceito de corpo textual. Segundo a autora, à concepção tradicional que compara o texto a uma unidade entre partes, como um corpo, que se gesta e vem à luz em seu nascimento, temos — especialmente na conformação da necropolítica como forma de governo

em diversos países, sobretudo da América Latina — a literatura refletindo um cadáver textual. “En tiempos de un neoliberalismo exacerbado, en los que la ley de la ganancia a toda costa ha creado condiciones de horrorismo extremo, el cuerpo textual se ha vuelto, como tantos otros organismos que alguna vez tuvieron vida, un cadáver textual” (Rivera Garza, 2019). A autora prossegue refletindo sobre como, ao longo do século XX, a literatura, por meio de elementos que refletem a realidade, como a melancolia e o clima fúnebre, que em verdade sempre existiram, mas agora se tornam essenciais. “El aura de duelo y melancolía que acompaña sin duda a cualquier texto, pero pocas veces las relaciones entre el texto y el cadáver han pasado a ser tan estrechas, literalmente, como en el presente” (Rivera Garza, 2019).

Ainda no que se refere às reflexões de Rivera Garza, Jocelaine Oliveira dos Santos (2024) observa que ela não as direciona necessariamente à escrita do horror ficcional. Apesar disso, Garza descreve a relação entre o sentimento de terror a que estão submetidas socialmente as populações minorizadas na constituição literária contemporânea latino-americana. A autoria feminina carrega, portanto, seus cadáveres atravessando diversos gêneros e formas ficcionais: “para ela, não é escrever do horror para convertê-lo em tema ou sujeito. Trata-se, antes, de uma reflexão sobre a escritura enquanto exercício de um saber conduzir-se frente ao horror e questioná-lo, saber fazer algo com ele quando o vemos frente a frente” (Santos, 2024, p. 44).

Na obra *A obrigação de ser genial*, dedicada a analisar e refletir sobre o processo de criação literária, a autora argentina Betina González (2024) avalia que as mulheres latino-americanas crescem desenvolvendo estratégias e vivenciando perigos específicos, diferentemente dos homens, e que isso as confere histórias particulares e, ao mesmo tempo, coletivas enquanto gênero, como citado no trecho: “minhas três irmãs e eu temos nossas próprias histórias de sobrevivência, assim como todas as mulheres que conheço. Meus dois irmãos, por outro lado, têm outros tipos de histórias” (González, 2024). A partir disso, ela reflete sobre como a naturalização da violência contra as mulheres é imposta, inclusive de maneira narrativa, nos textos sociais e literários, remetendo às ficções mais antigas e populares, como os contos de fadas. A partir disso, e de uma reflexão sobre o fluxo da espetacularização da violência nas redes sociais, a autora questiona o papel da literatura e da criação literária contemporânea de forma inversa, como forma de denúncia e discussão do tema. Comparando essa opressão sistêmica ao holocausto e ao *apartheid*, González (2024) conclui que ambos tiveram seu fim delimitado pela história, porém: “a violência contra as mulheres, por outro lado, não é um 'evento', é sistemática e parece não ter fim. Como se conta isso?”. Para demonstrar formas possíveis de se resolver esta tensão na escrita, ela cita o conto

“As coisas que perdemos no fogo”, de Mariana Enriquez, e a obra *Space invaders*, de Nona Fernández, afirmando que:

[...] na pura ficção — longe do realismo, longe de um registro que repete os lugares-comuns da crônica a que estamos acostumados —, o horror é iluminado em todas as suas dimensões, despertado, perturbado. São textos alucinatórios — um aterrorizante, outro onírico — e é por isso que vêm contar algo que não tem fim. Depois de lê-los, não somos os mesmos: vemos outras coisas. (González, 2024).

Por meio do texto de González chegamos a uma entrevista da autora argentina María Negroni, concedida a Marina Yuszczuk, do periódico *Página 12*, em que ela tece considerações sobre a relação entre o gótico e o gênero feminino, que amarra a discussão aqui apresentada com o objeto desta dissertação. Segundo a autora, o gótico está intrinsecamente ligado ao princípio feminino no constructo social que, por oposição, associa ao masculino aquilo que remete ao “día, la luz, la razón, la acción, la claridade”, e por conseguinte, “en el gótico [...], hay algo que está todo el tiempo haciendo una fisura. A veces eso está claramente puesto en el cuerpo de una mujer” (Negroni, 2015). Já a escritora equatoriana Rosalía Vázquez Moreno (2023) relaciona a escrita do horror ficcional ao cotidiano das mulheres latino-americanas nos seguintes termos:

La tipología del horror que nos ofrece esta mujer latinoamericana se caracteriza porque su artificio radica justo en mostrar, en nombrar lo que es posible, lo que seguramente ha pasado (una niña que ha sufrido repetidas agresiones sexuales, un grupo de personas que son secuestradas para la trata) y, ¿por qué no?, lo que te podría pasar ti. Ahí está el verdadero horror.

Buscando compilar as reflexões das autoras citadas, podemos mencionar que o processo de autoria feminino latino-americano contemporâneo vem carregado de sentidos coletivos, trazendo dores, temores, terrores, silenciamentos, cadáveres (potenciais e reais), desaparecimentos. É perceptível também a reflexão no processo de criação sobre o contexto em que essas opressões sistemáticas ocorrem e as estruturas que as sustentam. Tudo isso sem deixar de refletir sobre o papel da própria literatura e da ficção em geral (como o cinema), como visamos demonstrar mais adiante na análise dos contos de Ampuero e Enriquez.

Ainda sobre os sentidos ligados à violência, trauma, perda e sua forma literária, Rivera Garza (2019) cunhou os conceitos de “necroescritura” e “desapropiación”. O primeiro é ligado à forma de lidar e transformar em literatura essa realidade permeada pela morte, inexoravelmente presente. O segundo está relacionado à desapropriação e seria, portanto, a poética da necroescritura, que valoriza mais o fazer e o representar coletivo do que o

individual (por oposição à “escritura apropriativa”, que valoriza a individualidade, segundo a autora). Em relação à posição da autoria no sistema social nesse contexto, ela realiza uma comparação com o sistema individual de endividamento, concluindo que: “el escritor no tiene una responsabilidad con los otros; tiene una deuda con los otros. La deuda no es moral, sino material (la escritura es trabajo). Más que la prueba de esa deuda, la escritura en su forma desapropiativa es la deuda misma, la deuda en sí” (Rivera Garza, 2019).

Santos (2024, p. 46), avalia que a necroescritura proposta por Garza, “passa a ser um operador conceitual para entender a construção simbólica do mundo. Ao mesmo tempo, nos possibilita compreender a emergência de textos produzidos em condições específicas de precariedade e vulnerabilidade”. Já em relação à desapropriação, a autora reflete que “é necessário romper com o império clássico da autoria, para construir uma ética da desapropriação cujas bases sustentam um fino equilíbrio entre o fazer literário e o fazer político” (Santos, 2024, p. 47).

A partir desse fazer coletivo — no qual a expressão de si coabita o fazer literário com a exposição das contradições do mundo ao redor, que normaliza ações e situações brutais e grotescas, obtendo vantagem de uma opressão histórica e cotidiana a determinados grupos — formam-se também traços estéticos que ajudam a construir e adequar ao fazer literário essa operação. No caso das autoras que analisamos neste trabalho, temos, para citar como exemplo um dos principais elementos, a questão da monstruosidade como um fator essencial de construção que dá conta de abarcar estes fenômenos.

3 MONSTRUOSIDADE, VIOLÊNCIA COLONIAL E AUTORITARISMO

*Tenía un pie en ilusión obligada y otro en la
realidad secreta.*

(Isabel Allende)

Neste capítulo apresentaremos os dois primeiros contos, “Monstros”, de Ampuero, e “A casa de Adela”, de Enriquez, que serão comparados pela via da utilização do horror como estratégia para dar visibilidade a diversas violências estruturais, como a de gênero, além de discutirmos aspectos político-sociais que servirão de base para as análises. Inicialmente, retomaremos o debate sobre o horror enquanto expressão artística, a partir de suas origens até sua manifestação na América Latina, visando levantar temas que auxiliarão na compreensão do processo criativo das autoras. Depois apresentaremos os contos, precedendo uma discussão sobre monstrosidade e política, quando estes dois elementos serão explicados a partir do aspecto estético e temático das obras, de forma entrelaçada.

Em relação aos temores que se materializam nos contos que analisaremos, destacamos sobretudo a origem comum das formas terroríficas na obra das autoras em questão nesta dissertação: a violência, especialmente de classe e gênero, e o autoritarismo de Estado, ambos ligados em sua origem e desenvolvimento ao colonialismo e ao capitalismo. Foi a partir de tais processos que se estabeleceram estruturas importadas do colonizador e desenvolvidas e adaptadas com características próprias, mesmo após os processos de independência dos países latino-americanos. A seguir, traremos questões históricas e políticas que visam alicerçar o entendimento de como essas estruturas foram criadas e, posteriormente, representadas literariamente nos contos de Ampuero e Enriquez, uma vez que o diálogo com o passado, geralmente de forma questionadora e, por vezes trágica ou provocadora, é um dos pilares constitutivos do horror. Antes, porém, vamos aos contos que traduzem, às suas maneiras, essas histórias contemporâneas de terror.

Nosso objetivo neste capítulo é descrever as heranças coloniais e conflitos de classe na formação de Estados, práticas e costumes latino-americanos, visando compreender como elas atuam, configurando as obras de horror da região de maneira particular. Posteriormente, no capítulo cinco, nos deteremos mais nos aspectos estéticos derivados dessa conformação social. A separação entre a estética e a política é possível apenas até certo ponto, uma vez que a construção dos contos relaciona ambas de forma irrevogável. Também não é nossa intenção separar forma e conteúdo, exceto por motivos didáticos na análise.

A proposta aqui então é entrelaçar os contos “Monstros”, de Ampuero, e “A casa de Adela”, de Enriquez, por meio da discussão de dois aspectos da herança do horror colonial na contemporaneidade deste modelo formativo. Nos contos analisados, observamos representações estruturais da violência que convergem em suas origens, especialmente no que tange à desigualdade econômica e de gênero. Estas causam diversas formas de opressão que se complementam enquanto forma de controle e manutenção das relações de poder, por meio do terror, sendo, portanto, conformada e naturalizada pela ideologia e pela via da superestrutura da sociedade (cultura, imprensa, etc.). Como foi proposto por Silvia Federici (2017), a divisão de classes cria condições para as demais opressões, como a de gênero. A autora explica, em sua obra *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, como a formação do capitalismo e dos Estados modernos relaciona essas violências, uma vez que as formas de sociabilidade que emergiram nos séculos XVI e XVII estiveram no cerne da acumulação primitiva, que forneceu o capital necessário para o desenvolvimento de Estados burgueses por meio da violência legalizada para dominar o corpo das mulheres, e do estabelecimento do poder estatal e masculino sobre o processo reprodutivo na sociedade, visando controlar o excedente de força de trabalho disponível. Uma cruzada moral travestida de racionalidade, que trouxe à contemporaneidade a manutenção de relações de poder, explícitas nos contos das autoras analisadas. A seguir, apresentaremos os contos e seus aspectos narrativos e intertextuais, abordando a monstruosidade pela perspectiva das estruturas sociais, notadamente como elementos temáticos.

A utilização do monstro como recurso estético, por sua vez, também será analisada, como, por exemplo, na incorporação da casa assombrada como aglutinadora de características ligadas a esse aspecto. Essas, todavia, serão apresentadas mais adiante, no tópico sobre casas na literatura e espacialidade.

3.1 A estrutura do terror sobre corpos femininos em “Monstros”

O conto “Monstros”, de María Fernanda Ampuero, é parte da obra *Rinha de Galos* (2021). Apesar de ser um conto curto, ele apresenta, em poucas páginas, um abrangente panorama do cotidiano latino-americano, especialmente no que se refere às opressões de classe e gênero. Essas reflexões são tecidas por meio de uma narrativa que se ancora em estatísticas reais e alarmantes, como estupro, trabalho infantil e situações análogas à escravidão.

Na trama, temos a história de duas irmãs gêmeas de doze anos — Mercedes e a narradora, anônima — que vivem com os pais, em uma família abastada. Também vive na casa a personagem Narcisa, uma adolescente de quatorze anos encarregada dos serviços domésticos e do cuidado das meninas. O conto inicia com um relato sobre a obsessão das irmãs por filmes e histórias de horror. Apesar de não terem a idade indicada na classificação etária, as gêmeas se valiam da negligência dos pais para burlar esta situação, como mencionado em: “papai trabalhava e mamãe jogava cartas” (Ampuero, 2021, p. 17). Assim, ficava a cargo de Narcisa ampará-las diante do pânico que os filmes causavam. Ela, porém, realizava sempre uma ressalva nestas situações, “que se deve ter mais medo dos vivos que dos mortos” (Ampuero, 2021, p. 17). A dicotomia entre o horror ficcional e o terror da realidade é um dos pontos centrais do conto, aspecto que será debatido em detalhes posteriormente, uma vez que põe em xeque os limites e possibilidades da representação artística.

A narrativa também ressalta as diferenças entre as gêmeas, tanto do ponto de vista físico quanto do psicológico. Mercedes era menor, mais magra e mais medrosa, sendo associada a uma minhoca, enquanto a narradora é associada a um touro. “Mamãe dizia que eu comia tudo o que vinha pelo cordão umbilical, porque ela nasceu minúscula: uma minhoquinha, e eu, ao contrário, parecia um touro” (Ampuero, 2021, p. 18).

No desfecho do conto, após uma revelação que as deixa inquietas, as gêmeas procuram a ajuda de Narcisa para ampará-las durante a noite e se depararam com a porta do quarto dela trancada e ruídos estranhos. Na sequência, viram o pai sair do quarto. Narcisa, por sua vez, não amanhece na casa.

Como visto nesta breve apresentação do conto, Narcisa é uma personagem atravessada diretamente pela herança histórica e colonial. Seu papel no mundo já está colocado, com todas as suas particularidades, sobretudo quanto à sua posição na sociedade. Além de ser mulher, é pobre, aparentemente não branca¹⁵, em uma estrutura social em que há abismos tão desproporcionais que causam distorções e abusos, como o fato de empregar uma adolescente trabalhar em tempo integral, sem direitos, ser visto como uma espécie de favor. Dito de outra forma, a quase impossibilidade de mobilidade social leva determinados grupos a se exporem ainda mais aos terrores cotidianos, como a subalternidade social, o controle dos corpos, do trabalho e da sexualidade, além da cultura do estupro.

¹⁵ Alguns elementos não são dados de maneira precisa no conto, como o caráter de classe da família burguesa, e o provável fato de Narcisa não ser uma mulher branca. Porém, além do próprio contexto narrativo, também podemos verificar pistas no texto que indicam isso, como a casa de andares e a ocorrência de empregados, como um jardineiro. Quanto a Narcisa, destacamos sua aparente ancestralidade, bem como o conhecimento de vida, apesar da pouca idade, além da vulnerabilidade.

As origens do machismo e, conseqüentemente, da violência de gênero estão profundamente atreladas à sociedade patriarcal, ao desenvolvimento do capitalismo e, na América Latina, ao colonialismo. Ainda segundo Federici (2017), até o período feudal a mulher europeia tinha um papel de maior igualdade na célula familiar e na estrutura social pelo fato de a economia ser baseada em trocas. Portanto, o trabalho doméstico era parte importante da produção de bens de consumo e do crescimento da família. Com o advento do capitalismo e a predominância do dinheiro como principal fator de troca, o trabalho não assalariado passou a perder seu valor social e econômico.

Ainda assim, as mulheres continuaram buscando um caminho de independência e valorização social. Muitas delas, diante da nova configuração econômica dos feudos, em que o trabalho servil como troca foi substituído por salários baixos e impostos, migraram para as cidades e passaram a desempenhar novas funções, especialmente no comércio. Isso também iniciou um movimento de reconfiguração de seu papel social (mais independente, trabalhando fora de casa) e da estrutura tradicional familiar. Tais mudanças, aliadas aos movimentos hereges, nos quais as mulheres também abriam espaços, tornando-se inclusive sacerdotisas, levaram a uma reação violenta do patriarcado, sobretudo por meio da Igreja Católica, com o início do período da caça às bruxas na Santa Inquisição. Cabe também um destaque às consequências da Peste Negra, que matou aproximadamente $\frac{1}{3}$ da população europeia e diminuiu, de forma abrupta, a oferta da força de trabalho, aumentando assim seus custos. Isso levou o poder constituído da época (Igreja e aristocracia) a perceber a importância reprodutiva das mulheres, restringindo ainda mais seu comportamento ao de submissão e à perda do controle sobre sua própria sexualidade.

Este rastro de violência e apagamento se alastrou para além do continente europeu. A ocupação da América, especialmente aquela realizada por espanhóis e portugueses, impôs aos povos indígenas originários e às populações trazidas e escravizadas à força da África, um modelo socioeconômico europeu e católico. Esse modelo foi adaptado à realidade local de exploração, enquanto se consolidava por meio de instituições como Estado e Igreja, que exerciam controle sobre os diversos aspectos do sistema colonial da América Latina. Segundo María Lugones (2014, p. 946):

Ver a colonialidade é ver a poderosa redução de seres humanos a animais, a inferiores por natureza, em uma compreensão esquizoide de realidade que dicotomiza humano de natureza, humano de não-humano, impondo assim uma ontologia e uma cosmologia que, em seu poder e constituição, indeferem a seres desumanizados toda humanidade, toda possibilidade de compreensão, toda possibilidade de comunicação humana. Ver a

colonialidade é tanto ver a *jaqi*, a pessoa, o ser que está em um mundo de significados em dicotomias, quanto a besta, ambas reais, ambas lutando por sobrevivência sob diferentes poderes.

Com a colonização da América, tanto as populações nativas quanto as escravizadas de África foram então submetidas à exploração (econômica e sexual) e à desconfiguração de seus sistemas sociais. Lugones (2008, p. 90) nos mostra ainda que nas sociedades anteriores à chegada do capitalismo trazido pelos europeus, o continente contava com uma forma distinta de comportamentos ligados à questão de gênero, ao destacar que “entre las características de la sociedad indígena condenadas a la destrucción, se encontraba la estructura social bilateral complementaria; el entendimiento del género; y la distribución económica que solía seguir un sistema de reciprocidad”. Posteriormente, quando populações de diversos países africanos foram trazidos forçadamente à América, para servir de mão de obra escrava, as mulheres também foram subjugadas em diversos aspectos da vida, tanto no que se refere ao trabalho forçado, servil, quanto à exploração sexual, inclusive para reprodução desta força de trabalho “gratuita”.

Em “Monstros”, Narcisa é a personagem que trabalha em tempo integral na casa da família das gêmeas, executando todas as funções domésticas, como as antigas amas do período escravista. Esta prática, a despeito da lei, se manteve naturalizada no Equador. Segundo Lucy Beatriz Santacruz Benavides (2018, p. 148): “Si bien en Ecuador desde 1852 regía ya una legislación de abolición de la esclavitud las prácticas de explotación frente a la población afrodescendiente y a la población indígena continuaron estando presentes”¹⁶. Além do trabalho doméstico, é ainda responsável pela criação das irmãs, acrescentando uma camada de complexidade às suas responsabilidades, especialmente considerando que Narcisa possui apenas quatorze anos, dois a mais do que as meninas sob sua tutela. Enquanto isso, os pais terceirizam o cuidado e o afeto, como destacado nos trechos a seguir. “Papai e mamãe nunca estavam em casa, papai trabalhava e mamãe jogava cartas” (Ampuero, 2021, p. 17); “Foi Narcisa quem nos explicou como devíamos usar o absorvente porque mamãe não estava em casa” (Ampuero, 2021, p. 20).

O texto aborda então duas realidades típicas da modernidade latino-americana, que alia hábitos burgueses àqueles remanescentes do passado colonial. Narcisa personifica uma estrutura de relação social e trabalhista que remete ao tempo da colonização e que persiste em muitos países latino-americanos, sustentando a elite econômica no topo da pirâmide com uma

¹⁶ Em relação ao termo “amas”, no contexto do Equador, segundo a autora, são: “mujeres empobrecidas que cumplían el rol de nodrizas y cuidadoras de los hijos de las familias adineradas, lugar que ocuparon en muchos casos mujeres negras y mujeres indígenas” (Santacruz Benavides, 2018, p. 133).

estrutura trabalhista anacrônica, ainda baseada em práticas escravistas, porém naturalizada. A seguir podemos observar algumas pistas no texto que nos remetem à condição do trabalho doméstico incessante e, paralelamente, à ascendência social que possui como marca a servidão imposta pelo processo colonial, como nos dois trechos a seguir: “suas mãos sempre com cheiro de cebola e coentro” (Ampuero, 2021, p. 21); “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” (Ampuero, 2021, p. 20). Neste último trecho, temos uma referência à ancestralidade do corpo escravizado no contexto neocolonial.

O conto “Monstros” evidencia, como citado, o trabalho análogo à escravidão a que Narcisa está submetida, cuidando das meninas inclusive durante a noite, na hora do sono. Em relação ao horror, este trecho é amarrado diante do medo que os filmes de horror causavam nas gêmeas, o que, na prática, sobrecarregava ainda mais a “doméstica”, como evidenciado na passagem: “Durante o dia tudo bem, éramos corajosas, mas à noite pedíamos a Narcisa que subisse para nos acompanhar” (Ampuero, 2021, p. 17). O termo “doméstica” no conto também traz uma carga simbólica, ao ser utilizado como alcunha de Narcisa pelo pai das gêmeas: “Papai não gostava que Narcisa — ele a chamava a doméstica — dormisse no nosso quarto” (Ampuero, 2017, p. 17). A “domesticação”, ou seja, a subjugação, é o processo pelo qual o homem da casa justifica nominalmente e viabiliza a exploração completa da personagem, sobretudo seu corpo, por meio do trabalho incessante ou por meio dos estupros. É preciso domesticar para controlar e ter poder sobre.

Podemos observar ainda no conto que, mesmo na estrutura familiar pequeno-burguesa, os proventos da casa são obtidos pelo pai, que é quem desempenha um papel ativo ligado ao trabalho. Isso reflete a ideia de que, na economia doméstica, aquele que está inserido nos meios de produção, como detentor ou vendendo sua força de trabalho, é o homem. “Papai trabalhava e mamãe jogava cartas” (Ampuero, 2021, p. 17). Além disso, a curta sentença, que atribui à mãe uma atividade que pode tanto ser de diversão, mas, também, um vício ou uma fuga, dá pistas sobre o que ela poderia também viver dentro da casa enquanto mulher, sendo inclusive mais uma vítima potencial, casada com aquele que posteriormente seria revelado como o monstro predador da trama. Todavia, por sua condição financeira, ela podia ausentar-se e isto nos remete ao descrito no início deste capítulo, a partir dos estudos de Federici (2017), sobre o afastamento da mulher do trabalho assalariado.

No âmbito geral da população, uma das heranças de estratificação social mais impactantes nas colônias espanholas foi a chamada *limpieza de sangre*¹⁷. Verena Stolke explica que essa forma de estratificação social foi estabelecida na península ibérica, especialmente na coroa espanhola, no fim da Idade Média. “A pureza de sangue era entendida como a qualidade de não ter como ancestral um mouro, um judeu, um herético ou um penitenciado (condenado pela Inquisição)” (Stolke, 2006). A “pureza” estava inicialmente ligada, portanto, a questões relativas à religião e à fé professada, buscando estabelecer uma superioridade de ancestralidade católica na região.

Apesar de controvérsias no tocante aos recém-convertidos e aos membros da aristocracia que se casaram ou possuíam herança distinta em suas famílias, é importante considerar que, até o século XIV, diversas etnias e religiões coexistiram no mesmo espaço na península ibérica. A *limpieza de sangre*, portanto, gradualmente encontrou espaço no Novo Mundo, passando por transformações ao longo do tempo. A distinção, que inicialmente era vista como uma virtude relacionada à religião, independente de raça, gênero ou classe, passou a tornar-se um instrumento para impor controle sobre a crescente miscigenação nas colônias, uma vez que as populações indígenas e negras escravizadas não possuíam condição de cidadania nesta sociedade. Mesmo os descendentes mestiços encontravam-se em desvantagem, sobretudo na escala socioeconômica.

Na medida em que os colonizadores buscavam manter fortunas e preservar a “linhagem” europeia, a percepção da pureza passou por uma transformação significativa. “É nesse contexto da fluidez social e da instabilidade que a linguagem da *limpieza de sangre* obtém nova relevância, perdendo sua conotação religioso-moral prévia e adquirindo um sentido racial” (Stolke, 2006). A relação entre classe e sexo é preponderante, portanto, para entender como a imposição da subalternidade do trabalho relacionado a mulheres pobres é uma continuidade das engrenagens capitalistas em países colonizados, quando se estendeu também para o racismo, sendo o discurso social naturalizado por meio da ideologia dominante.

Na atualidade, a situação periclitante persiste. Para focarmos apenas em um segmento, segundo dados de 2018 da ONU Mulheres, a América Latina é a região do mundo mais perigosa para mulheres (Reina; Centenera; Torrado, 2018), situação que se mantém com pouca variação segundo números apresentados pela CEPAL¹⁸. Outro fator bastante

¹⁷ Utilizaremos o termo no idioma espanhol, *limpieza de sangre*, respeitando seu uso no texto original de Verena Stolke (2006) e também a opção do tradutor, Luiz Felipe Guimarães Soares.

¹⁸ Gráficos anuais disponíveis na página da CEPALSTAT (2024), “Bases de datos y publicaciones estadísticas. Número de femicidios o feminicidios”.

representativo sobre o terror cotidiano vivido na região que mais mata mulheres no mundo é o dado de que a maioria dos feminicídios e dos estupros contra crianças e adolescentes ocorre no lar, causado pelos companheiros ou ex-companheiros, no primeiro caso, e por familiares homens, no segundo¹⁹.

A narrativa do conto, por sua vez, é conduzida em retrospectiva por uma adolescente que ainda não possui uma visão abrangente do mundo, estando em via de descobri-lo da pior forma possível. É por meio de Narcisa e da percepção crescente da narradora que os leitores acessam a essência da relação entre horror artístico, sua representação hollywoodiana por meio dos filmes, e os terrores da realidade, que transbordam no conto a partir do panorama sócio-histórico apresentado. Narcisa vivia um estado de terror e tensão constante, o que aparece evidenciado em trechos, que demonstram sua inquietação, como quando ela descobre que as gêmeas haviam tido seu primeiro ciclo menstrual. “Agora vocês são mulheres — disse. — A vida não é mais uma brincadeira” (Ampuero, 2021, p. 21).

Toda essa tensão transborda no desfecho do conto, quando surge a revelação da violência sexual cometida pelo pai das gêmeas contra Narcisa, culminando no sumiço dela assim que o ato é descoberto.

Fomos procurar Narcisa, mas a porta do quartinho estava fechada por dentro. Escutamos ruídos. Depois silêncio. Depois outra vez ruídos. Ficamos sentadas na cozinha, no escuro, esperando-a. [...] O que havia entrado pela porta do quartinho não era Narcisa. [...] Papai deu uma bofetada em cada uma de nós e subiu calmamente as escadas. Nem Narcisa nem suas coisas amanheceram em casa. (Ampuero, 2021, p. 21).

A cena do pai subindo as escadas é emblemática. Uma rede de relações e significados pode ser identificada nesta imagem. Os limites da vulnerabilidade extrema de Narcisa, por exemplo, são explicitados pela calma ao subir as escadas após cometer um crime. Outro fator que vem à tona na cena é a tomada de consciência das gêmeas sobre Narcisa estar correta quando se posicionava na dicotomia sobre os vivos serem mais perigosos que os mortos. A imagem segue nos trazendo significados, pois a subida da escada é como se o pai estivesse pisando nos corpos de mulheres como Narcisa e, enquanto ela é simplesmente descartada, ele seguirá impune subindo as escadas, protegido por uma estrutura, enquanto mantenedor do poderio econômico e representante do sistema patriarcal. Gomes (2021b, p. 33), ao analisar essa impunidade estrutural do patriarcado na literatura, afirma que “tradicionalmente, esses

¹⁹ Dados sobre a quantidade majoritária de feminicídios na América Latina causados pelos parceiros estão disponíveis no boletim “Violência feminicida en cifras América Latina y el Caribe”, (CEPAL, 2022, p. 6). Já em relação à violência sexual contra crianças e adolescentes serem causadas por familiares ou conhecidos e dentro de casa, dados brasileiros foram divulgados pelo Ministério da Saúde (BRASIL, 2023).

discursos são ratificados por argumentos que reforçam o medo e a culpa das mulheres” e avalia ainda que “esse modelo de desregulação da violência estrutural desloca a postura punitiva dos agressores e descentra a violência simbólica das relações de gênero” (Gomes, 2021b, p. 42). Isso explica, primeiramente, a imagem destacada no conto por meio das escadas, e a segunda parte, da desregulamentação desse modelo por meio dessa literatura.

A aparição da figura paterna no escuro é o vetor da violência que configura de forma sintética o terror nessa imagem e no conto todo. Quanto às irmãs, para além de se situarem definitivamente perante o dilema terror da “vida real” frente ao horror ficcional, a cena presenciada traz ainda a consciência de si, das vulnerabilidades às quais também estão sujeitas enquanto mulheres, algo que vinha ocorrendo no conto de forma ainda confusa, como nos pesadelos de Mercedes.

A cena da escada também é o marco da escrita da monstrosidade no conto. Até então apresentada na narrativa de uma forma difusa, por meio dos pesadelos, filmes e da rotina incessante de Narcisa, surge como uma epifania, apontando as piores consequências da violência normalizada na sociedade, que vai escalando até seu ápice derradeiro. As projeções da monstrosidade utilizadas pelas autoras — e aqui, apesar de estar na análise do conto de Ampuero, incluímos Enriquez na definição — possuem forte diálogo com a perspectiva de Cohen (2000, p. 28), que afirma: “o monstro sempre escapa”, explicando que “os monstros devem ser analisados no interior da intrincada matriz de relações (sociais, culturais e lútero-históricas) que os geram”, e assim permeiam, de forma circular e cíclica, aquela conformação estruturalmente constituída para tal finalidade, como ocorre nos contos. Por isso, insistimos na importância de considerarmos aqui a natureza da monstrosidade ligada a uma perspectiva, e não a uma característica universal formativa.

Como afirma Julio Jeha (2007, p. 21), “monstros fornecem um negativo da nossa imagem de mundo, mostrando-nos disjunções categóricas”. Ao avaliarmos que a cultura da opressão, divisão, controle e da subalternização, presente na América Latina é algo naturalizado e silenciado pela sociedade, destacamos, portanto, que a utilização estética dessa monstrosidade na obra das autoras só é possível pelo alinhamento literário às visões progressistas, uma vez que uma parcela da população se beneficia desta prática, buscando a manutenção de sua naturalidade, como pretendem demonstrar as obras. Esta perspectiva traz elementos culturais que podem ser confrontados à perspectiva mais estrutural, como aquela proposta por Carroll (1999, p. 39), quando o autor afirma que:

[...] a reação afetiva do personagem ao monstruoso nas histórias de horror não é simplesmente uma questão de medo, ou seja, de ficar aterrorizado por algo que ameaça ser perigoso. Pelo contrário, a ameaça mistura-se à repugnância, à náusea e à repulsa. E isso corresponde também à tendência que os romances e as histórias de horror têm de descrever os monstros com termos relativos à imundície, degeneração, deterioração, lodo etc., associando-os a essas características. Ou seja, o monstro na ficção de horror não só é letal como também — e isso é da maior importância — repugnante.

Assim, a partir da perspectiva social, que pressupõe um conflito entre grupos opostos que se digladiam, ou se sobrepõem, buscando impor uma normatividade, ou resistir a ela, podemos entender de onde parte a monstruosidade no conto de Ampuero. Segundo Jeha (2007, p. 20), “os monstros desempenham, reconhecidamente, um papel político como mantenedor de regras sociais. Grupos sociais precisam de fronteiras para manter seus membros unidos dentro delas e proteger-se contra os inimigos fora delas”. No conto “Monstros”, Narcisa vive a tensão constante de ser a vítima neste conflito, tentando alertar repetidamente as meninas com suas frases sobre a inocência dos filmes de terror comparados com a realidade.

Ainda nesse contexto, sobre os aspectos mais específicos da representação da monstruosidade na perspectiva do conto, ressaltamos que todos na casa se beneficiam diretamente da exploração do trabalho de Narcisa, embora apenas os adultos tenham gerência sobre os atos. As gêmeas, nesse sentido, ainda que atuem como beneficiárias da exploração de Narcisa, não são responsáveis por isto, tampouco podem agir para mudar sua situação, e por isso cultivam uma relação de afeto com ela, e não apenas de servidão. Nesse caso, precisamos entender o monstruoso como o conjunto das estruturas, incluindo aí seus os processos históricos ligados a questões de classe e suas contradições, como evidenciado pelo conto em relação aos papéis sociais das mulheres — a empregada pobre em uma casa com meninas ricas — e consequentemente ao machismo e à masculinidade, portanto, dos homens que se beneficiam deste modelo. Neste lastro histórico, diversas populações, representadas pela personagem Narcisa, convivem com terrores cotidianos, que impõem, de forma monstruosa, várias faces das violências, como a cultura do estupro e do trabalho sem direitos básicos. Todos os moradores da casa, embora de maneiras muito distintas, podem ser monstruosos a partir da perspectiva de Narcisa, o que demonstra a complexidade dessa relação construída na obra.

A vivência entre as gêmeas e Narcisa evidencia ainda outros aspectos. Apesar de as irmãs pertencerem a uma classe privilegiada, todas são mulheres e, portanto, há uma proximidade na relação de ensinamentos e cuidados. Mesmo com a idade similar e na

condição de explorada na casa, Narcisa demonstra sororidade, ao tentar seguidamente alertar as gêmeas sobre os perigos que as cercam, indo muito além da obrigação de cobrir o papel dos pais ausentes, demonstrando mais uma carga de humanização que a autora deposita na personagem. Ela transmite às meninas o perigo a partir de sua própria experiência, como pode ser visto no trecho: “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). Nesse sentido, o próprio título do conto é um jogo de duplo sentido sobre o que, e quem, são os monstros de fato.

