

MULHERES (S)EM MEDO

O HORROR E O INSÓLITO NA NARRATIVA
DE AUTORIA FEMININA

Cristina Löff Knapp
Patrícia Pereira Porto
Rafael Eisinger Guimarães
(Orgs.)



Pedro & João
editores



MULHERES (S)EM MEDO:
O HORROR E O INSÓLITO NA
NARRATIVA DE AUTORIA FEMININA



**Cristina Löff Knapp
Patrícia Pereira Porto
Rafael Eisinger Guimarães
(Organizadores)**

**MULHERES (S)EM MEDO:
O HORROR E O INSÓLITO NA
NARRATIVA DE AUTORIA FEMININA**



Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Cristina Löff Knapp; Patrícia Pereira Porto; Rafael Eisinger Guimarães [Orgs.]

Mulheres (s)em medo: o horror e o insólito na narrativa de autoria feminina. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. 226p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-2368-1 [Impresso]

978-65-265-2369-8 [Digital]

1. Medo. 2. Crítica feminista. 3. Escrita de mulheres. 4. Literatura latino-americana. I. Título.

CDD – 800

Capa: Marcos Della Porta

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828

Revisão: Lourdes Kaminski

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patrícia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2025

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
PREFÁCIO - Monstras do Medo Nikelen Witter	11
ESCRAVIDÃO E LITERATURA: O medo do corpo negro na América colonial e além Rosane Maria Cardoso	17
MEDO E CORPO VIOLADO: A violência intrafamiliar no conto “O Caso de Rute”, de Júlia Lopes de Almeida Cristina Löff Knapp Ana Julia de Bairros Brenda Padilha França David Marques de Ramos	57
MEDO E XENOFOBIA: Representações da violência no conto “Biografía”, de María Fernanda Ampuero Bibiane Ferreira Borges Patrícia Pereira Porto	79
O MEDO DO (DES)CONHECIDO: Uma leitura de “Anistia”, de Octavia Butler Alexandre Kirst de Souza	103
ONDE O TEMOR SE ESCONDE: O espaço como elemento de medo na escrita de Samanta Schweblin Rafael Eisinger Guimarães	117

O MEDO NO E DO ESCURO NO CONTO “AS SOLITÁRIAS”, DE AGUSTINA BAZTERRICA	143
Cristina Löff Knapp Daiane Bernardi	
INTERSECÇÕES ENTRE O MEDO DA LOUCURA E O SEXO FEMININO NO CONTO “O DRAGÃO CHINÊS” (1999), DE AUGUSTA FARO	175
Brenda Padilha França Gisele Troian Guerra	
O MEDO DO SOBRENATURAL NA LITERATURA FANTÁSTICA: Uma análise do conto “Marcador de Páginas”, de Sinara Foss	203
Alana Brezolin Cristina Löff Knapp	
SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES	223

APRESENTAÇÃO

A evolução da literatura fantástica em textos representativos de escritoras brasileiras e hispano-americanas dos séculos XIX, XX e XXI tem sido objeto de estudo do Grupo de Pesquisa Literatura e Gênero, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura - Mestrado e Doutorado - da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Com início das atividades no ano de 1999, o grupo passou por formações diversas, com uma constante renovação de seus projetos de pesquisa ao longo dos anos. Contando com a participação das professoras da UCS, Cristina Löff Knapp, coordenadora do grupo, e Patrícia Pereira Porto, além do professor convidado Rafael Eisinger Guimarães, da Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc), o atual projeto busca analisar a representação do medo nas narrativas insólitas produzidas por mulheres latino-americanas.

Como resultado das discussões realizadas pelo grupo, que também conta com a participação de discentes dos cursos de graduação e pós-graduação em Letras da UCS, propusemos a realização desta obra, que conta com professores e pesquisadores convidados, além dos integrantes do Grupo de Pesquisa. Apresentaremos aqui ensaios que trazem o medo como elemento propulsor do texto fantástico, que discute temas ainda vistos como tabus pela sociedade, tais como a violência de gênero, a xenofobia, o racismo e a necropolítica.

Assim, o livro contempla oito capítulos que enfocam tipos de medo diferentes, os quais são antecidos por um prefácio, assinado pela escritora Nikelen Witter, que propõe uma instigante reflexão acerca das relações entre o medo e o feminino. Na sequência, no primeiro ensaio da coletânea, intitulado “Escravidão e literatura: o medo do corpo negro na América colonial e além”, Rosane Maria Cardoso aborda o medo do corpo negro, medo alicerçado pela escravidão e pela relação entre brancos e negros, do

período colonial aos dias atuais. Para demonstrar que o medo dos corpos negros é um medo construído, a autora se concentra em romances que representam escravizados e a escravização no contexto da América Latina e Caribe, tendo em vista a forte afluência de africanos para esses espaços, não se dedicando à análise de um ou outro romance específico, mas à leitura de marcas que traduzem, na literatura, discursos sobre os corpos negros e que, na perspectiva desta abordagem, apontam para o medo provocado por esses mesmos corpos.

O segundo capítulo, de autoria de Cristina Löff Knapp, Ana Julia de Bairros, Brenda Padilha França e David Marques de Ramos, tem como título “Medo e corpo violado: a violência intrafamiliar no conto ‘O Caso de Rute’, de Júlia Lopes de Almeida”, e discute a representação da violência de gênero em um conto de uma das mais importantes escritoras brasileiras. A intenção é refletir como é construída a violência contra a mulher em um conto do início do século XX, trazendo à tona não somente o abuso sexual, mas o social e o psicológico, tendo como consequência o sentimento de medo.

O medo do outro é abordado no terceiro capítulo, com o título “Medo e xenofobia: representações da violência no conto ‘Biografía’, de María Fernanda Ampuero”, escrito por Bibiane Ferreira Borges e Patrícia Pereira Porto. O texto visa discutir as representações do medo e da violência contra grupos minoritários a partir do conto “Biografía”, que integra a obra *Sacrificios humanos* (2021), da autora latino-americana María Fernanda Ampuero.

Já o quarto capítulo traz à tona o medo do desconhecido, com o título “O medo do (des)conhecido: uma leitura de ‘Anistia’, de Octavia Butler”, de autoria de Alexandre Kirst de Souza. Nesse conto, a Terra é invadida por uma sociedade não-humana, chamada de Comunidade, e, a partir de então, uma complexa relação de poder se estabelece. Por meio de abduções, torturas e experimentos, os humanos passam a ser objeto de interesse destes estrangeiros. Ao mesmo tempo, os humanos também encontram suas formas de combater os invasores. Dessa forma, o objetivo do

capítulo é verificar como o medo pode emergir a partir da presença do outro.

Rafael Eisinger Guimarães assina o quinto capítulo, intitulado “Onde o temor se esconde: o espaço como elemento de medo na escrita de Samanta Schweblin”, que se propõe a analisar a construção do medo a partir dos elementos da ambientação narrativa na obra da escritora argentina, observando e discutindo, de forma mais específica, a maneira como o espaço se constitui como um polo irradiador deste sentimento para as personagens dos contos “Mulheres desesperadas” e “Matar um cão”, publicados em *Pássaros na boca* (2022).

O medo da/noite é abordado por Cristina Löff Knapp e Daiane Bernardi no sexto capítulo desta obra. O objetivo é analisar o conto “As solitárias”, presente na obra *Dezenove garras e um pássaro preto*, de Agustina Bazterrica, levando em consideração a manifestação do sentimento de medo na narrativa. Para tanto, será feito um percurso teórico a respeito da literatura insólita com a intenção de compreender como o horror é construído na narrativa contemporânea da escritora argentina. Além disso, a intenção é estudar como o sentimento de medo noturno está presente neste conto.

O medo da loucura é abordado no sétimo capítulo pelas autoras Brenda Padilha França e Gisele Troian Guerra. O capítulo, intitulado “Intersecções entre o medo da loucura e o sexo feminino no conto ‘O dragão chinês’ (1999), de Augusta Faro”, tem como enfoque o estudo do medo pela loucura. Para contextualizar, essa narrativa breve expõe a história de Yasmin Jasmim Salgueiro, a qual escreve uma carta para seu psicanalista, Dr. Genásio Placino de Afonso. O motivo da carta é inusitado: a protagonista está sendo perseguida pelo dragão que enfeita o vaso de porcelana dela, desse modo, uma série de acontecimentos se agrava cada vez mais, assim como a sanidade mental da mulher. Isso, consequentemente, gera a possibilidade de trabalhar com a teoria literária do neofantástico, uma vez que existe uma história que se sobrepõe à outra. Em outras palavras, enquanto ela presencia o dragão tentando sair do vaso, ou na tela da televisão, bem como matando coelhos em seus

sonhos, ela também tenta provar à família de que não está louca, representando, assim, as duas atmosferas presentes no conto.

O último capítulo, escrito por Alana Brezolin e Cristina Löff Knapp, aborda o medo do sobrenatural. O texto tem como título “O medo do sobrenatural na literatura fantástica: uma análise do conto ‘Marcador de páginas’, de Sinara Foss”, e tem por objetivo analisar esse texto presente na coletânea *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência* (2023), da autora gaúcha, a fim de compreender como o medo é representado na narrativa em estudo e, de modo mais amplo, na literatura fantástica.

A partir de distintas perspectivas temáticas, geográficas e temporais, as narrativas de autoria feminina, analisadas nos textos que compõem este livro, nos oferecem um panorama rico das interfaces entre o medo e o feminino. Sem abrir mão de seus aspectos singulares, as obras dessas escritoras convergem não apenas na abordagem do tema em questão, mas sobretudo no caráter subversivo de constituírem-se vozes que resistem ao silenciamento e ousar falar, com força e beleza, sobre seus piores temores.

Desejamos a você uma excelente e inspiradora leitura.

Cristina Löff Knapp
Patrícia Pereira Porto
Rafael Eisinger Guimarães

PREFÁCIO

Monstras do Medo

O som dos pés batendo no chão chega primeiro. Depois, ouvimos um arfar assustado. Não há música para distrair. Só aquele respirar que carrega pavor e exaustão. Então, vemos os pés. Independentemente do tipo de calçado – salto, tênis, botas, chinelos –, sabemos que se trata de pés femininos. Logo a seguir vemos o corpo. Ela é jovem, magra, frágil. Tem cabelos longos e desgrenhados, cujo suor os faz colar nas partes desnudas dos braços e do colo. Para isso, as roupas dela já estão rasgadas em pontos estratégicos e atrativos, revelam seios fartos que sobem e descem enquanto ela corre e respira assustada. Obviamente, ela é atraente e poderia até mesmo ser descrita como uma presa saborosa que está prestes a ser devorada.

O cinemão estadunidense celebrizou em fins do século XX a figura da *final girl*. Esta mulher/menina se tornou um dos estereótipos fundamentais dos filmes de terror. Era ela que, após duas horas de carnificina e pânico conseguia chegar ao *THE END* viva. Mas a que custo? A pergunta era jogada de forma displicente a um espectador que quase nunca se dava ao trabalho de pensar em respondê-la.

Afinal, como todos sabemos, inconscientemente ou não, o medo é um companheiro essencialmente monogâmico das mulheres. Ver uma mulher com medo é normal. Vê-la sobreviver com medo é a realidade de todas. Algumas, inclusive, ~~morrem~~ para garantir que o medo das sobreviventes permaneça muito, muito vivo.

Os assassinos que perseguem as *final girls* e suas amigas e amigos que morrem pelo caminho eram, nesses filmes, invariavelmente homens. E eu poderia dizer que este é o retrato da realidade (porque realmente é), contudo, sendo uma historiadora

não posso deixar de lembrar que os monstros ancestrais que causavam medo e terror não eram apenas imensos e pavorosos. Eram também monstrAs.

Tiamate era um dragão fêmea (ou uma serpente) e foi a criadora de tudo o que existia, mas se tornou terrível parindo monstros contra os deuses mais jovens. “Felizmente”, foi despedaçada por Marduque. Lilit foi de primeira mulher a um demônio pavoroso por não aceitar a submissão. Cila, outrora uma bela e doce ninfa, foi transformada em uma criatura cujo torso era o de uma mulher, porém, a partir de sua cintura brotavam seis cabeças de serpente com três fileiras de dentes e um círculo de doze cães labradores. O erro que resultou em sua maldição foi resistir aos assédios de um homem. Caríbdis era uma monstra de nascença, mas antes de se tornar um abismo em meio ao mar foi uma divindade protetora. Ela quis fazer frente a um semideus e acabou pagando por isso.

E, então, Medusa.

O medo em forma de mulher e serpentes. Aliás, as serpentes são, nas mitologias, quase sempre monstros femininos. Mulheres e serpentes são criaturas sinuosas, oblíquas, flexíveis, difíceis de serem contidas, perigosas e fundamentalmente letais. Interessante como esses adjetivos só se tornam atributos terríveis quando são conjugados ao feminino. Medusa também foi uma mulher amaldiçoada, responsabilizada por atrair a atenção indesejada de um homem. Afinal, na cultura em que nos inserimos, mesmo quando a mulher é vítima, ela é também a responsável pelo próprio infortúnio.

Por isso, ensinam os mitos, é importante que tenhamos heróis. São eles que nos valem diante dessas terríveis monstras. Para a pavorosa Medusa, “felizmente” tivemos Perseu. Para salvar a pura Andrômeda – moça princesa e virgem, daquelas para casar –, o herói foi aos confins do mundo e arrancou a cabeça da monstruosidade incontrolável.

Com o tempo, as monstruosidades femininas da Antiguidade diminuíram em tamanho, mas não em seus estragos ou no terror

que causavam. Lârnias, bruxas, feiticeiras, vampiras, monstros domésticos, insidiosas e voláteis, carentes de controle, sujeitadas pela violência cotidiana e normalizada. Nada mais natural e necessário para que se pudesse conter a veia maléfica da melhor amiga do diabo.

O mundo colonial apenas veio a ampliar a quantidade e a qualidade dessas monstros. Nos últimos 500 anos, elas têm sido indígenas canibais, negras sensuais, feiticeiras, criadoras de zumbis, sacerdotisas vudus, pombas-gira e todo o rol de femininos poderosos e incompreensíveis aos modelos patriarcais dominantes.

Ser mulher, afinal, é estar dos dois lados do medo. Sentir e causar. Temer a escuridão e ser a escuridão. Talvez, por isso, as mulheres sejam tão eficazes em escrever sobre o medo. Elas conseguem construí-lo não apenas como uma ideia-força abstrata, mas como uma presença tangível que oprime e desumaniza. Sejam honestas, as mulheres de nossa época são todas *final girls*. Nosso medo vem da infância, amadurece conosco na forma da constante ameaça da violência intrafamiliar. Não há lugar seguro. O *locus horribilis* é a casa, o quarto de menina, a roupa que se usa. O lugar do horror é o próprio corpo, benção e maldição que nunca nos pertence.

A literatura, que o livro em suas mãos explora, revela as feridas de uma sociedade onde a mulher foi, por muito tempo, o monstro e seus algozes os heróis. As autoras analisadas mergulham nesse passado onde o medo da loucura relegava mulheres à irracionalidade e ao silêncio, e onde o "sobrenatural" era frequentemente um disfarce para o conhecimento ancestral das mulheres negras, visto como perigoso e demoníaco. A literatura fantástica e de horror de autoria feminina emerge nos estudos deste livro como um campo fértil e essencial. Longe de ser mero entretenimento, ela se apropria do insólito para denunciar, metaforizar e subverter as expectativas.

A "transgressão do real" e o surgimento do "inexplicável" se tornam ferramentas para confrontar as mazelas sociais e a violência naturalizada. A figura do monstro, outrora sobrenatural,

metamorfoseia-se em um "horror social" que expõe a ubiquidade dos medos contemporâneos e a fragilidade das relações humanas. Por outro lado, esse resgate do feminino se apresenta, acima de tudo, como resistência ao revitalizar e especular sobre as possibilidades das monstruosidades femininas, mesmo que em subtextos.

Mulheres (s)em Medo é um convite à reflexão sobre poder e sobre medo. Mas é também um pensar sobre a força inabalável da resistência, a qual nunca se apagou. Contudo, as autoras aqui analisadas nos mostram que, mesmo diante do pavor, a solidariedade e o apoio mútuo podem ser uma forma de vencer e escapar. Essas escritoras ressignificam a loucura feminina como um protesto inconsciente, mas pungente, contra a cultura patriarcal e a repressão criativa. Através da lente do fantástico, as vozes e as palavras das escritoras denunciam a violência de gênero, a vulnerabilidade imposta e os estigmas atribuídos aos corpos femininos de cores e etnias diversas.