O conto “Monstros” relaciona então essas violências com o instrumental do horror e dos monstros. Utilizam-se os critérios ligados à sensação de repugnância, repulsa e periculosidade, porém não baseados em fatores corpóreos do vilão monstruoso, como as gêmeas se acostumaram nos filmes de horror, mas aos atos e suas consequências. O estupro cotidiano, que vem de quem está acima de qualquer suspeita por parte das gêmeas, o pai de família, o provedor da casa que, em teoria, traz a segurança. Essa naturalização é tão arraigada que relativiza o fenômeno, sendo assim o que o conto visa desconstruir.

Temos então concentrada em Narcisa uma interseccionalidade de opressões vinculadas a uma herança colonial e de gênero. O nome Narcisa reflete justamente como ela é um espelho, em maior ou menor grau, para todas as mulheres que coexistem neste espaço/tempo, vítimas que herdaram esta sociabilidade. Enquanto Narciso, o homem admira a si e cultua o espelho, Narcisa, a mulher, é o próprio espelho, que reflete toda a condição social feminina concentrada em si. Por sua vez, o corpo de Narcisa é um corpo colonizado, tido como um objeto de posse do colonizador, que age como proprietário e predador. A desumanização do colonizado, associado à posse do corpo e ao sexo, foi assim descrita por Lugones (2014, p. 938): “a ‘missão civilizatória’ colonial era a máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas através de uma exploração inimaginável, violação sexual, controle da reprodução e terror sistemático[...]”. Na perspectiva do conto, portanto, a colonização cria e avaliza as formas de monstruosidade, encarnadas em todos os membros da família, pai e mãe que terceirizam o cuidado e a criação das filhas, as gêmeas que usufruem de seu serviço em tempo integral e, novamente, o pai, que comete os estupros como se fosse um direito seu.

3.2 Autoritarismo e o terror de Estado em “A casa de Adela”

Se no conto de Ampuero prevalece o terror machista, “A casa de Adela”, de Enriquez, traz outra perspectiva da violência cotidiana latino-americana. O conto relata o

desaparecimento da menina Adela quando ela e mais dois amigos entraram em uma casa abandonada no bairro de Lanús, em Buenos Aires. A narradora, Clara, foi uma das crianças que participou do evento, junto ao irmão, Pablo, além da própria Adela. Já adulta, vinte anos depois, Clara rememora os eventos da época, a partir do instante em que os irmãos conheceram a menina até o seu sumiço, passando pela amizade que desenvolveram e o descobrimento da casa abandonada no bairro.

A trama se desenvolve inicialmente em torno de Adela, suas particularidades e a amizade dela com a narradora e Pablo, que compartilhavam o gosto por filmes de terror e histórias assombradas. A narradora apresenta a personagem Adela, começando por sua condição social privilegiada — em contraste com a pobreza do bairro e de seus habitantes: “[...] Ficamos amigos porque ela tinha os melhores brinquedos importados, que seu pai trazia dos Estados Unidos” (Enriquez, 2017, p. 61) —; sua personalidade: “Nossa mãe dizia que Adela possuía um caráter único, era valente e forte, um exemplo, uma doçura” (Enriquez, 2017, p. 62); sua condição física, especialmente a falta do braço esquerdo, envolvido em diversas versões: “[...] Adela dizia que seus pais mentiam. Sobre o braço. Não nasci assim, contava. E o que aconteceu, perguntávamos. E então ela contava sua versão. Suas versões, melhor dizendo” (Enriquez, 2017, p. 62); e a amizade da menina com o irmão da narradora, Pablo: “no colégio, comentavam que Pablo e Adela eram namorados [...]. Seu irmão sai com a monstra, zombavam. A Pablo e Adela, isso não incomodava” (Enriquez, 2017, p. 69). Durante a descrição da amizade entre os três, e mais especificamente entre Adela e Pablo, a narradora destaca os filmes de horror que ambos assistiam, enquanto Clara não era autorizada pelos pais por ser mulher, além das histórias assombradas, ponto que terá destaque em nossa análise. “E por que o Pablo você deixa?; — Porque é mais velho que você.; — Porque é homem! — gritava meu pai, intrometido, orgulhoso” (Enriquez, 2017, p. 64).

Ao descobrirem no bairro uma casa abandonada há anos, que desperta medo em sua mãe, os irmãos compartilham a novidade com Adela. Essa revelação causa grande animação, especialmente em Adela e Pablo, por sua relação com as histórias de terror que compartilhavam. Logo, traçam planos de uma expedição, realizada pelos três pouco tempo depois. Ao entrarem na casa, no último dia de verão, ocorrem situações extraordinárias, como as descritas a seguir: “A luz da lanterna iluminava coisas sem sentido. Um livro de medicina, de folhas brilhantes, aberto no chão. Um espelho pendurado no alto, perto do teto [...] Aquele cômodo não terminava nunca ou seus limites estavam longe demais para serem iluminados” (Enriquez, 2017, p. 72). Então, ao entrar em um cômodo, Adela desapareceu, sem deixar

rastros, e nunca mais voltou. O trauma deixa marcas em todos, na narradora, no irmão que se suicida, nas famílias e no bairro.

Nesse sentido, realizaremos um movimento semelhante ao que propomos na análise de “Monstros”, de Ampuero. A intenção aqui é relacionar, em “A casa de Adela”, os temas desenvolvidos no conto a partir de elementos do horror ficcional ao terror dos Estados autoritários, como ocorreu na ditadura militar argentina, bem como sua posterior alternativa, o neoliberalismo.

O conto traz a estética do terror por diferentes prismas. Além da violência machista baseada em pressupostos de acumulação, controle, e uma lógica conservadora católica e europeia, também restou de herança à América Latina a dependência econômica, política e cultural das ex-metrópoles e, especialmente a partir da Segunda Guerra Mundial, dos novos polos imperialistas, como os Estados Unidos. Ao longo da história, os países da região mantiveram governos autoritários para manter esta ordem, sendo estes controlados por classes dominantes que utilizam o Estado em benefício próprio. Este sistema gerou abismos sociais, mantendo relações coloniais que perduram até os dias de hoje, inclusive com a subserviência das elites nacionais às burguesias internacionais devido, entre outros fatores, às origens em comum, caucasianas e europeias — logo, do colonizador — com o qual se identificam mais do que com as populações mestiças, originárias ou que vieram no processo de tráfico escravista. Para Aníbal Quijano (2014, p. 817), isso gerou: “[...] Esto presenta una situación en apariencia paradójica: Estados independientes y sociedades coloniales”, descritos a partir da seguinte lógica:

[...] la pequeña minoría blanca en el control de los Estados independientes y las sociedades coloniales no podía haber tenido, ni sentido, ningún interés social en común con los indios y negros y mestizos. Al contrario, sus intereses sociales eran explícitamente antagónicos respecto de los siervos indios y los esclavos negros, dado que sus privilegios estuvieron, precisamente, hechos del dominio/explotación de dichas gentes. De modo que no había ningún terreno de intereses comunes entre blancos y no blancos y, en consecuencia, ningún interés nacional común a todos ellos. Por eso, desde el punto de vista de los dominadores, sus intereses sociales estuvieron mucho más cerca de los intereses de sus pares europeos y en consecuencia estuvieron siempre inclinados a seguir los intereses de la burguesía europea. Eran pues, dependientes (Quijano, 2014, p. 819).

Segundo Walter Mignolo (2017), é a modernidade que dá origem à civilização ocidental tal como conhecemos hoje, a partir da concepção de Estados coloniais, sendo este o seu legado mais obscuro. Esta nova ordem dá origem a conceitos como racismo, imperialismo e outras formas de categorização entre civilizações, que conviviam em certo equilíbrio até o

século XV. Para o autor, três fases se sucedem, na modernidade, na formação deste império colonial: “a fase ibérica e católica, liderada pela Espanha e Portugal (1500-1750, aproximadamente); a fase ‘coração da Europa’ (na acepção de Hegel), liderada pela Inglaterra, França e Alemanha (1750-1945); e a fase americana estadunidense, liderada pelos Estados Unidos (1945-2000)” (Mignolo, 2017, p. 4).

Ao analisar o modelo de dependência capitalista desenvolvido na América Latina, Vânia Bambirra (2013) destaca que, a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, mais especificamente na década de 1950, a América Latina passou a ser um dos principais territórios de entrada e fluxo de capitais estrangeiros, sobretudo estadunidenses, atrás apenas do sudeste asiático. Isso resultou em uma industrialização regional orientada aos interesses imperialistas, que paulatinamente passaram a controlar os setores produtivos desses países periféricos, monopolizando e pressionando por desnacionalizações e privatizações de setores estratégicos. Esse movimento privilegiou uma classe, já consolidada por uma herança colonial, ressaltamos, e chegou ao âmbito militar, visando a garantia da manutenção deste formato. Bambirra (2013, p. 126) descreve da seguinte forma esse efeito do fluxo de capitais:

A integração, cada vez mais articulada, dos interesses das empresas estrangeiras aos interesses das classes dominantes locais, o que se reflete nas políticas econômicas nacionais, além da integração das políticas externas dos países dependentes à política dos Estados Unidos para a América Latina, acompanhada também de uma integração no âmbito militar.

No século XX, uma das consequências mais evidentes da dependência ideológica e econômica dos países latino-americanos em relação ao imperialismo estadunidense, que no contexto do pós-guerra assumiu o papel ocupado pelos antigos colonizadores europeus, foi a Operação Condor. A aliança firmada entre as forças político-militares do Cone Sul e adjacências, treinadas e financiadas pelos Estados Unidos para massacrar as forças opositoras, alegando uma suposta ameaça comunista, permitiu a tomada e consolidação do poder por meio de golpes de Estado. Isso garantiu que Brasil, Argentina, Chile, Paraguai, Uruguai, Bolívia e, posteriormente, Peru e Equador²⁰ mantivessem uma política de alinhamento com o

²⁰ Em uma tese apresentada em 1929 na Primera Conferencia Comunista Latinoamericana, em Buenos Aires, o pensador peruano José Carlos Mariátegui resumiu bem a questão. Ressaltamos, porém, a trágica ironia do texto, ao dizer, à época, que os países sul-americanos ainda não conheciam a força do militarismo estadunidense, algo que aconteceria massivamente poucas décadas depois, especialmente a partir das décadas de 1960 e 1970: “[...] las burguesías nacionales, que ven en la cooperación con el imperialismo la mejor fuente de provechos, se sienten lo bastante dueñas del poder político para no preocuparse seriamente de la soberanía nacional. Estas burguesías, en Sud América, que no conoce todavía, salvo Panamá, la ocupación militar yanqui, no tienen ninguna predisposición a admitir la necesidad de luchar por la segunda independencia” (Mariátegui, [20--]).

capitalismo central. Alejandro Paredes (2004) descreveu a Operação Condor a partir da junção de três fatores principais:

El primero es la histórica alianza entre las clases dominantes locales y la de los países centrales; el segundo, altamente influyente, es la de los intereses estadounidenses en la región durante la guerra fría y la de su acción ideológica sobre los ejércitos nacionales y finalmente, el tercero es la conformación de los gobiernos progresistas. El conflicto se originó por la retroalimentación mutua de los dos primeros y la oposición al tercero.

A ditadura militar argentina (ou ditadura civil-militar argentina) é considerada uma das mais violentas do continente, deixando um legado de cerca de trinta mil vítimas, entre mortos e desaparecidos (Molina, 2019). A ditadura foi instaurada em 1976, após um golpe que derrubou a então presidente Isabelita Perón, e durou até o ano de 1983, chegando ao fim após o fracasso da tentativa de reconquista das Ilhas Malvinas, dominadas pela Inglaterra. Segundo o Projeto Memória e Resistência (Histórico, c2017), este período foi marcado pelo governo de “[...] um regime pautado na desindustrialização, no endividamento externo, em sua autolegitimação, na centralização do poder nas mãos dos militares, com participação direta dos civis oriundos das elites nacionais, e no Terrorismo de Estado”. Assim como na maioria de outras ditaduras no continente, incutia-se na sociedade a lógica de um inimigo interno a ser combatido, representado majoritariamente pela figura de militantes de esquerda, os quais, supostamente, estariam ameaçando a soberania do país e da ordem vigente.

O Terrorismo de Estado instalado durante a última ditadura argentina, caracterizou-se pela criação de pelo menos 364 campos de concentração e de centros clandestinos de detenção e extermínio, os quais funcionavam em instalações públicas ou privadas, quartéis, unidades penitenciárias e até escolas, onde as pessoas eram mantidas sequestradas por razões políticas, em sua grande maioria sem qualquer relação com a luta armada (SADER; JINKING, 2006). A atuação limitada de grupos guerrilheiros, como o Exército Revolucionário do Povo (ERP) e os Montoneros, foi utilizada de forma distorcida para legitimar a matança sistemática ocorrida na Argentina durante esse período (Histórico, c2017).

O fim das ditaduras militares nos países sul-americanos, seja pelo desgaste político, mudança na conjuntura internacional ou pela pressão de movimentos sociais que não foram dizimados, ocorreu entre o fim dos anos 1970 e meados de 1980. Porém, a redemocratização não trouxe necessariamente um cenário de paz e prosperidade para a região. Apesar da liberdade promovida por eleições livres e regulares, o lobby das burguesias nacionais e estrangeiras pelo barateamento da mão de obra, com a destruição de direitos trabalhistas e indústrias nacionais, além da série de privatizações e da queda do investimento público, em

geral, atrelada à política de empréstimos do Fundo Monetário Internacional (FMI), levou grande parte dos países a manter sua condição de dependência. O neoliberalismo promoveu políticas de austeridade que alteraram profundamente as economias, como visto com Carlos Menem na Argentina²¹. No Equador, a escassez de reservas e a crise econômica levaram à dolarização da economia, o que aumentou a dependência financeira do país e aumentou a desigualdade²².

Essa contextualização, que apresentou algumas das consequências pós-coloniais nos Estados nacionais da América do Sul, prepara a lógica de entendimento e interpretação predominante do conto “A casa de Adela”, de Mariana Enriquez. Sua leitura a partir do entrelaçamento do horror com a violência política tem sido ponto de convergência na crítica, como na proposição de Danielle Costa (2021, p. 57), que avaliou que “as narrativas da escritora Mariana Enriquez que dialogam com o gótico e o fantástico na mesma intensidade com que revelam o tecido social de seu passado recente: a ditadura civil-militar, que se apoderou de sua conjuntura social de 1976 a 1983”. Já Markendorf e Jardim (2023, p. 360) citam uma entrevista da própria autora para corroborar esta interpretação:

[...] na escrita de Mariana Enriquez encontramos a releitura/ressignificação de fobias e interdições da sociedade argentina de maneira proposital, pois como afirma a própria autora, referindo-se aos desaparecidos da última ditadura de seu país: “O que é uma casa assombrada na Argentina? Uma casa onde desaparecem pessoas”.

O terror causado pela ditadura, quando foi instituído um regime em que qualquer tipo de oposição era destruída política e fisicamente, sob uma suposta institucionalidade que, atrás dos muros das instituições militares, realizava torturas e desaparecia com pessoas sem o devido processo legal. Além disso, o governo autoritário não afetou apenas aqueles que foram diretamente derrubados e silenciados pelos militares. O lastro de destruição se ampliou a uma escala muito mais ampla, como no que se refere aos laços sociais e familiares. Assim como a

²¹ Para dados concretos sobre a economia argentina no período em que Carlos Menem foi presidente 1989-1999, recomendamos a tese de Luiz Eduardo Simões de Souza (2007). Apenas para ilustrar alguns dos dados que mencionamos, temos alguns quadros elucidativos, como: “Cronograma das privatizações, 1990-1995” (Souza, 2007, p. 131); “Argentina, índice de salários médios reais, 1993-1999, dados trimestrais e as consequências da reforma trabalhista” (Souza, 2007, p. 214); e “Argentina, gasto público do governo central, 1991-2001” (Souza, 2007, p. 237).

²² Sobre o assunto, recomendamos o artigo de Luiz Alberto Moniz Bandeira (2002), que avalia o “destacado o papel da execução do programa neoliberal do Consenso de Washington por governos democraticamente eleitos nos anos 90, para o agravamento da crise externa e interna iniciada nas décadas de 60 e 70 e aprofundada nos anos 80”. Além disso, ressalta a situação do Equador: “[Em 1999] A situação do Equador, outro laboratório para a experiência das políticas neoliberais, configurou-se ainda mais difícil do que a da Bolívia [...] De fato, a situação não melhorou no Equador, cujas reservas monetárias continuaram fracas e instáveis, [...] levando o país à anarquia monetária, em consequência da dura problemática da dolarização, e à desordem orçamentária. A dolarização da economia não resolvera, antes agravava seus problemas” (Bandeira, 2002).

organização das Mães da Praça de Maio se formou para buscar os desaparecidos e reivindicar justiça pelos assassinatos políticos, as Avós da Praça de Maio passaram a buscar os netos sequestrados pelos algozes dos pais. A entidade ainda é uma das mais importantes na luta pela memória e justiça no país. Segundo Costa (2021, p. 72), “a luta das *Abuelas de la Plaza de Mayo*, consegue não apenas inserir o Estado na resolução do problema, mas também devolver às vítimas — as crianças apropriadas — o protagonismo da luta”.

O conto busca então explorar a questão dos desaparecidos a partir da representação do choque de versões, evocando o combate entre as versões oficiais dos militares contra a das ruas, especialmente antes do julgamento dos militares envolvidos nos crimes da ditadura, sendo esta última posteriormente provada. No trecho a seguir, a narrativa confronta a perspectiva das crianças, que contaram os eventos sobrenaturais que levaram ao sumiço de Adela, com a das autoridades que vasculharam a casa: “os policiais diziam que não restava uma única porta do lado de dentro. Nem nada que pudesse ser considerado um quarto. [...] Nós mentíamos. Ou tínhamos visto algo tão feroz que estávamos em choque” (Enriquez, 2017, p. 73)²³. Através desses efeitos, constrói-se o clima de suspense que permeia o conto, corroborando com a intenção de refletir uma narrativa social que se forjou na ocultação, como na referência à memória social relativa aos desaparecidos políticos.

Assim, não apenas os acontecimentos trágicos do passado foram representados na narrativa, como também suas consequências. O legado de horror e mortes deixado pela ditadura militar para a sociedade argentina, que culminou em décadas de julgamentos e moldou a história recente e o imaginário do país, aparece em trechos que evidenciam uma dramatização do pós-fato, como na descrição do suicídio de Pablo, envolto em uma atmosfera dubia, como se pudesse ter sido um assassinato ou um acidente. “[...] não parecia produto do acidente — do suicídio, continuo chamando de acidente o seu suicídio —; parecia que alguém o levava até o meio dos trilhos para exibi-lo, como uma saudação, uma mensagem [...] Não deixou um bilhete.” (Enriquez, 2017, p. 74). Se por um lado somos levados a crer que o suicídio ocorre em consequência do trauma causado pelo desaparecimento de Adela, pela culpa por ser o responsável por apresentar a casa a ela e não ter podido salvá-la durante a expedição, a própria narrativa coloca isso em xeque. Aqui somos remetidos a duas situações

²³ Em relação a este trecho, que traz uma aparente ambiguidade, ou confissão de Clara sobre uma possível mentira sobre a história que as crianças contavam, ressaltamos que existe mais de uma versão do conto. Na versão publicada na revista Orsai, em 2012, Enriquez publicou o trecho da seguinte forma: “Creían que mentíamos. O que estábamos shockeados” (Enriquez, 2012, p. 87). Todavia, na versão publicada na primeira edição, pela editora Anagrama, (2016), o texto consta como: “Nosotros mentíamos. O habíamos visto algo tan feroz que estábamos shockeados” (Enriquez, 2016). Do nosso ponto de vista, a autora parece ter alterado o trecho para deixar ainda mais evidente a narrativa do trauma, que a deixa em uma corda bamba, diminuindo a confiabilidade sobre os fatos narrados representarem de fato o que eles dizem.

reais, que poderiam ser representadas por esta construção estética: a incerteza daqueles que perderam parentes ou pessoas próximas assassinadas pela ditadura em relação às causas e circunstâncias dessas mortes, bem como o paradeiro dos corpos insepultos; além disso, à época do julgamento dos crimes cometidos pela ditadura argentina, testemunhas apareciam mortas, em uma suspeita tentativa de silenciamento (Marirrodiga, 2008).

O texto explora o legado e a reação popular por meio da reação dos moradores do bairro e sua revolta com o sumiço de Adela. “Os meninos do bairro sabem o que aconteceu ali dentro. No chão, pintaram com spray o nome de Adela. Nas paredes externas, também. Onde está Adela? Diz uma pichação” (Enriquez, 2017, p. 74). Aqui indicamos uma alusão às lutas organizadas em busca dos desaparecidos, como as já citadas Mães da Praça de Maio e posteriormente as Avós da Praça de Maio, e os memoriais espalhados pela cidade de Buenos Aires em homenagem aos mortos e desaparecidos políticos. Emanuela Jossa (2019, p. 161) ressalta, por exemplo, que a pergunta principal do conto, que aparece repetidamente, sobre onde está Adela, “[...] es obvia, directa y sin segundas intenciones. Pero a la vez suena como un eco siniestro, reiterando el reclamo incesantemente repetido en las paredes, en las calles, en la Plaza de Mayo. [...] evocando de manera oblicua la tragedia de las desapariciones, al primer significado del cuento se añade otro”.



Manifestação na Praça de Maio, ocorrida nos dias 9 e 10 de dezembro de 1982 (Archivo Hasenberg-Quaretti, 1982).



Memorial em homenagem a desaparecidos políticos na cidade de Buenos Aires (Panei Pitrau, 2014).

Assim, Adela e a casa permanecem para além de suas próprias existências e entram para o imaginário popular do bairro: ela como lenda urbana, ou até mesmo uma espécie de mártir; e a casa como fantasma. Bem como ficaram para a história, em polos antagônicos no imaginário social, os desaparecidos políticos e os militares que ocupavam o poder naquele período, de formas antagônicas à relação de forças que exerceram no momento histórico do fato.

Temos, portanto, uma profusão de textos sociais, heranças trágicas, feridas abertas, injustiças históricas, que vieram desse passado constitutivo, marcando de sangue e chumbo as sociedades e, consequentemente, os contos analisados. É desse contexto que as autoras extraem os terrores cotidianos e os transformam em horror artístico. A seguir, apontaremos algumas questões estéticas relacionadas a escolhas e decisões tomadas na constituição da história e de personagens.

A partir do panorama político, que deixa rastros no conto de Enriquez, mas que não emerge diretamente em nenhum momento na narrativa, levantando-nos o questionamento sobre por quais motivos a autora teria escolhido essa forma para representar algo que já é aterrorizante por si, voltamos a duas discussões anteriores, que nos parecem importantes a

ponto de serem retomadas aqui. A frase de Mariana Enriquez, citada anteriormente no artigo de Markendorf e Jardim (“O que é uma casa assombrada na Argentina? Uma casa onde desaparecem pessoas”), ou ainda sua resposta em outra entrevista, concedida a Irene G. Rubio, do periódico *El Salto*, em 19 de setembro de 2020, quando questionada sobre como ter crescido durante a ditadura e vivido posteriormente o pós-ditadura refletia em sua literatura, ao que a autora respondeu:

[...] El informe *Nunca más* que hizo la comisión de desaparición de personas se vendía en kioscos, estaba en mi casa y me dejaban leerlo. Es un informe sobre secuestros, torturas, asesinatos, asesinatos de niños, operativos en la noche... es terror real. Yo leía eso, leía Lovecraft, leía Emily Bronte, leía Borges... Ahí se fue armando una sensibilidad donde los horrores de la imaginación y los horrores reales se fueron convirtiendo en una sola cosa (Enriquez, 2020).

Podemos concluir, portanto, que sua intenção não era necessariamente fazer literatura de denúncia, priorizando a realidade, como outras gerações militantes já fizeram. Porém, a autora também não abre mão desse viés como tema. Sua intenção, então, parece ser a de mesclar, produzindo um horror que traga elementos fantásticos, sobrenaturais, imaginários, que dialoguem de alguma forma com o real e com os problemas contemporâneos. Além disso, também se inclui em uma questão geracional, mais especificamente da segunda geração da *Nueva Narrativa Argentina*, descrita por Drucaroff, que desenvolvemos no capítulo dois, sobre uma busca dos escritores argentinos contemporâneos por novas formas de representar a memória recente do trauma nacional. No próximo capítulo trataremos justamente tanto do trauma quanto da memória enquanto recursos narrativos.

Nesse sentido, temos uma diferença de perspectiva bastante significativa em relação aos dois contos que estamos analisando paralelamente, o que demonstra que, apesar de possuírem similaridades, há também uma gama de caminhos distintos no processo de criação literária. Enquanto em “Monstros”, Ampuero busca sobrepor a realidade à arte, aplicando a herança colonial que recai sobre Narcisa como um fator mais aterrorizante que os filmes de horror clássicos, Enriquez faz o movimento contrário, pois ao misturar as duas atmosferas, o terror da violência de Estado e o horror ficcional, ela acaba por transformar em arte a realidade.

Por fim, ressaltamos novamente que a monstrosidade nos contos representa uma estrutura, por meio de violências assentadas por séculos e por vias econômicas, de classe, gênero e raça. A colonialidade de gênero, como a que veremos em Ampuero, ou pela via da necropolítica, de Mbembe (2016, p. 165), que se aplica ao conto de Enriquez, em que o ápice,

ou soberania do poder estatal, consiste na “capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é”. Essas são, portanto, as premissas que movem as narrativas, e é a partir de acontecimentos que dependem diretamente de contextos de produção ligados a essas engrenagens que as representações do terror como tema e a estética do horror são desenvolvidas.

3.3 Narrativa e trauma

A partir de nossa análise paralela de como o terror é usado para representar as violências experimentadas pelas personagens dos contos, podemos perceber que ambos possuem uma narradora em primeira pessoa: a gêmea “maior”, anônima, em “Monstros” e Clara, em “A casa de Adela”, com ambas contando fatos da juventude (infância/adolescência), remetendo, portanto, ao passado.

É interessante notarmos que a escolha da gêmea “maior” como narradora em primeira pessoa em “Monstros” nos leva inicialmente à impressão de termos uma narradora protagonista, que segundo Friedman, é aquela que possui um ângulo de visão do “centro fixo” (Friedman, 2002, p. 177), pois, ao mesmo tempo que narra, participa centralmente da ação narrada, ou seja, conta e vive ao mesmo tempo. Porém, ela poderia ainda se encaixar no espectro de narradora testemunha, que, para o autor, é “um personagem em seu próprio direito dentro da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa” (Friedman, 2002, p. 175-176), já que ela observa de fora, do “andar de cima”, e aprende da pior forma que Narcisa estava correta ao afirmar que a realidade é mais aterrorizante do que os monstros do cinema. Narcisa, por sua vez, desempenha um papel crucial na narrativa, por ser sobre ela que recai o peso do terror e da violência, enquanto as gêmeas experimentam esses eventos como reflexo, possibilidade e descoberta. Já a gêmea menor, Mercedes, narra outro texto, por meio de seus pesadelos que criam uma estética simbólica e aterrorizante para amarrar determinados aspectos do conto, como a falsa moralidade das instituições. Elas formam, portanto, um triângulo narrativo, apesar de, formalmente, a narradora ser apenas uma, a única anônima das três. Suas vozes se completam em uma relação de descobertas, causas e efeitos, e o protagonismo se alastra.

A narradora de “A casa de Adela” também atua majoritariamente como testemunha, observando e relatando os acontecimentos que levaram ao sumiço de Adela. Ainda assim, é por meio da forma como ela conta a história que se definem os rumos do conto. Pablo, o

irmão de Adela, também desenvolve uma perspectiva narrativa interessante, sobretudo devido ao excesso de culpa que o personagem sente e que, aparentemente, o leva à morte, sobre a qual paira a dúvida, se suicídio, acidente ou assassinato. Os motivos dessa culpa, porém, embora não fiquem evidentes, parecem se sobrepor ao fato narrado em si. Adela, como o próprio título aponta, é a personagem para a qual o foco está sempre apontado. Poderíamos também, portanto, apontar o triângulo narrativo como a forma de construção da estrutura da trama no conto.

Dito isso, verificamos então como as autoras transcendem as categorias convencionais narrativas, como as propostas por Friedman, ao introduzir aspectos fragmentados e testemunhais à narrativa contemporânea. Essa complexidade de aplicar teorias clássicas às narrativas descentradas, comuns na contemporaneidade, foram abordadas por Ginzburg (2012, p. 202), já que segundo ele, ao seguirem modelos europeus clássicos “nas fundamentações lógicas de seus modelos, há evidências de preferências pela estrutura narrativa linear, ordenada, em detrimento da narração fragmentária”. O autor também avalia como as narrativas contemporâneas se estruturam a partir de novas identidades e referenciais, normalmente silenciados, e que por essa razão, ao analisá-las é necessário: “[...] procurar avaliar com clareza as conexões entre temas e formas, levando em conta relações entre estética, ética, história e política” (Ginzburg, 2012, p. 216), sob o risco de cairmos em formalismos anacrônicos.

Em relação à temporalidade dos relatos, também observamos uma perspectiva semelhante no processo de criação das autoras, visando efeitos específicos na atmosfera dos contos. Nos dois casos, as narradoras se referem a fatos passados da vida. Enriquez traz uma história que ocorreu vinte anos antes. Embora não se delimite a época exata, a ocorrência de filmes de terror e a transição dos televisores preto e branco nos dá a entender que se passou na década de 1970, ou na de 1980, por ser uma família de subúrbio que pode ter tido acesso tardiamente a certos bens. A narrativa, porém, apresenta uma pluralidade temporal, pois apesar de falar majoritariamente no passado em quase todo o relato, é iniciada e concluída no presente, com indicações no primeiro e no último parágrafo: “Todos os dias penso em Adela” (Enriquez, 2017, p. 61); e “E ainda não estou preparada para visitá-la” (Enriquez, 2017, p. 75). No conto de Ampuero, por sua vez, não se indica uma temporalidade específica, porém é possível perceber que a narrativa é feita anos após o fato, com indicações como: “E então Narcisa, que tinha uns catorze anos [...]” (Ampuero, 2021, p. 17). O tempo presente aparece apenas para deslocar a narrativa e demonstrar algo relativo à época dos fatos, como no trecho “ter certos irmãos é uma bênção. Ter certos irmãos é uma condenação: foi isso que

aprendemos nos filmes. E que sempre há um irmão que salva o outro” (Ampuero, 2021, p. 19).

A mudança de perspectiva temporal em “A casa de Adela” evidencia uma das características textuais que dará o tom da narrativa, deixando o conto permeado de um suspense sobre a veracidade ou exatidão das informações, seja pelo tempo passado, seja pela memória da narradora, influenciada pelo trauma do desaparecimento da amiga e do suicídio do irmão, tornando a narrativa ambígua, incerta e lacunar. Além disso, o recurso também remete a um dos pilares da literatura fantástica, na qual Tzvetan Todorov (2017, p. 30) indica que o fato narrado pode ser: “[...] uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós”.

Além da pluralidade temporal, outro ponto essencial na constituição dos contos é a utilização da memória como recurso narrativo. Em ambos, a principal fonte de informação do leitor é a recordação dos fatos pela narradora. Mas, enquanto em Ampuero não existe nenhuma aparente vacilação narrativa quanto à confiabilidade das recordações da narradora, no conto de Enriquez remete-se ao passado de uma forma sutilmente instável. O verbo “lembrar”, por exemplo, aparece na tradução brasileira quinze vezes, em diferentes conjugações, presente do indicativo e pretérito imperfeito, além do substantivo “lembança”, já na segunda frase do conto: “se durante o dia não aparece sua lembrança — as sardas, os dentes amarelos, o cabelo louro fino demais, o coto junto ao ombro, as botinhas de camurça —, ela volta à noite, em sonhos” (Enriquez, 2017, p. 75). Essa forma de representação narrativa é uma escolha estética que se encaixa na perspectiva própria da tradição literária na qual a autora se inclui, como discutimos anteriormente na NNA.

No artigo “La memoria en su sitio. Sobre el terror en los Centros Clandestinos de Detención argentinos”, Sandra Gasparini realizou um estudo acerca de narrativas literárias argentinas, de 1985 a 2007, relacionadas ao terror da ditadura militar no país. Segundo a autora, nestas obras — como *La escuelita: relatos testimoniales*, de Alicia Partnoy, publicado em 1985; *Pasos bajo el agua*, de Alicia Kozameh, em 1987; *Imaginación y prisión*, de César Ricciardino, em 1998; e *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba, em 2007 — o uso da memória testemunhal pode ser separada em dois grupos “los destinados a enaltecer la memoria de una épica militante y los producidos con el objeto de relatar la experiencia de la tortura”. O testemunho, portanto, é a forma narrativa predominante, apostando na sensação de veracidade, tornado o relato ainda mais aterrorizante pelo uso de elementos estéticos que

dialogam com os terrores reais: “el registro de naturalización del horror permite narrar la fiesta de los monstruos del ‘pueblo’ [...]. humedad, ruina, encierro, pasadizo son todos elementos del gótico que estos relatos recuperan” (Gasparini, 2015, p. 99). A autora ainda relaciona outros temas importantes nas obras, como a questão da literatura como uma arma na guerra de versões, ao confrontar narrativamente os documentos oficiais sobre a violência cometida por trás dos muros, e da traição e da sobrevivência na construção de mártires, vilões e não-heróis²⁴.

A partir dessas informações sobre uma forma estabelecida de representação literária da violência da ditadura militar argentina, é possível compreendermos de onde partem algumas escolhas narrativas de Enriquez. Observemos, por exemplo, a aplicação da memória no conto “A casa de Adela”. Ao utilizar este recurso, apresentando uma instabilidade narrativa e levando em consideração que o texto dialoga com a história recente do país, a autora acaba por discutir a própria memória nacional permeada por esse trauma, além de sua capacidade desestabilizadora, especialmente para quem precisa contar o que viveu, mesclando o terror às recordações. Para isso, assim como nas obras analisadas por Gasparini, ela também faz uso do testemunho. Porém, a novidade é que a autora cria uma história de horror artístico, simbólica, com uma interpretação política dada como possibilidade por meio de algumas pistas, e não como fato narrativo dado. Ela inverte a perspectiva das obras políticas que utilizavam o referencial do horror para amplificar a expressividade do real e os retratos da violência.

Assim, o trauma e a memória são disputados na narrativa do conto. Isso ocorre, porém, a partir de outra perspectiva, que mescla planos virtuais e reais dando novas possibilidades e dimensões, além de inovar na forma de uso do relato testemunhal para representar estes terrores sociais e históricos ficcionalmente, renovando assim suas possibilidades enquanto material literário. Discutiremos a seguir os fatores que geram essa fragmentação e desestabilização da narrativa.

Em ambos os contos, temos uma teia de sentidos que vão se costurando e podem ser apreendidos tanto pelo uso de palavras, frases e estruturas, como pela insinuação. No conto de Enriquez, podemos verificar ocorrências que se encaixam na descrição de Ginzburg (2012, p. 204), quando o autor diz que: “A configuração da memória, também abrindo mão da ilusão realista, se torna dissociativa, fragmentária, com a articulação, estudada por Walter Benjamin, de elementos voluntários e involuntários”. O primeiro parágrafo do conto já proporciona uma

²⁴ Sobre o “não-herói” no contexto de traição e sobrevivência, a autora afirma que: “El sobreviviente aparece como portavoz de un reconocimiento que todavía hoy no puede ser escuchado por muchos: que el proyecto revolucionario del cual fue parte sufrió una derrota. Por eso es un “no-héroe”. La supervivencia se constituye, en este proceso, como relato fantástico [...]” (Gasparini, 2015, p. 102).

indicação de que Clara, a narradora, relata uma experiência mediada por um trauma não resolvido: “E todos os dias, quase todas as noites, volto àquela noite de chuva. Meus pais, os pais de Adela, a polícia no jardim” (Enriquez, 2017, p. 73). Como o trecho evidencia, uma relação revisitada diariamente por vinte anos, sobre um caso trágico, é dificilmente permeada pela razão, mas provavelmente pela obsessão quanto ao fato. Assim, o conto vai se desenvolvendo com características ligadas ao trauma, como consequência da perda da amiga, da culpabilização que sofreram e da morte do irmão. O trauma, segundo Ginzburg (2017, p. 21), frequentemente associa-se à melancolia. Este é o sentimento que, segundo o autor, “[...] consiste em um resultado de uma perda (e, nesse aspecto, aproxima-se do luto). Uma perda afetiva – que pode ser a morte de uma pessoa amada, namorado(a), esposo(a), filho(a), pai ou mãe – envolvendo um afeto central para a vida do sujeito”.

Isso é demonstrado, por exemplo, na ocorrência frequente de sonhos da narradora Clara, que podem, inclusive, diluir a realidade. “Ela volta à noite, em sonhos. Os sonhos com Adela são todos diferentes” (Enriquez, 2017, p. 61). É possível definirmos essa introdução a partir do conceito de “síndrome do sobrevivente”, apresentado por Márcio Seligmann-Silva (2001, p. 107):

Niederland cunhou então o conceito de “síndrome de sobrevivente”. Para ele, o sobrevivente é caracterizado por uma situação crônica de angústia e depressão, marcada por distúrbios de sono, pesadelos recorrentes, apatia, problemas somáticos, anestesia afetiva, “automatização do ego”, incapacidade de verbalizar a experiência traumática, culpa por ter sobrevivido e um trabalho de trauma que não é concluído.

Como podemos observar ainda, o texto nos demonstra também que existia uma inclinação natural das crianças em criar fantasias sobre horrores e situações sobrenaturais relativas à casa. Díez Cobo (2020, pág. 151) traz uma consideração sobre essa característica: “La fantasía infantil, proclive a imaginar horrores sinfín, se contrarresta con lo que no parece más que una simple casa decrepita y deshabitada [...] la obsesión de los niños por el lugar alimenta todo tipo de fantasías morbosas, plagadas de especulaciones espeluznantes”. Aqui, como em outros trechos analisados, percebemos que a narrativa apresenta simultaneamente alternativas racionais e mais plausíveis, como a influência de fatores psicológicos, deixando em aberto o jogo com as possibilidades do fantástico, conforme a perspectiva de Todorov que apresentamos no capítulo 2, sobre o dilema narrativo de quebra da realidade ou explicação racional para o fato.

Voltando ao tema da narradora testemunha no conto, agora pelo viés do trauma, este é um recurso importante nesta contextualização, uma vez que trata de vozes silenciadas. Assim,

apenas os que ficaram podem tentar reconstruir os abusos de poder e do terrorismo de Estado. O testemunho neste caso, porém, pode ser povoado de incertezas, pois a violência ocorria a portas fechadas, dissimulada e clandestinamente, em locais que deveriam servir a outros fins. Mesmo com os julgamentos dos anos 2000, ainda há muitos segredos guardados pelos militares argentinos e incertezas para os parentes das vítimas. A fundadora das “Mães da Praça de Maio”, Taty Almeida, afirma: “Há décadas estamos pedindo a abertura dos arquivos. Não sabemos onde eles estão, os militares têm os arquivos bem guardados” (Smink, 2023).

Já em “Monstros”, Ampuero cria um jogo de semelhanças e diferenças, ou equivalentes e contrários, no uso de gêmeas como personagens. Três fatores essenciais de distanciamento e aproximação entre as irmãs emergem na narrativa: política, gênero e classe. A ênfase, a princípio, se dá no destaque dos opostos, quebrando estereótipos femininos ao conferir características singulares a cada irmã, mas também, e principalmente, demonstrando a degradação física da gêmea menor, antecipando como as mazelas cotidianas a diminuía, ao tempo em que fortaleciam a maior. “Éramos iguais, mas cada vez menos iguais, pois eu era cada vez mais touro, e ela, cada vez mais minhoca: com olheiras, encurvada, ossuda” (Ampuero, 2021, p. 19). Para ressaltar essa diferença, a autora utiliza dois animais que causam repulsa e medo, a minhoca por seu aspecto e o touro por seu porte. O jogo de palavras cria o elo entre a narrativa e o desenvolvimento das personagens de uma forma concisa e ligada à sensação de desconforto e estranhamento, luz e sombras, que o conto busca proporcionar. Podemos relacionar ainda a descrição contrária das gêmeas, tanto fisicamente quanto em relação a seu comportamento perante a escola de freiras em que estudavam, com a polarização política entre direita e esquerda. A gêmea maior representa características clássicas do espectro ligado à esquerda, como o enfrentamento, o inconformismo e a busca por justiça social. Ela confronta o poder das freiras e questiona sua hipocrisia, sendo, por isso, constantemente castigada. Já Mercedes é submissa, e mesmo sofrendo as consequências dos atos cotidianos das freiras, é refratária ao conflito, chegando a culpar a irmã, que se insurge. Podemos verificar isso no trecho:

Eu nunca tive muito apreço pelas freiras do colégio nem elas por mim. Quer dizer, nós nos detestávamos. Elas tinham um radar para as almas díscolas [...]. E eu recebia castigo atrás de castigo porque perguntava qual o motivo de darem arroz aos pobres enquanto elas comiam corvina, e dizia que Nosso Senhor não gostaria disso porque ele fez os peixes para todos. Mercedes apertava meu braço e se punha a chorar. Mercedes se ajoelhava e rezava por mim com os olhos completamente fechados. Parecia um anjinho (Ampuero, 2021, p. 19-20).

Por outro lado, a dissociação é desfeita nos momentos de vulnerabilidade marcada pela violência de gênero, igualando-as então enquanto mulheres, a exemplo dos trechos a seguir: “Mercedes agarrou minha mão. E assim ficamos, de mãos dadas, com o uniforme idêntico, olhando para ele, até que nos entregou o filme” (Ampuero, 2021, p. 18); e: “Mercedes começou a chorar. Não queria ser mulher. Eu também não, mas preferia ser mulher do que ser touro. [...] Paramos aterrorizadas, mudas, imóveis. [...] Nosso coração pulava como uma bomba” (Ampuero, 2021, p. 21). O conto configura-se assim por uma dinâmica de duplo entre as irmãs por meio de elementos apresentados na narrativa, caracterizada por distanciamentos e aproximações, ressaltando primeiramente as diferenças e culminando na união das gêmeas em sua condição de igualdade diante das opressões de gênero.

Percebe-se ainda que o jogo de entes que partem de uma mesma origem, se bifurcam e voltam a se unir, não se limita apenas às gêmeas, mas também a outros personagens do texto. Em relação ao gênero, percebemos uma dinâmica própria em relação à Narcisa. Ela atua como o elo que aproxima as gêmeas do mundo de opressões patriarcais, ao qual estarão sujeitas enquanto mulheres.

Temos, portanto, na narrativa e estrutura dos dois contos, a utilização de recursos narrativos ligados à tradição do horror, sendo em “A casa de Adela” um enredo fragmentário que deixa em suspenso a veracidade dos efeitos sobrenaturais, típicos do horror, do gótico e da literatura fantástica. Já em “Monstros” percebemos o uso de uma atmosfera de luz e sombras. Além disso, ambos tratam da perda da inocência das narradoras diante das descobertas dos terrores do mundo à sua volta, mais especificamente o trauma ao descobrirem a verdade sobre o que ocorre dentro da própria casa, que leva ao desaparecimento de Narcisa. Já “A casa de Adela” relata a perda da infância e da inocência de Clara por meio do trauma criado pelo sumiço da amiga em um evento supostamente sobrenatural, que trouxe outras consequências para si, sua família e seu bairro. Aqui, remetemos à citação de Ampuero no segundo capítulo desta dissertação, sobre o fato do horror latino-americano escrito por mulheres ser baseado em traumas, podendo ser representado do fantástico ao realismo.

Buscamos neste capítulo verificar como os operadores do horror foram utilizados nos contos para representar as consequências aterrorizantes de modelos políticos nas sociedades atuais, demonstrando como determinados terrores se perpetuam a grande parte das populações latino-americanas. Assim, podemos ligar ambas as autoras a características do horror neocolonial, uma vez que a matéria, explícita ou implícita, da temática dos contos é constituída pela herança colonial. Observa-se então esta aplicação por Ampuero, em “Monstros”, de uma forma realista e de uma forma não mimética, em “A casa de Adela”, em

relação às consequências da política argentina das últimas décadas, em Enriquez. No próximo capítulo ampliaremos as leituras propostas acerca da violência cotidiana imposta às mulheres a partir da leitura dos contos “Leilão”, de Ampuero, e “As coisas que perdemos no fogo”, de Enriquez. Tentaremos detalhar como o horror é explorado como um movimento de mão dupla, tanto estético como social, resgatando questões de gênero que detalham que viver para muitas mulheres é um cotidiano de horror, o que as leva a uma posição de luta e resistência utilizando o próprio corpo como arma, física e simbólica.

4 CORPO, HORROR E RESISTÊNCIA FEMININA

Pero ¿quien es la Muerte? Es la Dama que asola y agosta como y dónde quiere. Sí, y además es una definición posible de la condesa Bathory. Nunca nadie no quiso de tal modo envejecer, esto es: morir. Por eso, tal vez, representaba y encarnaba a la Muerte. Porque, ¿cómo ha de morir la Muerte?

(Alejandra Pizarnik)

Neste capítulo realizaremos uma análise paralela dos contos “Leilão”, de María Fernanda Ampuero e “As coisas que perdemos no fogo”, de Mariana Enriquez, em concomitância com as técnicas de criação literária das autoras. Novamente, busca-se identificar elementos em comum no processo criativo, especialmente no que se refere àqueles que auxiliam na identificação de uma forma própria de uso e elaboração do horror na ficção latino-americana. Podemos citar, por exemplo, a utilização de heranças históricas compartilhadas, além das violências de gênero e classe, em contos ligados ao abjeto e ao horripilante, amarrados por um tratamento estético oriundo de fontes também em comum, como o gótico e o horror ficcional. Nesse mergulho nas significações dos terrores sociais, destacamos também particularidades das autoras na utilização de aspectos narrativos ligados à monstrosidade e à repugnância, obtendo assim, cada uma, sua forma própria de expor as estruturas opressivas da sociedade.

A escolha desses contos especificamente para a análise em conjunto se dá por aspectos estéticos e interpretativos compartilhados por ambos, pois se aproximam de certa forma até mais do que os contos analisados nos capítulos anteriores. Em “Leilão” e “As coisas que perdemos no fogo”, focaremos no uso do corpo como território do horror ficcional, sobretudo pela perspectiva do gênero, por meio de métodos chocantes e abjetos, construídos esteticamente.

Um dos principais argumentos que temos desenvolvido neste trabalho envolve as similaridades entre as autoras em relação à noção de monstrosidade como contestação da normatividade. Mais precisamente, percebemos que tal aproximação se manifesta enquanto questionamento do monstro diante de uma perspectiva que remete à sua forma e sua representação social. Nelas, entrelaçam-se em suas narrativas ficção e realidade, buscando assim estabelecer modelos literários que se fundamentam em condições e situações materiais e concretas. Esta estratégia, diretamente ligada ao horror ficcional torna-se, portanto, uma

tentativa de ressignificação destes elementos de dentro para fora, ou seja, a incorporação dessa constelação estética macabra e *gore*²⁵ às narrativas para criar contrapontos, tanto sociais quanto do próprio gênero literário.

A partir desse contexto e dos intertextos, visamos chegar à compreensão do uso dos recursos estéticos e da construção de sensações ligadas à monstruosidade e ao horror fictício nos contos, mais especificamente no que se refere ao corpo humano, sobretudo o feminino. Para isso, recorreremos às teorias de Cohen (2000), por sua interpretação cultural e social da monstruosidade, associando-a às questões da normatividade imposta, e Creed (2007) por sua intersecção entre horror e o feminino. Posteriormente, chegamos aos sentidos sociais que, de uma maneira mais geral e estruturante, sustentam os paradigmas questionados nos contos. Nesse caso, avaliamos a relação das narrativas com a subalternidade discutida por Gayatri C. Spivak (2014), as transformações do corpo pelo viés da mercadoria e do consumo, com Federici (2024), e exemplos práticos da aplicação desse sistema, como na representação da mulher no cinema, com Linda Williams (1991).

4.1 Aspectos narrativos de “Leilão” e “As coisas que perdemos no fogo”

O horror das autoras latino-americanas contemporâneas é predominantemente permeado pelos terrores cotidianos, com a forte presença de elementos góticos e o diálogo com o horror clássico e contemporâneo. Assim, nos contos a que se dedica este capítulo, as autoras partem de casos e situações reais, ficcionalizados para destacar a perspectiva aterrorizante inerente a esses acontecimentos. Vamos então à relação entre as formas narrativas dos contos escolhidos e seus contextos sociais que se bifurcam no processo de criação literária.

No conto “Leilão”, de María Fernanda Ampuero (2021), temos a história de uma mulher que, após sair de um bar e adormecer no táxi, é sequestrada pelo taxista, que a entrega a criminosos em uma cidade desconhecida. Lá, ela é vendada e encarcerada em um local junto a outras vítimas para fins de um leilão humano. “Esses cavalheiros vão escolher qual de vocês vão levar. As regras, cavalheiros, são as de sempre: quem dá mais dinheiro leva a melhor mercadoria” (Ampuero, 2021, p. 12).

²⁵ Segundo Óscar Édgar López (2022), o termo *gore* passou a ser utilizado no cinema para designar uma forma de cinema de horror, sendo também utilizado na literatura e remetendo, em ambos os casos, ao uso nas artes dos limites corporais como forma de representação. Segundo o autor, o *gore*: “no es una simple apología de la violencia[...]; el gore nos hace evidente que somos cuerpo, carne, sangre, fluidos y tejidos, nos recuerda que estamos en la vida porque poseemos una estructura ósea, rellena de músculos, cubierta de piel y vellos y que en cualquier momento podemos perder, dañar, enfermar y afectar” (López, 2022, p. 30).

A partir do momento em que a personagem narradora é jogada no local de espera pelo leilão, sua única referência de localização é um cheiro, que lhe é familiar. Um galinheiro que a faz lembrar de sua infância, quando auxiliava o pai, que na época era um promotor de rinhas de galos. Intercalada à narrativa inicial, a memória da protagonista divaga sobre o que passava enquanto criança nas rinhas, onde sofria todo tipo de assédio dos homens que participavam do evento. “Sei que em algum lugar perto daqui há galos [...]. O cheiro de minha vida, o cheiro de meu pai. [...] um local perdido no meio do nada, e que eu estou muito, mas muito fodida” (Ampuero, 2021, p. 10). Ela também se lembra de como se defendia da violência masculina naquelas ocasiões da infância, ao cobrir-se com sangue, órgãos e dejetos dos galos mortos, causando nojo e abjeção nos homens, que assim deixavam de tentar importuná-la sexualmente.

Ao perceber a iminente tragédia que a espera, a protagonista utiliza então a mesma técnica da infância, deixando, por meio de seus próprios dejetos, seu corpo indesejável e asqueroso para os “clientes” do leilão. “Quando chega minha vez, penso nos galos. 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” (Ampuero, 2021, p. 14). Depois disso, mesmo diante dos apelos e agressões do “leiloeiro”, não houve interesse por arrematá-la e ela foi liberta.

A narrativa de “Leilão” é construída em primeira pessoa, com ocorrências do estilo direto e indireto livre, para dar voz a outros personagens da trama. A narradora no conto é a própria vítima, anônima. Os únicos personagens nomeados são as outras duas vítimas que dividem o cativeiro com ela: Ricardo, leiloadado para fins de extorsão, sequestro e roubo; e Nancy, para ser estuprada e explorada sexualmente de outras formas, como tráfico humano, já que diferentemente de Ricardo ela não foi sequestrada pelos bens que carregava consigo, mas por ser uma mulher atraente. Neste caso, podemos utilizar de forma mais precisa o conceito de ponto de vista na ficção, de Friedman (2002), para destacar a ocorrência da narradora protagonista, pois, além de ser a narradora, todos os fatos são apresentados a partir do seu ponto de vista, seja no presente ou nas recordações. Essa alternância temporal se dá a partir de dois momentos distintos de sua vida: o passado, quando era criança, aparecendo em forma de reminiscências enquanto ela vive a situação aterrorizante do leilão, que, por sua vez, ocorre no tempo presente da narrativa. Ambos os períodos possuem um peso equivalente na narrativa, tanto em extensão quanto para a sequência da trama. Os acontecimentos da infância nortearão diretamente os fatos do presente, sendo que o passado dá sentido e coerência ao texto. O

emaranhado entre as cronologias torna-se um recurso narrativo que dá dinamicidade, inclusive sendo mesclado no mesmo parágrafo, como no trecho inicial do conto:

Em algum lugar perto daqui há galos. 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. Meu pai criava galos de briga e, como não tinha com quem me deixar, me levava às rinhas (Ampuero, 2021, p. 9).

A dupla temporalidade no conto também exerce uma função narrativa importante, ao demonstrar e enfatizar que a violência vivida pela personagem persiste ao longo de sua história, bem como a contínua necessidade de desenvolvimento de táticas e estratégias de resistência, de forma atemporal e contínua. Isso evidencia a persistência do perigo, independentemente da idade e da condição da mulher. Aliado a isso, temos a ligação com horror ficcional, sobretudo na associação do feminino à monstruosidade e ao grotesco. Essa relação aparece de uma forma direta no conto, apontada pelos verdadeiros monstros que a queriam estuprar ou assediar, como nos dois trechos a seguir. Primeiramente, por meio de um diálogo do pai da menina com os criadores de galo que frequentavam a rinha e reclamam da menina, que se sujava de propósito para se defender dos assédios: “— Sua filha é um monstro” (Ampuero, 2021, p. 9). Décadas depois, quando se utiliza do mesmo recurso para deixar de ser um “produto” interessante no leilão humano, ouve do leiloeiro: “— Quanto dão por esse monstro?” (Ampuero, 2021, p. 15). A persistência na utilização de um padrão de conceitos de monstruosidade baseado na aparência e nas atitudes ligadas às mulheres, permeada sobretudo pela abjeção que a personagem passa a causar nos homens que pretendiam explorá-la, e se veem frustrados pelo asco que ela propositalmente incorpora, é a estratégia central, que também será usada por Enriquez, de uma forma similar, porém um pouco distinta.

Outro ponto peculiar da narrativa é que, ao narrar a ação do presente no conto, quando está sequestrada, a personagem está vendada. Por isso, ela trabalha com a intuição e com outros sentidos, como a audição e o olfato. Esse recurso amplia o sentimento de aparente fragilidade diante de algo que ela nem sequer pode ver, apenas imaginar, baseada em sua experiência de sobrevivente. “Um homem está falando. Deve ter uns quarenta anos. Eu o imagino gordo, careca e sujo, com camiseta regata branca, shorts e chinelos de borracha, imagino as unhas do mindinho e do polegar compridas” (Ampuero, 2021, p. 10). É possível perceber neste trecho que a personagem, que se utiliza do abjeto como forma de resistência,

também projeta essas características em seus agressores. Com isso, a narrativa mostra sua concepção do que é de fato nojento.

O conto “As coisas que perdemos no fogo”, de Mariana Enriquez (2017), traz a história de um movimento coletivo de resistência. A narrativa começa com uma mulher pedindo dinheiro no metrô de Buenos Aires. Ela tem o rosto, a cabeça e os braços “[...] completamente desfigurados por uma queimadura extensa, completa e profunda” (Enriquez, 2017, p. 179), o que causava repulsa em alguns passageiros. No vagão, ela relata em voz alta que o ex-marido havia jogado álcool em seu rosto e acendido um isqueiro, devido a uma suspeita de traição. Casos similares começam então a se espalhar, levando muitas mulheres à morte. “Homens queimavam namoradas, esposas, amantes, por todo o país. Com álcool a maioria das vezes [...], mas também com ácido” (Enriquez, 2017, p. 183-184). A partir disso, algumas mulheres começam então a se organizar e, além de protestos, surgem as autoimolações, a partir de um movimento chamado “Mulheres Ardentes”. “As queimas são feitas pelos homens, menina. Sempre nos queimaram. Agora nós mesmas nos queimamos. Mas não vamos morrer; vamos mostrar nossas cicatrizes.” (Enriquez, 2017, p. 186). Narra-se então como se davam as cerimônias organizadas por elas para realizar as queimas, as gravações para a difusão dos atos, os hospitais clandestinos, a perseguição policial que elas enfrentam, as prisões e os diálogos em que se discute questões éticas e históricas relacionadas à violência contra as mulheres e a organização do próprio movimento.

Destacamos primeiramente a peculiaridade do nome do movimento “Mulheres Ardentes”. A associação do fogo ao sexo traz uma interessante ambiguidade, uma vez que as chamas que as matam são as mesmas que lhes abrem as portas de uma nova realidade, livres dessa violência, às custas do que seria a beleza no padrão normativo. Com isso, o fogo também quebra a “função social” delas no patriarcado — de serem ardentes, termo popularmente utilizado para relatar o desejo sexual —, demonstrando assim na escolha do nome mais uma provocação à sociedade machista.

A narrativa neste conto é construída em terceira pessoa, com ocorrências de primeira pessoa apenas nos trechos em que ocorre discurso direto, por exemplo, no trecho:

Quando ela não podia falar, quando estava no hospital e todos achavam que fosse morrer, Pozzi disse que ela se queimara sozinha, que havia derramado álcool em si mesma em meio a uma briga e que quisera fumar um cigarro enquanto ainda estava molhada.

— E acreditaram nele — contava a garota do metrô, sorrindo com sua boca sem lábios, sua boca de réptil. — Até meu pai acreditou.

Logo que conseguiu falar, no hospital, contou a verdade. Agora ele estava preso. (Enriquez, 2017, p. 180-181).

Como a narrativa ocorre em terceira pessoa, temos um narrador externo, com predominância do texto do narrador, exceto nos trechos mencionados. Porém, o foco está sempre em Silvina. Pouco sabemos além do que ela vê, presencia, pensa, escuta ou avalia do entorno, como na passagem a seguir: “Por isso, quando de fato as mulheres começaram a se queimar, ninguém acreditou nelas, pensava Silvina enquanto esperava o ônibus — não usava seu próprio carro quando visitava a mãe: podiam segui-la” (Enriquez, 2017, p. 183). A focalização, portanto, é realizada pelo narrador externo, porém direcionada pela personagem, seguindo a teoria de Bal (1990, p. 10), quando a autora afirma que “la focalización es la relación entre la ‘visión’, el agente que ve, y lo que se ve”. O narrador então toma para si a amplitude de observação, porém o que sabemos da história é o que a personagem Silvina sabe. Além disso, a narrativa a acompanha enquanto ela presencia fatos e adquire informações, como no trecho a seguir:

Silvina visitou María Helena na prisão. De início, ela e sua mãe tinham temido que as outras reclusas a atacassem, mas não, tratavam-na inusitadamente bem. “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 sabiam nada sobre os julgamentos de bruxas, percebem? A educação neste país foi para o cacete. Mas têm interesse, pobrezinhas, querem saber.” (Enriquez, 2017, p. 189-190).

Dessa forma, é por meio do que ela ouve que apreendemos as intenções que vão construindo o conto. Um exemplo pode ser visto na questão da cumplicidade machista, como na fala da mulher do metrô sobre seu pai ter acreditado na versão do ex-marido, ou a escalada da violência das queimas e como isso alterou a percepção social conforme foi se tornando mais frequente, beirando a banalização, como se pode observar na passagem: “seus colegas sabiam sobre a queima da mãe e da filha. Estão se acostumando, pensou Silvina. O caso da menininha lhes causa um pouco de impacto, mas só isso, um pouco” (Enriquez, 2017, p. 184).

As duas narrativas, apesar de sua diferença quanto à pessoa do discurso, partem de situações em que se vislumbra uma atmosfera de estranhamento, angústia e ansiedade. Essa será, em ambos os casos, a tônica e o ritmo das narrações. Em “Leilão” a personagem narradora inicia a narrativa sequestrada, com a cabeça coberta por um trapo, sem saber onde está e o que está acontecendo, em um lugar estranho e com cheiro de animais, como no trecho citado anteriormente nesta seção. Já em “As coisas que perdemos no fogo” a narrativa apresenta logo de início uma garota com a cabeça e os braços queimados, o rosto desfigurado, que contava sua história nas linhas do metrô, em troca de dinheiro.

O desconforto construído logo no início dos dois contos causa um impacto ao fugir do formato mais comumente visto em narrativas do tipo, em que geralmente se parte de uma situação comum/cotidiana para se chegar ao momento de clímax. “Leilão” e “As coisas que perdemos no fogo” já iniciam com situações graves, que demonstram o tom que será dado, de claustrofobia, abjeção, e que vão se agudizando no decorrer das obras, sendo ressignificadas pelas atitudes das personagens. Neles, a monstrosidade, delimitada por sua classificação no senso comum, ou seja, pelas suas características fisiológicas e da imposição do conceito de normal, é o antídoto. Dessa forma, o impacto inicial do conto é essencial para o desenvolvimento narrativo, por ser a partir desse lugar que a perspectiva predominante se impõe enquanto oposição às vítimas, direcionando o leitor a ficar ao lado das últimas e questionar a normatividade.

4.2 Monstrosidade e representação social

Enquanto os contos “Monstros” e “A casa de Adela” demonstram a naturalização dos aspectos monstruosos presentes na sociedade, em “Leilão” e “As coisas que perdemos no fogo” essas características vêm marcadas pela negação, ou seja, o que pode ser considerado, ou pode parecer monstruoso, quando observamos apenas superficialmente, mas que ao olharmos de perto e em contexto, não é. Outra diferença que podemos notar é que nos contos anteriores o foco estava na constatação da monstrosidade do ponto de vista das vítimas, seja de maneira direta ou simbólica. Buscava-se ali, portanto, demonstrar formas aterrorizantes ocultas por trás de estruturas consolidadas que as normalizam, manifestadas geralmente entre quatro paredes e longe dos olhos públicos, dificultando ou impossibilitando que as vítimas se defendam; já nestes, a figura do monstro passa a ser discutida e relativizada enquanto ser estético e com diversas possibilidades.

Os contos “Leilão” e “As coisas que perdemos no fogo” apresentam situações análogas entre si: a violência contra as personagens atinge uma situação limítrofe que as leva a uma radicalidade na tática de defesa e sobrevivência. Observamos então a busca pela subversão dos conceitos ligados à monstrosidade e a tomada de posição de sujeito diante da opressão a que estavam submetidas. Neles, mulheres (crianças e adultas) recorrem, como recurso derradeiro, à destruição/alteração do próprio corpo para se apropriar de características tradicionalmente ligadas aos monstros, a exemplo da decomposição/degradação, fazendo do próprio corpo escudo e manifesto.

A identidade imposta pelos detentores do poder define a normatividade e, por consequência, transforma em monstrosidade o “outro”. Como afirma Cohen (2000, p. 45):

Dado que os que têm registrado a história do Ocidente têm sido principalmente europeus e masculinos, as mulheres (Ela) e os não-brancos (Eles!) viram-se repetidamente transformados em monstros, seja para validar alinhamentos específicos de masculinidade e branquidade, seja simplesmente para serem expulsos de seu domínio de pensamento.

A partir disso observamos como o processo de criação literária das duas autoras utilizam técnicas para relacionar a estética literária com o questionamento desta normatividade, que gera a violência real, permitindo formar um panorama da realidade que se materializa por meio de representações da monstrosidade e da resistência frente a esse projeto descrito por Cohen. Podemos recorrer ao trajeto histórico-literário do horror ficcional até desembocarmos nessa contestação e transgressão do elemento monstruoso, uma vez que as personagens tomam para si essa caracterização como arma, e não mais apenas como ofensa e discriminação, embora neste caso serem repelidas é justamente o almejado, para não sofrerem a violência.

Temos discutido ao longo deste trabalho que existe uma longa tradição de autoria feminina no gótico literário, abrangendo temas e caracterizações das personagens. Sá (2018, p. 13), em seu artigo “O romance gótico e as mulheres: questões de política sexual”, relativiza a alegação de que “[...] a ficção gótica expõe aspectos conflituosos das mulheres, nos quais o corpo feminino se torna uma fonte de anseios e desgostos, e a sexualidade representa a marca de uma mulher má e impura (em oposição à heroína boa e pura)”. O autor apresenta contra exemplos, citando nomes como Ann Radcliffe, Mary Shelley, as irmãs Brontë, Flannery O’Connor, Anne Rice, entre outras, ressaltando que “diferentemente do que se argumenta, o modo gótico foi (e tem sido) uma forma de contestação social utilizada pelas mulheres, não apenas para falar de sua opressão, mas de sua emancipação” (Sá, 2018, p. 14). Além disso, também cita: o aumento da alfabetização e da leitura entre mulheres, diante da grande popularidade que os romances góticos alcançaram na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX; o amplo alcance popular dessa literatura, ao abordar e discutir padrões ligados à moral, sexualidade e religião; e o questionamento relativo à separação entre as esferas públicas e privadas, especialmente no que se refere ao projeto de delimitação de um espaço de alienação e passividade às mulheres, restritas ao espaço doméstico, familiar — que por sua vez também foi dissociado do contexto produtivo no capitalismo, especialmente o industrial. Os romances góticos, segundo o autor, trazem justamente o contraponto a isso. “Em vez de defender ou

justificar a passividade, a obediência e a alienação feminina, muitos romances góticos propõem a desobediência e a busca pelo conhecimento por parte das personagens femininas” (Sá, 2018, p. 20).

Essa efervescência, no entanto, como descreve o autor, foi particularmente notável de 1764 a 1820, especialmente na Grã-Bretanha, fase que compreendeu seu período imperialista²⁶. Barbara Creed (2007) avalia outro aspecto da representação artística de gênero, ao constatar que pouco se estuda em relação à mulher como monstro na ficção, sendo o foco geral de análise seu papel enquanto vítima. A autora aborda então o assunto pelo viés do monstruoso feminino. Segundo Creed (2007, tradução nossa), “todas as sociedades humanas têm uma concepção do feminino monstruoso, do que há de chocante, aterrorizante, horrível e abjeto na mulher”²⁷. Ela demonstra, portanto, a associação historicamente construída entre o feminino e suas propriedades biológicas às características de abjeção relacionadas à monstrosidade. Além disso, utilizando a teoria de Freud, demonstra como o masculino associa o poder feminino à emasculação, como a figura da vagina dentada, o mito do órgão feminino que castra o homem no ato sexual. A autora cita ainda outros exemplos dessa relação, como a bruxa, com sua aparência horrenda e ligada a atos maldosos e a desastres naturais; a mulher vampira, aquela que suga a energia vital; Creed também recorre à mitologia para nos recordar de: sereias, que atraem marinheiros com seu canto mágico e naufragam seus navios; a Medusa, com seus cabelos de serpente que transformavam os homens que olhavam para si em pedra. Nas artes, ela apresenta alguns exemplos de monstros femininos retratados em filmes populares, como:

[...] a mãe primitiva amoral (*Aliens*, 1986); a vampira (*Fome de viver*, 1983); a bruxa (*Carrie*, 1976); a mulher como útero monstruoso (*Os filhos do medo*, 1979); a mulher como ferida sangrenta (*Vestida para matar*, 1980); a mulher como corpo possuído (*O Exorcista*, 1973); a mãe castradora (*Psicose*, 1960); a mulher bela, mas assassina mortal (*Instinto Selvagem*, 1992); a psicopata idosa (*O que terá acontecido a Baby Jane?*, 1962); a menina-menino monstruosa (*A imagem do medo*, 1973); a mulher como animal não humano (*Cat people*, 1942); a mulher como viva na morte (*Força sinistra*, 1985); a mulher como a castradora mortal (*I spit on your grave*, 1978) (Creed, 2007).

Podemos adicionar também figuras históricas, alçadas à condição de monstro no imaginário popular e midiático, como Elizabeth Bathory, Catarina de Médici e Lucrecia

²⁶ Isso também resultou no aumento da circulação das obras literárias do país, ajudando a consolidar o gótico em âmbito internacional. Sandra Guardini T. Vasconcelos (2013) inventariou as obras literárias britânicas traduzidas para o português e francês que circularam no Brasil no século XIX, na pesquisa “Romances ingleses em circulação no Brasil durante o séc. XIX”.

²⁷ Tradução do original: “All human societies have a conception of the monstrous-feminine, of what it is about woman that is shocking, terrifying, horrific, abject”.