Talvez a literatura de horror escrita por mulheres queira, no fundo, resgatar as *final girls*. Mas não salvando-as, claro que não. *Final girls* podem salvar a si mesmas. Elas podem parecer frágeis, mas não são. Elas podem ser belas, mas nunca são só isso. Há ali inteligência, resiliência, força psíquica e capacidades além das próprias expectativas delas. *Final girls* são monstras também. E podem tudo.

Nikelen Witter
Inverno de 2025.

MEDO DO CORPO NEGRO

Volver o olhar para o antes é virá-lo também para o depois e para os agora. Assim, ainda cantamos, ainda saravamos, assim dançamos e batucamos com a força de Nzambi, que nos alumia...

(Leda Maria Martins)

ESCRAVIDÃO E LITERATURA: O medo do corpo negro na América colonial e além

Rosane Maria Cardoso

Agô¹

Neste capítulo, que se pretende panorâmico, discorro sobre a relação entre senhores e escravizados – brancos e negros –, considerando a questão do medo. A pergunta que me move é “Por que o corpo negro se torna objeto de medo?” E a pergunta que segue é: como a literatura manifesta esses discursos?

Se são inegáveis os castigos sobre os corpos de homens e mulheres africanos e seus descendentes na América, é necessário considerar que, na razão desses castigos também estava o medo sentido pelos opressores: medo de perder o controle sobre a escravaria, medo daqueles que faziam e serviam a sua comida, medo de insurgências, medo de feitiços e de outras artes vistas como misteriosas pelos escravocratas europeus.

Existem, ainda, outros fatores a considerar e, dentre eles, o nome negro. “Negro” é o que se pode chamar de nome marcado, de uma ordem que opera como selo (Da Silva, 2003):

Na lógica do aparato racial, o “substantivo” (nome) negro designa aquilo que é excedente. A racialização, enquanto instrumento do Mundo Ordenado, associa o nome Negro a uma “espécie fora da/sem vida”, e busca configurar uma chancela sobre o destino de indivíduos marcados por esse Nome (p. 6).

¹ Termo de origem iorubá que significa um pedido de licença para movimentos de entrada, de saída ou de passagem.

O linguista Walker Pincerati (2016) trabalha com a premissa que “negro não é a cor, mas a metáfora do corpo do ser infernal” (p. 46). O professor alerta para a questão de o racismo ser um fato de linguagem, já que é fruto da atividade humana, de ideologias e de modos como as sociedades se organizam (p. 50). Prova disso, segundo o autor, é que a noção de raça não é abarcada pela genética, mas funciona convenientemente na sociedade ocidental.

Este capítulo busca pensar sobre texto e discurso nas literaturas que tematizam a escravidão (e seus desdobramentos), com base nas hipóteses que o corpo negro provocou e provoca medo; que a escravidão alicerça, na América, a relação entre brancos e negros, do período colonial aos dias atuais; que, afinal, dessas hipóteses, nasce a principal: a de que o medo dos corpos negros é um medo construído.

Para traçar esse caminho, concentro-me em romances que representam escravizados e a escravização no contexto da América Latina e Caribe, tendo em vista a forte afluência de africanos para esses espaços². Trata-se de um panorama que tanto observa textos escritos por autores brancos canônicos quanto obras contemporâneas escritas, sobretudo, por mulheres negras. O estudo não se dedica à análise de um ou outro romance específico, mas à leitura de marcas que traduzem, na literatura, discursos sobre os corpos negros e que, na perspectiva desta abordagem, apontam para o medo provocado por esses mesmos corpos.

² O continente americano recebeu cerca de 12, 5 milhões de escravizados. A América espanhola recebeu 1,3 milhões. 40% dos africanos sequestrados foram enviados para o Caribe. O Brasil foi o país que mais traficou africanos nas Américas, tendo recebido, entre os séculos XVI e XIX, um total de 4 milhões de escravizados (Gomes, 2021).

1. O corpo negro: a construção do outro

– O que é racismo para vocês?

– Nojo, profe.³

Jean Delumeau, no clássico *História do medo no Ocidente* (1989), analisa que os estudos sobre o medo demoraram a se concretizar graças à simplicidade com que se observa o fenômeno. Coletivamente, o medo está associado à ideia de covardia. O historiador traz inúmeros exemplos, inclusive na literatura. Para nós, é fácil lembrar de como o terror se manifesta nas principais mídias: uma mocinha ingênua diante do perseguidor, criminosos que podem, de repente, entrar em casa, a perseguição demarcada por passos que seguem a vítima indefesa. Mesmo acompanhando essas cenas confortavelmente sentados em nossos sofás, o medo nos adentra. É necessário romper com a ilusão que o livro ou a tela provocam para voltarmos a sentir-nos protegidos pela impressão de inexpugnabilidade de nossas casas.

De acordo com Delumeau – e avançando um pouco mais, tendo em vista que o pesquisador não se atém a questões raciais – o ser humano necessita sentir-se seguro, ter “uma garantia contra os perigos” (Delumeau, 1989, p.19), o que se estende também ao fator econômico. Um senhor deve manter sua terra e posses, sob pena de rebaixamento não só econômico, mas também moral, como veremos na sequência. O elemento psíquico pesa como um ativador do medo. A inquietação, a angústia, a pressuposição de que algo pode fazer ruir tudo o que foi construído. O medo é o descontrole de si.

O branco tem medo de pretos. O branco tem medo de enegrecer. Por isso, não toca, não se aproxima e cria monstros na sua imaginação. Muitas pessoas negras, ao menos da minha geração, certamente poderão contar histórias sobre o “o nego do saco”, “o

³ Manifestação de um estudante do ensino médio, em roda de conversa sobre educação antirracista, ocorrida em uma escola pública da região do Vale do Taquari, em 2024.

negro batuqueiro”, “o preto que vem te pegar” e outros bichos-papões de origem igual. Talvez seja o mesmo monstro que impede alguém de se sentar ao nosso lado no transporte público, apesar de ser o único lugar vago. Ou o que assusta a criança que corre para a mãe quando, de repente, nos vê. Existe um medo, em certos casos, que é instintivo. O tal descontrole de si.

1.1 O corpo negro de papel: o texto

Quando e como o corpo negro aparece na literatura latino-americana e caribenha?

No século XVII, Sórora Juana Inés de la Cruz escreveu os *villancicos*⁴ (1671) para as festas da Assunção de Maria. Nos poemas, a religiosa demonstra preocupação com o tratamento dado a indígenas e afrodescendentes, bem como faz referência à influência africana no México. Ao dedicar versos à Virgem, por exemplo, no vilancete 224, a monja introduz a voz de dois *negrillos*, em versos postos na fala dos negros. Além disso, a Santa é identificada como mulher negra, a *molena*:

NEGRILLOS [...] Estribillo
– ¡Ah, ah, ah,
que la Reina se nos va!
– ¡Uh, uh, uh,
que **non blanca como tú**,
nin Pañó que no sa buena,
que Eya dici: **So molena con las Sole que mirá!**
¡Ah, ah, ah,
que la Reina se nos va! (Cruz, 1995, p. 16, grifo nosso).

⁴ O mesmo que **vilancete**, forma poética e musical que foi comum na Península Ibérica durante a Renascença. A sua estrutura é composta por um mote ou estrofe que funciona como a matriz do poema, e por uma ou mais estrofes, chamadas voltas, coplas ou glosas, cada uma com sete versos. Foi introduzido na literatura espanhola pelo Marquês de Santillana, no séc. XV (Moisés, 1988, p. 514).

El periquillo Sarniento (1816), de José Joaquín Fernández de Lizardi, apesar de uma trama e personagens algo toscos (Franco, 2002, p. 41), alcança importância na trajetória por denunciar os maus tratos contra os escravizados e também por questionar a superioridade de brancos sobre negros:

De lo dicho, se debe deducir: que depreciar a los negros por su color y por la diferencia de su religión y costumbres es un error; el maltratarlos por ellos, crueldad; y el persuadirse a que non son capaces de tener almas grandes que sepan cultivar las virtudes Morales, es una preocupación demasiado crassa (Fernández de Lizardi *apud* Franco, 2002, p. 43).

Franco (2002) alerta, entretanto, que a crítica, que o autor erige não tem a ver com o jugo dos espanhóis sobre os negros, mas manifesta, acima de tudo, a complexa relação entre a metrópole e a colônia.

Na Colômbia, Jorge Isaacs publica *María* (1867), narrativa plena de subjetividade romântica, de encontros e desencontros entre a protagonista e o jovem Efraín. Porém, a obra traz mais do que a história do desditoso casal, pois, de acordo com Dário Restrepo (s.d.), trata-se de um texto fundacional da nação colombiana, “con todas sus contradicciones, falencias y ambigüedades” (2002, p. 2). Para além disso,

En *María*, Isaacs logró poetizar la intrincada relación histórica entre África, Europa y América, y con gran sabiduría le confirió visibilidad a ese complejo encuentro de mundos, especialmente el de los esclavos africanos con el de los criollos de origen europeo, con todo el entramado de realidades existenciales, políticas, imaginarias, sociales y culturales que lo configuraban (Restrepo, s.d., p. 2).

Na referência à literatura que tratou do tema da escravidão, é válido falar em Cuba e Brasil (1886 e 1888, respectivamente), os dois países de maior afluência negra na América Latina e os últimos a abolir a escravidão. Esse contexto está bem demarcado na literatura, onde encontramos a personificação de praticamente todos os estereótipos: heroico, submisso, humilhado, desejado,

malandro, nobre, rebelde, objetificado sexualmente. Em Cuba, destacam-se as escritas de Anselmo Suárez y Romero (*Francisco*, 1838), Gertrudis Gómez de Avellaneda, com *Sab* (1841) e Cirilo Villaverde (*Cecilia Valdés*, 1882).

Cecilia Valdés, considerado o romance cubano mais importante do século XIX, apresenta um enredo rocambolês de amores incestuosos e identidades perdidas, mas, simultaneamente, traz o problema dos filhos ilegítimos, resultado de amores escusos entre senhores e escravizadas. Em La Habana colonial, nos idos dos anos de 1830, Villaverde reúne os diversos grupos humanos: espanhóis e *criollos*, negros e mestiços, escravizados livres, domésticos, rurais e urbanos. Ou seja, o autor logra adentrar na complexidade da formação daquele grupo. Embebido pelo determinismo da época e seus indivíduos, demarca as mazelas sociais e a construção das personagens sob a égide da submissão ao sistema. Mas, em *Cecilia*, vemos muitos laivos românticos, com suas mãos de seda e coração terno. A coerência que podemos ver nessa situação é que o sistema vai engoli-la justamente por causa da inocência. Com a epígrafe que abre o segundo capítulo da obra, Villaverde nos apresenta a sina da jovem:

Sola soy, sola nací,
Sola me parió mi madre,
Sola me tengo de andar
Como la pluma en el aire (Villaverde, 1981, p. 16).

No Brasil, o romance *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, foi celebrado durante o Romantismo e sacralizado pelo sucesso televisivo brasileiro de 1976 e, outra vez, em 2004. Decidido a denunciar os horrores da escravidão, Guimarães coloca carga dramática na protagonista que carrega em si toda a dor da opressão. No entanto, como já foi largamente debatido pela crítica literária, na tentativa de instaurar uma luta abolicionista, o autor apenas tangencia o horror da escravidão.

O cortiço (1889), de Aluísio Azevedo, também recebeu a honraria de ser levado ao cinema com imenso sucesso. Mais

consistente em sua crítica social – e atendendo à cartilha do Realismo/Naturalismo – revela, na figura da escravizada Bertoleza, o sistema de castas e o quanto a escravidão impactava na vida econômica do país.

Menos conhecido é *Rei negro* (1914), de Coelho Neto. O romance, bastante descritivo, conta a história de Macambira, escravizado que recebe a denominação de rei pela posição privilegiada que goza na fazenda de Manuel Granda. O rapaz tem a confiança do senhor que o encarrega da compra e venda de mercadorias. Secretamente apaixonado por Lúcia, a mucama da casa, é agraciado com a permissão de casar-se com ela, sem saber que se trata de um truque de Granda para que seu melhor serviçal não compre sua liberdade e parta da fazenda. O relacionamento entre Macambira e Lúcia é marcado pela tragédia. Violentada pelo filho de Granda, a jovem esconde do esposo esse fato. Ao dar à luz um filho branco, o desatino da mulher a leva à morte. Macambira mata o violador.

A linguagem grandiloquente de Coelho Neto impede, por vezes, que a história se desenvolva. Como citou Lucia Miguel Pereira (1988), o autor “deixou-se levar pela palavra em lugar de dominá-la. Fantasia, imaginação, observação, senso poético [...] tudo isso foi posto apenas ao serviço do poder verbal, tudo isso foi reduzido a mero pretexto para frases” (1988, p. 251). E é assim que sua intenção abolicionista é, de certo modo, banalizada pela vaidade verbal. Um ponto importante é o de Coelho Neto retomar o passado recente do Brasil escravocrata, trazer o protagonismo negro e colocar às claras a vilania do regime, como por exemplo, a crítica direta ao fato que Granda e seu filho abusavam sistematicamente das mulheres escravizadas. Ainda assim, nem mesmo este autor logrou escapar das ciladas do discurso.

Deixando Cuba e Brasil, falemos de outro texto basilar para as discussões aqui expostas. Trata-se *Bug-Jargal*, romance de Victor Hugo, publicado em 1826. A história se passa na ilha de São Domingos durante a Revolução Haitiana (1791-1804). O protagonista é o aristocrata francês George, que se vê envolvido em

um complexo cenário de traição, luta por liberdade e amor, em meio ao conflito entre os colonos e os rebeldes liderados por Bug-Jargal, personagem extraordinário, que representa tanto a bravura quanto a tragédia dos oprimidos.

Acostumados que estamos a ver referências a Hugo voltadas para *Os miseráveis* ou *Os trabalhadores do mar*, o primeiro romance do autor, *Bug-Jargal*, parece ter ficado esquecido. Contudo, a obra já acena para o que virá, pois ali estão os temas caros a Hugo, como a injustiça social e os conflitos de classe. Acrescenta-se a isso, no entanto, o fato de o escritor francês explorar as questões morais e éticas da escravidão e apresentar um testemunho poderoso da busca por justiça e igualdade.

Figura 1 - *Batalha em São Domingos*, pintura de January Suchodolski



Fonte: <https://pordentrodaafrica.com/>

O romance de Hugo interessa sobretudo a este estudo porque traz a realidade do medo na América escravocrata. O haitianismo caracteriza o horror generalizado que imperou sobre senhores em todas as Américas após a rebelião dos escravizados no Haiti, em fins do século XVIII. Esse medo foi registrado em cartas, relatos de viajantes, documentos e livros. A Revolução influenciou a mobilização política de negros, mulatos, escravizados e livres em

todo o mundo atlântico e fez as elites tremarem ante a possibilidade de a insurgência espalhar-se em outros territórios, afetando a riqueza adquirida e mantida pela mão de obra forçada. Além disso, não imaginavam, os brancos, a força estrategista dos cativos. Sobretudo, sequer pensavam que estivessem atentos aos movimentos de seus senhores:

[...] ao contrário do que a elite colonial e metropolitana imaginava, os escravos não estavam alheios aos sucessos que ocorriam na colônia. Em agosto de 1791, na região norte, a mais rica da colônia, inicia e generaliza-se a rebelião dos cativos. Embora tenha despertado grande surpresa tanto nos *grands blancs* quanto nos *affranchis*, essa ação revoltosa não pode ser entendida como um fenômeno episódico⁵ (Fontella; Medeiros, 2016, p. 65).

De acordo com Fontella e Medeiros (2016), a Revolução fez com que tanto a América quanto a Europa percebessem que poderiam ser subjugados justo por aqueles que supostamente haviam dominado. Campo e cidade foram tomados, houve confisco e depredação da *plantation* escravista e ocorreu o massacre dos brancos que restavam na parte ocidental da ilha: “Depois da Revolução Haitiana, a América Latina não seria mais a mesma, por todos os seus recantos se disseminaria o *medo negro*” (p. 69, grifo dos autores). Ao se sentirem pressionadas, as elites coloniais, “assombradas pelo exemplo que vinha das Antilhas” (p. 69), decidiram tomar as rédeas da situação e deram início ao processo de levar as colônias à independência.

1.2 O corpo negro em papel: o discurso

Vimos que a literatura latino-americana e caribenha carrega denúncias contra a escravidão, notadamente no século XIX, com o crescimento das lutas abolicionistas. Mas, os textos também nos

⁵ “Desde 1722 existiam movimentos esporádicos e localizados de revolta entre os escravos, cuja importância era despercebida pelos franceses, preocupados com a efervescência que acometia a metrópole” (Seitenfus *apud* Fontella; Medeiros, 2016, p. 65).

dizem mais do que isso. Então, voltando ao tema destas reflexões – o medo do corpo negro, deixarei de comentar textos que tratam da escravidão para me concentrar nos discursos sobre o tema e seus personagens em tais textos.

Roger Bartra, em *El mito del salvaje* (2011), analisa que, desde a antiguidade clássica, a base da civilidade é o outro – “o selvagem no espelho” – que qualifica o eu (europeu) como civilizado, belo e digno de dominar e/ou domesticar seres que, ao contrário dele, não superaram a brutalidade. A premissa desta seção é considerar que o medo se manifesta em facetas por vezes inauditas. O corpo negro provoca medo. Mas esse medo é instintivo ou foi cuidadosamente manipulado? Ou ambos? Se falamos em racismo estrutural, o medo pode estar na mesma sistematização já que entra na ordem das coisas. O corpo branco é traduzido como perfeito, limpo, harmônico, cristão, fértil. Para que o negro seja o outro – porque ele precisar ser o outro – a matemática é simples. Basta inverter. Nem a fertilidade rompe com isso, pois a mulher negra que pare, traz outro ser a repetir o ciclo.

O corpo negro vem carregado de estereótipos e, de todos, talvez a animalidade seja o mais recorrente, sendo atribuída à aparência – lábios, órgãos sexuais, cabelos, tom de pele – e ao comportamento – hipersexualidade, promiscuidade, preguiça, selvageria, tendência à violência extrema. Tais características estão plenamente representadas em *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, na abjeção do corpo de Bertoleza cuja descrição provoca nojo e estabelece uma oposição entre Rita Baiana – a que seduz – e a negra diurna, que lava, passa, cozinha e serve:

o destino de Bertoleza fazia-se cada vez mais estrito e mais sombrio; pouco a pouco deixara totalmente de ser a amante do vendeiro, para ficar sendo só uma sua escrava. Como sempre, era a primeira a erguer-se e a última a deitar-se; de manhã escamando peixe, à noite vendendo-o à porta, para descansar da trabalhadeira grossa das horas de sol; sempre sem domingo nem dia santo, sem tempo para cuidar de si, **feia, gasta, imunda, repugnante**, com o coração eternamente emprenhado de desgostos que nunca vinham à luz. Afinal, convencendo-se de que ela, sem ter ainda morrido, já não vivia

para ninguém, nem tampouco para si, desabou num fundo entorpecimento apático, estagnado **como um charco podre que causa nojo**. Fizera-se áspera, desconfiada, sobrolho carrancudo, uma linha dura de um canto ao outro da boca (p.167, grifo nosso).

E depois emborcou para frente, **rugindo e esfocinhando** moribunda numa lameira de sangue (p. 201, grifo nosso).

O nojo remete a sensações desagradáveis, seja cheiro, gosto, visões ou situações. O asco afasta e gera uma série de considerações em relação ao objeto de desprazer. Por ser um componente social, impacta sobre o modo como olhamos para as pessoas que nos cercam. Nesse sentido, podemos citar *Bom-crioulo*, de Adolfo Caminha (1895). Amaro, no seu abjeto “desejo de macho torturado pela carnalidade grega” (Caminha, 1998, p.30), vítima o amante Aleixo que tem de suportar “os seus caprichos, com o seu bodum africano, com seus ímpetos de touro” [...] “cheio de repugnância, cheio de nojo por aquele animal com formas de homem” (p. 56). Conforme texto de Quepons Ramirez:

Lo asqueroso tiene una relación con la inmediatez, la proximidad y en ese sentido con nuestro cuerpo, **con la posibilidad de ser afectados por ello**. Además, lo asqueroso no es lo horrendo sino lo que produce asco, de esa forma, uno de los rasgos esenciales de lo asqueroso, según Kolnai⁶, es el exceso de vida. La asquerosidad está asociada a ciertas formas de la voluptuosidad y al exceso. Se trata siempre de una exageración que no tiene solamente que ser física sino también moral. [...].

El asco no sólo es una experiencia de sentido relativa a una forma de referencia intencional con objeto específico, sino también una forma de acceder a la esfera moral desde la base de nuestras motivaciones afectivas. Para Kolnai, el **asco tiene cierta relación con el menosprecio**, aunque no se identifican, como hemos señalado antes. La capacidad de sentir menosprecio es una experiencia relativa a la valoración. Para Kolnai, **el asco tiene una función epistémico valorativa que el mero desprecio no puede cumplir, y ésa es la de ser la indicación inmediatamente anterior a un evento inmoral que debería ser reprobado** (Quepons Ramirez, 2013, 181-182, grifo nosso).

⁶ Kolnai (1900-1973) foi filósofo e teórico político.

A citação é longa, mas necessária, segundo creio, para associar o nojo ao medo. Queremos manter distância de coisas e pessoas das quais sentimos asco, mas, acima de tudo, temos receio que nos toquem. Em última instância, que nos contaminem.

Os discursos presentes em algumas obras constroem sistematicamente uma miríade de perigos associados aos corpos pretos. Mesmo “contra a sua vontade”, o instinto pode impelir esses agentes a praticar o mal. Essa inerência é discutida por Joaquim Manuel de Macedo, em *As vítimas algozes* (1869), que defende a abolição da escravidão com base nesses pre(con)ceitos:

O outro mostra a seus lados os vícios ignóbeis, a perversão, o ódio, os ferozes instintos do escravo, inimigo natural e rancoroso do seu senhor, os miasmas, deixem-nos dizer assim, a sífilis moral da escravidão infeccionando a casa, a fazenda, a família dos senhores, e a sua raiva concentrada, mas sempre em conspiração latente atentando contra a fortuna, a vida e a honra dos seus incôscios opressores. É o quadro do mal que o escravo faz de assentado propósito ou às vezes involuntária e irrefletidamente ao senhor (2012, p.9).

O medo que atravessa o apelo de Macedo – que escravizados podem entrar na casa-grande e violar as jovens senhoras – parece esquivar-se do fato que as escravizadas eram frequentemente estupradas pelos senhores. Mas essa situação é relativizada, pois como peças que eram, a violência contra as mulheres negras recebia pouca ou nenhuma repercussão, fato que segue se manifestando nos dias de hoje⁷.

Agora, tomemos como exemplo os romances *Cecilia Valdés* (1839) e *Sab* (1841), os dois clássicos cubanos, no gênero. Neles, observamos algo também já referido à Bertoleza: a sujeição à superioridade branca:

⁷ De acordo com o Fórum da Segurança Social, as mulheres negras sofrem mais violência sexual e procuram menos os órgãos de oficiais de denúncia. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/11/infografico-consistencia-negra-2019-FIN-AL_site.pdf

Ele propôs-lhe morarem juntos, e ela concordou de braços abertos, feliz em meter-se de novo com um português, porque, como toda a cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua (Azevedo, p. 2).

Tu padre es un caballero blanco, y algún día has de ser rica y andar en carruaje. ¿Quién sabe? Pero Nemecia no será nunca más de lo que es. Se casará, si se casa, con un mulato como ella, porque su padre tiene más de negro que de otra cosa. Tú, al contrario, eres casi blanca y puedes aspirar a casarte con un blanco. ¿Por qué no? De menos nos hizo Dios. Y has de saber que blanco, aunque pobre, sirve para marido; negro o mulato, ni el buey de oro (Villaverde, 1981, p. 25).

¿Conque eres mulato? – dijo el extranjero tomando, oída la declaración de su interlocutor, el tono de despreciativa familiaridad que se usa con los esclavos. – Bien lo sospeché al principio; pero tienes un aire tan poco común en tu clase, que luego mudé de pensamiento [...] Es [...] que a veces es libre y noble de alma, aunque el cuerpo sea esclavo y villano (Gómez de Avellaneda, 2009, p. 6).

A pesar de su color, era mi madre hermosa (2009, p. 6).

O corpo negro não é o corpo almejado, como vemos nos excertos. Se, na sua escrita, escritores buscaram conscientizar a respeito do drama da escravidão, seus discursos não permitem dizer que viam os negros com a mesma parcimônia. Pode-se argumentar, com razão, que a mentalidade da época não permitiria pensar em igualdade. Mas o que é posto na boca dos escravizados não corresponde a autonomia e altivez que, contraditoriamente, vimos nos inúmeros *cimarronajes* ao longo do período escravocrata, em todas as colônias da América.

2. O medo dos corpos

*San Malanzo era velha, muito velha.
San Malanzo era pobre, muito pobre. [...]
Pobre e muito velha
Velha e muito pobre
Era velha e pobre
Era pobre e velha
Velha pobre.
Pobre velha
Velha*

No campo da literatura, talvez Joaquim Manuel de Macedo tenha sido o único autor a explicitar o medo, ao tratar da escravização negra. O já referido *As vítimas Algozes*, compõe-se das novelas “Simeão, o crioulo”, “Pai Raiol, o feiticeiro”, e “Lucinda, a mucama”. No texto, encontramos três protagonistas que atacam cruelmente a seus amos. A premissa de Macedo é a de que a escravidão é, sim, uma abominação que deve acabar, de forma gradual, já que é “instrumento de riqueza agrícola, manancial do trabalho nos campos, [...] a fortuna de milhares de proprietários (Macedo, 2012, p. 8)”. Mas, sobretudo, o fim da escravidão, na concepção abolicionista do autor, é o único modo de proteger a integridade física dos senhores, senhoras e donzelas, todos vítimas em potencial dos “ferozes instintos do escravo” (2012, p. 9).

Vejamos, a seguir, três tipos de medo que assombravam a casa grande.

2.1 O medo da insurgência

O medo sempre esteve presente na vida dos conquistadores nas colônias. O problema das relações entre negros, indígenas e espanhóis começou nas Antilhas, no Panamá e no México e se ampliou em todas as possessões espanholas e também portuguesas, de acordo com a especificidade de cada local. Os conselhos locais logo proibiram que escravizados portassem armas, andassem à noite sem licença de seus senhores ou entrassem em propriedade privada ou que adquirissem bens⁸. O temor dos escravistas não era sem motivo.

⁸ Temos um exemplo em *Rei negro*, de Coelho Neto. Sendo Macambira um escravizado de bom valor monetário e mão de obra qualificada, seu senhor não quer perdê-lo. Por essa razão, ao descobrir que o jovem tinha condições de pagar

Pode-se dizer que a resistência se iniciou simultaneamente ao tráfico. Assim que foram submetidos à escravidão, os negros começaram a fugir do domínio de seus senhores. A revolta levou à formação de quilombos (ou *palenques*, em espanhol), locais de refúgio de africanos e afrodescendentes. Este foi um movimento em todo o Novo Mundo, embora com diferenças importantes. Os fugitivos eram chamados de *cimarrones*, termo inicialmente atribuído ao gado doméstico que fugia para as montanhas.

Como se pode deduzir, *el cimarronaje* foi um quebra-cabeças para o Conselho das Índias, para a Coroa e para as autoridades coloniais. Além do prejuízo financeiro dos proprietários de escravos, os quilombolas atacavam estradas e cidades em busca de roupas, armas e outros bens. Não raro, ocorreriam roubos, estupros, sequestros e assassinatos. Derrubá-los revelou-se um problema quase intransponível, uma vez que os quilombos estavam protegidos por condições geográficas que impediam o acesso às autoridades. Maria Helena Machado, em *Crime e escravidão* (1987), conta que, no Brasil, “o feitor tornava-se em alvo privilegiado de ataques” (p. 67). Cientes que o criminoso seria duramente castigado, o crime era orquestrado por um grupo grande de escravizados, “sabendo que nem os senhores, nem a justiça estavam interessados em incriminar uma parte numerosa do grupo, fato que reverteria em perdas econômicas de monta para o proprietário” (p. 70).

Assim, os quilombolas rapidamente se tornaram um problema aos senhores, o que exigiu, por parte do governo, atitudes tanto de punição severa quanto de prevenção. Os castigos sofridos pelos negros capturados foram implacáveis, incluindo a castração. Porém, é possível supor que não estavam apenas punindo os criminosos, mas também a fuga e, com isso, emitindo um alerta aos negros em cativeiro:

sua alforria, cede a mão de Lúcia em casamento, com o simples intuito de manter Macambira na fazenda.

Para los esclavos, escapar definitivamente de la tutela de sus amos y formar palenques con un grupo de sus compañeros constituía el camino a la libertad; sin embargo, para las autoridades y los propietarios de los esclavos, la fuga de los servicios del amo era considerada el delito más grave cometido por la población negra (Navarrete, 2001, p. 90).

No Brasil, circulavam, em jornais de grande repercussão, estudos que supostamente ajudariam a compreender o perfil do escravizado propenso a fugir:

Foi através do estudo dos perfis - quase retratos - antropológicos constituídos pelos anúncios de escravos fugidos que enchem durante quase todo o século XIX os jornais brasileiros do Rio Grande do Sul ao Pará mas principalmente do Rio de Janeiro, da Bahia, de Minas Gerais, de Pernambuco, do Maranhão, que verifiquei, há anos, a predominância entre os mesmos escravos, - pelo menos entre os que consegui examinar em números representativos - de longilíneos sobre brevilíneos. Os longilíneos - possível conclusão de ordem antropológica - seriam os mais arrojados na aventura da fuga ou os mais insubmissos ao jugo senhoril dos brancos, nas mansões patriarcais e sobretudo nas minas, nas charqueadas, nas indústrias. Seriam os mais dinâmicos em contraste com os brevilíneos, com tendências a sedentários, acomodatórios, estáticos⁹ (Freyre *apud* Carvalho, 2006, p. 3).

John Kelly Thornton (2004) analisa o aquilombamento em três níveis: o cotidiano, o pequeno e o grande. No primeiro, os cativos resistiam reduzindo a força de trabalho, com o intuito de receber melhor tratamento de seus senhores. O objetivo era entrar em negociação, a fim de exigir, em troca de mais produção, um tratamento menos cruel, mais tempo livre e convivência com a família. Apesar de haver sido um método eficaz em alguns casos, gerou, por parte dos proprietários de escravizados, o mito largamente difundido nas colônias, a respeito da preguiça como característica dos negros (Thornton, 2004, p. 358).¹⁰

⁹A propósito de retratos: sua importância para a antropologia. *Diário de Pernambuco*. Recife, 24 junho 1961 (Freyre *apud* Carvalho, 2006, p. 3).

¹⁰ O historiador americano Eugene Genovese (1930-2012) desfez, através de dados de pesquisa, a ideia de que os hábitos de produção dos escravizados estavam

Maria Lúcia Mott também fala a este respeito, em referência às obrigações domésticas e à possível insurreição das mucamas:

No trato da casa ou desempenhando atividades agrícolas ou comerciais, esse ‘desmazelo’ trazia sofrimentos e prejuízos imediatos para o senhor e sua família. A literatura médica do século XIX recomendava que as mães de família amamentassem elas próprias os seus filhos e não os dessem para serem amamentados pelas escravas pois estas, tendo sido obrigadas a se separarem de seus filhos verdadeiros, acabavam por se ‘vingar’, ingerindo alimentos prejudiciais ao leite ou colocando pimenta no bico do seio, causando malefícios à saúde da criança (Mott, 1991, p. 30).

A segunda forma de resistência era abandonar o trabalho temporariamente. A finalidade era a mesma do aquilombamento cotidiano: conseguir formas de negociação com o proprietário e valorizar o trabalho escravo, na medida em que o absenteísmo trouxesse à tona a necessidade de manutenção da constância da força de trabalho. Esse movimento pode ser comparado a uma greve, pois geralmente os escravizados voltavam para a fazenda e estabeleciam um processo de negociação por melhores condições de trabalho. Também ocorria a busca por outro proprietário menos cruel e para obtenção de posições importantes na nova propriedade.