Bórgia. Coincidentemente, nesse caso, todas viveram no século XVI, no início da Idade Moderna e da transição do feudalismo para os Estados burgueses. Independente do fato de merecerem ou não os títulos, mérito que não discutiremos neste trabalho, podemos também ver um certo padrão na associação entre as mulheres, poder, política e monstrosidade.

Trazendo essa ligação para os dois contos que estamos analisando neste capítulo, podemos perceber que eles trabalham com uma noção de monstrosidade associada ao feminino. Isso, porém, se dá apenas no âmbito da aparência, uma vez que, em sua essência, trata-se de uma libertação e um questionamento sobre o que é a verdadeira monstrosidade.

Ao se constituir uma identidade que emula o monstro para assim obter uma voz, usando o terror como arma de defesa, repelindo para deixar de ser aterrorizado, e usando o corpo modificado ou abjeto para “falar”, as autoras constroem uma ponte para, simultaneamente, enfatizar a denúncia e se contrapor ao *establishment*. Colocando em xeque a ordem social nas narrativas, elas aprofundam-se em questões que conformam o entorno e a predisposição à justificativa da aparente normalidade da violência apresentada nos contos. Sem carregar ou deixar o texto panfletário, no sentido de uma possível sobreposição do argumento à construção literária, as narrativas dão conta de caracterizar causas e consequências da violência, de maneira mais ligada ao *gore* em Ampuero e distópica em Enriquez.

Em “Leilão”, o gatilho para a relação construída entre o feminino e a monstrosidade se dá pela opressão de gênero e a violência social, atreladas a três fatores preponderantes na narrativa: cultura, com as rinhas de galo, uma tradição que associa o jogo e o simbolismo à violência e ao prêmio financeiro²⁸; o pacto da masculinidade, representado, por exemplo, entre o pai da menina e os apostadores, com os quais não se indispõe mesmo diante dos abusos cometidos contra a própria filha; e no leilão, que hierarquiza e objetifica as mulheres em relação aos homens “leiloados”, sendo que elas têm seu valor aferido apenas quanto ao corpo; e a criminalidade, derivada diretamente das desigualdades sociais, que possui como consequência direta o crescimento do crime organizado, com suas leis e regras paralelas, que muitas vezes apenas reforçam estereótipos e opressões, como no caso da submissão da mulher.

²⁸ Segundo o historiador e professor de antropologia Sérgio Alves Teixeira (1997), as rinhas de galos são consideradas como “a mais antiga modalidade de esporte do mundo” e são “praticadas em numerosos países, em todos os continentes, com exceção evidente da Antártica”. O autor ressalta, porém, a rara frequência do tema na produção artística. Porém, dos trabalhos citados por ele, visualizamos a sua ocorrência em nomes canônicos da América Latina, como Juan Rulfo, autor do livro e do roteiro do filme *El gallo de oro* (livro escrito na década de 1950 e publicado apenas em 1980 e o filme lançado em 1964), e Gabriel García Márquez, na obra *El coronel no tiene quien le escriba*, de 1973.

Na parte inicial do conto a narradora já apresenta o fato que será determinante para o desenrolar da história: “Meu pai criava galos de briga e, como não tinha com quem me deixar, me levava às rinhas” (Ampuero, 2021, p. 9). Além da falta de condições para deixar a filha com alguém e não necessitar submetê-la ao ambiente degradante, a menina também precisava trabalhar na limpeza do local, ficando exposta aos assediadores: “Era eu quem recolhia aquela bola de penas e vísceras e a levava à lata de lixo. [...] No caminho, algum criador de galo sempre me dava uma bala ou uma moeda para que eu o deixasse me tocar ou beijar, ou que eu o tocasse e beijasse” (Ampuero, 2021, p. 9). Assim, a narrativa constrói a relação inerente entre os determinantes sociais e a exposição à violência, como a pedofilia.

Enriquez também segue costurando a narrativa com as determinações sociais e as violências sofridas pelas personagens, adicionando elementos diretamente ligados a fatores econômicos e de hierarquização social. A autora faz um movimento narrativo similar ao de Ampuero nesse sentido, porém inverso, ao iniciar o conto não pelas causas, mas pelas consequências da violência sofrida pelas personagens. A primeira cena se passa no metrô, com a vítima desfigurada pedindo dinheiro aos passageiros:

Quando pedia dinheiro, deixava tudo muito claro: não estava juntando para cirurgias plásticas, não tinham sentido, nunca retomaria seu rosto normal, sabia disso. Pedia para seus gastos, para o aluguel, a comida — ninguém lhe dava trabalho com o rosto daquele jeito, nem em empregos onde não fosse preciso vê-la (Enriquez, 2017, p. 180).

Outro caso interessante se dá na descrição do caso de Lucila, uma modelo queimada pelo marido e que acabou morta após uma semana internada. O relato demonstra como a ascensão da mulher a lugares de poder na sociedade capitalista e patriarcal se dá, notadamente, por duas vias: a do corpo, por meio do atendimento aos anseios do desejo masculino em relação a padrões de beleza; e como companheira de um homem em um lugar de poder. Lucila era modelo e se casou com um famoso jogador, que foi seu algoz.

Lucila era modelo e muito bonita, mas, acima de tudo, era encantadora. Nas entrevistas da televisão parecia distraída e ingênua, mas tinha respostas inteligentes e audazes, e por isso também se fez famosa. Meio famosa. Famosa por inteiro ela se tornou quando anunciou o noivado com Mario Ponte, o ponta-direita do Unidos de Córdoba (Enriquez, 2017, p. 182).

Observamos também a fragilidade financeira das mulheres para sustentar uma organização paralela à ordem patriarcal e contra-hegemônica, como o “Mulheres Ardentes” que sofria com a falta de objetos simples, como câmeras de qualidade, e precisava se valer de hospitais improvisados. Ao pensarmos em organizações pretensamente secretas compostas

por homens ao longo da história, como a maçonaria, nos deparamos com o poderio econômico na base de sustentação, que logo resulta em poder político. Esse contraponto é explorado para delimitar que a fragilidade diante das mazelas é socialmente construída em diversos níveis, dos quais podemos retomar aqueles citados por Cohen diante de sua associação à monstruosidade. Além disso, há fatores econômicos que também afastam essas minorias de uma representação social consistente, daí a necessidade de se apropriar do abjeto como uma forma de usufruir dos “poderes do horror”, para usar o termo de Julia Kristeva (1989).

4.3 Subalternidade e resistência

Seguindo na linha de detectar como o meio se reflete e é parte constitutiva dos contos de Enriquez e Ampuero, partiremos agora de estudos que apontam uma interpretação ligada à noção de subalternidade pós-colonial, para chegarmos ao tema do monstro como forma de representação. Sara Bolognesi e Alena Bukhalovskaya (2021), no artigo “Monstrua y subalterna: la resistencia en ‘Subasta’ (2018), de María Fernanda Ampuero”, analisam “Leilão” a partir da concepção de subalternidade de Ranajit Guha e Gayatri Chakravorty Spivak, da abjeção, a partir de Kristeva e Judith Butler, da inferiorização subjetiva do feminino, com Simone de Beauvoir, e da monstruosidade, com Cohen e Antonio Negri. As autoras relacionam essas categorias para mapear como a forma social vigente é contestada literariamente no conto. Segundo elas: “es posible afirmar que los conceptos de subalternidad y monstruosidad manejados en esta investigación y puestos en relación con la feminidad comparten un claro vínculo que los une y los relega a una posición de inferioridad, marginalidad y silencio” (2021, p. 92). Ademais, e por consequência, fica evidente que nessa relação, “la protagonista de ‘Subasta’, desde el comienzo, se presenta como subalterna y monstruosa” (2021, p. 92), e que é a partir dessa condição, e por conta dela, que se constrói a estratégia de resistência ligada ao corpo.

Buscaremos expandir tal interpretação sobre a condição de subalterna e suas implicações também ao conto de Enriquez. Antes, porém, vamos ao conceito. Na obra *Pode o subalterno falar?*, Gayatri C. Spivak (2014) analisa a situação em que grupos minorizados de territórios colonizados são excluídos, inclusive pela intelectualidade ocidental. A autora cita o exemplo dos intelectuais pós-estruturalistas que, ao falar por eles, com seus próprios valores elitistas e ocidentalizados, os deslocam tanto de sua subjetividade individual quanto de classe, no sentido de tomada do poder. Spivak também discute o problema da representação,

oscilando entre vozes que invisibilizam esses grupos subalternizados. Isso se dá pelo discurso da manutenção dos interesses econômicos e de poder (do colonizador), pela tradição (no caso do patriarcado em relação às mulheres subalternizadas), ou baseado em uma suposta neutralidade, que cai em estigmas, generalizações, e uma abstração programaticamente esvaziada, sobretudo nas questões ideológicas (da intelectualidade europeia, por exemplo). Para resumir a lógica desse último problema, citamos uma expressão utilizada pela autora, de “sujeito clandestino do poder e do desejo marcado pela transparência do intelectual” (Spivak, 2014, p. 57).

Spivak (2014) e Lugones (2008) avaliam o papel dedicado às mulheres em diferentes contextos coloniais, o britânico na Índia e o hispânico nas Américas, do ponto de vista da constituição dessa estrutura voltada para a exploração, nos mais diversos âmbitos, aliada à perspectiva de criação de uma nova sociedade. Lugones demonstra, como apresentamos no capítulo 5, o desmantelamento do sistema social dos povos originários do continente americano, impondo uma lógica patriarcal europeia, católica e da pureza racial, aliada à violência sexual e exploração do trabalho de indígenas e negros, que estruturou a nova sociedade que se formou a partir daí. Spivak, por sua vez, visa compreender como as pessoas subalternizadas, sobretudo as mulheres indianas, foram silenciadas e alijadas do caráter de sujeito constituinte da formação social, portanto, sem voz, sendo constantemente representada pelo Outro. Esse suposto “representante” pode ser formado pelas estruturas tradicionais de poder locais ou uma intelectualidade distante, que se pressupõe bem-intencionada e salvadora, mas mantém a relação de silenciamento e hierarquização de seres humanos. Engloba-se nesse bojo questões que vão desde a segmentação de classe, raça e sexo à violência epistêmica, uma vez que se dilui em diversas formas de representação que alijam do processo aqueles a quem se pretende representar.

Por fim, a autora responde à pergunta do título negativamente, o subalterno não pode falar, e a subalterna sequer é considerada como sujeito de fala. Para sustentar essa afirmação, ela traz o caso do *sati* como um exemplo emblemático da falta de voz e representatividade do subalterno²⁹. Spivak sustenta que a situação demonstra duas faces de uma mesma realidade. Embora a “tradição” permitisse, a legislação aprovada pelos ingleses no século XIX o proibiu, em um evidente conflito típico de sociedades coloniais, onde uma cultura é imposta à força sobre outra. Como diz a própria autora, não é o caso de defender a imolação de viúvas, mas de entender como a colonialidade e o eurocentrismo se colocam como um juiz moral acima de outros povos, subjugados pela força da colonização e do imperialismo. Neste exemplo,

²⁹ Discutiremos mais as questões relativas ao Sati no tópico 5.1.

percebe-se que em nenhuma das duas situações as próprias vítimas puderam ter suas vozes ouvidas, nem obter autonomia sobre seus atos.

Spivak trata o tema desde uma perspectiva pós-colonial, utilizando como referencial e exemplos a Índia, colonizada pelo império britânico. Porém, outras abordagens também demonstraram como essa violência se perpetua a partir de um projeto de representação que permeia grande parte dos sistemas que compõem a formação das sociedades modernas e contemporâneas. Temos, por exemplo, o caso da indústria cultural, revelado na análise realizada por Linda Williams (1991, p. 4, tradução nossa), em sua pesquisa sobre como o corpo feminino é retratado em três gêneros cinematográficos. A autora afirma que “[...] os corpos das mulheres representados na tela têm funcionado tradicionalmente como as principais personificações do prazer, do medo e da dor”³⁰, sendo estas, portanto uma espécie de polo passivo nos filmes terror (pela via do medo), pornográficos (por meio do êxtase), e melodrama (representado pela dor). Ainda segundo Williams (1991, p. 5, tradução nossa)³¹, “[...] devemos agora perguntar sobre o status do excesso corporal em cada um desses gêneros. É simplesmente a presença indecorosa e ‘gratuita’ da mulher sexualmente extasiada, da mulher torturada, da mulher que chora”. Ou seja, a estética nos três gêneros de filme citados é construída sobre uma forma de representação que se baseia no corpo feminino reduzido à sua objetificação e manipulação, visando a banalização de seus limites. “O espetáculo do corpo é apresentado mais sensacionalmente na representação do orgasmo na pornografia, na representação da violência no terror e na representação do choro no melodrama” (Williams, 1991, p. 4, tradução nossa)³².

Ressaltamos que, ao compararmos ambos os exemplos, de Spivak e Williams, sobre a crise de representação do feminino em diversas esferas do discurso, como o social, o legal e o artístico, temos que considerar as diferenças, como aquelas citadas pela própria Spivak no que se refere às diferenças entre as mulheres do primeiro e do terceiro mundo. Além disso, na análise de Williams, atribuímos a representação da mulher à de objeto, enquanto Spivak delimita que as de países periféricos nem sequer possuem essa condição, senão a de um não lugar, como no trecho em que afirma que:

³⁰ Tradução do original: “[...] the bodies of women figured on the screen have functioned traditionally as the primary embodiments of pleasure, fear, and pain”.

³¹ Tradução do original: “[...] we should now ask about the status of bodily excess in each of these genres. It is simply the unseemly, 'gratuitous' presence of the sexually ecstatic woman, the tortured woman, the weeping woman”.

³² Tradução do original: “The body spectacle is featured most sensationally in pornography's portrayal of orgasm, in horror's portrayal of violence and terror, and in melodrama's portrayal of weeping”.

entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da ‘mulher do Terceiro Mundo’, encurralada entre a tradição e a modernização (Spivak, 2014, p. 157).

Estes paradoxos são a base da disruptura vivida pelas personagens de “As coisas que perdemos no fogo” e “Leilão”, e os exemplos auxiliam a entendermos o que as autoras construíram, por meio do horror corporal, como uma necessidade de resposta e de representação própria frente à posição de subalternidade. Essa condição de transmutação para uma nova categoria, a dos monstros, é forte e literalmente marcada nos dois contos: “— Sua filha é um monstro” (Ampuero, 2021, p. 9); “Pelo menos não existe mais tráfico de mulheres, porque ninguém quer um monstro queimado” (Enriquez, 2017, p. 189). É possível perceber, nos dois contos aqui analisados, a inversão da posição monstruosa como uma proteção, utilizando sua percepção estética de desfiguração corporal. A transformação própria e intencional visa demonstrar o que é de fato um monstro, que, como citamos anteriormente nas palavras de Cohen (2000), serve para revelar e advertir sobre algo, e é aí que todo o referencial histórico, mitológico e artístico da mulher monstruosa se dilui.

Os contos “Leilão” e “As coisas que perdemos no fogo” trazem essa subalternização em determinados momentos como fator de tensionamento das personagens e de controle e necessidade de estabilização para os antagonistas. Em “Leilão” os diálogos entre pai e filha, com as acusações sobre ser “mulherzinha”, como citado anteriormente, demonstram perfeitamente como funcionam os operadores ideológicos, e como de fato produzem relações de causa e efeito, como na sequência: “— Vamos lá, não seja tão mulherzinha. São galos, caralho. Depois eu já não chorava ao ver as tripas quentes do galo perdedor se misturando ao pó.” (Ampuero, 2021, p. 9). A ideia de que o feminino não se misturava àquele ambiente predominantemente masculino, representado pelos galos que lutavam até a morte por serem animais dominantes, contrastava com a necessidade material que o pai tinha de ter ajudantes na organização e limpeza do local. Por isso, ele acusava a filha de ser uma mulher, no diminutivo, com a carga ideológica negativa atribuída ao feminino, uma vez que, para os outros homens que frequentavam o local, ela continua ligada ao feminino por meio da objetificação sexual, ainda que fosse uma criança. “A casa de Adela” traz uma situação similar, relacionada ao fato de Clara não poder assistir os filmes de terror por ser mulher, no trecho já citado no capítulo 3, subtópico 3.2: “E por que o Pablo você deixa?; — Porque é mais velho que você.; — Porque é homem! — gritava meu pai, intrometido, orgulhoso” (Enriquez, 2017, p. 64).

Essa lógica da linguagem, ressaltada pelas autoras, é o que sustenta e erige a estrutura da violência machista. Gomes (2024, p. 93), conceitua essa prática como “monolinguismo misógino”, que, para ele, consiste na: “[...] síntese dos códigos que sustentam o estupro e o aniquilamento moral contra a mulher, funcionando como uma língua que controla a liberdade das mulheres e impõe o terror da violência como padrão”. Estes, por sua vez, se constituem de “códigos ancestrais” que mantêm vivos uma cadeia de valores que diferenciam os gêneros sob essa perspectiva, dos privilégios à violência sexual. Selma Rodal Linares, pesquisadora que tem se debruçado sobre a obra das duas autoras, também destaca, no artigo “La retórica agonista en ‘Las cosas que perdimos’ en el fuego de Mariana Enriquez”, como as ocorrências textuais (linguísticas, especialmente as semânticas) desvelam as relações de poder que constituem o contexto do conto. Linares também discute as questões ligadas à representação, concluindo que essa quebra que apontamos, relacionada à subalternidade, busca ser superada a partir da tomada discursiva pelos corpos modificados:

este cuento articula un desplazamiento político-narrativo “agonista”, capaz de desmontar la identidad hegemónica “mujer”, en la medida en que desarticula las formaciones sociales antagónicas “nosotras-ellos” que organizan el espacio social [...] De este modo, el fuego se transforma de dispositivo de control en práctica contrahegemónica y produce un desmontaje de la analogía “mujer-objeto” (Rodal Linares, 2023, p. 7).

A autora descreve a “retórica agonista” como o contraponto a uma retórica antagonista. Nesse sentido, ela atuaria, por exemplo, no conto de Enriquez, como uma formação das identidades que não ocorre necessariamente em oposição, que não se define pelo outro. Porém, como coloca ainda a autora, não se pode negar como as relações de poder afetam diretamente a construção das identidades.

As relações de poder são fatores importantes nos contos de Enriquez e Ampuero. Em “Leilão”, observamos o peso da violência de gênero recair sobre indivíduos. Sua forma de apresentar as situações de uma maneira específica, seja por meio da violência sofrida pela protagonista ainda quando criança ou por Nancy, sem que, em nenhum caso, houvesse no relato nenhum tipo de oposição ou defesa das vítimas, exceto a partir da estratégia de defesa da narradora, portanto também uma iniciativa individual de salvação. “As coisas que perdemos no fogo”, evidencia como as relações de poder se dão em âmbito social, o que também gera o movimento amplo de resistência e luta para deixar a condição de subalternidade. Busca-se, neste caso, criar uma relação de poder paralela, como notado também por Rodal Linares (2023, p. 10), ao identificar um estranhamento na instituição da nova formação, bem como o risco de sua transformação em algo distinto daquilo para o qual

foi construído inicialmente. Para a autora: “existen algunos indicios en el cuento que hacen evidente el vaciamiento del significado del fuego y su transformación en índice de una formación social hegemónica, por ejemplo, la conversación que la madre de Silvina tiene con su amiga María Helena” (Rodal Linares, 2023, p. 21), a pesquisadora cita o desfecho do conto, que relata a opinião da mãe: “ah, quando será que Silvinita vai se decidir, ela daria uma queimada linda, uma verdadeira flor de fogo” (Enriquez, 2017, p. 190). Mais adiante, Rodal Linares ainda complementa que:

La construcción de una contrahegemonía no significa que la utopía y la promesa de bienestar realmente se realicen, ni siquiera que el sistema simbólico emergente como nueva hegemonía no tienda a reconvertirse en un imperativo que produce otra vez cierto tipo de represión y la privación de libertad hacia las mujeres. (2023, p. 17).

A autora também se debruçou sobre a obra de Ampuero e, nesse sentido, destacamos o artigo “La deshumanización como estrategia contra-económica en Pelea de gallos, de María Fernanda Ampuero”, que possui uma perspectiva que relaciona os horrores corporais a questões ligadas ao capital, associando o capital cultural à violência de gênero e à valoração dos corpos de acordo com critérios definidos pelas ferramentas de hierarquização. Como ela afirma, o conto reflete como os corpos são classificados de acordo com sua utilidade, conforme as necessidades do patriarcado, seus valores e crenças. Os galos, por exemplo, são vistos “como figuras simbólicas que representan la valentía, el coraje y la fortaleza, atributos ideales de la masculinidad hegemónica”. Por sua vez, “las mujeres son deshumanizadas porque son concebidas como objetos de comercio sexual” (Rodal Linares, 2024, p. 43), e é a partir dessa lógica que “las mujeres emprenden la deshumanización como una estrategia para parodiar y subvertir su consumo” (Rodal Linares, 2024, p. 41).

Estes fatores, ligados a questões materiais e de classe, ampliam as possibilidades da análise das obras apresentadas, especialmente quando associadas à questão de gênero e da monstrosidade como arma na confecção do texto literário. O que estamos buscando com isso é encontrar uma forma de categorizar, a partir do caráter de classe, a opressão de gênero, para justificar então determinadas escolhas estéticas dos contos. É a partir desse lugar, que serve para situar as personagens femininas, que se chega à segunda e mais importante etapa, de dar uma resposta, discursando por meio do corpo, de forma tragicamente limitada à sua destruição/alteração, seja individual ou coletivamente.

Como debatido no terceiro capítulo deste trabalho, Federici demonstrou como a acumulação primitiva do capital, sendo a base material para a dominação capitalista (e

colonial) do mundo pelo Ocidente (mais exatamente pelos países da Europa Ocidental), baseou-se fortemente na dominação masculina sobre a reprodução da força de trabalho, determinando assim a vida social e econômica das mulheres por meio de estruturas consolidadas de poder, como o Estado e a Igreja. A autora também nos auxilia a pensar relações contemporâneas que exploramos na interpretação dos contos, ligadas às modificações corporais como uma forma de emancipação e representação, portanto, de formas de poder. Em seu texto “Reconstruir nosso corpo, reconstruir o mundo?”, ela nos apresenta o corpo a partir de um ponto de vista do processo material e produtivo, da evolução dos determinantes sociais que se sobrepõe a fatores individuais e coletivos que se detém sobre ele, e de como isso afeta a cultura e as subjetividades. Federici (2024) afirma que “corpos também são textos sobre os quais regimes de poder escreveram suas prescrições”, e em seguida avalia as contradições contidas neste território: “o corpo tem sido nosso meio mais poderoso de autoexpressão, assim como o mais vulnerável a abusos”.

O mundo contemporâneo, descreve a autora, nos permite, mais do que nunca, a possibilidade de alterar intencionalmente fatores biológicos, estéticos e funcionais da nossa existência. Isso é movido em parte por necessidade, mas, sobretudo, pelo desejo. E assim, motivado por um sentimento (desejo) embutido por meio de fatores que compõem a ideologia dominante, amplifica o individualismo e a exclusão social, ao separar aqueles que podem ter o corpo valorizado ou não, uma vez que ele passa a ser artificialmente modificado. A autora então afirma ser necessário um movimento em sentido contrário, em que:

convém uma nova “política corporal”, que nos ajude a conceber de que modo a gestão de nosso corpo e de suas práticas de reconstrução pode se encaixar em um processo mais amplo de emancipação social, para que nossas estratégias de sobrevivência não deem mais poder às forças sociais que estão levando muitos de nós à morte, e para que não conspiram por um tipo de bem-estar cujo preço e conteúdo nos distanciam de outras pessoas (Federici, 2024).

As atuais perspectivas das políticas corporais, bem como os rumos que vêm sendo tomados, segundo Federici, aprofundam a problemática da relação entre o corpo feminino, a adequação e a servidão. É nesse contexto que ocorre e se naturaliza a violência, como abordado nos contos de Ampuero e Enriquez, levando à autodestruição do corpo feminino, como um protesto e como avesso do machismo, que só se interessa por ele enquanto ente perfeito para ser usufruído, ou como território de domínio e poder. Como afirma Gomes (2021a, p. 153), “o suplício do corpo da mulher é um exemplo de códigos machistas mantidos por valores hegemônicos que são usados para educar pela punição, uma vez que esse corpo

serve de parâmetro para que outras não sigam seu caminho”. As transformações e intervenções desenvolvidas visam, sobretudo, preparar o ser humano para produzir mais e adequar-se melhor ao padrão. Isso é disfarçado sob a ótica do bem-estar e do autocuidado, como destacado por Federici (2024) ao ressaltar, por exemplo, “[...] a campanha de terror ainda em curso organizada para nos alertar sobre genes defeituosos presentes em nosso DNA, pronta a nos sobressaltar e nos mandar direto para o caixão”, enquanto, por outro lado, destaca ainda a autora, desenvolvem-se mecanismos para diminuir a necessidade de tempo de descanso e sono, e nos permitir, como uma máquina, armazenar mais informações e aumentar nossa capacidade de absorvê-la. Portanto, o controle ideológico dos corpos, não apenas enquanto matéria-prima da força de trabalho vendida, mas também da reprodução social em parâmetros excludentes, forma o estofó para o uso de técnicas de horror corporal que discutiremos a seguir.

No próximo capítulo, reuniremos algumas das principais características estéticas utilizadas nos quatro contos, de forma a relacionar os usos das formas do horror para mapear as violências diversas, estruturais, de classe e gênero, presentes no cotidiano latino-americano. A espacialidade e o horror corporal serão destrinchados nas narrativas para podermos visualizar suas funções no processo de criação literária dos contos.

5 OPÇÕES E SOLUÇÕES ESTÉTICAS: AS ENTRANHAS DO HORROR

Mariana Enriquez, María Fernanda Ampuero e os escritores de horror em geral, ainda que possuam narrativas contemporâneas e inovadoras em vários aspectos, inclusive narrativos, trabalham com estruturas ligadas à tradição do gênero. É perceptível, todavia, que o próprio horror também se adapta às realidades locais, revestindo-as com suas nuances. Como dito anteriormente, temos, por exemplo, no horror latino-americano do século XXI, uma forte presença de aspectos contemporâneos eminentemente ligados a uma visão de mundo atualizada às opressões e lutas por libertação de grupos diversos, ou por justiça social e reparação histórica, especialmente derivados do colonialismo e das ditaduras. Essas questões, além de pautarem o tema da produção, também incidem diretamente sobre as técnicas narrativas utilizadas, como nas obras analisadas nesta dissertação.

Neste capítulo, buscamos traçar o caminho percorrido pelas autoras quanto às escolhas literárias ligadas aos aspectos estéticos da narrativa, a partir das questões temáticas que apresentamos nos capítulos anteriores. Para isso, construiremos paralelos entre os principais recursos estéticos utilizados nos contos por meio da relação espaço (em “Monstros” e “A casa de Adela”) e corpo (em “Leilão” e “As coisas que perdemos no fogo”). Partiremos das intertextualidades, tanto literárias quanto culturais e sociais, observando assim a base de sustentação real para o texto literário, pilar importante em Enriquez e Ampuero. Utilizaremos para isso os intertextos culturais de Gomes (2016) e o texto espelho, de Bal (1990), além de apresentar casos reais de violência que iluminam a leitura dos contos. Essas relações estruturam e conferem profundidade aos textos, além de explorar diversas possibilidades criativas, como no caso da espacialidade, que reflete terrores e temores a partir do ambiente, geografia e entorno das personagens, além do horror corporal, que coloca em perspectiva valores sociais esteticamente construídos.

Pretende-se ainda demonstrar como a aplicação de algumas teorias clássicas da literatura podem não ser suficientes para uma análise dessa produção, com elementos ligados à contemporaneidade e vozes narrativas difusas, como, por exemplo, no caso de conceitos como o do ponto de vista na ficção, de Norman Friedman (2002), ou o de Gaston Bachelard sobre a topoanálise (2000). O primeiro, pela difusão de focos e pontos de vista nos contos, com aspectos testemunhais e relacionados ao trauma, mas, sobretudo, pelos papéis sociais desempenhados no texto, em que uma personagem soa como protagonista, porém a carga dramática é transferida a outra. Já no caso de Bachelard, temos a diferença especialmente em relação à constituição e utilização da casa enquanto espaço ficcional. O autor francês aborda

um espaço doméstico e apaziguador, geralmente ligado aos traços masculinos e europeus. Portanto, bastante distinto da casa latino-americana que carrega traumas e elementos do passado. Nesse sentido, para as análises narrativas em “Monstros” e “A casa de Adela”, também recorreremos a Mieke Bal (1990), especialmente com os conceitos de texto intercalado e texto espelho. Já para a espacialidade, recorreremos a Elódia Xavier (2012) e sua pesquisa sobre a casa na literatura de autoria feminina, bem como conceitos de espacialidade e crítica de Luís Alberto Brandão (2007). Por fim, discutiremos o uso de técnicas do *body horror* e a conexão com a abjeção para amarrar as análises, a partir de reflexões de Aldana Reyes (2014) e Kristeva (1989) em “Leilão” e “As coisas que perdemos no fogo”.

5.1 Horrores intercalados e espelhados

Analisaremos neste tópico alguns elementos específicos dos dois contos, relacionando a narrativa a aspectos temáticos e representativos da história da literatura e social, entrelaçando-os com a contextualização que apresentamos no capítulo anterior. Buscamos integrar o que o texto representa, enquanto estrutura, aos intertextos, mesclando teorias narrativas com aquelas ligadas ao horror e à teoria literária. Em relação ao intertexto cultural, podemos resumir nossa proposta a partir das premissas de Carlos Magno Gomes (2016, p. 118), quando afirma a necessidade de entender como questões culturais, externas ao texto, podem ser captadas na narrativa, ampliando assim suas possibilidades de análise e interpretação:

[...]ressaltamos a particularidade que o uso dos intertextos culturais promove, pois o ato de comparar é também abrir o texto para outros sentidos. Nessa prática, precisamos trazer o repertório social para o espaço da interpretação, seguindo as pistas do texto para formular uma conjectura de sentidos.

Ou seja, por meio do texto, e somente dele, é possível chegar além do texto. Esta definição se encaixa no objetivo deste trabalho, ao definir o intertexto como o elemento que faz a ligação entre estética e história, por meio de ferramentas textuais que, como chaves, abrem possibilidades de sentidos que o leitor deve buscar no âmbito cultural/social, etc.

Para atingir este objetivo, utilizaremos o conceito de texto espelho e texto intercalado, cunhados pela teórica Mieke Bal a fim de encontrar determinadas marcas na narrativa. Bal (1990, p. 151) avalia que o texto espelho se dá quando existem paráfrases que ligam os textos: “Cuando cabe parafrasear las fábulas básica e intercalada de modo que ambas paráfrasis

tengan uno o más elementos en común; el subtexto será una señal del texto básico [...] El texto espejo sirve como instrucciones de uso”. Na ficção de Enriquez, por exemplo, o texto espelho antecipa o único fim possível para Adela enquanto personagem naquela sociedade, naquele contexto.

Bal explica que o texto intercalado pode ser uma narrativa própria à parte, ou um texto que ajuda a explicar a narrativa principal, seja por um dos personagens que conta uma história paralela, trazendo assim elementos para desvelar os fatos narrados, seja por um subtexto que por si só é uma trama à parte, que também auxilia no entendimento da narrativa principal, como, por exemplo, uma ocorrência do passado de uma personagem. Esta técnica é perceptível no conto de Ampuero, pela representação dos filmes de horror assistidos pelas gêmeas e pela via dos pesadelos.

Iniciaremos pelo conto “Monstros” e seus textos intercalados, em especial quanto aos filmes mencionados no conto. A dicotomia entre a representação artística e os perigos reais da vida é introduzida logo no início da narrativa, quando Narcisa adverte as meninas sobre a maior periculosidade dos vivos em comparação com os mortos, personagens da ficção. A narrativa aborda também outras complexidades da relação entre o horror e a realidade, explorando a percepção da monstruosidade e os produtos culturais de massa, muitas vezes desconectados das culturas locais, especialmente no cinema hegemônico estadunidense, trazendo assim uma reflexão sobre arte, estética e opressão. Isso é evidenciado no trecho a seguir:

Narcisa, [...] dizia isto, que se deve ter mais medo dos vivos que dos mortos. E achávamos uma estupidez, pois como você pode ter mais medo, por exemplo, de Narcisa do que de Reagan, a menina de *O exorcista*; ou do seu Pepe, o jardineiro, do que de Salem ou de Demian, o filho do diabo; ou do papai do que do Lobisomem? Absurdo (Ampuero, 2021, p. 17).

Temos então, na citação anterior e em outros trechos da narrativa, os seguintes filmes: *O Exorcista* (*The Exorcist*, 1973), um clássico do cinema de horror no qual a vítima da possessão, Regan MacNeil, possui a mesma idade das irmãs do conto, doze anos. Porém, a maior similaridade aqui se dá em relação a Narcisa. Tanto ela, quanto Regan, têm o corpo possuído. Ainda que em sentidos distintos, nenhuma das duas está na posse de seu próprio corpo. De um lado temos um demônio, que encarna na personagem do filme, agindo de dentro para fora, e de outro temos também um monstro, no conto, que se arvora em seu papel social, e age de fora para dentro, na representação do estupro; *A Profecia* (*The Omen*, 1976), em que a trama aborda a história de uma criança que seria o filho do demônio e a partir disso quem

tenta eliminá-lo é o próprio pai; *As Bruxas de Salem* (*The Crucible*, 1996), que revisita o julgamento histórico contra mulheres acusadas de bruxaria; *O Iluminado* (*The Shining*, 1980), conta a história de um pai que enlouquece e assassina toda a família, enquanto trabalha como zelador em um hotel isolado. Este filme é, inclusive, previamente sugerido no conto como um prenúncio, especialmente pela presença do pai como vilão e pela presença de gêmeas; apesar de não especificar qual título sobre o lobisomem o conto se refere, esta lenda apresenta um ser que, nas noites de lua cheia, se metamorfoseia entre homem e lobo, desencadeando destruição e morte, bem como o pai das meninas, que vai atrás de Narcisa na calada da noite. Essa transfiguração é uma representação bastante pertinente, uma vez que o pai possui esta característica, sendo o monstro para Narcisa e o humano para as meninas, ao menos antes do desfecho, como o lobisomem; Outra figura do horror que se apresenta no contexto é a do vampiro, como notado por Sánchez Mejía (2023, p. 121): “En este cuento se caracteriza al padre como un depredador sexual que, al igual que el vampiro, utiliza la noche como el tiempo en el que sale en busca de presas. Esta caracterización además amplía los alcances de la violencia machista”. O pai, portanto, é um predador sexual que, assim como o vampiro, utiliza a noite para sair em busca de presas. Essa caracterização, por sua vez, amplia o alcance da violência machista”; *A Hora do Pesadelo* (*A Nightmare on Elm Street*, 1980), centrado em um antigo assassino de crianças que, após ser imolado pela comunidade, retorna para atormentar e assassinar adolescentes em seus sonhos. Os pesadelos, inclusive, formam um intertexto à parte, especialmente na passagem: “nessa noite e nas seguintes, tivemos que pedir a Narcisa que subisse para dormir conosco, porque Freddy se enfia nos seus sonhos e te mata no sonho e ninguém percebe” (Ampuero, 2021, p. 18). O trecho, além de retomar a questão do trabalho incessante, traz Freddy Krueger, se “enfiando” nos sonhos, como uma analogia simbólica com a situação sofrida por Narcisa, quando tem seu sono interrompido pela violência sexual, e os pesadelos do filme, onde os adolescentes morrem por ação do monstro.

Portanto, existe uma categoria mais geral em que vários elementos coincidem, sendo necessário um arsenal de filmes para representar o terror de uma casa só — as vítimas são geralmente as mesmas: crianças, adolescentes e mulheres; a representação da monstruosidade masculina; a figura paterna colocada à prova; o uso do onírico como um mundo paralelo que espelha os perigos da realidade. Os filmes funcionam então como o intertexto, ressaltando assim a complexidade das opressões reais diante de sua representação, como nos filmes citados.

A partir destas concepções, podemos ressaltar o paradoxo empregado pela autora em relação à monstruosidade do horror ficcional e o terror da violência factual, uma vez que ela

cita a ficção dentro de outra ficção, criando assim um plano artístico que é a representação do real dentro da narrativa. Os filmes são utilizados no conto como contraponto, ao ser por meio deles que se busca criar um novo paradigma em relação ao senso comum sobre o mal e a monstrosidade. Essa percepção generalista na sociedade também é apontada por Ribeiro (2021) como um ponto de reflexão acerca do horror. Segundo o autor:

Se perguntadas acerca de que palavras vêm à sua mente quando lembram de “monstro”, as pessoas, com frequência, farão associação com a ideia de “mau”, de “maldade”. Todavia, o que se vê é que determinada figura receberá a alcunha de “má” em oposição à suposta bondade que constitui o seu adversário ou vítima. Infelizmente, é nessa relação dicotômica, compartilhada pelo senso comum e que se dá muito em virtude das formas de representação produzidas pelas culturas em geral, que se baseiam muitas análises e críticas literárias e cinematográficas do gótico até a atualidade.

A reflexão de Ribeiro nos remete às diversas possibilidades do gótico e do horror, mas também da própria noção de monstrosidade, também usualmente associada a um senso estético que parte de um padrão. A etimologia da palavra “monstro”, por sua vez, nos leva à sua função de que se trata daquele que aponta, como nas concepções que apresentamos a partir das teses de Cohen (2000, p. 27), de que: “o corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é, etimologicamente, ‘aquele que revela’, ‘aquele que adverte’”, ou seja, os monstros possuem uma capacidade inerente de refletir estruturas por meio de sua constituição. Nesse sentido, também se ampliam interpretações dos contos que aqui analisamos. Narcisa, por exemplo, pode, nessa acepção, ser lida como um monstro, pois é por meio dela, do abuso de seu corpo, que as gêmeas descobrem os perigos do mundo patriarcal e desvendam o verdadeiro predador dentro de casa. Por outro lado, Adela, sendo o agente que indica, por meio de seu próprio desaparecimento, o terror dos desaparecimentos de milhares de civis durante a ditadura militar no país e da decadência posterior. Assim, o monstro então é a vítima, como as personagens que sofrem e desmascaram.

Outra forma de texto intercalado utilizado por Ampuero no conto “Monstros” se dá pela performance dos pesadelos, utilizando aspectos ligados ao real, que trazem a representação da violência de uma forma direta e contraposta ao horror artístico. O pesadelo é um elemento tradicionalmente ligado ao gótico e ao horror, como veremos adiante. No conto, eles se manifestam por Mercedes, a gêmea “menor”. Ao contrário da suposição das irmãs, de que o pior pesadelo estaria relacionado ao personagem Freddy Krueger, Mercedes passa a ter sonhos demoníacos com pessoas de seu convívio, que carregam consigo a marca do controle

discursivo e institucional, como as freiras da escola. Os pesadelos revelam uma espécie de trauma ou temor que se desenvolve a partir de um fato possivelmente em curso, assombrando diuturnamente a menina. Paira nos leitores a dúvida em relação à ocorrência de algum abuso físico ou se o discurso religioso sobre a sexualidade era tão perverso que causava crises de ansiedade na menina, relacionando-o ao demoníaco, à culpa, à perversão e ao pecado.

Posteriormente, os pesadelos se deslocam quanto ao objeto/assunto, mantendo suas características de violência sexual. Após a primeira menstruação e a consciência de que havia se tornado mulher e poderia ter filhos, Mercedes sonha com homens que, em um estranho ritual com seu sangue, geram bebês monstruosos. Aqui, o trauma parece se desenhar no pesadelo como uma premonição de um mundo macabro para as mulheres.

O pesadelo desempenha uma função narrativa bastante versátil, uma vez que por meio dele são adicionados elementos que agregam sentido ao texto, podendo se desprender da materialidade ou mesmo da sequência narrativa. Jorge Luis Borges, em uma conferência sobre o tema, destacou o caráter representativo dos sonhos e dos pesadelos. Assim como na literatura de horror, em que a recepção é o que define o estilo, Borges (2013, p. 16) afirma que “[...] en las pesadillas lo importante no son las imágenes. Lo importante, como Coleridge — decididamente estoy citando a los poetas — descubrió, es la impresión que producen los sueños”. Já Philip W. Martin (1998, p. 164, tradução nossa), no verbete sobre o pesadelo na obra *The handbook of gothic literature*, destaca seu caráter premonitório na literatura gótica, ao afirmar que: “o significado comum do pesadelo (um sonho assustador) é frequentemente evocado no uso de tais sonhos na ficção gótica, onde frequentemente são prescientes”³³.

Tanto Borges quanto Martin destacam obras do pintor suíço Johann Heinrich Füssli (também conhecido como Fuseli) como representações artísticas do pesadelo. Borges ressalta como o quadro “O Pesadelo” dialoga com a etimologia do termo, ressaltando que o elfo retratado por Fuseli no quadro traz um lastro histórico e etimológico. Segundo o autor:

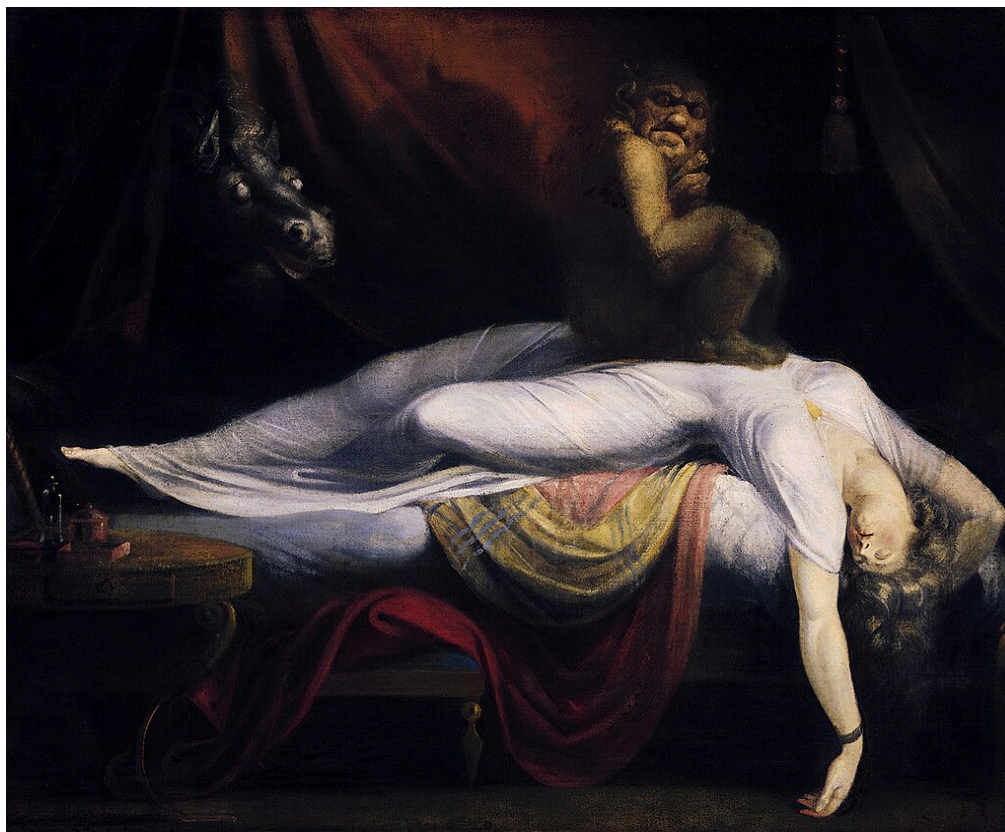
En griego la palabra es *efialtes*: Enaltes es el demonio que inspira la pesadilla. En latín tenemos el *incubus*. El ícubo es el demonio que oprime al durmiente y le inspira la pesadilla. En alemán tenemos una palabra muy curiosa: *Alp*, que vendría a significar el elfo y la opresión del elfo, la misma idea de un demonio que inspira la pesadilla (Borges, 2013, p. 15).

Martin (1998, p. 164, tradução nossa) assinala que: “na série de pinturas e desenhos de Fuseli sobre o assunto (como ‘*The Nightmare*’, 1782 e ‘*An Incubus Leaving Two Sleeping*

³³ Tradução do original: “The common meaning of nightmare (a frightening dream) is frequently evoked in the use of such dreams in Gothic fiction where they are often prescient”.

Girls', c. 1793), o fenômeno do pesadelo é sobreposto à iconografia do erotismo”³⁴. Nesse ponto, voltamos à questão do diálogo do horror latino-americano com a representação anglo-americana, sendo aclimatado para a realidade local. Assim como Enriquez, Ampuero também discorre sobre essa ligação entre o clássico e a violência cotidiana regional em sua formação como leitora e escritora. Em entrevista concedida a Mixar López, do Los Angeles Times en Español, em 24 de agosto de 2020, a autora relata:

veíamos la cinta y queríamos leer el libro, fue con mi hermano con quien compartí esta fascinación por el terror, tuvimos una colección de antologías de cuento que se llamaba ‘Biblioteca básica de misterio y terror’ donde se compilaban cuentos clásicos, “El gato negro” de Edgar Allan Poe con cuentos más contemporáneos de autores quizá más desconocidos que exploraban una variedad infinita de posibilidades de terror [...], por otra parte, creo que el terror para mí como escritora, ha sido el canal que me ha permitido explorar la violencia cotidiana, nada sobrenatural, sin embargo, más pavorosa que el diablo en ‘El exorcista’, porque las vivimos todos los días (Ampuero, 2020).



“O pesadelo” (FUSELI, 1781).

De volta ao conto “Monstros”, a partir destas reflexões podemos identificar nos

³⁴ Tradução do original: “In Fuseli's series of paintings and drawings of the subject (such as 'The Nightmare', 1782 and 'An Incubus Leaving Two Sleeping Girls, c. 1793) the phenomenon of the nightmare is overlaid with the iconography of eroticism”.

pesadelos de Mercedes uma representação da hostilidade, violência e hipocrisia acerca do discurso sobre a sexualidade feminina, especialmente no que se refere às freiras: “[...] possuídas pelo diabo, dançando peladas, tocando-se lá embaixo” (Ampuero, 2021, p. 19) e, posteriormente, com a ameaça da violência sexual masculina e a perda de controle do próprio corpo na maternidade. “Já não eram freiras, mas homens, 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). O terror que cerca a menina, diante da violência real ou da ansiedade pela sua possível manifestação a partir das mudanças pelas quais passa, manifestando-se de forma abjeta em seu pesadelo, pode nos levar ao conceito de Julia Kristeva (1989, p. 7), que avalia que: “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable”. Essa parece ser a situação pela qual passa a frágil Mercedes, segundo o que consta no texto, despreparada para os terrores reais que a cercam e que se anunciam.

Assim como descrito por Martin, o pesadelo no conto funciona de forma premonitória. Para além dos elementos descritos anteriormente, pode-se condensar o último sonho de Mercedes como uma antecipação da violência ligada à sexualidade que as gêmeas, enquanto mulheres, enfrentarão em suas vidas. Nesse sentido, na mesma noite e por conta deste pesadelo em específico, as meninas descem as escadas buscando o conforto e o consolo de Narcisa, sendo justamente quando descobrem o que ocorria de madrugada na parte baixa da casa. O pesadelo antecipa, portanto, o perigo.

Ao compreendermos os pesadelos de Mercedes como um elemento estético de opressão, percebemos como a narrativa transcende a mera representação de traumas ou ansiedades individuais da personagem. Essa dimensão contribui para a construção simbólica do conto e enriquece a experiência do leitor ao explorar temas complexos relacionados à sexualidade, controle social e violência de gênero. Por fim, como afirmou Borges (2013, p. 17): “Llego a la conclusión, ignoro si es científica, de que los sueños son la actividad estética más antigua”.

Podemos assim identificar no conto três planos do horror: o artístico, representado pelos filmes, que dialogam com a tradição do horror no cinema, e funciona de forma autorreferencial, ou meta-artística, especialmente como contraponto à monstruosidade masculina; o real, visto na opressão aterrorizante sofrida por Narcisa, que ecoa nas gêmeas, como o abuso de Mercedes na escola, sendo estes fatos cotidianos amparados por dados

estatísticos e pesquisas sobre os temas; e o estético, por meio do onírico, que conecta esses dois mundos, possuindo ainda um caráter presciente sobre a realidade opressora das mulheres que as adolescentes descobrem na narrativa.

Enriquez também utiliza os sonhos como elemento intertextual em “A casa de Adela”. Como já destacado, o conto inicia a partir de um relato da narradora sobre seus sonhos com Adela, quando ela sempre voltava. Já no trecho “nunca falta a chuva nem faltamos meu irmão e eu, os dois parados diante da casa abandonada, com capas amarelas, observando os policiais no jardim que falam em voz baixa com nossos pais” (Enriquez, 2017, p. 61), há uma intertextualidade com a obra *It*, de Stephen King, em uma cena análoga com capas amarelas, chuvas e policiais (Cordone; Boquet, 2022). Nos sonhos do irmão Pablo com Adela, também frequentes, a cena era mais aterrorizante. “Em seus sonhos, nossa amiga não tinha unhas nem dentes, sangrava pela boca, sangravam suas mãos” (Enriquez, 2017, p. 74), remetendo aqui aos torturados e desaparecidos políticos da ditadura como intertexto da história de horror clássica. Novamente observamos aqui a intertextualidade com as literaturas de língua inglesa, neste caso, com a literatura anglo-americana. Além disso, Stephen King e outros autores da tradição do horror, especialmente nos Estados Unidos, devido à natureza de suas obras e suas adaptações ao cinema, histórias em quadrinhos, videogames, e outras mídias, praticamente simultâneas à sua produção literária, acabam ligando esses autores ao mundo pop, impulsionadas por grandes vendas e bilheteria altas, como no caso de *It*. Esse fator é importante tanto como um posicionamento literário e crítico da autora, que se mostra conectada aos aspectos estéticos do horror artístico sem um julgamento de austeridade, como Dabove atribuiu à crítica direcionada ao Borges mais ligado ao horror e ao pop.

Já o texto espelho aparece no conto “A casa de Adela”, ao refletir, de diversas maneiras, a sociedade argentina, construindo um mosaico de significados simbólicos na narrativa. O conto apresenta frases que se relacionam e criam um emaranhado entre o literário, o social e sua própria representação. Temos então uma das variantes da técnica *mise en abyme*, em que uma narrativa se encaixa dentro da outra. A inter-relação artística com o contexto histórico se dá por meio das ocorrências parafrásticas que destacamos, e não diretamente na reprodução, mas pela associação. “A *mise en abyme* favorece, assim, um fenômeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos” (Rita, 2010). A figura do abismo está relacionada a esse corpo desaparecido, às casas de tortura, às marcas na cidade pedindo por justiça e outras ocorrências que traremos a seguir.

Na referência ao aniversário da personagem Adela — “Organizava as melhores festas de aniversário a cada 3 de janeiro” (Enriquez, 2017) — temos uma data simbólica na história argentina, já que foi em um três de janeiro, no ano de 1833, que as ilhas Malvinas foram ocupadas pelos britânicos, dando início ao que, mais de um século depois, seria uma sangrenta guerra que ceifaria a vida de centenas de jovens argentinos, e também marcaria a derrocada do governo militar. Drucaroff assinala a importância da guerra das Malvinas para a NNA, uma vez que foi por ela que muitos jovens daquela geração tomaram conhecimento das atrocidades que ocorriam no país.

Sin negar que Malvinas esté completamente asociada al último período de aquel gobierno inconstitucional, subrayamos que significó el despertar a la consciencia para jóvenes que, hasta entonces, no habían tenido en general percepción de la masacre que se estaba perpetrando mientras ellos crecían (Drucaroff, 2016, p. 25).

Além disso, em outra possível intertextualidade, o três de janeiro possui ao menos duas ocorrências na literatura de autores que costumam povoar citações da autora em entrevistas e relatos, como parte de seu universo de formação. No conto “O diário de Porfíria Bernal”, de Silvina Ocampo (2022), o enigmático diário da menina se inicia em três de janeiro de 1931³⁵. E no conto “A morte e a bússola” de Jorge Luís Borges (2007), é no dia três de janeiro que ocorre um dos crimes da trama.

Além da referência à data de três de janeiro, o conto de Ocampo traz uma série de intertextos com “A casa de Adela”. Trata-se do relato da governanta inglesa Miss Antonia Fielding, sobre o período em que ela trabalhou em Buenos Aires, na casa da abastada família Bernal, como mentora da menina Porfíria, de oito anos. A narradora, Miss Fielding, apresenta então à *Society for Psychical Research* o diário da criança, supondo interesse da instituição nos fatos ali escritos por Porfíria. Neles, é possível perceber que a menina antecipa o futuro, relatando com exatidão no diário acontecimentos que ocorreriam no futuro. Entre esses, está a paixão de Miss Fielding pelo irmão de Porfíria e a tentativa de assassinato da menina pela preceptora, que ao ler seu destino fugiu da casa, segundo o diário, transformando-se em um gato.

Adela e Porfíria compartilham características em comum. Ambas parecem possuir uma certa ligação com forças ou poderes sobrenaturais, diferenciando-as das pessoas ao redor. Além dessa característica ligada ao estranhamento, elas apresentam um senso de humor ácido e adulto, em comparação com as outras crianças ou personagens do conto. Podemos citar

³⁵ Ressaltamos a relação de Mariana Enriquez com Silvina Ocampo ao lembrarmos que esta possui um livro biográfico sobre Silvina, intitulado “A irmã menor: um retrato de Silvina Ocampo”.

ainda as relações anglo-argentinas nos dois contos, com Adela vivendo em um enorme chalé inglês, e Porfíria sendo tutorada por uma personagem inglesa. As relações entre os dois países vão de uma ligação profícua no campo da literatura, com as origens do gótico entranhadas na literatura rio-platense — como demonstramos com Borges, Cortázar, a própria Silvina, entre outros —, à guerra entre os dois países pelo controle das Malvinas. Além disso, paira em ambos os contos o questionamento sobre a confiabilidade na precisão dos fatos narrados, com a instabilidade latente daquelas que testemunharam os acontecimentos insólitos; temos ainda o entrelaçamento entre o misterioso e clima de suspense questionando a realidade e as relações sociais de poder. “O diário de Porfíria Bernal” ilumina a narrativa de Enriquez, em que esses elementos também se apresentam em profusão³⁶.

Já no conto de Borges, “A morte e a bússola” o narrador conta a história do detetive Erik Lönnrot que, ao investigar uma série de crimes aparentemente conectados por uma simbologia judaica, acabou por prever quando e onde seria o último deles, que apenas não sabia ser o seu próprio. Após uma longa jornada desvendando sinais e seguindo pistas, o detetive chega ao casarão onde julgava, com razão, que aconteceria o crime final, que pretendia evitar. Porém, como era ele a vítima, acabou sendo fígado pela isca que julgava ter sob controle.

No fim, nos interessa relacionar as características da casa labiríntica, onde o crime ocorre, que assim como a casa abandonada no conto de Enriquez, é um ponto essencial na história, ao traduzir um jogo de contrários, reflexos e espelhos que ajudam a entender a natureza do que está por vir. No relato de Borges, Lönnrot também desvenda os mistérios da casa³⁷, e é justamente essa sua perdição. Portanto, a relação entre as obras também vai muito além da coincidência da data do aniversário de Adela. Mariana Enriquez demonstra assim como a história literária argentina corre em sua obra e, especificamente, nesta narrativa, juntamente com as demais influências do horror.

³⁶ Sobre a relação da menina com fatos inexplicáveis e a percepção da narradora, observemos um trecho como exemplo, quando Miss Fielding percebe que o diário previa o futuro: “Interrompo este diário, como interrompi então, com estupor, em 5 de outubro, ao comprovar que tudo que Porfíria tinha escrito em seu diário quase um ano atrás estava se cumprindo. [...] Com um vago temor apontei-lhe a distração que ela havia tido em antecipar as datas. Ela me olhou espantada. Abrindo sem mesura os olhos, ela me disse com exaltação inusitada: — Escrever antes ou depois que as coisas acontecem dá no mesmo: inventar é mais fácil que recordar. Confesso que a inteligente, a doce Porfíria me pareceu vítima de algum demônio. Nesse dia, senti horror por ela [...]” (Ocampo, 2022, p. 241-242).

³⁷ Um trecho que demonstra as características da casa no conto “A morte e a bússola”: “Lönnrot, que já intuía as preferências do arquiteto, adivinhou que no oposto muro ao porão havia outros degraus. Encontrou-os, subiu, alçou as mãos e abriu o alçapão de saída. [...] No segundo andar, no último, a casa pareceu-lhe infinita e crescente. ‘A casa não é tão grande’, pensou. ‘Aumentam-na a penumbra, a simetria, os espelhos, os muitos anos, meu desconhecimento, a solidão’ (Borges, 2007, p. 130-131).

Chegamos então ao conto “As coisas que perdemos no fogo” fazendo novamente menção à relação entre a leitura dos intertextos culturais (Gomes, 2016) e os textos intercalados e espelho de Bal (1990), como forma de aprofundarmos os sentidos do texto literário a partir de outras leituras, ficcionais ou da realidade. De forma geral, podemos relembrar um fato da realidade com uma lógica muito próxima à dos contos, a partir da informação de González (2024), de que “há uma cidade no México onde as mães desfiguram ou enfeiam suas filhas para que os homens parem de roubá-la”. Em “As coisas que perdemos no fogo” a autora se pauta em casos reais de queimas de mulheres na Argentina. De uma forma mais específica, nos recorda o “efeito Wanda”, nome que se deu ao fenômeno que ocorreu de sequencialmente e em um curto espaço de tempo após o feminicídio de Wanda Taddei, assassinada pelo marido, o músico Eduardo Vázquez, que lhe jogou álcool e ateou fogo, fato ocorrido em 2010, em Buenos Aires³⁸. O caso teve grande repercussão midiática e gerou um efeito de replicação do crime em todo o país. Em matéria de Nerea Novo Paleo (2013), escrita três anos após o crime que vitimou Taddei, observamos que:

Se denomina ‘Efecto Wanda’, porque tras el ataque con alcohol y fuego a principios de 2010 sufrido por Wanda Taddei a manos de su esposo Eduardo Vázquez, el exbaterista de la banda Callejeros, los episodios de violencia de género con características similares se multiplicaron, al punto que desde ese femicidio ya suman 66 las mujeres que murieron incineradas.

Além dos intertextos culturais, que trazem contextualizações gerais ou específicas que auxiliam no entendimento do conto, como o “efeito Wanda” neste caso, citamos ainda o conceito de texto espelho de Bal (1990)³⁹. Essa relação pode ser realizada por encontrarmos textualmente na narrativa semelhanças com ocorrências da realidade, como a culpabilização da vítima como forma de defesa. Conforme relata Júlio Bazán (2021), Vázquez, em seu julgamento, acusou Taddei de ter sido culpada por sua própria morte: “Añadió que ella cortó la luz y se apareció con una botella de alcohol, que él se levantó del sillón, que existió una discusión y un zamarreo y que tras el derramamiento del líquido sobre ambos cuerpos, su decisión de prender un cigarrillo derivó en la combustión”. Por sua vez, Enriquez traz a seguinte passagem, bastante similar na descrição da culpabilização da vítima, quando a personagem do metrô conta como foi queimada: “Pozzi disse que ela se queimara sozinha, que havia derramado álcool em si mesma em meio a uma briga e que quisera fumar um cigarro enquanto ainda estava molhada” (Enriquez, 2017, p. 180).

³⁸ Ayelén Bonino (2022) relata detalhes do caso e do julgamento na matéria “Se cumplen 12 años del femicidio de Wanda Taddei, un caso bisagra sobre la violencia de género”.

³⁹ Lembramos que para designar o texto espelho, Bal (1990) ressalta as características parafrásticas entre dois ou mais textos, em que um ajuda a explicar o outro.

O texto de Enriquez também resgata violências históricas, como a queima de mulheres acusadas de bruxaria na inquisição: “Sempre nos queimaram” (Enriquez, 2017, p. 186). Ao discorrer sobre os números do massacre contra as mulheres XV e XVI, Federici (2017 p. 292) trouxe números que colocam em perspectiva a dimensão da opressão: “[...] em menos de dois séculos, centenas de milhares de mulheres foram queimadas, enforcadas e torturadas”. É esta herança histórica que, mesmo atravessada por séculos, se mantém presente na contemporaneidade e é resgatada e representada no conto de Enriquez. Como dito no conto, queimar mulheres nunca deixou de ser uma violência praticada pelos homens, e o fogo é a forma sádica de destruição completa. Em uma entrevista concedida ao jornal “La Capital” em 2016, ao ser perguntada sobre a relação das personagens com as bruxas queimadas, Enriquez afirmou que:

Sí: pero brujas que al fin vuelven. Sobreviven al mejor estilo zombie y se exhiben bajo el sol cubiertas de heridas que las deformaron. Se llaman a sí mismas, con orgullo desconcertante, "monstruas". Esa subversión del lenguaje muestra lo que la sociedad oculta. Evidencia los femicidios actuales, pero también la oscura trama histórica que interpela esos crímenes del presente (Enriquez, 2016a).

Além disso, a destruição do corpo feminino também nos remete à desfiguração do rosto de mulheres com ácido, como no caso da ativista internacional Laxmi⁴⁰, além da prática do Sati indiano, cerimônia de autoimolação realizada por viúvas hindus, ao se atirarem na pira funerária do marido, que muitas vezes é incentivada pela família do falecido para que a viúva não tenha direito à herança, tendo sido legalmente proibido no século XIX. Essa memória também aparece no texto, trazendo consigo ainda o preconceito em relação ao estrangeiro, especialmente ligado ao popularmente chamado “mundo oriental”, no trecho: “[...] não entendemos por que ocorrem na Argentina, essas coisas são de países árabes, da Índia” (p. 185).

Ressalta-se a diferença de perspectiva em relação ao conceito de “síndrome do sobrevivente”, apresentado por Seligmann-Silva (2001, p. 107), que foi discutido no capítulo 3, subtópico 3.3, desta dissertação. Enquanto ali se ressaltam aspectos de autculpabilização da sobrevivente, que experimenta sentimentos de angústia que a levam aos pesadelos, agora temos uma perspectiva oposta diante do trauma vivido e das consequências do julgamento moral da sobrevivente. Podemos perceber como isso também passa no conto de Ampuero, quando, apesar da vivência da experiência traumática nos abusos sofridos na infância pela

⁴⁰ Em Matéria do Estado de Minas, intitulada “A cada ano, mil mulheres se tornam vítimas de ataques com ácido”, Rodrigo Craveiro (2014) entrevistou a indiana Laxmi, vítima do ataque de ácido, que contou sua história.

personagem, ou na queima realizada pelos homens no de Enriquez, há uma superação, demarcada tanto no âmbito narrativo quanto no temático. De certa forma, podemos observar também a indicação da monstruosidade do ponto de vista das vítimas, mas principalmente sob a ótica de que é monstruoso em aparência e não em essência, e que somente assumindo essa identidade monstruosa as mulheres podem lutar com igualdade de forças para sobreviver.

Em relação a “Leilão” de Ampuero, podemos indicar diversas ocorrências noticiadas na América Latina sobre leilões de pessoas relacionados ao tráfico de mulheres para prostituição, leilão de virgindade de menores de idade, entre outras atuações criminosas⁴¹. Além da questão ligada ao gênero, que é preponderante neste tipo de crime na região, outros elementos do conto são abundantes em países econômica e politicamente instáveis, como os da América Latina, com altas taxas de criminalidade, como os sequestros, extorsões, estupro e tráfico humano⁴². A violência contra crianças do sexo feminino, inclusive, foi tema de um texto biográfico escrito por Ampuero (2016). Nele a autora revela a naturalização dessas situações dentro da própria estrutura familiar, ao escrever em defesa da memória e do direito de existir e de viajarem sozinhas de Marina Menegazzo e María José Coni — duas turistas argentinas brutalmente assassinadas no Equador em um caso de estupro seguido de feminicídio ocorrido em fevereiro de 2016 e que lançou um debate público sobre a culpabilização das vítimas. Um psiquiatra argentino chegou a insinuar que elas seriam “víctimas propiciatorias”⁴³. Essas posturas, tanto de “especialistas” quanto de Vázquez no julgamento de Taddei, demonstram uma forte tendência de parte da sociedade a culpabilizar as mulheres pela violência sofrida, inclusive com grande eco nos meios de comunicação. Essa fração, que usufrui dos privilégios do patriarcado ou se apega a questões ligadas ao conservadorismo, é o pano de fundo da estrutura que condena também as personagens vítimas dos contos de Ampuero e Enriquez. Nesse sentido, ambas as narrativas vão na direção contrária a essa culpabilização, criando um contraponto aos crimes, a defesa por meio de tornar o corpo abjeto, lutando assim com as (poucas) armas que possuem. Assim, elas

⁴¹ Alguns exemplos podem ser vistos nas matérias de Abner Gondim (1994), “Inquérito apura leilão de virgens no MA” e em reportagem do jornal colombiano El Espectador, ““SUBASTA de vírgenes”: nueva modalidad de tráfico de personas en Medellín” (2008), que trazem a realidade do Brasil e de outros países latino-americanos.

⁴² A escalada de violência no Equador, inclusive, vem crescendo nos últimos anos, com o aumento do crime organizado. Segundo dados da organização Human Rights Watch (2023), o Equador é, atualmente, um dos três países mais violentos da América Latina, ao lado de Venezuela e Honduras. O país pulou de 13,7 homicídios por 100.000 habitantes em 2021 para 25,9 em 2023 e 45 em 2024. O relatório destaca ainda o alto número de extorsões e violência urbana, causada pelos grupos criminosos organizados.

⁴³ Na matéria “#Viajosola: cómo el asesinato de dos turistas argentinas desató un debate sobre el acoso a las mujeres” (2016), discute-se a repercussão entre escritoras e ativistas feministas nas redes sociais sobre o assassinato de María José Coni e Marina Menegazzo.

demonstram que até a defesa diante da violência é passível de crítica e/ou criminalização quando se trata das mulheres.

5.2 Casas aterrorizantes

Os elementos ligados ao espaço na literatura constituem uma área de estudo à parte, que permeiam e atravessam peculiaridades de diferentes expressões, como a poética, ou manifestações literárias específicas. Gaston Bachelard (2000, p. 28) define: “A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima. Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante”. Percebemos aqui que o lugar não é uma simples estrutura que ilustra uma cena. Ele se liga ao texto de uma forma profunda e reveladora, sendo responsável por conferir significado ao texto e estabelecer a atmosfera narrativa. Todavia, as formas de uso e análise dessa categorização espacial também se dão de formas distintas, especialmente por trazerem em si as marcas de uso das relações que pretendem abordar, e que dependem de um equilíbrio (ou desequilíbrio) entre os seres e o entorno, como, por exemplo, na diferenciação funcional ou arquitetônica da casa em distintos contextos literários.

Luiz Alberto Brandão (2007, p. 214) traz uma reflexão que serve de introdução ao modo de operação analítico pretendido neste capítulo, ao analisar que as representações heterotópicas, sobretudo quando se utilizam de relações “extratextuais”, portanto se valendo de determinantes culturais que definem certos sentidos, não se tratam simplesmente de percebermos “a mera inversão de polaridades espaciais (alto/baixo, dentro/fora etc.), mas de observar se tais polaridades são colocadas sob perspectiva, a partir do emprego de algum elemento, também reconhecido como espacial, que tensiona a estabilidade dos pares opositivos”. O primeiro passo será entendermos como o horror ficcional tradicionalmente organiza, e utiliza, as particularidades do espaço como catalisador dos terrores humanos, pois já há um estofo literário (e crítico) sobre essa relação. Ana Carolina Rodrigues Salatiel e Daniel Serravalle de Sá (2023, p. 38) descrevem que na literatura gótica e de horror:

[...] tanto os microespaços quanto os macroespaços — cemitérios, florestas, mansões, ruínas, castelos e locais ermos e desolados — são potencialmente locais de crimes, mistérios e acontecimentos horrendos, de modo que a construção ficcional ocorre a partir de espaços topofilicos (topo + filia = espaço + afeição) e topofóbicos (topo + fobia = espaço + medo).