A “grande” incluía a intenção dos escravos de escapar definitivamente em busca da liberdade completa. Para isso, o conhecimento militar que alguns escravizados recebiam e a habilidade em subir colinas e escolher espaços geograficamente favoráveis facilitavam a fuga. *El cimarronaje* é, então, um processo de resistência ao sistema colonial e todos os níveis correspondem a tal oposição, tanto no que diz respeito à luta cotidiana como no que compreende a ruptura definitiva com uma vida sob o controle de um senhor. O conceito de quilombo, portanto, ultrapassava o simples refúgio para escravizados, pois se refere à luta pela liberdade. Contudo, a sociedade escravista continuava a considerar

marcados pela estrutura africana. Genovese argumenta que esse tipo de resistência é universal, não africana, e se constitui como um modo de reação à exploração (Thornton, 2004).

o negro fugitivo como seu objeto e, portanto, mercadoria, sem admitir que o sistema estava destinado ao fim. Como diz Oquendo Barrios (2006, p. 32), a realidade colonial obrigou a cultura africana a aquilombar-se.

Na medida em que aumentava a resistência, crescia o pânico dos colonizadores e, por consequência, a violência contra os escravizados que ficavam. Como refere Delumeau (1989, p. 155), o rumor da sedição provoca o medo que recusa a verificação dos fatos e se alimenta de especulações. Assim traduz Joaquim Manuel de Macedo o medo, em seu contraditório discurso abolicionista:

A venda não dorme: às horas mortas da noite vêm os quilombolas escravos fugidos e açoitados nas florestas, trazer o tributo de suas depredações nas roças vizinhas ou distantes ao vendelhão que apura nelas segunda colheita do que não semeou e que tem sempre de reserva para os quilombolas recursos de alimentação para a resistência nos casos de ataque aos quilombos (Macedo, 2012, p. 14).

No Brasil contemporâneo, o romance histórico de Ana Maria Gonçalves, *Um defeito de cor* (2006), se utiliza do cenário histórico a “Revolta dos malês”, insurreição ocorrida na cidade de Salvador, Bahia, no Brasil, entre os dias 24 e 25 de janeiro de 1835. Liderada por escravizados e libertos de origem africana, a maioria dos quais eram muçulmanos¹¹, a revolta representou uma das maiores manifestações de resistência escrava do Brasil. Os revoltosos eram motivados por um desejo de liberdade, melhoria das condições de vida e a resistência à imposição da cultura europeia:

O plano era simples, e como éramos muitos, fomos divididos em dois grupos. [...] às quatro horas da tarde, todos deveriam sair às ruas ao mesmo tempo e atacar os pontos estratégicos da cidade, pegando de surpresa os guardas que estariam de plantão durante a madrugada (Gonçalves, 2024, p. 520). [...] Do Recôncavo era até mais fácil escapar caso precisássemos, e também era grande o número de pretos por lá, principalmente os recém-chegados de África, mais dados a rebeliões. Então, primeiro tomaríamos o poder das

¹¹ Conhecidos como “malês”, derivado do termo “imale”, que significa muçulmano em iorubá.

principais cidades de lá, enquanto São Salvador começaria a ter problemas por causa da falta de mão de obra, e depois voltaríamos, numerosos e vitoriosos (2024, p. 521-522).

Apesar de bem organizada, a rebelião foi rapidamente reprimida pelas autoridades coloniais. O governo reagiu com severidade, resultando em várias mortes, prisões e deportações de africanos envolvidos ou suspeitos de conluio na insurreição. Independentemente do resultado, a Revolta não foi um fracasso, mas visibilizou a resistência ativa dos africanos e seus descendentes contra o sistema opressivo. Mais uma vez, o colonizador teve de enfrentar o medo que afetava seu bem-estar, sua riqueza e legitimidade. Sodré (2019) registra que a historiografia mostra que, nas trilhas das repercussões da revolta, “criou-se, na maior parte do país, um grande medo ou uma suspeição racial contra os africanos libertos. Imaginavam-se perigos, temiam-se as **diferenças culturais**” (p. 67, grifo do autor).

Uma rebelião, como vimos com *el cimarronaje*, pode ter versões as mais variadas. O romance *Rosalía, la infame* (2003), de Évelyne Trouillot, logo em seus primeiros capítulos, mostra uma cena de tensão: à mesa, estão sentados poderosos senhores e senhoras de Saint-Domingue, em meio à Revolução Haitiana. Os mais variados pratos e vinhos são servidos, mas ninguém consome o banquete. Ou melhor, estão à espera que um servo experimente a comida. Mesmo após esse processo, a tensão permanece e uma conversa quase gaguejante toma corpo até deixar claro o medo que submete a todos. Escravos estão envenenando os seus senhores. O perigo paira e o medo faz notar o óbvio: há mais escravizados do que amos, a vigilância não dá conta do que se esconde por trás das portas, do que é dito entre cochichos, do que acontece no campo ou na cozinha:

No pasa ni un mes sin que se queme a cuatro o cinco hombres o mujeres, acusados de haber envenenado a negros o blancos. [...] Desde hace algún tiempo, durante la comida no se habla más que eso en la mesa de los Fayot. Los invitados parecen rivalizar esfuerzos para encontrar ejemplos de negros envenenadores, un criado matando a su protector de largo tiempo, de una

mulata liberándose de su amo para alcanzar más rápidamente la libertad prometida, esclavos suicidándose para escapar a la esclavitud. Los colonos están fascinados con estas historias que se repiten entre susurros (Trouillot, 2016, p.14).

Na resistência à escravização pela via do assassinato, eram utilizados instrumentos como facas, venenos e práticas mágicas. Por essa razão, a partir da metade do século XIX, no Brasil, começaram a surgir leis de proteção aos senhores e feitores de escravizados:

Os assassinatos de senhores de escravos, de feitores e seus familiares era comum a ponto de ter sido criada, em 1835, toda uma legislação repressiva que punia com pena de morte homens e mulheres escravos que, por qualquer meio, atentassem contra seus proprietários, feitores e respectivas famílias (Mott, 1991, p. 34).

Também é sabido que o medo produz desmandos e, por conseguinte, os castigos contra os escravizados da fazenda tornavam-se mais brutais do que de costume. Entretanto, com a mesma intensidade das punições, aumentavam as fugas e os movimentos de resistência. Ou seja, somado à iminência de um assassinio, os proprietários das ricas terras viam seus lucros partindo. Da sensação de que há olhos por todas as partes nasce a tensão entre os que mandam e os que fingem obedecer, a ponto de exacerbar-se ao limite, como ressalta Teresa Cárdenas em *Awon Baba*¹²:

Os brancos temiam. E esse medo não ia embora de jeito nenhum. Nem mesmo o ferro quente que usavam para marcar o peito ou as costas dos negros, nem o novo deus que lhes haviam imposto, nem sequer com a morte atroz que lhes davam quando eles não queriam se submeter (Cárdenas, 2022, p. 14).

Um exemplo que concretiza esse medo está no romance de Susana Cabrera, *Las esclavas del rincón*, narrativa baseada em fatos ocorridos no século XIX, mais precisamente em 4 de julho de 1821,

¹² Awon baba: tataravôs dos negros. Ancestrais.

em Montevideo. Encarnación e Mariquita assassinam sua senhora, D. Celedonia Wich, após anos de maus tratos:

Celedonia sabe que las desavenencias conyugales comenzaron por el trato que ella le daba a la servidumbre [...] pero en su ausencia las castigaba tanto que volvió a traspasar los límites y se le fue la mano la mañana que le partió el labio de Encarnación. La maldita estuvo al punto de morir (Cabrera, 2001, p.131).

Em que pese a veracidade dos testemunhos das escravizadas, elas são levadas à força, num enredo que coloca em xeque a cumplicidade entre a igreja e a sociedade na sua percepção acerca da escravidão. Todos sabiam das maldades. Ainda assim, todos se tornaram Celidonia Wich quando esta foi morta por suas mucamas. A insurreição não pode ser permitida e o medo leva mesmo os inocentes à morte.

Por fim, merece atenção a forma de resistência que nega novos escravizados ao senhor. *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem* (1986), da escritora Maryse Condé, começa do seguinte modo: “Abena, minha mãe, foi violentada por um marinheiro inglês no convés do Christ the King, num dia de 16**, quando o navio zarpava para Barbados. Dessa agressão nasci. Desse ato de agressão e desprezo” (2020). Este início marca a resistência da protagonista até o fim da narrativa. No entanto, a percepção que restou do seu nascimento não desejado repercute em Tituba que agradece pela perda do filho natimorto, anos depois: “Eu sabia que tinha sido para melhor” (2020, p. 87).

A morte de filhos no parto, a fim de evitar que mais escravizados venham ao mundo também ocorre em *Rosalía, la infame* (2003): a velha parteira negra da fazenda carrega um cordão de nós atado à barriga. Todos pensam que se trata de alguma simpatia trazida de sua terra em África. No entanto, cada nó representa uma criança que ela assassinou durante o parto. Na mesma obra, a escravizada Gracieuse, por quem o patrão Fayot está apaixonado, morre em função de mais um aborto provocado:

Escogió su muerte. La negrita de los Fayot no era simple, odiaba la esclavitud. Rehusó dar nacimiento a hijos esclavos como ella, domésticos o

no, negritos o no. Ella ha hecho sangrar su cuerpo siete veces seguidas. Siete abortos clandestinos, sin poder descansar (Trouillot, 2016, p. 96).

El colono quería tanto tener un hijo de Gracieuse que la vigilaba y la forzaba a propósito en el mal momento del mes. Entre ellos había una guerra silenciosa, no declarada pero tenaz e implacable (2016, p. 97).

O caso de Fayot faz perceber a necessidade de controle dos colonizadores sobre as suas “peças”. Submetida ou não ao horror, a escravaria resistia, de todos os modos possíveis: quilombos, assassinios, envenenamentos, abortos, o que fosse necessário. O medo engendra-se, nesta leitura, no que Delemeau (1989) poderia chamar de “o temor da inversão da hierarquia” (p. 197), o que provoca a inquietação nos que se agarram à ordem estabelecida por eles próprios. O ruído pode ser silencioso, mas não está silenciado.

2.2 O medo do sexo

Para María Ruiz (1985), tanto quanto Gómez de Avellaneda, Suárez y Romero, Villaverde, Bernardo Guimarães e Aluísio Azevedo introduziram o romance abolicionista em seus respectivos países, trouxeram também o tema do branco atraído pela beleza negra, o que, ainda segundo a autora, se desdobra na *poesía negrista* antilhana de Nicolás Guillén e Luis Pales Matos. Esses mesmos escritores popularizaram elementos considerados ligados à cultura negra americana: a música, a dança e as cantigas de ninar carregadas de humor, saudade de África, religiosidade e sensualidade (Ruiz, 1985).

Sensualidade, em seu sentido lato, significa sensibilidade. Contudo, a entrega de corpos negros à dança, à música e aos rituais da religiosidade de matriz africana contribuíram para que a percepção branca colonizadora demonizasse esses corpos. Sensualidade negra – para o olhar colonizador – passa a ser propensão à luxúria e à libertinagem. Reparemos que, mesmo atualmente, nas rodas de samba capturadas pelo sistema midiático, o corpo é ressaltado pela perfeição física e pelo apelo sexual, em detrimento ao simples desejo pelo ritmo.

A “mulata”¹³, nesse contexto, é sinônimo de beleza e sensualidade carnal. O epíteto, no entanto, carrega uma imagem que vai além da cor e se centra na ideia de que esse corpo, por ter “a cor do pecado” e é sinônimo de desfrute e de promiscuidade. Voltando à literatura, Mary del Priore (2014) destaca o modo como Gregório de Matos referia-se às mulatas da Bahia:

Matos endeusou o corpo e os encantos da mulata que, como a índia do século XVI, tornou-se objeto sexual dos portugueses. Mas o mesmo poeta não ousou brincar com a honra das brancas, as quais só descrevia com tom cortês, ao passo que às negras d’África ou às ladinas referia-se com especial desprezo: ‘anca de vaca’, ‘peito derribado’, ‘horrível odre’, ‘vaso atroz’, ‘puta canalha’. À fornicação e, eu acrescentaria, aos amores tropicais, não faltaram pontadas de racismo e desprezo à mulher (2014, p.37).

Quanto à Rita Baiana, imortal em *O cortiço*, ela é aquela que promove as festas regadas a samba e cachaça na favela, é uma força baseada na irreverência, livre para escolher o amante que quiser, “simples, primitiva, feita toda de pecado, toda de paraíso, com muito de serpente e muito de mulher” (Azevedo, 2009, p. 59). Ela é a descrição do imaginário coletivo sobre a mulata, como descreve Eduardo Duarte:

Quem não lembra [...] da mulata assanhada, que nunca é mulher diurna, só noturna; nunca é espírito, só carne; nunca é família ou trabalho, só prazer? E bem conhecemos o complemento masculino dessa fantasia branca: o mulato malandro, chegado à festa e aos vícios muitos, fator de degeneração e de desequilíbrio social (Duarte, 2011, p.19).

Quem pensa que é um imaginário do século XIX ou XX, engana-se. No atual século, quando lutas contra o preconceito e o letramento raciais crescem, circulam memes em que Rita Baiana mantém a pecha da mulata disponível:

¹³ O uso da palavra “mulata”, neste parágrafo, assinala o modo como geralmente as jovens negras e pardas ainda são chamadas, principalmente na época de carnaval.

Figura 2 – meme de Rita Baiana



Fonte: Facebook - geradormemes.com

O corpo negro é sensual e perigoso, um aviso para as senhoras da casa-grande. Mas não só, tendo em vista que Rita “rouba” o marido de Piedade na sordidez do cortiço. Da vida real aos livros, vemos, quase sempre de soslaio, os amores entre senhores brancos e mulheres não brancas. No caso das escravizadas, ainda que a maioria dos relacionamentos se principiava pela violação, muitas geravam filhos e se tornavam a “amante oficial” do senhor.

Várias narrativas se valeram desse mote, mas o que nos interessa aqui é visualizar o medo que isso gerava naquela que representava a sacralidade do lar. Disso também nascia o temor de que as escravizadas fossem preferidas e que, inclusive, tivessem seus filhos protegidos pelos senhores. Recentemente, a escritora chilena Nicole Pardo-Vilú publicou a novela histórica *Coquimbo – episódios coloniais* (2021), em que narra o cenário da escravidão no seu país e traz protagonistas cujo destino é a violação pelos senhores, a tortura pelas senhoras e o nascimento de filhos e filhas que repetirão a saga de serem “mulatos” e escravizadas:

Tadea se sentía complementé sola, cargando con la ignominia de su maternidad. Mientras la hija de Antonia era agasajada y regaloneada, la suya no sería más que una esclava. Teniendo el mismo padre, viviendo en la misma casa, ambas niñas serían de mundos opuestos (p. 36).

Em *Awon Baba* (2022), Teresa Cárdenas atravessa a história da escravização em Cuba e descreve, em um capítulo curto, o destino dos filhos de mulheres negras com seus senhores. O tataravô do dono do engenho onde se ambienta a história saiu da Europa em fuga, como bandido, gigolô e assassino que era. Fazendo a vida com o tráfico negreiro, quando envelheceu, estabeleceu-se em Cuba e teve mais de quatro mil escravizados e deixou grande fortuna aos filhos legítimos. No entanto,

Os filhos que ele teve com as negras Maria do Rosário, Manuela Lucumí, Nicolasa e Caridade da Cruz nunca reconheceu como seus nem lhes deu liberdade.

No momento da morte do velho patriarca, sua viúva vendeu os “bastardos” para um proprietário de terras vizinhas. Outro foi esquartejado por tentar fugir para o mato; e a caçula, entregue a um dos muitos bordéis do porto (p. 28, grifo da autora).

A vida sexual de negros e negras foi tema de conversas no imaginário colonial, relacionando essa vida à libertinagem. Gilberto Freyre, no entanto, discorda:

Passa por ser defeito da raça africana [...] o erotismo, a luxúria, a depravação sexual. Mas o que se tem apurado entre os povos negros da África, **como entre os povos primitivos em geral** [...] é a maior moderação do apetite sexual do que os europeus. **É uma sexualidade, a dos negros africanos, que para excitar-se necessita de estímulos picantes. Danças afrodisíacas. Culto fálico. Orgias.** [...] A ideia vulgar de que a raça negra é chegada, mais do que as outras, a excessos sexuais, atribui-a Ernest Crawley ao fato do temperamento expansivo dos negros e do caráter orgiástico de suas festas criarem a ilusão de desbragado erotismo (2005, p. 398, grifo nosso).