Assim, nessa literatura, o espaço é utilizado e construído como uma forma de refletir desequilíbrios, de personagens e, sobretudo, sociais, por meio do ambiente. Nos dois contos aqui apresentados, trata-se de demonstrar como o que é proposto como padrão de equilíbrio é, na verdade, desproporcional e violento. Temos então opressões e temores levantados e edificados em construções, mais especificamente as duas casas que aparecem nos contos, que trazem constituições históricas determinantes para o desenvolvimento da narrativa, incorporando uma série de aspectos que condensam e espelham atos e consequências vividas pelas personagens.

De forma mais específica, tanto em “A casa de Adela” quanto em “Monstros”, a casa exerce as funções de prisão e passagem na trama, refletidas também em sua forma, sua organização interior e seu entorno, representando com isso uma realidade externa que se converte em formato de horror, por meio da geografia, do mobiliário, e dos fatos que lá ocorrem. A casa é um elemento repleto de simbologias e significados, por trazer consigo uma associação muito presente em quase todas as culturas.

Segundo Bachelard (2000, p. 24), “a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. E um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo”. Aqui há mais uma das quebras que demarcamos com as teorias literárias “clássicas”, que se mostram não totalmente adequadas para a análise dos contos em questão. Temos, nos dois contos analisados neste capítulo, significados muito distintos dessa casa acolhedora e referencial para o bem. No conto de Ampuero, observamos a casa burguesa que esconde e protege opressões privadas, sobretudo àqueles que servem, trazendo em si um passado colonial, onde se escondem a intimidade da família, os hábitos cotidianos herdados desse modelo, os segredos que se desenvolvem “entre quatro paredes”, especialmente os criminosos. Já em “A casa de Adela”, a casa é o receptáculo de uma maldade marcada por sua forma externa, assustadora, e seu interior misterioso, que atraem e devoram, representando a monstruosidade do passado ainda presente. Essas características nos remetem à análise de Brandão (2007, p. 214) sobre os espaços literários. Segundo o autor, “o tensionamento da representação espacial [...] se dá precisamente pela radicalização do sentido da ação de transpor, a qual passa a ser vista como de interferência, dinamização, provocação, desestabilização: como ação, portanto, política”. E é justamente essa transposição da construção para a ação que apontaremos neste tópico e no próximo.

Por outro lado, apesar das características em comum nos dois contos, as casas atuam e se situam também de formas bastante distintas, representando terrores heterogêneos e demonstrando a versatilidade da imagem literária. Isso evoca as possibilidades de cada uma

de acordo com sua função. O lar, que se torna hermético e aprisionador, em Ampuero; e o abandono, que atrai para sugar o que está fora e absorver sua energia, em Enriquez.

A casa, a morada, o lar, constituem a topografia do horror de uma forma clássica e complexa. Ao tempo em que carregam características que aludem a um recurso tradicionalmente instituído — como o castelo gótico, com suas masmorras e ecos sobrenaturais, ou a casa vitoriana assombrada, povoada por fantasmas — também permitem a incorporação de aspectos específicos e inovadores à narrativa, utilizando, por exemplo, sua arquitetura, localização, o entorno, ou outros fatores particulares.

A casa assombrada é uma herdeira direta do castelo gótico na literatura. Podemos perceber uma série de similaridades entre ambos, que se adequam a seus momentos histórico-literários, como na descrição de Punter e Byron (2004, p. 261-262, tradução nossa) sobre a forma como a concepção do castelo é híbrida e serve a diversos fins estéticos e temáticos no gótico.

O castelo é um labirinto, um lugar de segredos. É também, paradoxalmente, um local de domesticidade, onde a vida quotidiana acontece, mesmo quando acompanhada pelos acontecimentos mais extraordinários e inexplicáveis. Pode ser um lugar de segurança, semelhante a um útero, um refúgio de complexas exigências do mundo exterior; pode também - ao mesmo tempo, e de acordo com uma diferença de percepção - ser um lugar de encarceramento [...].⁴⁴

O castelo medieval era a morada real e da nobreza. Sua função, porém, não se reduzia à de casa, ou lar. Ao contrário, seu principal intento era servir de fortaleza, tanto para segurança, como também para demonstrar poder. Sá, na obra “Gótico Tropical”, traz algumas interpretações históricas e filosóficas sobre a figura do castelo na transição para a modernidade. O filósofo conservador Edmund Burke, por exemplo, via no castelo a metáfora da “herança inglesa fundada na monarquia” (Sá, 2010, p. 71), portanto, um símbolo de poder que trazia consigo a marca de uma história nacional gloriosa e valores positivos do passado. Já para o Marquês de Sade, o castelo era a fortaleza onde se escondiam e ocultavam os segredos obscuros da monarquia, “um lugar monstruoso onde tiranos feudais ou aristocráticos, isolados dos olhos da sociedade, podiam se entregar à devassidão e a práticas nefastas” (Sá, 2010, p. 71).

⁴⁴ Tradução do original: “The castle is a labyrinth, a maze, a site of secrets. It is also, paradoxically, a site of domesticity, where ordinary life carries on even while accompanied by the most extraordinary and inexplicable of events. It can be a place of womblake security, a refuge from the complex exigencies of the outer world; it can also – at the same time, and according to a difference of perception – be a place of incarceration”.

Na literatura gótica e de horror, o castelo está ligado a diversas formas de opressão e violência. Desde sua obra fundadora, *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole (1994), é nos pátios, calabouços e dezenas de quartos e cômodos em que se desenvolvem as cenas de ação, como as perseguições de Manfredo a Isabela e Teodoro. Talvez o castelo mais famoso da literatura gótica seja aquele elaborado por Bram Stoker (2018) em *Drácula*, publicado em 1897. Diferente do castelo de Manfredo, frequentado e povoado pela nobreza e vassalos, em *Drácula* temos um castelo fora de seu tempo, isolado, longe da civilização, à beira de um abismo e habitado por um vampiro que deseja sair dali rumo à metrópole, e para isso adquire uma casa em Londres. Temos então a ponte entre o passado (o castelo) e o que então era o presente/futuro (a casa na metrópole do capitalismo) diante das mudanças sociais do “mundo ocidental”, agora controlado pela burguesia, no bojo da industrialização, do inchaço das cidades, onde emergia a urbanização. Como Gomes e Monteiro (2020, p. 361) afirmam, a partir de reflexões sobre as premissas de Fred Botting, que “[...] com a passagem para o século XIX, ocorre a transposição topográfica do gótico: dos castelos, abadias e conventos da tradição setecentista para a casa burguesa e a realidade urbana dos centros industrializados”. Outro exemplo literário bastante ilustrativo é o romance *Assombração da Casa da Colina*, de Shirley Jackson (2018), no qual um grupo de voluntários passa alguns dias em uma casa tida como assombrada, visando descobrir atividades paranormais, que ressalta como aquela construção que quebrava o padrão das mansões coloniais traz à tona desajustes individuais das personagens, especialmente de Eleanor, que passa a sentir o que a casa supostamente sente. Portanto, a casa burguesa, ao se desajustar, também desajusta o indivíduo.

Esta é uma transição crucial para entendermos os rumos da sociedade e como inspiraram os *topoi* góticos relacionados à arquitetura urbana. Salatiel e Sá analisam, por meio dos contos “Ligeia” e “William Wilson”, publicados respectivamente em 1838 e 1839, como Edgar Allan Poe desnaturaliza a projeção confortável e íntima da casa, como proposta por Bachelard, ao associá-la aos terrores dos personagens: “a construção da espacialidade nos contos Ligeia e William Wilson se vale de casas, cômodos e ornamentos misteriosos que evocam pensamentos e sentimentos ruins” (2023, p. 39), ilustrando esta afirmação com exemplos específicos, como na evocação da personagem falecida, Ligeia, por meio de estátuas e do mármore, ou a associação entre sua aparência e do jogo de luz do quarto nupcial. Já em William Wilson observam-se os espaços da casa elisabetana, onde ficava a escola que serve de cenário de abertura do conto, como um local labiríntico e aprisionador.

Podemos verificar também como a casa no horror literário refletiu uma série de fatores e mudanças sociais com o advento da sociedade industrial e da economia capitalista, que

mesmo periférica em países como os da América Latina, sofreu os impactos da mudança global nas formas de produção e mercado. Uma das características marcantes foi o êxodo rural e as novas formas de organização em cidades, muitas vezes inchadas, com metrópoles que cresceram rapidamente e, nessa parte do mundo, refletiram diretamente as desigualdades sociais.

Na Inglaterra oitocentista, a nova forma de organização urbana foi um dos principais temas do gótico e do horror. A cidade como um personagem aterrorizante, com suas ruas escuras e assustadoras, onde se expressava a perversão humana em suas novas formas. O burguês e o cientista como os novos vilões, um ávido por poder a qualquer custo, disposto a derrubar todo e qualquer valor social em nome da acumulação própria de bens. O segundo, um ser deslumbrado diante do poder científico que assumiu o lugar do poder divino, com suas possibilidades de estabelecer verdades e de alterar a vida humana e a natureza.

Alexandra Warwick (1998, p. 289, tradução nossa)⁴⁵ traz ainda outros elementos essenciais sobre o papel das cidades nas narrativas do gótico urbano: “a cidade é também um lugar de ruínas, paradoxalmente sempre nova, mas sempre em decadência [...]. A alienação do sujeito urbano, que leva à paranoia, à fragmentação e à perda de identidade, é outro tema importante”, citando posteriormente obras como *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, de Robert Louis Stevenson, publicado em 1886, e *The Picture of Dorian Gray*, publicado em 1891 por Oscar Wilde, dentre outras.

As casas são a parte elementar das cidades. É para elas que as pessoas vão ao fim do dia, supostamente buscando proteção, segurança e conforto. A ligação da casa com esses valores fundamentais, aliada ao seu caráter privado no modelo de família burguesa, nos leva à proposição de Díez Cobo (2020, p. 138), em que a autora afirma que: “Si convenimos en que hay algo de sacro en el concepto de hogar, la potencial ruptura de este espacio sagrado, su violación, su profanación, puede desembocar en la peor de las perversiones imaginables”. É nesse contexto que a casa assombrada passa a ser um tema constante e versátil nas obras góticas e do horror artístico.

Muitos são os exemplos que poderíamos acrescentar ao rol de histórias com interpretações diferentes sobre o papel da casa na trama, porém sempre atuando como agente no sentido opressivo e aterrorizante, seja como elemento principal, seja como meio ou receptáculo da maldade, ou ainda como espelho que reflete o que ou quem lhe habita. Além

⁴⁵ Traduzido do original: “The city is also a place of ruins, paradoxically always new but always decaying [...]. The alienation of the urban subject, leading to paranoia, fragmentation and loss of identity, is another important theme”.

dos já citados anteriormente, acrescentaríamos: *The Fall of the House of Usher*, de Edgar Allan Poe, de 1839, *The Music of Erich Zann*, H. P. Lovecraft, de 1921, *La casa tomada*, Júlio Cortázar, de 1946, *The Amityville Horror*, Jay Anson, de 1977, *The Shining*, Stephen King, de 1977, no conto “As Formigas”, de Lygia Fagundes Telles, também de 1977, dentre muitos outros que podem iluminar ainda mais nossas reflexões visando deslumbrar os recursos utilizados por Ampuero e Enriquez.

Em “Monstros”, observamos que a casa não precisa necessariamente ser um instrumento explícito de horror. Muitas vezes ela exerce apenas sua função primordial, variável de acordo com sua proporção (uma casa grande, de andares), dentro da qual ocorrem fatos cotidianos. Percebemos então, nas minúcias, como essas cotidianidades podem se tornar macabras para alguns de seus moradores. Há, neste caso, uma função específica definida por meios estéticos para a morada como parte da engrenagem da trama de horror. O exemplo do conto de Ampuero é bastante didático: Narcisa é uma prisioneira na casa em que “trabalha”, onde é obrigada a viver no andar de baixo, sendo ali sexualmente abusada e, quando o ato é descoberto, descartada. A verticalização da casa representa tanto a hierarquização social quanto a sacralização e demonização nas perspectivas das figuras do baixo=inferno e alto=céu, e base e topo da pirâmide. Outra relação é possível se dá com um calabouço medieval, ambientação tipicamente gótica, localizados sempre nas profundezas dos castelos e utilizados como prisão e local de tortura.

Quanto ao que temos chamado de materialidade do texto, podemos indicar alguns trechos e partes específicas para corroborar esta analogia e a análise sobre o uso do recurso. Em “Monstros”, o andar de cima, nobre e exclusivo, destinado à família, e a parte de baixo, ligada às áreas comuns, destinada à empregada. Outra possibilidade de interpretação espacial da casa no conto é apresentada por Sánchez Mejía (2023, p. 112), que observa: “La ubicación del cuarto de servicio en la parte baja de la casa remite también a la contaminación y la suciedad, asociación presente en la mentalidad del siglo XVIII”. A autora ainda aponta, com base em Curtis, que os empregados que habitavam essas áreas inferiores da casa estavam, segundo o imaginário popular da época, suscetíveis à possessão por espíritos (Curtis, 2008 citado por Sánchez Mejía, 2023, p. 112). Ampuero então inverte essa perspectiva, ao construir uma trama que delimita todas as características de contaminação ou possessão aos andares superiores, aqueles que perpetuam a violência sem limites e escrúpulos, representados pelo pai e patrão, o provedor, a figura relacionada ao colonizador, aquele que macula a casa de fato.

A diferenciação de classe, destacada no texto por meio da separação entre limpeza e sujeira, salvação e pecado, possessão e autonomia, manifesta-se também após o abuso sexual testemunhado pelas irmãs. Consumado o pecado em sua visita à parte inferior (o inferno), o pai pune aquelas que pertencem à parte superior e que não deveriam estar ali, pois céu e inferno não deveriam se misturar, assim como, para quem está no topo, a manutenção de classes é o interesse maior. Por isso, a cena final do conto é uma espécie de ápice do terror da violência e de sua impunidade, ao demonstrar que o homem está protegido pela sua posição para cometer certos crimes. O pai esbofeteia as filhas e sobe as escadas, como se voltar ao andar superior o livrasse de qualquer tipo de consequência, como evidenciado pelo trecho “subiu calmamente as escadas” (Ampuero, 2021, p. 21).

Assim como em “A queda da casa de Usher”, onde segundo Felipe Vuaden e Elaine Indrusiak (2018, p. 135), “o narrador evidencia certo pareamento entre o estado precário e decrepito da casa e a figura de seu anfitrião”, em “Monstros”, a casa torna-se um espelho da posição social e das estruturas que a sustentam, reafirmando a estratificação social e seus privilégios e terrores de outro. Analisando a relação entre a tradição gótica europeia e seus ecos na literatura de Cornélio Penna, Josalba Fabiana dos Santos resalta um elemento que corrobora com essa análise, do prolongamento da arquitetura como parte dos ecos do passado que se alicerçam no presente. Na obra em questão, Fronteira, afirma a autora: “O sobrado é a imagem desgastada do patriarcalismo que o edificou. As riquezas que erigiram suas paredes se esvaíram, o patriarca está morto, mas as cicatrizes dos seus atos cruéis ainda estão lá” (Santos, 2012, p. 323).

O conto de Ampuero nos apresenta então as situações terríveis que refletem o que é uma casa que aprisiona, onde se oprime e abusa em nome de um sistema colonial que continua ecoando. Como afirma Fernando Aínsa (2002, p. 63), “el espacio no es nunca neutro. Inscripciones sociales asignan, identifican y clasifican todo asentamiento. Relaciones de poder y presiones sociales se ejercen sobre todo espacio configurado”. No conto de Ampuero, por exemplo, temos uma casa que reflete a herança colonial em suas relações (arquitetônicas e de uso). À exceção de quando Narcisa “precisa” subir as escadas para trabalhar, o lugar onde as gêmeas a procuram são sempre dois: a cozinha ou seu quarto, próximo a ela. “Ficamos sentadas na cozinha, no escuro, esperando-a” (Ampuero, 2021, p. 21). A casa, para Narcisa, está intimamente ligada à servidão, seja na parte alta, quando é privada de seu sono para velar o das gêmeas, seja quando está na cozinha, ou ainda em seu quarto, onde é vítima dos crimes sexuais do patrão.

Porém, na narrativa de “Monstros”, essa herança representada pelo horror não aparece travestida por meio de capelas, fantasmas e assombrações do passado, mas ocorre de forma sincrônica, revelando a monstrosidade ainda viva na casa. A herança fantasmagórica neste caso aparece na reprodução de comportamentos brutais de um sistema opressor e anacrônico, mas que persiste. Na casa senhorial latino-americana, todas essas relações hierárquicas de poder de uma classe e de uma raça sobre outras são validadas e normalizadas, a despeito da lei e da justiça. Assim como o castelo gótico representava a tirania da aristocracia, a casa então é a fortaleza da família burguesa, porém sua função não é a defesa contra ataques de outros reinos, mas de proteção de seus privilégios em uma sociedade classista, de formação escravocrata, que inclusive vão além dos bens materiais, o que é evidenciado pela posse senhorial do corpo de Narcisa. Ou seja, é a defesa da manutenção do poder em um sistema que atravessa todos os aspectos sociais, culturais, econômicos e materiais. Justamente por isso, a casa é o local da insegurança e do perigo, onde, segundo pesquisas, ocorre a maior parte dos casos de violência de gênero na América Latina e no Brasil, especialmente violência física, psicológica, sexual e feminicídios⁴⁶.

Em “A casa de Adela” a casa abandonada será o elemento que levará ao ápice do conto. É ali que ocorre o desaparecimento da menina, em circunstâncias que misturam o insólito e o mistério. É possível perceber ainda que a casa está imbuída de características ligadas à constituição clássica da monstrosidade, como, por exemplo, o fato dela aparentemente possuir vontade própria, como quando, supostamente, facilitou a entrada das crianças:

Adela esperava no jardim morto. Estava muito tranquila, iluminada.
Conectada, penso agora.
Apontou para a porta, e eu gemi de medo. Estava entreaberta, apenas uma fresta.
— Como? — perguntou Pablo.
— Encontrei-a assim. (Enriquez, 2017, p. 70).

Outro ponto importante no conto é a tentativa de explicação sobre o que aconteceu na casa quando Adela desapareceu. Temos somente a versão da narradora, de que a menina simplesmente sumiu sem deixar rastros ao entrar em um dos cômodos. A mesma explicação é dada aos personagens adultos do conto, que não acreditam na versão. “Pediram-nos a

⁴⁶ Segundo Relatório da CEPAL (2022), anteriormente citado neste trabalho, uma em cada quatro mulheres latino-americanas entre 15 e 49 anos já sofreu algum tipo de violência física ou sexual causada pelo parceiro íntimo, por exemplo. Além disso, a pesquisa “Visível e Invisível – A Vitimização de Mulheres no Brasil”, realizada pelo Fórum Brasileiro de Segurança (2019), demonstra que no Brasil a casa é o local onde ocorre a maior incidência de violência de gênero, tendo sido citada por 42% das entrevistadas, frente a 29% dos casos que ocorreram na rua.

descrição do interior da casa. Contamos. Repetimos. [...] A mãe de Adela nos visitou várias vezes, e sempre dizia: ‘Vamos ver se dizem a verdade, meninos, vamos ver se lembram...’” (Enriquez, 2017, p. 74). Além disso, em relação aos espaços internos da casa, as crianças contavam sobre os corredores, os cômodos infinitos, as estantes, luzes, espelhos, enquanto a polícia alegava que não havia sequer uma parede de pé no interior da construção. A família de Clara se muda do bairro e, mesmo assim, o irmão enlouquece, tomado pela culpa de ter sido o incentivador da expedição, aparentemente suicidando-se aos vinte e dois anos. Clara, por sua vez, relata que desde a morte do irmão volta sempre ao bairro e à casa abandonada, na qual, porém, nunca mais teve coragem de entrar.

Verifica-se então uma série de características na casa assombrada de Enriquez que remetem à tradição do horror, como a mutação e a consciência em um objeto inanimado. Alguns conceitos trazidos por Díez Cobo (2020), em seu artigo “Hogares monstruosos: de la casa encantada a la ‘casa consciente’ en la narrativa en español”, podem auxiliar-nos tanto do ponto de vista de uma taxonomia da casa assombrada quanto da sua relação com a monstruosidade. A autora recupera as formulações sobre a constituição do monstro desenvolvidas por Carroll, concluindo que, em determinados casos, na qual incluímos “A casa de Adela”, a casa possui características tipológicas que a enquadram como o monstro, pois ela

[...] amalgama en sí atributos que se tienen por taxonómicamente antinómicos o conflictivos como podrían ser, entre otros, los binarios animado versus inanimado, orgánico versus inorgánico, móvil versus inerte, humano versus arquitectónico, o consciente versus inconsciente (Díez Cobo, 2020).

Assim, complementa a autora, a casa assombrada se torna um desafio cognitivo tanto para leitores como para os personagens, transcendendo as características de normalidade estabelecidas como paradigma.

A casa, neste conto, possui dois planos, um real, composto pela casa abandonada e emparedada que os transeuntes observam ao passar, e outro transcendentalmente obscuro e aterrorizante, ligado à monstruosidade e ao fantasmagórico, ao qual Adela está conectada. Reforça-se esta interpretação quando vimos a insistência da narradora em relatar as diferenças de Adela em relação aos demais personagens. Meri Torras Francés (2021, p. 54) avalia que Enriquez cria essa relação da casa com a menina a partir da corporeidade: “la casa entera y sus historias como un miembro fantasma al que Adela se acopla, completándose. En su rescritura de la casa embrujada, Enriquez convierte el cuerpo – concretamente el cuerpo tullido de Adela – en la interfaz motora, ese ente fronterizo de límites inestables”.

A casa abandonada no conto de Enriquez é o elemento chave que traz a instabilidade e que funciona como um vértice de sentidos. Segundo Costa (2021, p. 68), “[...] a casa de Adela e o labirinto de Minotauro exercem a mesma função: são memórias vivas de uma outra época, de outra realidade, ou de uma outra percepção da mesma realidade, escondida na banalidade da violência do presente”. Como citado por Botelho e Sá (2023), diversos trechos do conto evidenciam textos sociais representados metaforicamente pela narrativa. Ainda que não exista uma menção direta a nenhum fato histórico, há pistas no texto sobre os horrores da ditadura militar argentina, discutida no capítulo 3 desta dissertação. São citados como exemplos disso o fato de a casa ser chamada de máscara, deixando evidente a metanarratividade: “A casa era uma casca, diziam. [...] Lembro que os escutei dizerem ‘máscara’, não ‘casca’. A casa é uma máscara, escutei” (Enriquez, 2017 p. 73); e as sessões de tortura representadas pelas unhas e dentes encontrados no interior da casa e que só as crianças viam: “Na prateleira seguinte, mais acima, havia dentes. Molares com chumbo negro no centro, feito os de meu pai, que os tinha consertado” (Enriquez, 2017 p. 73).

Além dos trechos citados, podemos observar ainda outras pistas narrativas com indicações que remetem a segredos e ocultações, como na passagem: “a casa se mostrava maior do que se via por fora. E zumbia, como se colônias de bichos ocultos vivessem atrás da pintura das paredes” (Enriquez, 2017, p. 71) que pode ser relacionada a uma representação possível da prática de dissimular prédios públicos para fins de tortura durante a ditadura, como ocorreu na ESMA (Escuela de Mecanica de la Armada), por onde passaram cerca de vinte mil presos políticos clandestinos, que foram torturados e mortos em locais com isolamento acústico, por serem originalmente projetados para produção de áudio e vídeo, ou ainda nos porões e poços do local⁴⁷. O texto também nos lembra o comportamento de uma pessoa torturada para confessar algo, como vemos a seguir: “quando se virava para nos olhar, parecia perdida. Em seus olhos não havia reconhecimento. Dizia ‘sim, sim’, mas eu sentia que já não falava mais conosco” (Enriquez, 2017, p. 71). Após o sumiço de Adela, enquanto Pablo ainda tentava buscar ferramentas para salvá-la, a narradora revela que: “a casa parou de zumbir” (Enriquez, 2017, p. 73). Costa interpreta este trecho como uma alusão às crianças que foram separadas das famílias pela ditadura, sendo muitas vezes adotadas pelos próprios algozes dos pais. Segundo a autora, “a casa parou de zumbir, pois Adela havia finalmente reencontrado a família biológica, da qual havia sido separada ao ser apropriada. Adela deixou, assim, de existir em uma realidade [...] para poder passar a existir em outra, que ansiava por

⁴⁷ Alguns relatos sobre a ESMA podem ser encontrados na matéria de Adriana Marcolini (2008), “Terror emasculado”.

seu retorno” (Costa, 2021, p. 73). Estas passagens evidenciam que o subtexto é uma parábola da realidade vivida pelos desaparecidos políticos durante a ditadura, utilizando-se do horror artístico como forma de dramatização.

A utilização da representação literária como panorama de fatos políticos na literatura argentina é um recurso que possui grande lastro histórico. Andres Avellaneda (1983), em *El habla de ideologia: modos de réplica literária em la Argentina contemporánea* elenca uma série de obras produzidas neste contexto. Para focarmos na figura da casa, tema deste capítulo, podemos tomar a análise do autor sobre a crítica ligada ao conto “Casa tomada”, de Cortázar, em que a enigmática invasão da casa suscitou interpretações a respeito do possível temor das classes altas à ascensão da classe trabalhadora peronista, até leituras mais ligadas a questões ideológicas-filosóficas, como a de García Canclini que interpreta esta alegoria como a representação da decadência da sociedade argentina da época, ou de Anton Arrufat, de que seria o passado sufocando o presente com sua herança conservadora. Além dos temas exclusivamente nacionais, colocados na obra de Avellaneda, podemos expandir com interpretações que abarcam a leitura alegórica da Segunda Guerra Mundial, mais especialmente à invasão nazista aos países aliados na década de 1940.

Como citamos, Drucaroff atribuiu à segunda geração da NNA a utilização de um recurso, ligado à liberdade de experimentação típicas da geração, que denominou de “la densidad del significante” (Drucaroff, 2016, p. 32). Podemos perceber justamente isso no conto de Enriquez em relação à construção de pontes que ligam o horror e a ambientação da casa à perspectiva histórica dos crimes políticos, bem como a posterior crise econômica argentina. Os sentidos que a casa como significante possibilita justificam-se plenamente pela sua fortuna crítica na literatura.

Para fecharmos o balanço comparativo na utilização da casa como parte do processo de criação e uso do instrumental ligados ao horror, avaliamos que em “Monstros” ela não representa necessária e diretamente o monstro, mas torna-se uma parte de sua constituição. A casa é, portanto, o núcleo de uma violência institucional e, nesse sentido, cumpre a mesma função em “A casa de Adela”, o espaço que incorpora a violência estrutural na sua constituição. No primeiro, é a violência patriarcal e de classe, cuja base é o colonialismo que ainda reverbera, e no segundo é o núcleo do Estado autoritário. Porém, também há diferenças entre ambas, uma vez que no conto de Enriquez a casa é o epicentro do terror, em Ampuero é a representação naturalizada, portanto quase despercebida, da violência estrutural, onde se refletem os terrores de classe e gênero. Outro ponto importante de aglutinação é que ambas as protagonistas, Adela e Narcisa, desaparecem neste local. Adela desaparece na casa e Narcisa

desaparece da casa. Casa uma delas absorvida ou expelida por uma estrutura violenta específica, com origens em comum. Podemos avaliar tais movimentos a partir da necropolítica de Achille Mbembe (2016, p. 130), quando o autor afirma que: “Assim, o terror se converte numa forma de marcar a aberração no corpo político, e a política é lida tanto como a força móvel da razão quanto como a tentativa errante de criar um espaço em que o ‘erro’ seria reduzido, a verdade, reforçada, e o inimigo, eliminado”. A eliminação das duas protagonistas é, portanto, representada por seus desaparecimentos, na casa burguesa e na casa abandonada.

5.3 O espaço da melancolia

A partir das reflexões sobre o uso da casa como elemento ligado ao horror artístico, podemos também identificar como ela e o seu entorno são utilizados nas narrativas enquanto elementos aglutinadores das aflições ou da melancolia. No texto de Ampuero, é a prisão de Narcisa em uma situação cotidianamente opressiva, com trabalho análogo à escravidão e abusos sexuais, em que até suas madrugadas são tomadas, tendo que velar o sono das meninas ou sendo vítima das investidas sexuais do “senhor” da casa, que na tradição colonial teria “direitos” sobre si. Em resumo, uma situação comparada à do inferno cristão, com sua promessa de sofrimento eterno, em que o demônio possui, por “direito” e/ou convenção, a alma da pessoa, sendo algo arraigado e constitutivo de uma estrutura maior, que uma pessoa isolada não pode enfrentar. Neste caso, sua materialidade social está ligada à questão colonial e da herança patriarcal, profundamente arraigadas na sociedade; já em Enriquez, temos o choque da ruptura, a quebra do cotidiano de uma forma abrupta e violenta, realizada por forças que controlam o regime político e sua estrutura, submetida à violência sem direito de defesa e com uma desproporcionalidade de poderes. Neste caso, portanto, temos o horror associado ao terrorismo de Estado.

Podemos verificar a partir destas pistas como a casa é uma forma de condensar elementos e criar uma aclimatação espacial que delimita ao conto um espaço opressor, violento e carregado de opressões históricas, tanto do ponto de vista da literatura quanto do social. As duas autoras souberam utilizá-los, cada uma à sua maneira, como pontos-chave para amarrar os contos em uma situação de aprisionamento e eliminação.

A pesquisa de Elódia Xavier (2012) sobre a casa na ficção brasileira de autoria feminina também nos traz reflexões úteis a esta análise. Embora não seja ligada ao horror, como as análises anteriores, sua topografia ligada ao gênero feminino é bastante agregadora a

este trabalho. Segundo Xavier, em oposição à casa da literatura masculina, proposta por Bachelard como um lugar ligado à razão e à estabilidade, a casa criada por mulheres na literatura possui um espectro amplo e diverso, que reflete angústias, memórias, opressões, instabilidades, busca por liberdade, etc. Utilizando nos dois contos que elegemos a nomenclatura com que Xavier (2012) designa algumas casas, temos que: em “Monstros”, para as gêmeas, a casa transmuta entre a “casa lar”, que representa “um conjunto de elementos positivos” (2012, p. 73), para a “casa da infância” que remete às tensões do passado, com sua “instabilidade ilusória” (2012, p. 51). Já para Narcisa, que vive sob o mesmo teto delas, não existe nenhuma das duas, mas a “casa alheia”, que se converte em “casa jaula” (2012, p. 55). Por sua vez, para Adela, Clara e Pablo, aquela que inicialmente era a “casa sedutora”, ainda que em ruínas, mas que condensava suas expectativas sobre um mundo fantástico, torna-se a “casa exílio”, o “reduto de personagens condenados pelas leis sociais” (2012, p. 72), que Adela incorpora enquanto construção alegórica.

Saindo agora do perímetro da casa, podemos observar como as autoras constroem também uma relação literária com o exterior, ainda na linha do espaço como vertente aterrorizante. Enquanto Ampuero cria a relação de dentro para fora, ou seja, o que acontece dentro da casa explica e reflete processos históricos, e o exterior, como a escola religiosa e a videolocadora, funcionam como aglutinadores estéticos de recursos que representarão as opressões e angústias — os pesadelos e os filmes de terror —, Mariana Enriquez realiza um caminho distinto, utilizando o bairro como referência para a questão social no conto por meio da degradação social e econômica do país. Isso contribui para demonstrar a monstruosidade da estrutura, por meio da segregação e decadência, que naturaliza distorções e desigualdades.

O primeiro traço narrativo, que aponta esta complexa relação dos rastros deixados pelas crises econômicas que assolam o país desde a década de 1980, é a descrição inicial da própria Adela que, por contraponto, também descreve o bairro e seus habitantes. “Ela era uma princesa de subúrbio, mimada em seu enorme chalé inglês inserido em nosso bairro cinzento de Lanús, tão diferente que parecia um castelo e seus habitantes, os senhores, e nós, os servos em nossas casas quadradas de cimento com jardins raquíticos” (Enriquez, 2017, p. 61). O bairro é pobre, cinza e sujeito às diferenças econômicas. Isso leva, consequentemente, à degradação das relações sociais e à violência, que traz, por sua vez, o saudosismo e o desejo de retorno a um passado onde não havia nada disso e em que as relações humanas eram mais próximas e comunitárias. Podemos observar isso no trecho:

Tínhamos que escapular, mas sair de casa tarde, no verão, não era tão difícil. Os meninos costumavam brincar na rua até anoitecer. Agora não é mais assim. Agora o bairro é pobre e perigoso, os moradores não saem, têm medo de serem roubados, têm medo dos adolescentes que tomam vinho nas esquinas e às vezes se enfrentam a tiros. O chalé de Adela foi vendido e dividido em apartamentos (Enriquez, 2017, p. 70).

Esta é uma representação que abrange grande parte das metrópoles latino-americanas. Ela ocorre no processo de criação e expansão de áreas urbanas, com um crescimento resultante da expansão exagerada, não planejada, derivada de complexos processos migratórios internos e externos, geralmente causada por crises em outras regiões, sejam econômicas, de emprego, guerras, etc. Ocorre também por questões ligadas à alteração das paisagens urbanas existentes, que sofrem fenômenos como a gentrificação e a especulação imobiliária, transformando bairros e segregando populações para atender interesses econômicos específicos (do mercado imobiliário) em detrimento de populações obrigadas a se deslocar, devido ao aumento do custo, para bairros e regiões periféricas e cada vez mais afastadas das áreas tradicionalmente ligadas à oferta de serviços nas cidades, os chamados “centros”.

A narrativa utiliza então a casa abandonada neste bairro, neste contexto, para desvelar a formação social do próprio país, ocorrendo especialmente quando as crianças pesquisam a origem dela pelo bairro. “Muitos se lembravam dos velhinhos: eram russos ou lituanos, muito amáveis, muito calados. [...] E os velhinhos eram louros, transparentes. Como você, como Adelita, como a sua mãe. Deviam ser poloneses. Algo assim” (Enriquez, 2017, p. 68). A associação da casa abandonada a idosos europeus revela camadas distintas de significação. Karine Rocha (2021), por exemplo, discute como a obra “Infierno Prometido”, de Elsa Drucaroff, relata o tráfico humano de judias oriundas do leste europeu, conhecidas como *polacas* (termo em espanhol para polonesas, sendo inclusive o termo utilizado no texto original de Enriquez⁴⁸), para servirem como prostitutas em Buenos Aires. Nas palavras de Rocha (2021, p. 47) sobre a obra de Drucaroff: “O romance objeto de análise acorda o tema das polacas. Assim eram conhecidas as jovens compradas em comunidades ortodoxas do leste europeu entre fins do século XIX e início do século XX. Por sua origem judaica, estas jovens eram destinadas ao baixo meretrício”. Portanto, ao tratar assim os antigos moradores que formaram o lugar, Enriquez revisita histórias de mulheres escravizadas sexualmente que

⁴⁸ No original: “Eran bien morochos los albañiles y los viejitos eran rubios, transparentes. Como vos, Adelita, como tu mamá. Polacos debían ser”.

fizeram parte da formação social do país⁴⁹. Assim, a narrativa busca, de uma maneira sutil, implementada na busca das crianças pelo passado da casa, resgatar a memória de grupos que formaram a nação e a cidade de Buenos Aires, mas que sobrevivem muitas vezes apenas na oralidade, comumente ameaçada pelos fenômenos como a gentrificação e a especulação imobiliária, que alteram as características dos locais, mudando inclusive o perfil de moradores e fazendo com que essas histórias se percam.

Além disso, acrescentamos outra possível interpretação para o uso do termo “polacos”, que foi a existência da *Estancia La Polaca*, um dos principais centros de prisão e tortura da Argentina, localizada próxima à fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai, sendo utilizada especialmente para deter os opositores ao regime que tentavam fugir do país⁵⁰.

Ao abordar a vivência de europeus que vieram para a Argentina no século XX, é impossível deixarmos de pensar também no fato de que ela foi uma das principais rotas de fuga de nazistas após a Segunda Guerra Mundial. A associação é muito frequente e nos remete à aparente ligação entre o nazismo e a ditadura militar no país, pela abordagem da crueldade e similaridades em relação especialmente ao autoritarismo e ao anticomunismo. Em um estudo que analisa a fuga de oficiais nazistas que seriam julgados por crimes de guerra, Marcos Eduardo Meinerz (2014) relata o histórico de proximidade da Argentina com nações da Europa Central desde meados do século XIX, sendo destino migratório constante, bem como a chegada sistemática de alemães ao país, especificamente desde a Primeira Guerra até o governo de Juan Domingo Perón (1946 - 1955). O autor relata as relações diplomáticas secretas entre a cúpula política argentina e o governo de Hitler, além da proximidade de figuras proeminentes do país com líderes nazistas, nacionalistas e fascistas europeus. No governo Perón, iniciado um ano após a Segunda Guerra, a ideia era atrair engenheiros e cientistas que serviram ao *III Reich* — e que tentavam fugir do Tribunal de Nuremberg —, visando absorver seus conhecimentos tecnológicos e estratégicos. Assim, é possível ligar a origem dos habitantes da casa do conto à possível relação entre esses imigrantes e o destino aterrorizante. A principal pista no texto é a seguinte: “Sobre o velhinho, que queimava livros de medicina junto ao galinheiro vazio, nos fundos” (Enriquez, 2017, p. 69). Uma das figuras mais infames que fugiu para a Argentina na época foi Josef Mengele, médico e militar conhecido como “o anjo da morte”, por suas experiências médicas aterrorizantes com prisioneiros. Ao chegar à Argentina, ele e outros fugitivos nazistas, apesar das relações

⁴⁹ O mesmo fenômeno ocorreu no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, conforme vasta ocorrência de matérias na imprensa. Citamos como exemplo, a matéria publicada em O Globo, “POLACAS: história de jovens judias trazidas ao Rio como prostitutas no século XIX desperta curiosidade na rede” (2023).

⁵⁰ Para mais informações, recomendamos a matéria: “‘La Polaca’ a estância do pavor” (2005).

secretas com o governo e de gozarem de certos privilégios, como uma nova identidade, foram perseguidos por “caçadores de nazistas”, além de ainda serem buscados pelas cortes internacionais, o que justificaria sua tentativa de dissimular sua identidade, por exemplo, queimando livros de medicina⁵¹, como representado no texto.

As histórias do bairro e da casa remontam a um passado de horrores constitutivos da sociedade argentina, que aparecem como uma forma de atração inerente de suas classes dominantes por formas que se tornam monstruosas para seu próprio povo. Como diz a personagem Adela: “A casa nos conta as histórias. Você não escuta?” (Enriquez, 2017, p. 69). A constituição da casa como um organismo hermético, devorador, que só se conectava com alguns escolhidos e repele os demais, como demonstrado pela impossibilidade de se entrar ou ver algo de seu interior: “As janelas estavam tapadas, completamente fechadas com tijolos. Para evitar que alguém entrasse ou que algo saísse?” (Enriquez, 2017, p. 67); seja pela presença de nazistas, que viveram como uma espécie de maldição oculta dentro da sociedade argentina, retomado pela figura do idoso que queimava livros de medicina; seja pela imigração, que traz certos elementos de mistério e histórias esquecidas, que se conectam com Adela, como no trecho “E os velhinhos eram louros, transparentes. Como você, como Adelita” (Enriquez, 2017, p. 68). A grama seca, que não cresce, mesmo no período chuvoso e sem ninguém para apará-la — “É muito estranho, como pode a grama estar tão baixa?” (Enriquez, 2017, p. 67) — demonstrando a esterilidade (em todos os sentidos, econômico, intelectual, humano) daquela formação social que culminou em um período de terror ditatorial e posteriormente de estrangulamento econômico da classe trabalhadora. Ou ainda por meio do bairro, que das casas com jardins agora ostenta galpões e muros pichados.

Neste capítulo, abordamos, primeiramente, a casa que carrega uma herança colonial, em Ampuero, e a casa abandonada em um bairro empobrecido, em Enriquez, como assombros históricos, que trazem ao presente representações de traumas e vivências que ainda permeiam as sociedades latino-americanas. Posteriormente, apresentaram-se também os aspectos externos da espacialidade, como o bairro e suas constituições sociais e econômicas, determinantes para entender o que se passa nas casas desta ficção. Ao relacionar tais históricos e tirar daí um amálgama da formação social e política atual do país, por meio de uma representação clássica do horror como a casa assombrada, justificamos algumas das

⁵¹ Uma discussão sobre a obra de Mariana Enriquez em uma rede social foi a única referência que encontramos em relação a esta possível relação entre os habitantes originais da casa e os nazistas que escaparam para a Argentina. A discussão pode ser lida em: https://www.reddit.com/r/bookclub/comments/zffofy/scheduled_south_american_things_we_lost_in_the/. Acesso em 20 fev. 2024.

afirmações que realizamos, como a de que o conto latino-americano de horror tem atualizado o gênero, relacionando essas formas estéticas com questões temáticas originais e particulares, adaptando umas a outras, formando assim novas imagens do terror, novas abordagens sobre os medos e as fantasmagorias sociais, bem como trazendo uma nova perspectiva para se pensar esses fatos reais que nos assolam cotidianamente.

5.4 Horror corporal e abjeção

Como se pode observar, o horror que recai sobre os corpos das personagens femininas é o epicentro dos quatro contos, levando ao desenvolvimento da ação e da reação. Assim como a casa assombrada (e o espaço), a relação com o corpo constitui um dos pilares das narrativas ficcionais do horror ficcional. A desestabilização da integridade corpórea se dá nos mais diferentes níveis. Seja em detalhes menos perceptíveis, como os dentes do vampiro sobressaltados ou a pele pálida em *Drácula*, ou como mote narrativo, por exemplo, em *Frankenstein*, onde seu aspecto físico não convencional e assustador condena o monstro à condição marginal na sociedade, apesar de sua capacidade de aprendizagem. Podemos perceber ainda nestes exemplos que essa configuração na literatura inicialmente se deu relacionando essa característica aos personagens masculinos, retomando os conceitos de monstruoso feminino de Barbara Creed, que discutimos no capítulo 4.

O *body horror*, horror do corpo, ou horror corpóreo, é, segundo Júlio França (2018), um conceito originalmente ligado ao cinema, devido a seu caráter visual, e está vinculado aos medos humanos relacionados ao corpo, sua enfermidade e outras possibilidades de deterioração, transformação, degradação e finitude. O termo *body-horror* foi cunhado por Philip Brophy no artigo “The textuality of the contemporary horror film” publicado no periódico *Art & Text*, em 1983, e republicado diversas vezes⁵². No texto, o autor aborda a virada do cinema de terror no fim da década de 1970, com a tecnologia gráfica trazendo novas possibilidades e com isso uma nova lógica visual dos limites do corpo em filmes como *Alien*, de 1979, e *The Evil Dead*, de 1982.

Apesar do termo *body horror* ser utilizado como um subgênero do horror no cinema, o horror ligado ao corpo é observável em diversas obras desde os primórdios do gótico. Aldana Reyes avalia que definir o horror corpóreo não é uma tarefa simples e destaca que, apesar de algumas divergências e mudanças do conceito em diferentes décadas, pode-se afirmar que “o entendimento geral parece ser que, se um texto gera medo a partir de estados anormais de

⁵² A lista de publicações do artigo e o texto completo estão disponíveis em Brophy (20-?).

corporeidade ou de um ataque ao corpo, podemos nos encontrar diante de um exemplo de horror corporal” (Aldana Reyes, 2014, p. 52, tradução nossa)⁵³. Porém, ressalta que é um conceito abrangente e que, além disso, parte do corpo não normativo como elemento principal. Ainda que tenha sido criado em um contexto relacionado à produção cinematográfica, ele relaciona a violência gráfica aos primórdios do gótico literário e, mais recentemente, em autores como Clive Barker e nos escritores de *splatterpunk*.

Assim, as narrativas dos contos “Leilão” e “As coisas que perdemos no fogo” partem de um ponto em comum para chegar a diferentes significados e formas de representar a fragilidade humana representada pelo estado físico. O autor aborda a abjeção a partir da concepção de Kristeva, como formas de controle, hierarquização e repressão ligadas ao corpo e, mais especificamente, aos fluidos corporais, ajudando assim a “revelar os fundamentos subjetivos da desumanização social”, e complementando que o conceito “não monitora apenas os tabus sobre o corpo, especialmente sua limpeza, mas também os padrões de comportamento humano associados a ele que são vistos como corretos e adequados” (Aldana Reyes, 2020, p. 395, tradução nossa)⁵⁴.

Kristeva (1989), na obra *Poderes de la perversión*, avalia que, distintamente do objeto, que possui um sentido e causa equilíbrio, o abjeto leva a uma desestabilização na qual só resta a negação, causando a repulsa. Ainda nessa linha de definir o abjeto por seu contraponto, a autora reforça que o desejo se forma a partir do objeto e, portanto, o que se distancia dele é repellido. Nas palavras de Kristeva (1989, p. 8): “si el objeto, al oponerse, me equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado que, de hecho, me homologa indefinidamente, infinitamente a él, por el contrario, lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma”. Assim, aquilo ou aquele que é associado à abjeção é rechaçado, pois não encontra eco no desejo nem no pertencimento.

Aldana Reyes também retoma o conceito de monstruoso feminino de Barbara Creed, que utilizamos anteriormente, ao afirmar que “o desenvolvimento do ‘monstruoso-feminino’ de Barbara Creed baseia-se de forma mais óbvia na noção de abjeção de Kristeva como árbitro da individualidade e do decoro e o vincula à produção de imagens de medo” (Aldana

⁵³ Tradução do original: “The general understanding seems to be that, if a text generates fear from abnormal states of corporeality, or from an attack upon the body, we might find ourselves in front of an instance of body horror”.

⁵⁴ Tradução do original: “Abjection can help reveal the subjective underpinnings of the social dehumanisation [...]. It does not just monitor taboos about the body, especially its cleanliness, but also the patterns of human behaviour associated with it that are seen as correct and proper”.

Reyes, 2020, p. 395, tradução nossa)⁵⁵. A partir desse panorama que localiza o corpo como um lugar associado aos terrores e temores que assolam a mente humana, motivada pela abjeção construída subjetivamente por meio do desejo, estimulado como um bem de consumo e ligado na sociedade capitalista à posse, podemos aplicar estes conceitos aos contos “Leilão” e “As coisas que perdemos no fogo”. O conceito de *body horror*, que nos ajuda a compreender determinadas escolhas estéticas, ou ao menos o padrão de intertextualidade, que encontramos nos contos, e o de abjeção, que ampliará o entendimento do funcionamento das relações internas que ocorrem nas narrativas.

A utilização do horror ligado ao corpo busca, em ambos os contos, criar um efeito de distanciamento, ou seja, como o corpo modificado, desfigurado, é isolado por ser abjeto, afastando o outro, acostumado à normalidade corpórea. O sentido da alteridade é então profundamente afetado, sendo que isso é ocasionado pela repulsa que esse corpo gera. Podemos observar também, nos dois contos em análise, a normatividade como uma condição de exposição das personagens às violências machistas. É por meio da subversão dessa norma que elas alcançam uma resolução, como ocorre, por exemplo, nos trechos a seguir: “— Se continuarem assim, os homens vão ter que se acostumar. A maioria das mulheres vai ser como eu, se não morrer. Seria ótimo, não? Uma beleza nova” (Enriquez, 2017, p. 184); e:

[...] descobri que aqueles homens tão machos que gritavam e atiçavam 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 pararam de me importunar com beijos e outras idiotices. (Ampuero, 2021, p. 9).

O trecho de “Leilão” revela que a primeira estratégia encontrada pela personagem foi justamente a disposição sobre si de dejetos e de partes de cadáveres de galos. Ampuero transpõe para estes animais algumas das principais características ligadas à abjeção descritas por Kristeva, como o sangue, os dejetos e o cadáver. Os excrementos trazem a contradição dentro/fora⁵⁶ e, por isso, colocam a identidade em risco. “El excremento y sus equivalentes (putrefacción, infección, enfermedad, cadáver, etc.) representan el peligro proveniente del exterior de la identidad: el yo (moi) amenazado por el no-yo (moi), la sociedad amenazada

⁵⁵ Tradução do original: “[...] Barbara Creed’s development of the ‘monstrous-feminine’ most obviously draws from Kristeva’s notion of abjection as arbiter of selfhood and decorum and links it to the production of images of fear”.

⁵⁶ Carroll (1999, p. 50) também descreve essa relação: “As fezes, na medida em que aparecem de modo ambíguo nas oposições categoriais tais como eu/não eu, dentro/fora, e vivo/ morto, aparecem como boas candidatas à repulsa por impuras, como o cuspe, o sangue, as lágrimas, o suor, os tufo de cabelo, o vômito, as sobras de unhas, os pedaços de carne etc.”.

por su afuera, la vida por la muerte” (Kristeva, 1989, p. 96). O galo, animal escolhido, também traz sua carga simbólica, uma vez que é associado à masculinidade, como citamos anteriormente neste capítulo, a partir da colocação de Rodal Linares (2024) sobre a idealização da valentia e coragem. Ainda sobre os galos e seus sentidos associativos, o trecho no qual a menina utiliza suas cabeças para espantar os assediadores nas rinhas também desempenha funções importantes: “antes de adormecer, eu enfiava a cabeça de um galo entre as pernas. Uma ou muitas. Um cinto de cabeças de galinhos. Levantar uma saia e encontrar cabecinhas arrancadas também não agradava aos machos” (Ampuero, 2021, p. 10). Primeiramente temos a questão dos galos mortos. Novamente, se associamos os galos aos homens, podemos usar a definição de Kristeva (1989, p. 11) de que os cadáveres são abjetos, pois, “el cadáver — visto sin Dios y fuera de la ciência — es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida”. Além disso, a posição onde a menina coloca as cabeças, bem como a anatomia do galo, com seus bicos afiados, nos direciona para o já mencionado mito da vagina dentada e o temor primordial do homem da castração pelo sexo feminino, projeção ilustrada na cena.

Para fecharmos essa construção de sentidos ligados ao abjeto e ao desejo, que podemos identificar em *Leilão*, vamos às diferentes perspectivas que os fluidos podem causar nessa atmosfera do conto. Ampuero utiliza-se de impressões sensoriais, como o olfato, a exemplo dos trechos: “o cheiro dentro de um rinhadeiro é asqueroso” (Ampuero, 2021, p. 10); e no trecho: “cheira a sangue, a homem, a sujeira, a bebida barata, a suor acre” (Ampuero, 2021, p. 10). A percepção dos cheiros e dos fluidos, portanto, não é a mesma. Enquanto para a narradora isso remete à violência que sofrerá — “estou muito, mas muito fodida” (Ampuero, 2021, p. 10) —, para os homens é um ambiente de interação e divertimento: “ouvem-se risos e cervejas sendo abertas” (Ampuero, 2021, p. 12). Porém, quando a mulher se cobre de sangue e excrementos, essa relação se inverte. Após a cena em que: “o sangue começa a me cair pelo peito, a descer por minha barriga, a se misturar com a merda e a urina” (Ampuero, 2021, p. 15), é a narradora que passa a emular uma espécie de diversão: “começo a rir, desvairada, a rir, a rir, a rir”, ainda que essa risada também fosse parte do plano para parecer ainda mais desajustada e repulsiva. Os homens, que antes riam e bebiam, como o leiloeiro, mudaram de postura: “Sei que o gordo está a ponto de atirar em mim” (Ampuero, 2021, p. 15).

Se a narrativa de “*Leilão*” explora sentidos como o olfato, em “*As coisas que perdemos no fogo*” observamos uma forte característica visual. Seja na acurada descrição física das personagens, ressaltando aspectos detalhistas das cicatrizes das mulheres queimadas, até mesmo o contraponto entre as partes atingidas pelo fogo e o restante do corpo.

Tinha o rosto e os braços completamente desfigurados por uma queimadura extensa, completa e profunda; [...] com a boca sem lábios e um nariz pessimamente reconstruído; restava-lhe um só olho, o outro era um buraco de pele, e a cara toda, a cabeça, o pescoço, uma máscara marrom percorrida por teias de aranha. Na nuca conservava uma mecha de cabelo comprido, que realçava o efeito máscara: era a única parte da cabeça que o fogo não havia alcançado.

[...]

A garota do metrô, além do mais, vestia-se com jeans justos, blusas transparentes e até sandálias de salto quando fazia calor. Usava pulseiras e correntinhas penduradas no pescoço. O fato de seu corpo ser sensual era inexplicavelmente ofensivo (Enriquez, 2017, p. 180).

A abjeção é projetada nos passageiros que observavam a performance da personagem no metrô: “alguns afastavam o rosto com repugnância, até com um grito sufocado; alguns aceitavam o beijo sentindo-se bem consigo mesmos; alguns apenas deixavam que o asco lhes arrepiasse os pelos dos braços” (Enriquez, 2017, p. 180). Assim, até mesmo aqueles que aceitavam o contato o faziam mais por comiseração, demonstrando como ela era vista como um ser desafortunado pela destruição corporal, sendo sua relação com a sociedade totalmente mediada por isso.

A visualidade da narrativa é ainda potencializada pelas figuras de linguagem utilizadas em determinadas cenas, como a comparação entre a fogueira e a piscina, a autoimolação e o mergulho, no trecho a seguir:

Quando caiu o sol, a mulher escolhida caminhou para o fogo. Lentamente. Silvina pensou que a garota ia se arrepender, porque chorava. [...] Mas a mulher não se arrependeu. Entrou no fogo como se numa piscina de natação, mergulhou, disposta a submergir: não havia dúvida de que o fazia por vontade própria; uma vontade supersticiosa ou incitada, mas própria. Ardeu apenas por vinte segundos. Cumprido esse prazo, duas mulheres protegidas por amianto a tiraram das chamas e a levaram às pressas ao hospital clandestino. (Enriquez, 2017, p. 187).

Os detalhes da cena trazem elementos angustiantes, como o choro da garota ao caminhar em direção ao fogo, o pensamento de Silvina de que a moça se arrependeria e que, ao contrário, constatou a convicção no mergulho, rápido e preciso, sem hesitação. Ser queimada como forma de antecipação das consequências de um crime a que estão expostas e que se apresenta como uma espécie de epidemia social é, de certa maneira, uma forma de se “vacinar contra a doença”, quebrando assim o ciclo de vulnerabilidade. A ideia da vacina também traz essa relação entre as queimas e uma situação epidêmica, sendo que neste caso o “vacinar-se” aparta a pessoa vacinada da sociedade da forma que lhe é conhecida e natural. O questionamento das mulheres no conto, sobretudo de Silvina, é justamente sobre essa escolha

entre abdicar de seu corpo e sua sociabilidade “tradicionais” ou entrar nesse novo mundo. Observamos ainda a deterioração da relação com o outro, onde rapidamente se banalizam questões graves, como ocorre no conto, quando as queimas de mulheres pelos homens passam a ocorrer com frequência e a sociedade começa a conviver com o fato sem o choque inicial. Essa realidade também nos remete ao comportamento de parte da sociedade, por exemplo, em períodos epidêmicos ou pandêmicos, em que, a partir de certo momento se normaliza a convivência com algo catastrófico (no Brasil, por exemplo, durante a pandemia de COVID-19, nos acostumamos com a expressão “o novo normal”. Ressaltamos, todavia, que o conto de Enriquez é anterior à pandemia mundial de Covid). Sobre isso, podemos indicar o trecho: “seus colegas sabiam sobre a queima da mãe e da filha. Estão se acostumando, pensou Silvina. O caso da menininha lhes causa um pouco de impacto, mas só isso, um pouco” Enriquez (2017, p. 184).

No conto “Leilão”, portanto, a associação à morte, loucura e sujeira livra a personagem dos males diretamente causados. Aguilar González (2022, p. 36-37), em seu artigo sobre o uso de elementos do horror corporal no conto de Ampuero, afirma que “ser monstros figura como una de las principales alusiones al *body horror* que deshumaniza el objeto de deseo y lo lleva hasta límites donde el individuo no merece un valor humano si no responde a los fines para los que aparentemente existe”, ou seja, o isolamento e a desumanização como uma arma para escapar da violência como um valor infra-humano. Por outro lado, na obra de Enriquez, utilizando o corpo de uma forma semelhante, queimando-o e destruindo assim a pele e os cabelos para se situar no oposto do desejo, há uma espécie de transcendência, quando as mulheres buscam uma nova ordem, uma nova beleza, um novo padrão. Incorpora-se, portanto, uma perspectiva pós-humana. A busca por essas possibilidades de transcendência permeia o conto de Enriquez, aparecendo diretamente na narrativa, como no seguinte trecho:

Poucas semanas antes, as primeiras sobreviventes tinham começado a se mostrar. A pegar ônibus. A comprar no supermercado. A pegar táxi e metrô, a abrir contas de banco e tomar um café nas calçadas dos bares, com as caras horríveis iluminadas pelo sol da tarde, com os dedos, às vezes sem falanges, segurando a xícara. Será que lhes dariam trabalho? Quando chegaria o mundo ideal de homens e monstros? (Enriquez, 2017, p. 189).

Além disso, a busca por uma “beleza nova”, que criasse uma nova ordem social e, sobretudo, as cerimônias de passagem, em que as mulheres passavam pelo ritual para se tornar parte desse novo mundo que se abria para elas. Ao ponto da própria mãe de Silvina

desejar que a filha se torne uma “flor de fogo”, ou seja, que transcenda para aquela condição que ela supõe superior.

No que diz respeito à relação entre narrativa e horror corporal, observa-se que os contos “Leilão” e “As coisas que perdemos no fogo” trazem o tensionamento sobre o corpo como forma de explicitar relações sociais ligadas ao poder e à violência, além da necessidade de controle e estabilidade por parte da sociedade patriarcal e conservadora. A partir daí, ao explicitar o conflito e buscar inverter essa ordem nas narrativas, as autoras nos dão outra perspectiva sobre a forma de como essa lógica opera no cotidiano.

As vítimas no conto de Enriquez vão da desolação à resiliência, partindo de um sentimento individual que cresce às margens até uma forma de socialização, razoavelmente organizada, diante das possibilidades e dificuldades impostas, conscientização clandestina e estruturação do movimento. Esse é o caminho proposto para se esquivar e reverter a situação, em detrimento da própria aparência e do sofrimento físico. Já o conto de Ampuero, por sua vez, remete a violências que atravessam a história de vida de uma mulher, diante da qual ela, desde a pouca idade, toma consciência de si, do entorno, das condições materiais palpáveis e quais suas armas possíveis de enfrentamento.

Podemos perceber então que, do ponto de vista do corpo feminino como um produto, ligado ao “consumo” masculino, como descrito anteriormente por Federici, a alteração corporal é vista como normalizada e inclusive estimulada. A partir desse fato, o que Ampuero e Enriquez realizam em seus contos, em maior ou menor medida e em circunstâncias próximas, é buscar a reversão dessa condição. Isso se verifica a partir da prática das personagens ao se utilizar do efeito negativo da alteração corporal, no que diz respeito às aparências, justamente para derrubar a lógica de objeto de consumo, e assim conseguirem se emancipar e caminhar para a condição de sujeito, superando a subalternidade de gênero e retomando o que foi alienado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos capítulos que compõem esta dissertação, buscamos estabelecer alguns parâmetros de análise sócio-histórica para, a partir disso, compreendermos determinadas escolhas estéticas utilizadas pelas autoras. Verificamos assim seu resultado, com o uso da interface do horror para trazer as aflições de sociedades colonizadas em países economicamente dependentes, permeados de machismo, racismo e outras opressões, que se impõem a parte de suas populações, as maiorias minorizadas, afastadas dos lugares de poder.

A análise e o estudo dessas narrativas como formas de representação das violências estruturais cotidianas foram realizados comparativamente, por meio de dois contos de cada autora. Ainda que tenhamos utilizado um modelo comparativista para estruturar parte do trabalho, a pretensão foi a de esmiuçar paralelamente os processos de criação literária, bem como apresentar alguns elementos que demonstram as tendências e marcas do horror literário latino-americano de autoria feminina, por meio dos contos de Ampuero e Enriquez, que nos pareceram bastante representativos para este fim. Desta forma, nosso movimento foi o de apontar similaridades e pontos de vista em comum, que se refletem nas obras, ou seja, aproximar e depois separar, demonstrando as particularidades de como cada autora atua no processo de criação literária, do mais geral para o mais específico.

A busca por abordagens históricas e informações sobre o contexto social conferem profundidade a diversos elementos estéticos utilizados e ainda nos levam a outra conclusão. Nota-se, de forma muito coincidente com a temática do horror, o alinhamento conceitual da teoria ligada às questões coloniais e do autoritarismo. Falar sobre colonialismo e modernidade é sobretudo, descrever terrores, mesmo que não possuam relação com o horror artístico — relação que tentamos construir nesta dissertação. Conceitos como “limpieza de sangre”, “necropolítica”, “inquisição”, “caça às bruxas”, demonstram, por meio de uma nomenclatura macabra por si só, uma coerência entre essa fusão da história, da tradição latino-americana, o cinema e a literatura gótica e de terror, com a confecção que parte para um paradigma entre o novo e o clássico, o que trouxe um frescor muito específico a uma literatura densa e carregada de sangue, vísceras e opressões.

Pode-se observar ainda diálogos entre a inovação e a tradição, uma vez que as autoras se inserem e trabalham, de forma direta, alegórica, realista ou apenas alusiva, com o horror e sua constelação. Obviamente a discussão alcança outros âmbitos, como as relações com o Norte Global (representados especialmente por Inglaterra e Estados Unidos), e as interações Sul-Sul, quando as escritoras se apropriam de uma tradição regional de se fazer literatura para

adaptá-la a um movimento que também vem de fora, mas se adapta — ou é adaptado — e assim se molda às violências locais.

Os títulos dos contos apresentados também aglutinam uma série de sentidos que amarram o conteúdo discutido neste trabalho. “Monstros”, de Ampuero, que parece o título mais literal, traz em si toda a discussão sobre as contradições impostas tanto pela sociedade patriarcal quanto pela indústria cultural sobre o que de fato nos aterroriza. Para isso, Ampuero traz à tona o cotidiano angustiante de Narcisa dentre quatro paredes, sem ter a quem recorrer, subjugada em todos os aspectos da vida, tanto da alienação e da colonização do próprio corpo, no que se refere à posse do trabalho e da violência sexual, em contraponto a filmes de terror famosos. “A casa de Adela”, de Enriquez, brinca com o significado da posse da casa no uso do pronome “de”. Afinal, a casa do conto é colocada, na visão das crianças, como um ente sobrenatural que exerceu um poder de mutação e desapareceu com Adela. Porém, mesmo diante dessa tragédia que chocou a todos, o título atribui a casa a ela. Atribuímos essa alusão ao protagonismo diante dos fatos históricos (como uma história dos vencidos), especialmente se tomarmos como base a interpretação política como alegoria da ditadura militar e dos desaparecidos políticos. De volta a Ampuero, “Leilão”, que narra um leilão humano, possui um título que nos faz pensar sobre o que é valorizado, sobretudo em relação às questões de gênero sexual, e como a personagem desvirtua essa cadeia valorativa, fazendo de seu corpo um polo negativo e asqueroso, para sua própria salvação. Na mesma linha, “As coisas que perdemos no fogo”, também discute como determinados valores e sentidos precisaram ser queimados em busca de sobrevivência, diante de crimes causados justamente pelo fogo. O fogo e os monstros talvez sejam, entre os títulos apresentados, os conceitos que trazem uma gama maior de significações. De toda forma, ressaltamos a dicotomia imposta entre o que se perdia no fogo diante do crime cometido pelos homens contra as mulheres e o que se perde quando as próprias mulheres colocam fogo em si. No primeiro, a vida, a saúde, a sociabilidade. No segundo, o medo de passar por tudo que foi descrito no primeiro. Além disso, o fogo traz em si a iluminação, ligada à sabedoria, ao fugir das trevas, representadas pela violência do patriarcado.

Foi na busca desses sentidos estéticos e políticos, que os títulos tão bem condensam, que realizamos nesta dissertação as análises paralelas dos dois pares de contos: “Monstros” e “A casa de Adela”, primeiramente, e, posteriormente, “Leilão” em conjunto com “As coisas que perdemos no fogo”. Reunimos os dois primeiros contos sob dois pontos de vista nas análises: a organização política e sua formação histórica como suporte para as estruturas que se apresentam como as causas do terror para diversas populações e grupos. Em “Monstros”, a

herança colonial, e em “A casa de Adela”, a ditadura cívico-militar argentina e o posterior período do neoliberalismo com a decadência econômica do país; e o segundo, os aspectos estéticos que transformam esses temas em contos de horror, dos quais destacamos a espacialidade, sobretudo no elemento das casas que aparecem nos contos e, individualmente, a perspectiva dos terrores reais em relação à ficção, em “Monstros”. Já em “A casa de Adela”, observa-se como a memória e o trauma formam a narrativa.

Em seguida, a reunião dos outros dois contos, seguiu uma lógica semelhante, tanto do ponto de vista do tema, reforçando a questão da representação social e da subalternidade feminina em uma sociedade machista e patriarcal, quanto como isso é representado nos contos de forma semelhante, por meio de elementos ligados ao *body horror* e da abjeção. Em “Leilão”, a descoberta da estratégia do horror em si é individual, por meio de uma narradora anônima. Já em “As coisas que perdemos no fogo”, se dá por meio de um movimento social de resistência que surge a partir de casos extremos de violência. O foco do capítulo no processo de criação literária das autoras buscou sempre entender as escolhas literárias de forma contextualizada.

Ainda em relação aos pares analíticos, temos em “Monstros” e “A casa de Adela”, a referência aos filmes de horror como paradigma para as violências reais, ainda que, obviamente, inseridas também em um contexto ficcional. No primeiro, a série de títulos elencados traz, cuidadosamente, relações de conteúdo com a história narrada, mas é a perspectiva do terror vivido por Narcisa que causa o choque do conto. No conto de Enriquez, os filmes assistidos pelas crianças também criam um ambiente que, posteriormente, se mostra muito mais assustador na “vida real”, quando da expedição à casa abandonada no bairro. Isso demonstra uma das afirmações que realizamos em diversos pontos deste trabalho, sobre a atualização do horror na literatura das autoras. Ao partirem de obras já estabelecidas e aplicarem às histórias um novo contraponto sobre o que é de fato assustador e aterroriza, demonstrando em suas narrativas que os corpos possuídos ou desaparecidos trazem em si o peso das vítimas da monstruosidade incorporada em uma estrutura que explora (em todos os sentidos) e elimina aqueles/as que são vulneráveis ou que contestam a ordem vigente.

Enquanto em “Monstros”, Narcisa tinha o corpo colonizado, e em “A casa de Adela”, a personagem teve o corpo “confiscado”, em “Leilão” e “As coisas” há formas de estratégia de resistência a partir da degradação ou destruição do próprio corpo, em busca da fuga de situações violentas que se apresentam nas narrativas, representando a que ponto é preciso chegar nas lutas por independência e emancipação em um mundo tomado pela violência de gênero. As narrativas também colocam em xeque o que se considera monstruoso e o que

choca, em analogia aos processos de culpabilização da vítima, em detrimento do agressor. A incorporação da monstrosidade, por sua vez, é uma estratégia limítrofe, que resume bem a gravidade da situação. Ao incorporar essas características, sobretudo a abjeção, assume-se o ônus e o bônus da monstrosidade. O bônus, nesse contexto, é o de repelir aqueles que se projetam como agentes da opressão. Já o ônus é a perseguição a que toda aquela que se imbuí destas características está propensa a sofrer. Essa perseguição, que visa a eliminação desse ser que destoa do padrão, por sua vez, já era sofrida por elas pela sua outra “condição”, feminina. Portanto, se o perigo já existe de qualquer forma, só haveria a parte “positiva”. Obviamente, a questão não é tão simples, pois envolve também toda a perda da sociabilidade, ou criação de uma nova, além da dor e do desconforto.