É preciso dar mérito a Freyre pelo estudo profundo sobre o sistema patriarcal do Brasil colônia. Mas, outra vez, o discurso entrega as ideias subjacentes à fala. Não por acaso costuma-se dizer que o antropólogo, filho de ricos fazendeiros, escreveu sua tese da varanda da casa-grande. Mas, voltando ao que nos move, como o medo se constituía nesse cenário?

As mulheres negras eram vistas como aquelas que corromperam a vida sexual da sociedade brasileira, já que eram quem iniciavam a vida sexual dos meninos das famílias escravocratas (Freyre, 2005, p. 398). Outro fato da época é que foram responsabilizadas por serem propagadoras de todo o tipo de doença venérea. A mesma sociedade que fazia tal acusação esquecia-se que as escravizadas eram frequentemente estupradas por seus senhores e filhos destes e eram contaminadas por eles.

A libertinagem, como estigma vinculado ao negro, foi cuidadosamente analisada pelo médico francês Jean-Barthélemy Dazille, no seu tratado *Observações sobre as enfermidades dos negros* (1776), escrito na ilha de São Domingos:

Nascidos, e chegados a uma idade avançada, sem princípios, é muito difícil inspirar-lhes costumes; eles são também muito inclinados a libertinagem; a extrema preguiça é igualmente um dos seus vícios dominantes ...

A libertinagem é muito mais perigosa nos Negros, que para a satisfazer, vão muitas vezes procurar ao longe, durante a noite, o objeto de seus desejos... Outra inclinação que não tende menos a destruí-los é a que eles têm aos liquores fortes (Dazille *apud* Nogueira, 2012, p. 188).

Eu não tratarei de cada sintoma venéreo particular ... Eu referirei somente, em que casos, e de que modo tenho feito uso destes meios: falarei em particular da gonorreia, tão comum nos negros, dos acidentes inflamatórios, que a acompanham muitas vezes, e de uma enfermidade venérea, que lhes é própria, conhecida debaixo do nome de 'pian'¹⁴ (Dazille, *apud* Nogueira, 2012, p. 192).

Considerada um traço inato a negros, a libertinagem caracteriza mormente a ocorrência de doenças venéreas, como assegurou Dazille. Além dos vícios e das inclinações dos negros, o médico reforçou que havia grandes diferenças anatômicas e

¹⁴ Bouba, infecção causada pela bactéria *Treponema pallidum* e que provoca úlceras na pele.

fisiológicas entre brancos e negros, como, por exemplo, “a secura e aridez das fibras dos negros” (Nogueira, 2012, p. 188).¹⁵

Embora as doenças venéreas não fossem consideradas um problema, mas algo que fazia parte da vida (Freyre, 2005), a doença tornou-se um flagelo. Como nos ensina Delemeau (1989), nas grandes pestes, existe uma unanimidade em negar o mal; nomeá-lo poderia “atraí-lo e demolir a última muralha que o mantém a distância. Contudo, chega o momento em que não se pode mais evitar chamar o contágio de seu horrível nome” (p.119). O nome do mal nas colônias infestadas estava diretamente vinculado aos desregramentos sexuais da sociedade colonial, o que, obviamente, não seria admitido. O negro, portanto, tornou-se convenientemente o portador da peste.

2.3 O medo dos mistérios

Como acusa Teresa Cárdenas (2022), a babel de idiomas, o chicote, a perda dos nomes gerou certo apagamento da memória dos negros e negras escravizados. Afinal, “Para que se apegar a algo...? Agora pertenciam aos senhores do engenho [...] Absolutamente ninguém dos que haviam sido arrancados daquelas terras encontrava consolo em muitos e diferentes dialetos, línguas, palavras” (p.19). Acima de tudo, onde estavam os deuses?

Os iorubás chamavam, inutilmente, a Ogum, o deus do ferro afiado e da guerra; Xangô, o dos trovões e dos relâmpagos; a Oyá, a deusa feroz dos furacões e tempestades. Nem os egunguns, os espíritos mascarados dos ancestrais, voltaram para defendê-los. Os irawós, as estrelas, se afastavam dia após dia. E a montanha parecia não entender quando murmuravam preces a Ewe, nem o sol quando o chamavam de Olorun... (Cárdenas, 2022, p. 21).

¹⁵ Lembremos do conceito de “defeito de cor”, comum no século XIX, baseado em teorias positivistas, que pregava que negros e indígenas possuíam inevitavelmente, na sua constituição biológica, algo defeituoso, física ou intelectual.

Javier Laviña (1995) assinala que, apesar da doutrinação religiosa nas colônias americanas, o impacto da igreja sobre os escravizados não está claro nos registros. O autor deduz que o clero estava mais voltado a questões econômicas do que propriamente cristãs, já que os padres possuíam grandes áreas de terra, cultivadas pela mão-de-obra escravizada. Em tal contexto, a imposição da fé cristã não só justificava o sistema como coagia os escravizados a aceitar o jugo, sob a promessa de liberdade após a morte: “A função da igreja era [...] garantir que os escravos aceitassem sua condição, assumissem e respondessem positivamente às ordens de serviço” (Laviña, 1995, p.13).

Nesse sentido, destaca-se mais uma vez a importância dos quilombos, uma vez que o sistema permitiu à população negra resgatar seus santos e crenças. O conhecimento sobre os cultos africanos gerou um status social elevado para aqueles que detinham o conhecimento religioso. Além disso, “a farmacopeia aliada a um ritual era um elemento de liderança que inspirava enorme respeito e prestigiava quem a praticava” (Laviñas, 1994, p. 205). Nos quilombos, criou-se a conhecida hierarquia entre filhos e pais de santo, assim como regras e tabus.

As religiões da diáspora africana talvez sejam o elemento que mais medo gerou entre os senhores. A literatura que tematizou a escravidão trouxe, frequentemente, as religiões de matriz africana cercada de mistérios e de predisposição ao demoníaco, situação que podemos detectar, por exemplo, na descrição do velho Macambira, em *A carne*, de Júlio Ribeiro:

Era horroroso esse preto: calvo, beíçudo, maxilares enormes, com as escleróticas amarelas, raiadas de laivos sanguíneos, a destacarem-se na pele muito preta. Curvado pela idade, tardo, trôpego, quando se erguia e, envolto na sua coberta de lã parda, dava alguns passos, semelhava uma hiena fusca, vagarosa, covarde, feroz, repelente. Tinha as mãos secas, aduncas; os dedos dos pés reviravam-se lhe para dentro, desenhados, medonhos (Ribeiro, 1998, p. 36).

Esse homem octogenário é quem provoca os maiores danos tanto aos senhores quanto aos cativos e sua morte ocorre ao estilo

queima de bruxas. O discurso do narrador de Ribeiro centra-se nas ações do escravizado, em detrimento às reais razões do velho: “Sinhô é bom pra mim, mas sinhô é branco e obrigação de negro é fazer mal a branco sempre que pode” (1998, p. 91).

Não obstante, ainda que apareçam alguns feiticeiros, a maldição da bruxaria geralmente recai sobre as mulheres, sobretudo, nos processos instaurados pela Inquisição nas Américas. Em Cartegena de Índias, por exemplo, quatro escravizadas, no século XVII, foram julgadas e executadas. Em cuidadoso estudo, Dairo Sánchez Mojica (2016) descreve o processo e conclui que “la identidad de la bruja negra constituye una forma de Gobierno teológico-política por parte del poder esclavista, frente a la insurgencia de las mujeres esclavizadas” (2016, p. 153).

A bruxaria está, pois, ligada às mulheres há muito tempo. No entanto, essa “tradição” não tem a ver com mulheres e homens africanos. A bruxa é uma invenção ocidental e, principalmente, cristã. Mas a bruxaria e feitiçaria serviram bem à sociedade colonial, racista e escravocrata. A ancestralidade trazida de África pelas mulheres negras se manifesta na palavra cantada, falada, escrita. O terreiro era e é o espaço em que essa potência pode ser revelada e vivida. Como afirma Sodré (2019), as mulheres de axé¹⁶ ocupam a cozinha, a roda, o tambor, a roda e ocupam diferentes posições:

As mulheres de axé têm papel fundamental na manutenção do legado ancestral, que se mantém preservado pelas comunidades tradicionais de matriz africana. Suas potências e suas corpos amefricanas mantêm a roda da gira em movimento, trançando a memória ancestral no terreiro, através de ensinamentos constituídos pela oralidade e pela ancestralidade, além disso, trazem consigo muitos conhecimentos e saberes ancestrais dentro e fora dos terreiros. Aos terreiros constituem-se como focos de resistência cultural negra, mas também funcionam como polos de difusão de informações e troca de saberes, que muitas vezes não são reconhecidos pela classe dominante (2019, p. 48).

¹⁶ Força realizadora, princípio-chave de cosmovisão que assegura o acontecer e o devir (Sodré, 2019, p. 89).

Del Priore (2004) traz outros fatores a serem considerados no que respeita à “feitiçaria negra”. A saúde feminina, no período colonial, era tratada por médicos como se fosse um tabu. O corpo da mulher era um mistério e, excetuando o parto, as outras ocorrências físicas eram negligenciadas, principalmente se fossem de trato íntimo. Além disso, havia a crendice de que doenças eram sinal de advertência divina (2004, p. 78). Assim, africanos, indígenas e seus descendentes eram os curandeiros oficiais. Nas colônias, o saber informal, as adivinhações e benzimentos, ervas, chás e unguentos eram o modo como algumas enfermidades eram resolvidas. Portanto, tendo em vista a relação entre doença e castigo divino, somada a expedientes baseados em crenças populares, logo essas ações caíram no crivo da igreja.

No Brasil, os calundus¹⁷ criavam uma atmosfera que contribuía para provocar um ambiente sobrenatural às festividades dos negros na colônia. Nos registros inquisitoriais, de acordo com Silva (2015), as reuniões se constituíam em culto a ídolos, danças, pulos, transe e a invocação de espíritos. Tudo isso, como sabemos, é visto, sentido e divulgado com percepções diametralmente distintas.

Embora tanto Del Priore quanto Silva estejam se referindo ao Brasil, é possível expandir o pensamento de ambas, tendo por base, na literatura, textos como o romance *Eu, Tituba, a bruxa negra de Salem*. A obra, narrada em primeira pessoa, revisita o famoso fenômeno ocorrido em fins do século XVII, no povoado de Salem, Massachusetts, nos Estados Unidos. Trata-se, talvez, da mais famosa caça às bruxas composta por uma série de julgamentos por acusações de bruxaria, em 1692, no referido vilarejo¹⁸.

¹⁷ Calundus são festas de caráter religioso, com canto, dança, batuque geralmente invocando e pedindo orientação a divindades.

¹⁸ Como resultado dos julgamentos, cerca de 200 pessoas foram acusadas de bruxaria e, aproximadamente, 20 foram executadas, geralmente por enforcamento. Outras morreram na prisão. Posteriormente, os julgamentos foram amplamente criticados e as vítimas reconhecidas como inocentes.

A situação começou quando um grupo de jovens garotas em Salem Village começou a exibir comportamentos estranhos e alegou possessão por espíritos malignos. Pressionadas, elas acusaram várias mulheres (e alguns homens) da comunidade de praticar bruxaria, o que gerou um clima de medo e paranoia na região. A literatura se abeberou deste evento na obra clássica de Arthur Miller, *The crucible* (1953). Também foi mote de filmes e, inclusive, de ópera. Nessas produções, Tituba pouco aparece. No entanto, Maryse Condé não só resgata a personagem histórica, como lhe dá protagonismo e voz narrativa.

A relação entre Tituba com as práticas consideradas bruxaria vêm exatamente ao encontro do conhecimento ancestral que aprendeu uma negra livre, Man Yaya que cuida da Tituba órfã e a ensina a buscar na natureza a cura para os males do corpo e da mente. Quando sua vida muda e, pelo casamento, torna-se propriedade de um religioso, Tituba leva a natureza consigo. A personagem se aproxima da esposa e das filhas do “senhor” e passa a ocupar também a função de “mãe preta”, situação corriqueira na historiografia da escravização. Ao fazer uso da sabedoria ancestral e da sua relação com os mortos para ajudar as pessoas, Tituba é acusada por praticar bruxaria:

– Você é uma bruxa? Sim ou não?

Suspirei:

– Cada um dá a essa palavra um significado diferente. Cada um acredita que pode entender a bruxa do seu jeito, de modo que ela possa satisfazer às suas ambições, aos seus sonhos, aos seus desejos... (Condé, 2020, p. 209).

A religiosidade de matriz africana é um espaço de medo para aqueles cuja fé se baseia na absoluta dicotomia de bem *versus* mal. Além do mais, em relação às demais religiões, a visibilidade feminina é maior, no campo afro-religioso, pois através da religiosidade, muitas mulheres têm descoberto um modo de militar politicamente. Os terreiros funcionam como território educacional, de identidade, de saúde, de cultura e operam como “[...] espaço de resistência negra restaurada por laços de afeto, família e hierarquia,

no qual uma Ialorixá carrega os valores ancestrais torneados de África” (Akotirene, 2019, p. 84).

A literatura contemporânea tem fortalecido esses laços. Destacando os textos já citados de Condé e Trouillot e, na literatura brasileira, Eliana Alves Cruz e Ana Maria Gonçalves, encontramos a celebração desses saberes ancestrais:

Man Yaya me ensinou preces, cantilenas, gestos propiciatórios. Ela me ensinou a me transformar em pássaro no galho, inseto sobre a relva seca [...] quando eu queria me desprender da forma que tinha recebido ao nascer (Condé, 2020, p. 33).

¿Dónde está tu *garde-corps*¹⁹, Lisette? (Trouillot, 2016, p.18).

Foi assim que descobri como pretos guardavam seus santos, escondidos dos olhos dos brancos [...]. Até a Esméria tinha lá os seus orixás, mesmo já estando acostumada aos santos dos brancos e tendo simpatia por alguns deles, como São Bendito, que era preto como nós, ou Nossa Senhora da Conceição, que reza como Iemanjá, assim como São Jorge é Xangô e santo Antônio é Ogum, ou São Cosme e São Damião que são os ibêjis (Gonçalves, 2024, p. 90).

O sincretismo religioso de que fala o livro de Gonçalves é uma forma de resistência. Ao invés de, como escravizados, simplesmente se dobrarem à religiosidade cristã, negros e negras aquilombaram-se no sincretismo que, se não lhes permitia viver plenamente sua religiosidade, ao menos não a apagava. O excerto que segue, do livro *Água de barrela*, mostra, em vários momentos, a riqueza do sincretismo:

– Viva São Cosme e São Damião! Viva todas as crianças! Viva todos os erês! [...]

As saias rodopiavam, todo mundo batia palmas, entoando as muitas canções dedicadas aos santos gêmeos. Todos se juntavam para fazer o caruru – ensopado de quiabo cortados em pedaços miúdos, com óleo de palma (dendê), galinha e temperos. Num terreno atrás da igreja, Adônís torcia pescoços de galinhas que seriam cozidas para o deleite de todos. Um vozerio de idiomas africanos enchia o ar (Cruz, 2018, p. 124).

¹⁹ Talismã usado por escravizados rebeldes. O objeto os tornaria invulneráveis frente às armas e espantaria o medo dos brancos.

Enquanto isso, na mesma festa, chegam novidades sobre brancos conservadores na volta, perseguindo e interrogando, com medo de negros fugidos que estariam aliciando serviçais para que se revoltassem. Aliás, o medo é geral, diante das mudanças que estavam ocorrendo: “O Brasil não pode mais com esse horror do atraso e da crueldade. Sabia que libertos estão aprendendo a ler e escrever? E o principal: estão unidos para comprar a liberdade dos que pertencem ao grupo” (2018, p.125).

As festas negras, assim como, posteriormente, os clubes negros, eram/são espaços de religiosidade e, igualmente, a oportunidade de atualizar as notícias, de agregar e de alinhar movimentos rebeldes. Por essa razão, os encontros eram motivo de medo por parte dos senhores. Sim, elas eram/são manifestações culturais que celebram a fé e a identidade do povo de origem africana. Todavia, vale repetir que toda a reunião de escravizados, no período colonial, gerava apreensão, assim como todas as formas de aquilombamento.

Odá²⁰

Os patriarcas brancos nos disseram: ‘Penso, logo existo’.

*A mãe negra dentro de cada uma de nós – a poeta –
sussurra em nossos sonhos: Sinto, logo posso ser livre.*

(Audre Lorde, 2019, p. 46).

A escravidão foi reinventada, ao longo dos tempos, em toda a América. Por mais que Gilberto Freyre seja controverso em seus estudos sobre a relação senhores e escravizados, podemos concordar com sua observação de que “sempre que consideramos a influência do negro sobre a vida íntima do brasileiro, é a ação do escravo, e não a do negro por si, que apreciamos” (2005, p. 397).

O corpo negro é, na perspectiva destas reflexões, tangível e intangível. Por mais que possa ser violado, há algo que a casa grande não capta. Daí resulta o temor. Também é válido pensar

²⁰ Adeus em iorubá.

que, para além do medo que não é nominado, existe aquele que é construído objetivamente: o medo do corpo negro tem sido, desde sempre, um modo de promover a segregação. Esta perspectiva encontramos na permanência da dualidade casa-grande/senzala em que o racismo sistemático revela a objeção à ascensão social do negro. Incomodam o acesso à escolaridade, à universidade, à disputa de mercado. Incomodam as vozes em espaços de disputa política. A população de origem africana foi deliberadamente empurrada para a favela, mas hoje o afavelamento está engolindo as cidades. O medo que tal movimento provoca tem sido combatido à bala, dada a porcentagem de corpos negros que se amontoam em notícias de jornais.

Ao longo da história das Américas, a literatura tem sido fala e discurso sobre as formas de escravidão. O que se observa é que mesmo autores e autoras comprometidos com a liberdade deixavam transparecer a percepção vigente sobre os corpos negros. Nesse âmbito, o que podemos denominar largamente de estereótipo atinge outro patamar, na medida que esse pode ser associado, como razão para tais estereótipos, como medo.

Para finalizar, chamo a atenção para a importância do romance histórico contemporâneo e afrocentrado. Esse movimento subverte as tradicionais narrativas eurocêntricas e oferece um olhar crítico e humanizado sobre o impacto da diáspora africana. A história de escravidão sempre se valeu de resumos bem elaborados, no que se refere ao que víamos/vemos na escola e, na literatura, foi um mote para que o discurso hegemônico manifestasse impressões, nunca experiência. Mesmo em tessituras em que o protagonismo coubesse ao negro, as obras clássicas, em geral, perdiam-se em discursos que justo ratificavam a unilateralidade do tema.

Um dos legados mais significativos da narrativa literária contemporânea sobre escravidão e pós-escravidão é a criação de espaços de reflexão sobre a efetiva participação de negros e negras na formação do país, inclusive em tempos atuais, quando essas vozes avançam para além das páginas de um romance.

Referências

- AKOTIRENE, C. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019.
- ARAÚJO, E. A arte da sedução: sexualidade feminina da colônia. In: DEL PRIORE, M. (org.). *História das mulheres no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997.
- AZEVEDO, A. *O cortiço*. 30ª ed. São Paulo: Ática, 1997.
- AZEVEDO, A. *O mulato*. São Paulo: Ática, 1998.
- BÂ, A. Hampaté. *A tradição viva*. In: KI-ZERBO, J. (Ed.). *História geral da África, 1: Metodologia e pré-história da África*. 2ª ed. rev. Brasília: Unesco, 2010, p. 167-212.
- BARTRA, R. *El salvaje en el espejo*. In: BARTRA, R. *El mito del salvaje*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011, p.11-217.
- CABRERA, S. *Las esclavas del rincón*. Montevideo: Fin del Siglo, 2001.
- CAMINHA, A. *Bom-crioulo*. São Paulo: Ática, 1991.
- CÁRDENAS, T. *Awon Baba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.
- CARVALHO, D. M. de. Usos do Passado — *XII Encontro Regional de História ANPUH-RJ* 2006. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgglefindmkaj/https://www.snh2011.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Diana%20Maui%20de%20Carvalho.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2025.
- CHIZIANE, P. *O sétimo juramento*. 3ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
- COELHO NETTO, H. M. *Rei negro*. Rio de Janeiro: Batel, 2011.
- CONDÉ, M. *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem*. 7ª ed. Trad. Natalia Borges. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.
- CRUZ, E. A. *Nada digo de ti, que em ti não veja*. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.
- CRUZ, Sor. I. de la. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz II — villancicos y letras sacras*. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México: FCE, 1995.
- Da Silva, D. R. *Notas sobre o nome Negro: uma tese-arco a arquear poéticas negras recentes*. 271 f. Tese (Doutorado em Letras). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, 2023.
- DEL PRIORE, M. *Histórias e conversas de mulher*. 2ª ed. São Paulo: Planeta, 2014.

DEL PRIORE, M. Magia e medicina na colônia: o corpo feminino. In: DEL PRIORE, M. (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004, p. 78-114

DELUMEAU, J. *História do medo no Ocidente – 1300-1800*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DUARTE, E. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 31, p. 11–23, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9430>. Acesso em: 17 fev. 2025.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Sebastião Nascimento. Salvador: UFBA, 2008.

FONTELLA, L. G.; MEDEIROS, E. W. Revolução haitiana: o medo negro assombra a América, 2016. Trad. Marisa Rocha Motta. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. *Disciplinarum Scientia - Ciências Humanas*, 8(1), 59–70. Disponível em: <https://periodicos.ufn.edu.br/index.php/disciplinarumCH/article/view/1669> *formação do mundo atlântico – 1400-1800*.

FRANCO, J. *Historia de la literatura hispano-americana – a partir de la independencia*. 15ª ed. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Ariel, 2002.

FREYRE, G. *Casa-grande e Senzala*. 50ª ed. São Paulo: Global, 2005.

GOMES, L. *Escravidão*. Da corrida do ouro em Minas Gerais até a chegada da corte de dom João ao Brasil. v. II. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2021a.

GOMES, L. Números, violência e complexidade da escravidão me surpreendem. Entrevista concedida a Leda Balbino. *CNN*, 18 jun. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/os-numeros-a-violencia-e-a-complexidade-da-escravidao-me-surpreendem/#:~:text=Durante%20quase%20tr%C3%AAs%20s%C3%A9culos%20e,18%20at%C3%A9%20meados%20do%2019>. Acesso em: 15 jan. 2025.

GONÇALVES, A. M. *Um defeito de cor*. 40ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2024.

GRAÇA A. J. P. da. *Canaã*. São Paulo: Princípios, 2022.

GRINBERG, K. et al. *Para conhecer Chica da Silva*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

GUIMARÃES, B. *A escrava Isaura*. 21ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

HENAO RESTREPO, D. El mundo de Nay y Ester. *Revista Universidad del Valle*, 2011. Disponível em: <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/entities/publication/73d34984-2b84-4213-aea4-e557ab7d87fb>. Acesso em: 12 jan. 2025.

HUGO, V. *Bug-jargal*. New York: T. Y. Crowell, 1896. Disponível em: <https://openlibrary.org/works/OL1064103W/Bug-Jargal>. Acesso em: 2 jan. 2025.

LAVIÑA, J. Afroamericanos, rebeldes cimarrones y creadores. *África América Latina Cuadernos*, nº 21, Universidad de Barcelona, 1995. Disponível em: <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=miguel+lavina+afroamericanos>. Acesso em: 31 dez. 2024.

LIMA, C. A lenda da bruxa. In: LIMA, C. *A dolorosa raiz do Micondó*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

LORDE, A. *Irmã outsider: ensaios e conferências*. São Paulo: Autêntica Editora, 2019. p. 45.

LUCENA SALMORAL, M. Hispanoamérica en la época colonial. In: MADRIGAL, Luis Iñigo (Coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana – Época colonial*. Tomo I. Madrid: Cátedra, 1998, p. 11-33.

MACEDO, J. M. de. *As vítimas algozes*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

MACHADO, M. H. P. T. *Crime e escravidão – trabalho, luta e resistência nas lavouras paulistas: 1830-1888*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MIGUEL PEREIRA, L. *História da literatura brasileira*. Prosa de ficção – de 1870 a 1920. São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1988.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1988.

MOTT, M. L. de B. *Submissão e resistência: a mulher na luta contra a escravidão*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 1991.

NOGUEIRA, A. Universos coloniais e “enfermidades dos negros” pelos cirurgiões régios Dazille e Vieira de Carvalho. *Hist. cienc. Saúde*. Manguinhos 19. Dez. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702012000500010>. Acesso em: 27 jan. 2025.

OQUENDO BARRIOS, L. *Cimarronaje y antirracismo*. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, Eds. Bachiller, 2006.

PINCERATI, W. D. Negro é o inferno! Um ensaio sobre as cores dos homens, dos demônios e dos deuses. *Working Papers em Linguística*, 17 (2), 46-71, Florianópolis, ago./dez. 2016.

POR DENTRO DA ÁFRICA. *Batalha em São Domingos*. Reprodução de pintura. Disponível em: <https://pordentrodaafrica.com/>. Acesso em: 31 dez. 2024.

QUEPONS RAMIREZ, I. Resenha de “Asco, soberbia, odio: Fenomenología de los sentimientos hostiles”. *Rev. filos.open insight*, Querétaro, v. 5, n. 8, p. 175-184, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-24062014000200011&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 28 nov. 2024.

RIBEIRO, J. *A carne*. São Paulo: Ática, 1998.

RUIZ, M. de J. P. de. *El tema de la esclavitud en novelas representativas de la literatura cubana y brasileña del siglo XIX*. Dissertação (Mestrado). Louisiana: The Louisiana State University, 1985.

SÁNCHEZ-MOJICA, D. La bruja negra como alteridad abismal del poder esclavista: Cartagena de Indias, 1618-1622. *Nómadas*, n.º 45, p. 153-167, 2016. Disponível em: <https://revistas.ucentral.edu.co/index.php/nomadas/article/view/2475>. Acesso em: 15 jan. 2025.

SILVA, C. R. *O sabá do sertão: feitiçarias, demônios e jesuítas no Piauí colonial (1750-1758)*. 1ª ed. Jundiá – SP: Paco Editora, 2015.

SODRÉ, M. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2019.

TARDIEU, J-P. La esclavitud de los negros y el plan de Dios: la dialéctica de los jesuitas del virreinato del Perú. In: NEGRO TUA, S.; MARZAL, M. (Eds.). *Esclavitud, economía y evangelización: las haciendas jesuitas en la América*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2005, p. 67-81.

THORNTON, J. K. *A África e os africanos na formação do mundo atlântico – 1400-1800*. Trad. Marisa Rocha Motta. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

TROUILLOT, É. *Rosalía la infame*. Isla Negra: Ambos, 2016.

VILLAVARDE, C. *Cecilia Valdés*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

MEDO DA VIOLÊNCIA SEXUAL

Foi há oito anos, aqui, nesta mesma sala... Meu padrasto era um homem bonito, forte; eu uma criança inocente... Dominava-me; a sua vontade era logo a minha. Ninguém sabe! oh! não fale! não fale, pelo amor de Deus! Escute, escute só; é segredo para toda a gente... No fim de quatro meses de uma vida de luxúria infernal, ele morreu, e foi ainda aqui, nesta sala, entre as duas janelas, que eu o vi morto, estendido na eça. Que libertação, que alegria que foi aquela morte para a minha alma de menina ultrajada! Ele estava no mesmo lugar em que me dera os seus primeiros beijos e os seus infames abraços; ali! ali! oh, o danado! mais do que nunca lhe quero mal agora!

(Júlia Lopes de Almeida)

MEDO E CORPO VIOLADO: A violência intrafamiliar no conto “O Caso de Rute”, de Júlia Lopes de Almeida

Cristina Löff Knapp
Ana Julia de Bairros
Brenda Padilha França
David Marques de Ramos

Introdução

Durante o século XIX, com a chegada da imprensa ao Brasil, as mulheres passaram a escrever mais e a publicar. Assim, o advento da imprensa trouxe à tona os escritos de muitas mulheres que até então não tinham a intenção de publicar, porém queriam lutar por condições mais igualitárias na sociedade. Duarte (2017) salienta que somente a partir do momento em que as mulheres tiveram acesso à leitura e à escrita passaram a ter noção da sua condição de submissão e silenciamento. E, assim, utilizaram a imprensa para reivindicar direitos e denunciar abusos os quais sofriam.

O objetivo deste capítulo é discutir como acontece a violência de gênero no conto “O Caso de Rute”, de Júlia Lopes de Almeida, publicado na obra *Ânsia eterna* (2020). Para tanto, faremos uma breve contextualização da vida da autora, seguido de reflexões teóricas sobre a narrativa fantástica e o fantástico feminino. Além disso, é nosso intento refletir como é construída a violência contra a mulher em um conto do século XX, trazendo à tona não somente o abuso sexual, mas o social e o psicológico, tendo como consequência o sentimento de medo. A metodologia de pesquisa utilizada é de natureza bibliográfica ancorada em autores como Saffioti (1987 e 2015) para discutir a violência sexual e Todorov (1992), Santos (2017), Paula Júnior (2011) e França (2011 e 2013), no que se referem ao insólito, ao gótico feminino e ao medo.

Júlia Lopes de Almeida e a obra *Ânsia eterna*

Quando falamos de literatura realista, o nome de Machado de Assis sempre vem à tona. Todavia, é premente ressaltar que também tivemos escritoras nesse período, uma delas foi Júlia Lopes de Almeida. A autora publicou muito e suas obras trazem tanto traços realistas como simbolistas. Podemos ousar afirmar que seus escritos estão no entre lugar real simbólico e dão luz às pautas feministas. Mas quem foi Júlia Lopes de Almeida?

Júlia Valentina da Silveira Lopes²¹, nascida no Rio de Janeiro, em setembro de 1862, escreveu várias obras, entre elas contos, crônicas, romances, peças teatrais e colunas jornalísticas em meios de comunicação renomados como a revista *A Mensageira* e o jornal *O País* – no qual trabalhou por mais de trinta anos. A autora é reconhecida como uma figura importante na defesa do papel da mulher na sociedade e da necessidade e relevância do acesso à educação. Resultado de sua frágil saúde, Júlia estudou em casa com a ajuda dos pais e da irmã, Adelina. Ademais, teve aulas particulares de inglês e francês.

Seu constante encorajamento a uma formação mais inclusiva para as mulheres é resultado do apoio e incentivo oferecido pela sua família quando, muito jovem, discretamente, começou seus escritos. Seu pai, Dr. Silveira Lopes, médico conceituado, era estudioso da literatura e da ciência. Antônia Adelina do Amaral Pereira, sua mãe, era instruída em inúmeras áreas como a educação e a música, sendo diplomada em piano, composição e canto pelo Conservatório de Lisboa. Tal estrutura familiar contribuiu na construção de um ambiente adequado para o início da produtiva carreira de Júlia. Em 1869, Júlia e sua família mudaram-se para Campinas, cidade de grandes lembranças para a autora.

²¹ Esta seção foi elaborada a partir da leitura da Nota biográfica sobre a autora elaborada por Cristina Löff Knapp, Gisele Troian Guerra e Raísa Moraes na obra *Interpretações e Reverberações em Júlia Lopes de Almeida*, organizada por Cristina Löff Knapp e Cecil Jeanine Albert Zinani.

No ano de 1855, ao visitar sua irmã no Rio de Janeiro, Júlia conhece Francisco Filinto de Almeida, na época diretor, em conjunto a outros autores renomados do momento, do primeiro seminário literário do país. Grupo este que, futuramente, no ano de 1896, formaria a Academia Brasileira de Letras. Realização da qual nossa autora participou ativamente, entretanto, não teve a chance de ocupar seu devido lugar, considerando sua elaboração nos padrões franceses que excluía a participação de mulheres. Logo, sua posição foi preenchida pelo seu marido, Filinto. Apesar da apreensão de seu pai, Júlia casou-se com Filinto, no ano de 1887, em Lisboa. Ao retornar para o Brasil, o casal foi viver no Rio de Janeiro, onde nasceu seu primeiro filho. Pouco tempo depois, mudaram-se para São Paulo, pois Filinto Almeida começou a escrever para o jornal *A Província de São Paulo*. A autora viveu um momento de dificuldade quando perdeu dois de seus filhos, Adriano e Valentina, ainda pequenos, e o casal retornou ao Rio de Janeiro, à casa em que Júlia residia quando era mais nova, ali nasceram mais dois filhos: Afonso e Albano. Em seguida, a família passa a residir no bairro de Santa Tereza, onde nasceram Margarida e Lúcia.