Ressaltamos ainda as personagens e suas devidas construções literárias. Os quatro contos trazem narradoras e/ou protagonistas que condensam uma carga de sentidos para refletir todas as questões que vêm sendo abordadas pela escrita de autoria feminina, sobretudo latino-americana, que Rivera Garza (2019) sintetizou com o conceito de cadáver textual. A contraposição das gêmeas de “Monstros”, tão distintas em compleição física e em relação à sua atitude frente às situações cotidianas ou aos filmes, e que após a confrontação com a realidade mais cruel da violência, como a vivida por Narcisa, se unem no choque. Adela e sua estranha desapareição, por uma força oculta com a qual não se pode lutar, e o choque deixado em Clara e Pablo, em “A casa de Adela”. Em “As coisas que perdemos no fogo”, personagens que aparentemente não são centrais na narrativa, como María Helena, diretora do hospital clandestino, ou a mãe de Silvina, são algumas das que trazem a maior carga de significação ao conto, por meio de suas falas e diálogos. Ou ainda a narradora anônima que descobre em seu corpo e nos cadáveres dos galos uma arma para repelir e ser livre. E, aquela que aglutina praticamente todas as características anteriores em si, de uma forma ou outra, Narcisa, ao ser violentada, explorada e desaparecida. Além disso, os contos trazem personagens que vão se complementando para montar as perspectivas narrativas, como os trios formados pelas gêmeas e Narcisa, bem como o de Adela, Clara e Pablo.

Nota-se que, nos quatro contos, praticamente não se lida diretamente com a morte. Temos a violência sexual, exploração do trabalho, pedofilia, duas desaparecidas (Narcisa e Adela), sequestro, queimadas e desfiguradas. É bem verdade que em “As coisas que perdemos no fogo” observamos a morte de Lucila e de outras personagens, porém elas não são o foco central da narrativa. Apesar disso, o conceito de “cadáver textual” pode ser mantido, pois as narrativas imbuem-se de toda essa herança trágica que as mulheres (vivas ou desaparecidas) carregam com o terror vivido por aquelas que sucumbiram. A suposta “falta” de cadáveres

também não exime os violentadores ou diminui o impacto da violência. No máximo, demonstra o absurdo que é sobreviver em um mundo tomado pelos terrores apresentados. Como afirma Gomes (2022, p. 94), “obras literárias que se posicionam contra o imaginário do estupro podem ser lidas como contranarrativas, trazendo esperança ao explorar a escrita como um corpo de luta. Isto é, um corpo-escrita, que, por sua vez, projeta-se como um corpo-resistência”.

Em relação às questões ligadas à confecção da dissertação, ressaltamos a produção crescente de trabalhos referentes às obras das autoras. Essa tendência crítica corre em direções distintas, muitas vezes convergentes com a análise que planejamos desenvolver, o que fez com que em determinados momentos passássemos a trazer e sistematizar essas pesquisas, fossem elas sobre a relação com teorias sociais, políticas, de gênero, ou ligadas aos aspectos ficcionais do horror, organizando e agrupando-as em torno de temas mais específicos. Tudo isso sem deixar de lado nossos objetivos inicialmente traçados, desvendando como os contos traduzem o terror cotidiano, aprofundando o caráter ficcional.

Outro aspecto a se destacar é que, se por vezes houve uma aparente mistura de tópicos abordados neste trabalho, além de temas e perspectivas na análise, isso refletiu o enorme leque necessário para analisar todos os aspectos circundantes. De colonização à cultura pop, passando por política, ideologia, feminismo e luta de classes.

Podemos finalizar com a proposição de que esse horror não baseia suas inovações apenas pelo sentido de elementos representativos, ou seja, de atuar como uma máscara para discutir temas específicos. Esta é, inclusive, uma característica intrínseca do gênero desde seus primórdios. A questão que ressaltamos é que o que se representa, dessa forma, é inédito, o que acaba levando às inovações estéticas, as quais, por sua vez, também renovam o horror ficcional literário. Acreditamos, para fechar, que essa seja uma contribuição expressiva das autoras, a partir de uma marca regional.

REFERÊNCIAS

AGUILAR GONZALEZ, Metztli Donají. Muertos vivientes y resignificaciones del mal patriarcal: reescribir la violencia desde el gótico andino de María Fernanda Ampuero. In: ROMANO HURTADO, Berenice (coord.). **Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres**: estudios críticos de obras representativas del siglo XXI. Coyoacán: Editora Nómada, 2023. p. 157-186.

AGUILAR GONZALEZ, Metztli Donají. Violencia y deshumanización del cuerpo: una lectura del body horror en “Subasta” de María Fernanda Ampuero. **Revista Ciencia y Cultura**, La Paz, v. 26, n. 49, p. 29-44, nov. 2022. Disponível em: http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232022000200029&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 4 abr. 2024.

ALDANA REYES, Xavier. Introduction: What, Why and When Is Horror Fiction? In: ALDANA REYES, Xavier (ed.). **Horror**: a literary story. London: British Library, 2016. E-book.

ALDANA REYES, Xavier. Abjection and body horror. In: BLOOM, Clive (ed.). **The Palgrave handbook of contemporary gothic**. Gewerbestrasse: Palgrave Macmillan, 2020. p. 393-410.

ALDANA REYES, Xavier. Body horror. In: ALDANA REYES, Xavier. **Body gothic**: corporeal transgression in contemporary literature and horror film. Cardiff: University of Wales Press, 2014. p. 52-74.

AMPUERO, María Fernanda. Libros: María Fernanda Ampuero: ‘La literatura como un escape room’. [Entrevista concedida a] Mixar López. **Los Angeles Times en Español**, Los Angeles, 24 ago. 2020. Disponível em: <https://www.latimes.com/espanol/vida-y-estilo/articulo/2020-08-24/libros-maria-fernanda-ampuero-la-literatura-como-un-escape-room>. Acesso em: 29 maio 2024.

AMPUERO, María Fernanda. **Rinha de galos**. Tradução: Silvia Massimini Felix. Belo Horizonte: Moinhos, 2021.

AMPUERO, María Fernanda. María Fernanda Ampuero: “No hay nada más aterrador que la realidad”. [Entrevista cedida ao canal] Lee por gusto. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (34 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F6oTQG3psmU>. Acesso em: 28 fev. 2024.

AMPUERO, María Fernanda. #Viajosola: A mí me mata el asesino. **Anfibia**, Buenos Aires, 3 mar. 2016. Disponível em: <https://www.revistaanfibia.com/viajosola-a-mi-me-mata-el-asesino/>. Acesso em: 10 out. 2024.

ARCHIVO HASENBERTG-QUARETTI. **2ª Marcha de la Resistencia 9 y 10 diciembre 1982**. 9 dez. 1982. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2%C2%AA_Marcha_de_la_Resistencia_9_y_10_diciembre_1982.jpg. Acesso em: 20 dez. 2023.

AVELLANEDA, Andres. **El habla de ideologia**: modos de réplica literária em la Argentina

contemporânea. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1983.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)**. Tradução: Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1990.

BAMBIRRA, Vânia. **O capitalismo dependente latino-americano**. Florianópolis: Insular, 2013.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. As políticas neoliberais e a crise na América do Sul. **Revista Brasileira de Política Internacional**, Brasília, v. 45, n. 2, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbpi/a/fvD3ZxTMx79JzdCxS4rZTSt/?lang=pt>. Acesso em: 4 abr. 2024.

BAZÁN, Julio. Wanda Taddei, víctima del fuego feminicida. **TN**, Buenos Aires, 20 fev. 2021. Disponível em: <https://tn.com.ar/opinion/2021/02/20/wanda-taddei-victima-del-fuego-feminicida/>. Acesso em: 4 out. 2024.

BOLOGNESI, Sara; BUKHALOVSKAYA, Alena. Monstrua y subalterna: la resistencia en “Subasta” (2018), de María Fernanda Ampuero. **Árboles y Rizomas: revista de estudios lingüísticos y literarios**, Santiago, v. 3, n. 1, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/rizomas/article/view/4989/26004680>. Acesso em: 30 ago. 2024.

BONINO, Ayelén. SE CUMPLEN 12 años del femicidio de Wanda Taddei, un caso bisagra sobre la violencia de género. **A24**, Buenos Aires, 10 fev. 2022. Disponível em: <https://www.a24.com/policiales/se-cumplen-12-anos-del-femicidio-wanda-taddei-un-caso-bisagra-la-violencia-genero-n995841>. Acesso em: 28 out. 2024.

BORGES, Jorge Luis. **Ficcões**. Tradução: Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. La pesadilla. In: BORGES, Jorge Luis. **Ciclo de conferencias Jorge Luis Borges en la Landívar**. 2013. Disponível em: http://biblio3.url.edu.gt/publiada/otros/p_portal/d_17/c_conferencias/Historial/2013/Borges/LaPesadilla.pdf. Acesso em: 21 dez. 2023.

BOTELHO, Fábio Farias; SÁ, Daniel Serravalle de. Horrores espelhados no conto de Mariana Enriquez. In: GOMES, Carlos Magno (org.). **O narrador descentrado e a voz dos silenciados**. Aracaju: Criação Editora, 2023. Disponível em: <https://editoracriacao.com.br/o-narrador-descentrado-e-a-voz-dos-silenciados/>. Acesso em: 22 abr. 2024.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220., jan./jun. 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/download/18135/14925>. Acesso em: 10 out. 2024.

BRASIL. Ministério da Saúde. **Novo boletim epidemiológico aponta casos de violência sexual contra crianças e adolescentes no Brasil**. 18 maio 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/noticias/2023/maio/novo-boletim-epidemiologico-aponta-casos-de-violencia-sexual-contra-criancas-e-adolescentes-no-brasil>. Acesso em: 6 nov. 2024.

BROPHY, Philip. **The Textuality of the Contemporary Horror Film**. Disponível em: <https://www.philipbrophy.com/projects/chapters/horrority/chapter.html>. Acesso em: 1 out. 2024.

CARROLL, Noël. **Filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CASANOVA-VIZCAÍNO, Sandra; ORDIZ, Inés. Latin american horror. In: BLOOM, Clive (ed.). **The Palgrave handbook of contemporary gothic**. Gewerbestrasse: Palgrave Macmillan, 2020.

CEPAL. **Violencia contra las mujeres**. Disponível em: <https://www.cepal.org/es/subtemas/violencia-contra-mujeres#>. Acesso em: 22 set. 2023.

CEPAL. **Violência feminicida em cifras: América Latina y el Caribe**. Boletín, Santiago, n. 1, nov. 2022. Disponível em: <https://repositorio.cepal.org/server/api/core/bitstreams/5176486b-d060-4255-ac74-d1dc8eec9bf3/content>. Acesso em: 26 nov. 2024.

CEPALSTAT. Bases de datos y publicaciones estadísticas. **Número de femicidios o feminicidios**. 22 nov. 2024. Disponível em: https://statistics.cepal.org/portal/cepalstat/dashboard.html?indicator_id=2780&area_id=544&lang=es. Acesso em: 26 nov. 2024.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. In: SILVA, T. T. (Org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

COLUCCI, Luciana. Horace Walpole: vida e obra revisitadas, um esboço crítico. In: França, Júlio; COLUCCI, Luciana (org.). **Matizes do Gótico**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020. p. 187-232.

CORDONE, Antonella; BOQUET, Natalia (ed.). **Resumen y análisis: la casa de Adela**. GradeSaver. 24 Jun. 2022. Disponível em: <https://www.gradesaver.com/las-cosas-que-perdimos-en-el-fuego/guia-de-estudio/summary-la-casa-de-adela>. Acesso em: 14 dez. 2023.

CORTÁZAR, Julio. Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata. **Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien**, Toulouse, n. 25, p. 145-151, 1975. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1975_num_25_1_1993. Acesso em: 21 abr. 2024.

COSTA, Danielle Ferreira. Formas labirínticas tecidas pelo fio de Ariadne. **Frontería**, Foz do Iguaçu, v. 2, n. 3, p. 56-78, ago./dez. 2021. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/litcomparada/article/view/2950/2954>. Acesso em: 25 jan. 2024.

COWEN, Douglas E. **Sacred Terror**: religion and horror on the silver screen. Waco, TX: Baylor University Press, 2008.

CRAVEIRO, Rodrigo. A cada ano, mil mulheres se tornam vítimas de ataques com ácido. **Estado de Minas**, 31 ago. 2014. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2014/08/31/interna_internacional,564124/a-cada-ano-mil-mulheres-se-tornam-vitimas-de-ataques-com-acido.shtml. Acesso em 1 out. 2024.

CREED, Barbara. **The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis**. New York: Routledge, 2007. E-book.

DABOVE, Juan Pablo. El gótico argentino contemporáneo. **Revista REA**, Rosario, 4 out. 2018. Ensayo. Disponível em: <https://revistarea.com/el-gotico-argentino-contemporaneo/>. Acesso em: 12 dez. 2023.

DABOVE, Juan Pablo. Posfácio: el momento gótico de la cultura. In: ZAGRANDE, Marcos (org.). **Territorio de sombras**: montajes y derivas del gótico en la ficción latinoamericana. Buenos Aires: NJ Editor, 2021.

DÍEZ COBO, Rosa María. Arquitecturas del hogar invertido: reescribiendo la casa encantada. **Brumal** : revista de investigación sobre lo fantástico = research journal on the fantastic, Barcelona, v. 8, n. 1, p. 135-156, 2020. Disponível em: <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v8-n1-diez-cobo/pdf-es-40>. Acesso em: 24 jan. 2024.

DRUCAROFF, Elsa. **Los prisioneros de la torre**: políticas, relatos y jóvenes en la postdictadura. Buenos Aires: Emecé, 2011.

DRUCAROFF, Elsa. ¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde “Los prisioneros de la torre”? **El Matadero**, Buenos Aires, n. 10, p. 23-40, 2016. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4969/4484>. Acesso em: 17 nov. 2023.

ENRIQUEZ, Mariana. La casa de Adela. **Revista Orsai**, Buenos Aires, n. 10, p. 85-88, 2012.

ENRIQUEZ, Mariana. **Las cosas que perdimos en el fuego**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2016.

ENRIQUEZ, Mariana. Las brujas siempre vuelven. [Entrevista]. **La Capital**, Rosario, 23 out. 2016a. Disponível em: <https://www.lacapital.com.ar/mas/las-brujas-siempre-vuelven-n1267377.html>. Acesso em: 24 jan. 2025.

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

ENRIQUEZ, Mariana. “Trabajo con los miedos actuales”. [Entrevista cedida a] María Daniela Yaccar. **Página 12**, Buenos Aires, 12 maio 2017a. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/37351-trabajo-con-los-miedos-actuales>. Acesso em: 6 dez. 2023.

ENRIQUEZ, Mariana. “El terror hoy no puede ser el de las casas embrujadas y los cementerios, tiene que incorporar una dimensión contemporánea”. [Entrevista cedida a] Irene G. Rubio. **El Salto**, Madrid, 19 set. 2020. Disponível em: <https://www.elsaltodiario.com/literatura/mariana-enriquez-terror-hoy-casas-embrujadas-cementerios-incorporar-dimension-contemporanea>. Acesso em: 29 maio 2024.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017. Disponível em: http://coletivosycorax.org/wp-content/uploads/2019/09/CALIBA_E_A_BRUXA_WEB-1.pdf. Acesso em: 5 out. 2023.

FEDERICI, Silvia. **Além da pele**: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Editora Elefante, 2024. *E-book*.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Visível e invisível**: a vitimização de mulheres no Brasil. 2. ed. Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2019. Disponível em: https://assets-dossies-ipg-v2.nyc3.digitaloceanspaces.com/sites/3/2019/02/FBSP_2018_visivel-invisivel-vitimizacao-de-mulheres.pdf. Acesso em: 30 jan. 2025.

FRANÇA, Júlio. O horror do corpo em dois contos de Gastão Cruls. **Gragoatá**, Niterói, v. 23, n. 47, p. 873-887, set./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33607/19594>. Acesso em: 1 out. 2024.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

FUSELI, John Henry. **[The nightmare]**. 1781. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Henry_Fuseli_-_The_Nightmare.JPG. Acesso em: 21 dez. 2023.

GALINDO NUÑEZ, M. A. Inocencia quebrantada. El uso de lo grotesco en *Pelea de Gallos* de María Fernanda Ampuero. **Sincronía**, Guadalajara, v. 25, n. 79, jan./jun. 2021. Disponível em: http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/79/334_344_2021a.pdf. Acesso em: 24 abr. 2024.

GASPARINI, Sandra. La memoria en su sitio. Sobre el terror en los Centros Clandestinos de Detención argentinos. **Estudios de teoría literaria**, Mar del Plata, v. 4, n. 7, p. 97-105, 2015. Disponível em: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/1125/1172>. Acesso em: 29 maio 2024.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane**, Milão, n. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790>. Acesso em: 25 out. 2023.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Editores Associados, 2017.

GOMES, Carlos Magno. Arquivos e intertextos culturais. **Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura**, São Cristóvão, v. 25, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/5751>. Acesso em: 12 dez. 2023.

GOMES, Carlos Magno. O corpo feminino como intertexto moral do feminicídio. **FronteiraZ**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, São Paulo, n. 26, jul. 2021a. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/53384/pdf>. Acesso em: 4 out. 2024

GOMES, Carlos Magno. A violência estrutural dos feminicídios na literatura latino-americana. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana, v. 33, n. 1, p. 31-43, 2021b. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/15493/11649>. Acesso em: 26 nov. 2023.

GOMES, Carlos Magno. Da língua misógina do estupro ao corpo-resistência na literatura brasileira. **Interdisciplinar**, São Cristóvão, v. 42, p. 91-107, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/v42p91>. Acesso em: 24 jan. 2025.

GOMES, Leonardo Ramos Botelho; MONTEIRO, Fernando de Barros Júnior. A clausura feminina em A corda de prata, de Lúcio Cardoso, e Mathilda, de Mary Shelley. **Revista do SELL**, Uberaba, v. 9, n. 2, p. 355-368, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaelectronica/index.php/sell/article/view/4110/pdf>. Acesso em: 20 jan. 2024.

GONDIM, Abner. Inquérito apura leilão de virgens no MA. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 jun. 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/6/17/cotidiano/13.html>. Acesso em: 21 out. 2024.

GONZÁLEZ, Betina. **A obrigação de ser genial**. Tradução: Silvia Massimini Felix. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024. E-book.

HISTÓRICO da ditadura civil-militar argentina. In: CRIVELANTE, Mariana Ramos; KOBASHI, Nair Yumiko; JATENE, Caio Vargas; OLIVEIRA, Laís de. **Memória e Resistência**, c2017. Estudo e difusão de informações sobre as Ditaduras Cívico-Militares na América Latina e sobre os lugares de construção da memória dessas ditaduras. . Disponível em: https://memresist.webhostusp.sti.usp.br/?page_id=239. Acesso em: 4 abr. 2024.

HUMAN RIGHTS WATCH. **Ecuador**: eventos de 2023. 2023. Disponível em: <https://www.hrw.org/es/world-report/2024/country-chapters/ecuador>. Acesso em: 1 out. 2024.

JACKSON, Shirley. **Assombração da casa da colina**. São Paulo: Suma, 2018.

JEHA, Julio. Monstros como metáfora do mal. In: JEHA, Julio (Org.). **Monstros e monstrosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JOSSA, Emanuela. “Los huesos son un asunto político”. Los cuentos oblicuos de Samanta Schweblin y Mariana Enriquez. **Les Ateliers du SAL**, Paris, n. 14, p. 156-168, 2019. Disponível em: <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2020/02/lads14v4-156-168.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2024.

JOSSA, Emanuela. María Fernanda Ampuero y la narrativa del disgusto: Pelea de gallos y Sacrificios humanos. **Visitas al Patio**, Cartagena de Indias, v. 17, n. 1, p. 50-64, jan./jun. 2023.

KRISTEVA, Julia. **Poderes de la perversión**: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline. Tradução de Nicolás Rosa e Viviana Ackerman. México: Siglo XXI Editores, 1989.

“LA POLACA” a estância do pavor. **Jornal Diário da Fronteira**, 21 jul. 2005. Disponível em: <http://www6.rel-uita.org/internacional/ddhh/lapolaca.htm>. Acesso em: 17 nov. 2023.

LÓPEZ, Óscar Édgar. El gore en la literatura. **Redoma**, Zacatecas, v. 2, n. 6, p. 28-30, out./dez. 2022. Disponível em: <https://revistas.uaz.edu.mx/index.php/redoma/article/view/1569>. Acesso em: 21 nov. 2024.

LUGONES, María. Colonialidad y Género. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 9, p. 73-102, dez. 2008. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892008000200006&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 4 abr. 2024.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. Tradução: Juliana Watson e Tatiana Nascimento. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set./dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>. Acesso em: 1 jun. 2023.

LUQUE AMO, Álvaro. Un fantasma recorre la literatura latinoamericana del XXI. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madri, set. 2022. Disponível em: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/un-fantasma-recorre-la-literatura-latinoamericana-del-xxi/>. Acesso em: 4 abr. 2024.

MANCELOS, João de. Medos profundos: a criação de terror em "the man in the black suit", de Stephen King. **Polissema**, Porto, v. 1, n. 22, p. 202-221, 2022. Disponível em: <https://parc.ipp.pt/index.php/Polissema/article/view/4574/2614>. Acesso em: 21 abr. 2024.

MARCOLINI, Adriana. Terror emasculado. **Piauí**, Rio de Janeiro, 20 maio 2008. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/terror-emasculado/>. Acesso em: 22 jan. 2024.

MARIÁTEGUI, José Carlos. Punto de vista anti-imperialista. In: MARIÁTEGUI, José Carlos. **Obras completas**. Partido Comunista de Peru, [20--]. Disponível em: https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/ideologia_y_politica/paginas/punto%20de%20vista.htm. Acesso em: 27 jan. 2024.

MARIRRODRIGA, Jorge. Misteriosas muertes de testigos de la dictadura en Argentina. **El País**, Buenos Aires, 28 fev. 2008. Disponível em: https://elpais.com/diario/2008/02/28/internacional/1204153206_850215.html. Acesso em: 6 mar. 2024.

MARKENDORF, Marcio; JARDIM, Nadege Ferreira Rodrigues. Horrores (des)aparecidos em “A casa de Adela”, de Mariana Enriquez. **Abusões**, Rio de Janeiro, n. 20, 2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/69106>. Acesso em: 17 nov. 2023.

MARTIN, P. W. Nightmare. In: MULVEY-ROBERTS, Marie (ed.). **The handbook to gothic literature**. London: Macmillan Press, 1998.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios**: revista do PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 32, dez. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>. Acesso em: 21 abr. 2024.

MEINERZ, Marcos Eduardo. Operação Odessa: a fuga dos criminosos de guerra nazistas para a América Latina após a Segunda Guerra Mundial e os caçadores de nazistas. **Mediações**, Londrina, v. 19, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/19855/15089>. Acesso em: 20 fev. 2024.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Tradução: Marco Oliveira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 32, n. 94, jun. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 19 abr. 2024.

MOLINA, Federico Rivas. Na Argentina, falar da ditadura e dos militares que a conduziram é motivo de desonra. **El País**, Madrid, 31 mar. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/30/opinion/1553971198_297214.html. Acesso em: 17 nov. 2023.

NEGRONI, María. Negra belleza del deseo. [Entrevista concedida a Marina Yuszczuk]. **Página 12**, Buenos Aires, 8 maio 2015. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-9684-2015-05-08.html>. Acesso em: 2 set. 2024.

NESTAREZ, Oscar Andrade Lourenção. **Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias**. 2022. 198 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-05102022-192221/publico/2022_OscarAndradeLourencaoNestarez_VCorrig.pdf. Acesso em: 21 abr. 2024.

NOVO PALEO, Nerea. Desde el feminicidio de Wanda en 2010, fueron quemadas y asesinadas 66 mujeres en Argentina. **Feminicidio.net**, 11 jul. 2013. Disponível em: <https://feminicidio.net/desde-el-feminicidio-de-wanda-en-2010-fueron-quemadas-y-asesinadas-66-mujeres-en-argentina/>. Acesso em: 21 abr. 2024.

OCAMPO, Silvina. **As convidadas**. Tradução: Livia Deorsola. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

OJEDA, Mónica. El conjuro poético de Mónica Ojeda: el gótico andino de Las voladoras. [Entrevista concedida a Andy Cabello Bravo]. **Miscelánea Literaria**, Madrid, 12 abr. 2021. Disponível em: <https://sites.google.com/ucm.es/miscelanea-literaria/entrevistas/m%C3%B3nica-ojeda>. Acesso em: 2 set. 2024.

ORDIZ, Inés. Civilization and barbarism and zombies: Argentina's contemporary gothic. In: CASANOVA-VIZCAÍNO, Sandra; ORDIZ, Inés (ed.). **Latin american gothic in literature and culture**. New York: Routledge, 2018. p. 15-26. *E-book*.

PAREDES, Alejandro. La Operación Cóndor y la guerra fría. **Universum**, Talca, v. 19, n. 1, p. 122-137, 2004. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762004000100007&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 4 abr. 2024.

PANEI PITRAU, Sergio Moises. **Memorial en homenaje a desaparecidos durante la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), en el barrio de Boedo, ciudad de Buenos Aires**. 13 dez. 2014. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memorial_en_homenaje_a_desaparecidos_durante_la_dictadura_c%C3%ADvico-militar_argentina_%281976-1983%29_04.JPG. Acesso em: 20 dez. 2023.

POLACAS: história de jovens judias trazidas ao Rio como prostitutas no século XIX desperta curiosidade na rede. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 jul. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/noticia/2023/07/26/polacas-historia-de-jovens-judias-trazidas-ao-rio-como-prostitutas-no-seculo-xix-desperta-curiosidade-na-rede.ghtml>. Acesso em: 30 ago. 2024.

PULIDO, José Antonio. El horror: un motivo literario en el cuento latinoamericano y del Caribe. **Contexto**, Mérida, v. 8, n. 3, p. 229-250, 2004. Disponível em: www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/18912/articulo16.pdf. Acesso em: 21 abr. 2024.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. **The gothic**. London: Blackwell Publishing, 2004.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: QUIJANO, Aníbal. **Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder**. Buenos Aires: CLACSO, 2014. Disponível em: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2024.

REINA, Elena; CENETENERA, Mar; TORRADO, Santiago. América Latina, la región más letal para las mujeres. **El País**, Madrid, 25 nov. 2018. Disponível em: https://elpais.com/sociedad/2018/11/24/actualidad/1543075049_751281.html. Acesso em: 25 nov. 2018.

RIBEIRO, Emílio Soares. **O gótico e seus monstros: a literatura e o cinema de horror**. São Paulo: Cartola Editora, 2021. *E-book*.

RITA, Annabela. Mise en abyme (ou mise en abîme). In: **E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia**. Junho, 2010. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme>. Acesso em: 30 ago. 2024.

RIVERA GARZA, Cristina. **Los muertos indóciles**: necroescrituras y desapropiación. Ciudad de México: Penguin Random House, 2019. *E-book*.

ROCHA, Karine. O tráfico de polacas em El Infierno Prometido, de Elsa Drucaroff. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana, v. 33, n. 1, p. 45-55, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/forumidentidades/article/view/15494>. Acesso em: 16 jan. 2024.

RODAL LINARES, Selma. La retórica agonista en “Las cosas que perdimos” en el fuego de Mariana Enriquez. **Cuadernos del CILHA**, Mendoza, n. 38, 2023. Disponível em: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/5679/5622>. Acesso em: 30 ago. 2024.

RODAL LINARES, Selma. La deshumanización como estrategia contra-económica en Pelea de gallos, de María Fernanda Ampuero. **Revista Valenciana, estudios de filosofía y letras**, Guanajuato, n. 33, p. 33-57, jan./jun. 2024. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9372642.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2024.

RODRIGO-MENDIZÁBAL, Iván Fernando. Gótico andino o neogótico ecuatoriano: sobre el horror metafísico. **Brumal**, Barcelona, v. 10, n. 1, p. 53-75, 2022. Disponível em: <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v10-n1-rodrigo-mendizabal/857-pdf-es>. Acesso em: 2 set. 2024.

RODRIGUES, Daiane de Moura; PRAZERES, Lilian Lima Gonçalves dos; SILVA, Helenice Farias de Brito. Nas tripas do galo: corpos literários femininos latino-americanos e marcas da violência de gênero em três contos da escritora Maria Fernanda Ampuero. **Abusões**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 21, 2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/70975/47470>. Acesso em: 4 abr. 2024.

SÁ, Daniel Serravalle de. **Gótico tropical**: o sublime e o demoníaco em o Guaraní. Salvador: Edufba, 2010.

SÁ, Daniel Serravalle de. O romance gótico e as mulheres: questões de política sexual. **Itinerários - revista de literatura**, Araraquara, n. 47, 2018. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/10855>. Acesso em: 26 nov. 2023.

SALATIEL, Ana Carolina Rodrigues. SÁ, Daniel Serravalle de. Espacialidades claustrofóbicas em Ligeia e William Wilson. **Scripta Alumni**, Curitiba, v. 26, n. 2, p. 35-51, jul./dez. 2023. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/article/view/2984/1972>. Acesso em: 29 maio 2024.

SÁNCHEZ MEJÍA, Cristina. Espacios monstruosos: reconfiguraciones del terror en dos cuentos de María Fernanda Ampuero. **Revista Valenciana: estudios de filosofía y letras**, Guanajuato, v. 16, n. 31, p. 105–126, jan./jun. 2023. Disponível em:

<http://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/612/1110>. Acesso em: 12 jul. 2023.

SANTACRUZ BENAVIDES, Lucy Beatriz. **Feminismo y mestizaje**: una lectura desde la clase, el género y la raza en Ecuador; 1910-1940. 2018. 251 f. Tese (Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos) — Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2018. Disponível em:

<https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6130/1/TD106-DECLA-Santacruz-Feminismo.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2024.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. O castelo (quase) vazio: algo de gótico em Fronteira, de Cornélio Penna. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 62, p. 319-340, jan./jun. 2012. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/download/2175-8026.2012n62p319/23166/88420>. Acesso em: 4 abr. 2024.

SANTOS, Jocelaine Oliveira dos. Do feminicídio à escritura em Cristina Rivera Garza.

Entrelaces, Florianópolis, v. 15, n.1, p. 39-52, 2024. Disponível em:

<http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/download/92409/250437>. Acesso em: 9 set. 2024.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma: um novo paradigma. **Rivista di studi portoghesi e brasiliani**, Roma, n. 3, p. 103-118, 2001. Disponível em:

<https://www.torrossa.com/en/catalog/preview/2196552>. Acesso em: 16 jan. 2024.

SMINK, Veronica. Por que Argentina não sabe quantas pessoas 'desapareceram' na ditadura militar 40 anos após fim do regime. **BBC News Brasil**, 10 dez. 2023. Disponível em:

<https://www.bbc.com/portuguese/articles/cm5p4zk0jm2o#>. Acesso em: 14 dez. 2023.

SOUSA, Ana Rita. La economía del cuento: el caso de María Fernanda Ampuero. **CECIL**, Montpellier, n. 9, 2023. Disponível em:

<http://journals.openedition.org/cecil/4283>. Acesso em: 11 mar. 2024.

SOUZA, Luiz Eduardo Simões de. **A arquitetura de uma crise: história e política econômica na Argentina, 1989-2002**. 2008. 335 f. Tese (Doutorado em História Econômica) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em:

https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-15092008-095927/publico/TESE_LUIZ_EDUARDO_SIMOES_DE_SOUZA.pdf. Acesso em: 4 abr. 2024.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014

STOKER, Bram. **Drácula**. Tradução: Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2018.

STOLKE, Verena. O enigma das interseções: classe, “raça”, sexo, sexualidade: a formação dos impérios transatlânticos do século XVI ao XIX. Tradução: Luiz Felipe Guimarães Soares. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 15-42, jan./abr. 2006. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ref/a/CmtTSC5w3Tf5tqcFS4bmwBd/>. Acesso em: 12 dez. 2023.

‘SUBASTA de vírgenes’: nueva modalidad de tráfico de personas em Medellín. **El Espectador**, Bogotá, 9 jul. 2008. Disponível em: <https://www.elespectador.com/colombia/medellin/subasta-de-virgenes-nueva-modalidad-de-trafico-de-personas-en-medellin-article-25030/>. Acesso em: 21 out. 2024.

TEIXEIRA, Sérgio Alves. O simbolismo essencial das brigas de galos. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 3, n. 6, out. 1997. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/bc3GxMTGczD4WNcBLGkMV4P/>. Acesso em: 4 set. 2024.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TORRAS FRANCÉS, Meri. ¿Hay un cuerpo en este corpus? Corporalidades sex/textuales en lo fantástico. **Theory now: journal of literature, critique, and thought**. Granada, v. 4, n. 2, p. 45–64, 2021. Disponível em: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/21149>. Acesso em: 29 maio 2024.

USANDIZAGA LLEONART, Helena. Nuevos territorios de la escritura: María Fernanda Ampuero, Liliana Colanzi, Mónica Ojeda y Giovanna Rivero. **Cahiers d’études des cultures ibériques et latino-américaines (CECIL)**, Montpellier v. 9, 2023. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cecil/3758>. Acesso em: 4 abr. 2024.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **Romances ingleses em circulação no Brasil durante o séc. XIX**. Memória de Leitura, 2013. Disponível em: <https://www2.iel.unicamp.br/webdocs/iel/memoria//Ensaaios/Sandra/sandraleiv.htm>. Acesso em: 22 ago. 2024.

#VIAJOSOLA: cómo el asesinato de dos turistas argentinas desató un debate sobre el acoso a las mujeres. **BBC Mundo**, 5 mar. 2016. Disponível em: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160304_america_latina_turistas_argentinas_montanita_ecuador_viajosola_ppb. Acesso em: 1 out. 2024.

VUADEN, Filipe Róger; INDRUSIAK, Elaine Barros. Jogo de espelhos metaficcional: o duplo como elemento estrutural em Edgar Allan Poe. In: MAGGIO, Sandra Sirangelo; ZANINI, Claudio Vescia (Orgs.). **O duplo, o espelho, a sombra**: figurações de personagens nas literaturas de língua inglesa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/215159/001073083.pdf>. Acesso em: 26 nov. 2023.

WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto**. Tradução: Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

WARWICK, Alexandra. Urban Gothic. In: MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.). **The handbook to gothic literature**. London: Macmillan Press, 1998.

WILLIAMS, Linda. **Film bodies**: gender, genre, and excess. *Film Quarterly*, v. 44, n. 4, p. 2-13, summer 1991. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1212758?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: 30 ago. 2024.

XAVIER, Elódia. **A casa na ficção de autoria feminina**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2012.