No período de 1903 a 1917, Júlia Lopes publicou diversos textos, entre eles a coletânea de contos *Ânsia Eterna* (1903), contos infantis em *Histórias da Nossa Terra* (1907) e romances como *A Intrusa* (1908) e *Cruel Amor* (1911). A autora era fortemente reconhecida no Brasil e no exterior, sendo premiada na Exposição Nacional, em 1908, com a obra teatral *A Herança*, e vencedora do concurso da Companhia Dramática Nacional com a peça *Quem Não Perdoa*. Na França, 1914, a autora foi aclamada por mais de 400 intelectuais franceses e brasileiros, entre eles Olavo Bilac. Em 1922, Júlia discursou em uma conferência em Buenos Aires com a palestra intitulada “Brasil”, nesse mesmo ano, juntamente com Bertha Lutz, a autora recepciona Carrie Chapman Catt, ativista norte-americana, em uma viagem por países latino-americanos. Em 1924, Júlia e Filinto retornam à Europa, buscando melhorias nos estudos de uma de suas filhas, permanecendo no exterior até o ano de 1933, momento em que voltam para o Brasil. No ano seguinte,

após uma viagem à África, Júlia contraiu malária, falecendo no dia 30 de maio. Ao longo de sua vida, a autora produziu uma gama de obras relevantes para a sociedade, escritas com maestria e talento, infelizmente, seu legado foi esquecido na história literária brasileira.

Atualmente, a autora passou a ser estudada na academia e várias de suas obras ganharam reedição. Uma dessas obras reúne seus contos e é intitulada *Ânsia eterna*. A antologia, publicada pela primeira vez em 1903, reunia trinta contos, e, na sua segunda edição em 1938, apenas vinte e oito. Alguns contos foram retirados desta edição e outros substituídos. Figueiredo (2014, p. 66) salienta, em seu estudo intitulado *Resgatando a memória literária: uma edição crítica de Ânsia eterna, de Júlia Lopes de Almeida*, que a autora iniciou ainda em vida a revisão de seus contos publicados. Todavia, não acredita que ela tenha retirado alguns e inserido outros. Todavia, não acredita que a autora iria retirar alguns contos e inserir outros.

A obra apresenta contos que primeiramente foram publicados na imprensa, como “O Caso de Rute”, objeto de nosso estudo. Nas palavras de Lemos, na apresentação à obra *Ânsia eterna*, publicada pelo Senado Federal, temos a seguinte afirmação a respeito dos contos reunidos:

predomina o fantástico, o insólito e o grotesco, em vez da mirada realista, mais peculiar à produção ficcional da autora. Sem embargo, não há contradição, porque esses traços indicam a estranheza do mundo masculino diante de vivências particulares às mulheres, temática recorrente no trabalho da escritora ao longo de sua carreira. Além disso, o título dado à coletânea de contos pode ser lido como metáfora do desejo feminino por igualdade e respeito, outra constante na obra de Júlia, o que corrobora a pertinência da escolha (Lemos, 2020, p. 14).

Com isso, é possível assinalar que a obra de Almeida corrobora muitas de suas afirmações em artigos que circularam em jornais e revistas da época, trazendo à tona a pauta feminista. E isso tudo é apresentado de modo a deixar a sua narrativa no terreno do fantástico, do insólito, a fim de discutir alguns temas tabus, como a

violência contra o sujeito feminino. Passemos a focar, em nossa próxima seção, as teorias do insólito ficcional, uma vez que o conto “O Caso de Rute” pode assim ser classificado.

Revisitando a teoria: do fantástico ao gótico feminino

A história da literatura fantástica brasileira é marcada por escritos predominantemente masculinos. A maioria das coletâneas de contos fantásticos prioriza as publicações de autores. Todavia, existe sim produção de narrativas fantásticas no Brasil escrita por mulheres. Uma delas é Júlia Lopes de Almeida. A coletânea de contos *Ânsia eterna* é um bom exemplo disso. Mas, antes de passarmos à análise do conto em questão, vamos revisar alguns teóricos importantes para a consolidação do gênero fantástico.

Quando falamos em literatura fantástica, o primeiro nome a ser citado em termos de teoria é o de Tzvetan Todorov com a obra *Introdução à literatura fantástica* (1992). O teórico busca elucidar o conceito de gênero literário, para assim, poder discutir e elaborar a definição do gênero fantástico. Esse conceito de gênero literário é fundamental para entendermos a premissa base da teoria de Todorov: para ele o fantástico é um gênero.

Assim, o búlgaro traz à tona questionamentos a respeito dos gêneros literários e seus respectivos estudos, refletindo sobre a necessidade de estudar e conhecer, de fato, todas as obras que compõem determinadas categorias. Posto isso, o autor pondera sobre a quantidade de gêneros literários que existem e se seriam eles finitos ou infinitos, mencionando que o ponto de vista escolhido para uma possível análise interfere na noção dos conteúdos dos diferentes níveis de generalidade que permeiam os gêneros.

Ademais, o autor expressa que o conceito de gênero deriva das Ciências Naturais, afirmando que existe uma diferença característica entre os termos “gênero” e “espécie” que traz significados divergentes de acordo com suas aplicações em seres naturais ou em obras do espírito. Expõe que “No primeiro caso, o aparecimento de um novo exemplar não modifica de direito as

características da espécie; por conseguinte, as propriedades daquele são inteiramente dedutíveis a partir da fórmula desta” (Todorov, 1992, p.10). Em suma, infere-se que os gêneros literários se estabelecem em níveis abstratos e não são dependentes, unicamente, das obras que os constituem. Uma obra pode representar fielmente o seu gênero, mas não necessariamente existir nele. Esta é uma resolução abstrata, que trabalha com as probabilidades, ou seja, tal caso pode ocorrer ou não.

É através de exemplos retirados de obras como *O Diabo Apaixonado* (1772), *Manuscrito de Saragoça* (1805) e *Aurélia* (1855) que Todorov (1992) estabelece a definição do gênero fantástico. O autor apresenta contos que trazem aspectos do fantástico e, principalmente, seu principal aspecto: a incerteza. A essência do fantástico acontece quando em um mundo – sem seres sobrenaturais – que nos é familiar ocorrem fatos que não podem ser explicados pela razão. A partir desta situação, surge a dúvida, essencial neste gênero, em relação às prováveis soluções: acreditar que tudo não passa de ilusão e persistir neste mundo conhecido ou admitir que o sobrenatural existe e suas leis são desconhecidas neste universo. É esta hesitação que solidifica o fantástico. Nas palavras de Todorov:

O fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma ‘função’ de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção do narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos das personagens (Todorov, 1992, p. 37).

Consequentemente, pensa-se sobre a necessidade de uma identificação do leitor com determinado personagem, além de uma representação da dúvida dentro da obra, nesse sentido, o autor pontua essa condição como facultativa em textos fantásticos. Em seguida, pensa-se a respeito da forma que o leitor interpretará a

história, tendo em vista que existem diferentes narrativas que apresentam alguns elementos que se enquadram no sobrenatural. Entretanto, nesses casos, o leitor apenas aceita, pois está considerando o universo ficcional da obra. Tal situação pode repetir-se na poesia, por exemplo. Dessa forma, o autor declara que

O fantástico implica, portanto, não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler, que se pode por hora definir negativamente: não deve ser nem ‘poética’, nem ‘alegórica’ (Todorov, 1992, p. 38).

De maneira sucinta, as três condições estabelecidas por Todorov (1992) ao fantástico referem-se à obrigação do leitor em perceber o mundo como aquele em que vivemos, para que a hesitação entre o real e o sobrenatural aconteça. Em seguida, é importante que essa dúvida seja visível em uma personagem, assim o leitor confiará nele e a incerteza presente no texto estará representada. Por fim, é necessário que o leitor possua atitude ao ler a narrativa, ignorando as possibilidades alegóricas e poéticas de outros gêneros literários. Para o autor, estas três circunstâncias possuem valores distintos sendo que “A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições” (Todorov, 1992, p. 39).

O fantástico pode evocar diferentes sentidos, sobretudo, o sobrenatural. Ao citar nomes como H. P. Lovecraft (que apresenta o sobrenatural em muitas de suas obras), o autor discute a presença do medo neste gênero, mencionando que esse pode estar relacionado ao fantástico, mas que não suficientemente para se tornar uma condição para sua ocorrência. Considera-se que não é adequado afirmar que o medo sentido deve depender totalmente do leitor para determinar um gênero, pois, dessa forma, inúmeras outras obras poderiam ser caracterizadas dentro do gênero fantástico, inclusive, contos de fadas.

Desta forma, considera-se que um texto fantástico tem maior relação a intensidade emocional que é a ele instituído do que o

sentimento do medo propriamente dito, segundo a teoria defendida por Todorov. Outra possível significação do fantástico seria a hesitação entre o real e o ilusório, a dúvida sendo relacionada não apenas à explicação de um fato, mas também a respeito da compreensão do ocorrido ou da confusão em não saber se tal acontecimento é apenas fruto da imaginação.

Mais uma vez reforçamos que Todorov pontua que o medo não é necessário na literatura fantástica, já David Roas (2014) sustenta que a literatura fantástica provoca a inquietação e a transgressão do real, consequentemente o sentimento de medo. Para o autor:

A narrativa fantástica nos situa inicialmente dentro dos limites do mundo que conhecemos, do mundo que (digamos assim) controlamos, para logo rompê-lo com um fenômeno que altera a maneira habitual como as coisas ocorrem nesse espaço cotidiano. E isso converte tal fenômeno em impossível, e, como tal, inexplicável, incompreensível. [...]. O fantástico nos faz perder o pé em relação ao real. E, diante disso, não cabe outra reação senão o medo (Roas, 2014, p. 138).

A transgressão do real pode levar ao sentimento de medo, que é classificado por Roas (2014, p. 151-152) em duas categorias: medo físico ou emocional e medo metafísico ou intelectual. O primeiro está relacionado à ameaça de morte e causa essa sensação na personagem e no leitor. Já o segundo, metafísico ou intelectual, é caracterizado como próprio da narrativa fantástica e envolve o leitor com a intenção de inquietar.

Outro teórico que elenca o medo como algo primordial na literatura fantástica e também de horror é Júlio França (2013). Para ele, a literatura do medo no Brasil é nutrida pelo medo natural, ou seja, o medo de coisas que fogem ao controle do homem. Assim, “os centros urbanos modernos, aglomerados humanos, nunca vistos na história do homem, passaram a ser os principais ambientes geradores do medo” (França, 2013, p. 70).

França (2013, p. 71) ainda argumenta que “é o medo do provável” que aflige os indivíduos, ou seja, faz parte do imaginário,

uma vez que o desconhecido desaloja e inquieta. Como salienta Lovecraft (2020, p. 15) “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido”.

Além disso, Lovecraft aponta que o medo do desconhecido pode também se referir ao medo cósmico, que é aquele sentimento que não é explicável, que causa uma sensação no leitor e para isso seria necessário a caracterização de um *locus horribilis*, a fim de provocar o pavor. Não podemos esquecer que o teórico está se referindo à literatura fantástica clássica e às narrativas também clássicas, geralmente escritas por um autor masculino.

Quando nos referimos a uma narrativa fantástica escrita por uma mulher, temos uma construção um pouco diferenciada. Isso porque o ambiente que é considerado o local de clausura do sujeito feminino é a casa, ou seja, o ambiente familiar. Será no cerne da família que as mulheres sentem a inquietude, a transgressão com o real e o conseqüente sentimento de medo. Essa caracterização de ambiente familiar com traços fantásticos, levando ao sentimento de medo, pode ser associada ao gótico feminino.

Santos (2017) assinala alguns traços que podem vir a caracterizar as narrativas com a temática do gótico feminino. Entre elas está a presença de um homem como o sujeito opressor, além disso, a protagonista da diegese será sempre uma mulher que sofrerá algum tipo de perseguição dentro do seio familiar, ou seja, a casa será o *locus horribilis*. Ainda, nas palavras de Santos (2022, p. 125), algumas escritoras privilegiam algumas temáticas como “a loucura e/ou morte das personagens femininas ao final das narrativas como punição à perda da virtude”.

Ademais, Santos (2022, p. 125-126) traz à tona que a literatura gótica feminina, de certa forma, representa a condição ocupada pela mulher na sociedade patriarcal, uma vez que sempre esteve subordinada ao pai e, após o casamento, ao marido. Dessa forma, a violência e a perseguição que sofre será dentro do ambiente familiar, no recinto de sua casa, uma vez que as mulheres ocupavam mais o espaço privado do que o público, assim, “o principal espaço é aquele

no qual a mulher encontra-se circunscrita – o lar – e suas tramas exploram as relações familiares a ele associadas”.

Antes de analisarmos o conto de Almeida é premente discutir o conceito de violência e entender como ela acontece no seio familiar, sendo categorizada por Saffioti como abuso intrafamiliar. Por isso, o próximo subcapítulo abordará a violência de gênero segundo a estudiosa Saffioti.

Violência de gênero e o abuso intrafamiliar

A socióloga Heleieth Saffioti, em seu livro *O Poder do Macho* (1987), explica logo no início da obra, que o tema abordado, o feminismo e a violência de gênero, não é um assunto que ocorre apenas no livro, mas no dia a dia de cada um e nas lutas coletivas, dada a importância do tema.

Em suas palavras, as convenções sociais são importantes para definir assuntos e atitudes femininas e masculinas. Além disso, Saffioti (1987) explica que o ser humano tende a naturalizar processos socioculturais. “Quando se afirma que é natural que a mulher se ocupe do espaço doméstico, deixando livre para o homem o espaço público, está-se, rigorosamente, naturalizando um resultado da história” (Saffioti, 1987, p. 11). Essa naturalização constitui o caminho mais fácil e curto para legitimar a “superioridade” do homem.

Ademais, Saffioti pontua que os homens têm uma força física maior do que as mulheres, podendo variar essa situação devido ao peso, altura, etc. Presume-se que, originalmente, o homem tenha dominado a mulher por esta força física. As relações homem-mulher são permeadas pelo poder. As mulheres sempre estão sob o jugo dos homens, quando detém mais poder que algum deles, devido a classe social, por exemplo, ainda sim estão subordinadas ao pai ou ao companheiro.

No subtítulo “A castração da mulher”, a autora salienta que a mulher acaba sempre sendo culpada pela sociedade por seu próprio sofrimento. “Se apanhou do marido, se foi por ele

assassinada, é porque assim o mereceu. A polícia, a justiça, enfim, a sociedade transforma a vítima em ré, até depois de sua morte” (Saffioti, 1987, p. 36). Quando estamos diante de um caso de violência sexual, como um estupro, caso a mulher não apareça com as roupas rasgadas e machucada, parece que precisa provar que realmente a violência foi cometida.

Saffiotti, em pesquisa divulgada na obra *Gênero, patriarcado e violência*, de 2015, enfatiza que a violência sexual, geralmente ocorrida no seio da família, parte de pessoas conhecidas, como o pai, padrasto ou outro familiar mais próximo à vítima, deixando sequelas para toda uma vida. Algumas podem ser tratadas, outras perduram por toda a existência.

Nesta mesma, realizada em 1992, foi constatado que entre 97% e 99% dos agressores sexuais eram homens, cerca de 71,5% eram os próprios pais biológicos, 11,1% padrastos e, em pequena porcentagem, avós, tios e primos. A pesquisa também revela, por meio de alguns relatos, que o abuso incestuoso é diferente nas camadas sociais, pois é considerado um ato mais violento nas classes mais baixas, em que a vítima é coagida e ameaçada de morte, além de, muitas vezes, ser vista como a salvadora da família. Já nas classes mais abastadas é menos visível, como se o pai estivesse tentando conquistar a filha e ela rivalizando com a mãe, muitas vezes, essa criança nem conseguindo notar onde acabavam os gestos de ternura e começavam os libidinosos. Um comentário pertinente feito por Saffiotti, abaixo das pesquisas, foi de que

Os condicionamentos sociais induzem muitos a acreditar na incontrollabilidade da sexualidade masculina. Se assim fora, ter-se-iam relações sexuais, ou mesmo estupros, nas ruas, nos salões de dança, nos restaurantes, nos cafés etc. Obviamente, qualquer pessoa, seja homem ou mulher, pode controlar seu desejo, postergar sua concretização, esperar o momento e o local apropriados para a busca do prazer sexual (Saffiotti, 2015, p. 28).

Ademais, a autora elucida que a natureza de força do homem procura validar a violência contra o sujeito mais frágil, no caso a

mulher. A sua docilidade, meiguice e delicadeza prevê alguém frágil. Quando não corresponde a essas características podem ser culpabilizadas pelas agressões sofridas. E essa tentativa de culpar a mulher pela violência sofrida é tematizada por Júlia Lopes de Almeida no conto “O Caso de Rute”.

O medo da violência sexual no seio da família

Reduzida à esfera doméstica e à expectativa de um casamento próspero, a figura feminina foi construída socialmente como um alicerce para o homem. Sua racionalidade sempre foi questionada, em consequência disso, teve como imposição a tarefa de cuidar do lar, educar os filhos e manter-se submissa à figura masculina. Conforme Canezin (2004, p. 147), "sua educação restringia-se às prendas domésticas, à prática da virtude e da obediência ao futuro esposo", dessa maneira, a mulher foi categorizada como mera coadjuvante perante a presença do homem.

É nesse contexto que Júlia Lopes de Almeida nos apresenta Rute, personagem central da narrativa intitulada “O Caso de Rute”, que é prometida a Eduardo Jordão. "Pode abraçar sua noiva!", é com essa frase que se inicia o conto, a partir do encontro entre os noivos. Em meio às garantias de honra e castidade, a baronesa Montenegro entrega a neta a seu pretendente, na sala de estar do casarão da família. Contudo, em um momento confidencial com Eduardo, Rute revela que já não é mais pura: aos quinze anos, seu falecido padrasto a violentara. Dessa forma, o matrimônio não poderia se consolidar, lembrando que a jovem é descrita pela avó com adjetivos desmoderados, que asseveram sua conduta pura e estimada. Conforme o leitor percorre o texto, nota que a grande questão de toda a trama se encontra na castidade de Rute, que fora violada por seu padrasto durante a adolescência:

– Foi há oito anos, aqui, nesta mesma sala... Meu padrasto era um homem bonito, forte; eu uma criança inocente... Dominava-me; a sua vontade era logo a minha. Ninguém sabe! oh! não fale! não fale, pelo amor de Deus!

Escute, escute só; é segredo para toda a gente... No fim de quatro meses de uma vida de luxúria infernal, ele morreu, e foi ainda aqui, nesta sala, entre as duas janelas, que eu o vi morto, estendido na peça. Que libertação, que alegria que foi aquela morte para a minha alma de menina ultrajada! Ele estava no mesmo lugar em que me dera os seus primeiros beijos e os seus infames abraços; ali! ali! oh, o danado! mais do que nunca lhe quero mal agora! Não fale, Eduardo! Minha avó morreria, sofre do coração; e minha mãe ficou parálitica com o desgosto da viuvez... (Almeida, 2020, p. 31).

Eduardo, portanto, passa a enxergar Rute como uma mulher desonrada. O rapaz pondera, hesita e chega até mesmo a sentir ciúme do homem que a violentou. Por fim, decide prosseguir o noivado e, através de uma carta, pede para que Rute esqueça o que passou. A moça não compreende a aceitação, tampouco acredita no sucesso da união. Com medo e incerta de seu futuro, Rute deseja a morte.

Vale lembrar que Rute teme o desconhecido, a inquietação da personagem acontece pela incerteza e também pelo fato de seu futuro noivo não aceitar e entender a violência sofrida. Rute é duas vezes violentada, a primeira pelo padrasto, que comete o abuso, e mais uma vez pelas palavras do noivo, que a culpa por não ser mais virgem. Assim, a violência sofrida é de caráter físico e psicológico, ocasionando no sujeito oprimido o medo.

França (2011, p. 59) elucida que o sentimento de medo está ligado a acontecimentos passados, ocasionando a vacilação e o desespero. Aqui vale lembrar que a vacilação é condição necessária para que ocorra o fantástico. Ademais, quando o medo se manifesta, segundo França, o duplo sofrimento: antes de o fato acontecer e depois do seu acontecimento. Isso porque o medo se apresenta ao homem a partir de sua finitude, ou seja, é impossível prever.

Lagrange (1996, p. 173), citado por França (2011, p. 60), pontua que na maioria das vezes estamos expostos a todo tipo de perigo e também a forças que não conseguimos prever, é o chamado medo derivado. Um pouco disso tudo é visto na personagem Rute. Ela sofreu o abuso do padrasto e continua a sofrer com o trauma do

ocorrido e com a falta de entendimento do futuro noivo que a culpa pela violência na qual ela foi a vítima, na verdade, algo que não consegue prever.

Analisando a temática abordada pela autora e os rumos que a história toma, é perceptível que a violência sofrida por Rute representa uma série de repressões que as mulheres da época sofriam, dentre elas, a condenação ao silêncio; afinal de contas, as aparências eram fundamentais para a consolidação de um bom matrimônio. Assim, Eduardo, o noivo da personagem, reflete, hesita e até mesmo condena a confissão feita pela protagonista, enxergando-a não como uma vítima, mas culpada pelo próprio abuso sofrido:

Dizem todos que Rute é puríssima! Assim o creem. Deverei contentar-me com essa credulidade? [...] Não devo adorá-la assim! É uma mulher desonrada. A pudica açucena de envergonhar sensitivas é uma mulher desonrada... E eu amo-a! (Almeida, 2020, p. 32).

O conto também apresenta ao leitor o passado da família Montenegro, por meio do barão, avô de Rute. Idólatra da monarquia, o patriarca colecionava peças coloniais e memórias de D. João VI, tornando o casarão um espaço saudosista e severo. Além disso, abusava de Janoca que, por ser mulata e suprimida da história, fora esquecida.

Assim, podemos constatar que a violência de gênero e o abuso em relação às mulheres fazia parte desse lar patriarcal. Não temos mais muitas informações de Janoca, contudo, o que é mencionado já é o suficiente para ilustrar a submissão feminina e o medo que a mulher sente do sujeito agressor. Como tem poucas condições, Janoca acaba por ceder as investidas do patrão.

A preocupação diante da imagem social não só aflige Eduardo, angustiado pelo dilema de escolher entre sua honra e sua noiva, mas também é a grande causadora de todo o conflito, uma vez que o casamento é uma imposição à Rute. Desta, espera-se apenas virtudes e subserviência, sendo objeto de negociação entre sua família e seu futuro marido. Por essa razão, a protagonista só

toma a frente da situação quando sua avó sai de cena; uma vez livre da baronesa, Rute abre mão de sua moderação e finalmente sente-se livre para revelar a violência que sofreu.

À vista disso, Júlia Lopes de Almeida trouxe à tona uma questão pouco explorada: a posição de uma mulher lesionada pelo abuso. Paula Júnior (2011) reforça essa ideia quando afirma que “o conto em questão trata de um tipo de situação tão aviltante que bem poderia se tornar uma crônica urbana contemporânea pela apresentação corajosa de um crime sexual, um estupro, em um tempo em que era comum silenciar sobre tais fatos” (p. 122).

Sendo assim, o passado da personagem, rememorado por ela através de sua própria voz, é o agente que move a trama. Esse fio condutor é de extrema importância, uma vez que o conto é escrito por uma mulher e evidencia uma forma de violência silenciada e naturalizada - exemplo disso é o barão, personagem evocado no conto, que, influenciado por seu poder social, assedia a adúltera:

Talvez [...] se lembrasse das festas religiosas em que namorara, à sombra dos conventos, a sua primeira mulher, e beliscara com freimas amorosas os braços gordos de Janoca, a mulatinha mais faceira desde então... (Almeida, 2020, p. 29-30).

Ainda que Rute seja a vítima de toda a situação, Eduardo toma também esse papel: angustiado pela confissão que abala sua condição de homem, é ele quem se considera injuriado, quem pondera e sente-se no direito de perdoar ou responsabilizar sua noiva. Antes de pensar em Rute, seus traumas físicos e psicológicos, Eduardo repele o homem que a tocou antes dele. Paula Júnior (2011) pontua que, em muitos textos da literatura fantástica, a mulher é objeto de posse; e, sendo classificada como inferior, começa a perder sua identidade. No conto em questão, Rute renuncia ao silêncio, mas permanece sofrendo com a incompreensão de seu pretendente. A confissão que deveria ser a resolução de seu conflito, desencadeia outros ainda mais profundos: a masculinidade enfraquecida de Eduardo, seu ciúme e incapacidade de entendimento. A jovem, que já nascera em uma

sociedade machista, forçada a enquadrar-se em moldes tradicionais (primeiro grau de abuso: o lugar-comum), e passara pela violência exercida por seu padrasto (segundo grau de abuso: o físico), ainda precisa da aceitação do noivo, que a desaprova (terceiro grau de abuso: o psicológico).

[...] O ciúme doentio de Eduardo não permite entender a situação, a violência sofrida, e o egoísmo machista impera diante do amor que resulta vilipendiado pelas convenções sociais e morais do casamento (Paula Júnior, 2011, p. 131).

Confinada nesse ciclo de culpa e incompreensão, Rute chega a desejar a morte, acreditando ser esta a única saída para seu conflito. Mesmo após ser encontrada sem vida, a personagem ainda é alvo de opiniões sociais, que afirmam que ela deve ficar no mesmo jazigo que o padrasto, visto como um “homem bom”. Eduardo, tomado pelo ciúme, atea fogo ao caixão; então, percebe-se um sorriso de satisfação no rosto da falecida. Seria este um sinal de libertação?

Considerações finais

Júlia Lopes de Almeida representou, em “O Caso de Rute”, o interminável sistema de abusos pelo qual a mulher passava. Calada ou não, a figura feminina sempre foi condenada e incompreendida: Rute só encontra sua liberdade quando já não faz mais parte da esfera humana, que regula sua castidade e coordena seu destino. Talvez seja esse o grande significado por trás de seu sorriso sobrenatural.

[...] O olhar feminino ressignifica a obra fantástica na maioria dos seus elementos, dando-lhe uma nova funcionalidade: falar direta ou indiretamente sobre a mulher e sua condição na sociedade (Paula Júnior, 2011, p. 93).

Dessa forma, o objetivo de Almeida, nesta narrativa, é denunciar o abuso sexual intrafamiliar, enfocando a condição de

submissão e impotência da mulher diante de uma sociedade que a oprime e a silencia dentro do ambiente privado, ou seja, a sua própria casa. Vale reforçar que tudo foi evidenciado na diegese de Almeida, tendo como pano de fundo o fantástico e o sentimento de medo. Por isso, buscou-se fazer um percurso pelas teorias do gênero fantástico, desde Todorov até Roas, a fim de discutir como ocorre essa manifestação do conto insólito da autora. Assim, entendemos que o evento, no conto em questão, evoca um tema tabu: o abuso sexual e a consequente manifestação do sentimento de medo. Assim, damos luz ao texto de Almeida e a relevância de seus escritos que, no início do século XX, já denunciavam a violência contra o sujeito feminino no seio da família.

Referências

- ALMEIDA, J. L. de. O caso de Rute. In: ALMEIDA, J. L. *Ânsia eterna*. 2. ed. Brasília: Senado Federal, 2020, p. 27-34.
- CANEZIN, C. C. A mulher e o casamento: da submissão à emancipação. *Revista Jurídica Cesumar*, [s.l], v. 4, n. 1, 2004. Disponível em: file:///C:/Users/marqu/Downloads/admin,+Artigo_10.pdf. Acesso em: 21 mar. 2025.
- CUNHA, E. da P.; SILVA, E. M. da; GIOVANETTI, M. A. G. de C. *Enfrentamento à violência sexual infanto-juvenil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DUARTE, C. L. *Imprensa feminina e feminista no Brasil: Século XIX: Dicionário Ilustrado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- FIGUEIREDO, V. A. *Resgatando a memória literária: uma edição crítica de Ânsia eterna de Júlia Lopes de Almeida*. 2014. 231 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/10917/1/>. Acesso em: 20 mar. 2021.
- FRANÇA, J. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. In: FRANÇA, J. (org.). *Insólito, mitos, lendas, crenças: Anais do VII*

Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Simpósios 2. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011, p. 58-67. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/VII_painel_II_enc_nac_simposio_2.pdf. Acesso em: 26 mar. 2020.

FRANÇA, J. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil. In: GARCIA, F.; BATALHA, M. C. (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012, p. 187-195.

FRANÇA, J. A alma encantadora das ruas e dentro da noite: João do Rio e o medo urbano na Literatura Brasileira. In: GARCIA, F. et al. (org.) *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Caetés, 2013.

FRANÇA, J.; NESTAREZ, O. Apresentação. In: FRANÇA, J.; NESTAREZ. *Tênebra: narrativas brasileiras de horror [1839- 1899]*. São Paulo: Fósforo, 2022, p. 7-42.

KNAPP, C. L.; ZINANI, C. J. A. Nota Biográfica. In: KNAPP, C. L. ZINANI, C. J. A. *Interpretações e Reverberações em Júlia Lopes de Almeida*. Caxias do Sul: EducS, 2022.

LEMONS, C. Apresentação. In: ALMEIDA, J. L. *Ânsia eterna*. 2.ed. Brasília: Senado Federal, 2020, p. 7-15.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2020.

PAULA JÚNIOR, V. de. *O fantástico nos contos de três escritoras brasileiras*, 2011. 217 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SAFIOTTI, H. I. B. *O Poder do Macho*. São Paulo: Editora Moderna, 1987, p. 5-28.

SAFIOTTI, H. I. B. *Gênero Patriarcado Violência*. São Paulo; Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015, p. 17- 31.

SANTOS, A. P. A. dos. O confinamento como tópos do gótico feminino. *Abusões*, [s.l.], v. 19, n. 19, 2022. DOI: 10.12957/

abusoes.2022.65311. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/65311>. Acesso em: 3 mai. 2024.

SANTOS, A. P. A. dos. *O Gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida. 2017. 91 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1992.

MEDO DO OUTRO

*Elas, todas elas, pediram ajuda a deus, ao homem, à natureza.
Deus não ama, os homens matam, a natureza faz chover água
limpa sobre corpos ensanguentados, o sol branqueia os ossos,
uma árvore solta uma folha ou duas no rostinho irreconhecível
da filha de alguém, a terra faz crescer girassóis robustos que se
alimentam da carne violácea das desaparecidas.*

(María Fernanda Ampuero)

MEDO E XENOFOBIA: Representações da violência no conto “Biografía”, de María Fernanda Ampuero

Bibiane Ferreira Borges

Patrícia Pereira Porto

Introdução

“Biografía” é o primeiro dos 12 contos da obra *Sacrificios humanos*, de María Fernanda Ampuero, publicada originalmente em Madri pelo Editorial Páginas de Espuma, em 2021, e no Brasil pela Editora Moinhos, em 2022. O conto aborda os perigos aos quais uma mulher imigrante, buscando trabalho em um país estrangeiro, acaba sendo exposta. Em meio à sua narrativa cheia de suspense, “Biografía” lembra-nos os contos góticos, por se passar em uma mansão isolada e escura, além de conter elementos sobrenaturais e personagens com passados sombrios, mas distingue-se daqueles por suas reflexões sobre o preconceito com imigrantes, o desaparecimento de mulheres imigrantes que nunca são encontradas, as dificuldades que motivam a imigração e os anseios femininos.

María Fernanda Ampuero nasceu no Equador em 1976, e vive na Espanha desde 2005. Sua obra mais famosa, *Pelea de Gallos*, foi um dos dez livros do ano 2018 do *The New York Times en Español*, já tendo sido traduzido para vários idiomas e premiado como melhor livro de contos. É uma das escritoras latino-americanas contemporâneas mais conhecidas, sendo que seus trabalhos abordam temáticas sociais tais como: monstruosidade, violência, cenário urbano, preconceitos, sentimentos femininos e desigualdades sociais e de gênero.

O conto é narrado em primeira pessoa, o que nos permite acompanhar o monólogo interior da protagonista, uma imigrante sem documentos e com dificuldade financeira, desempregada, sem

condições de pagar aluguel, comida ou *internet*. A protagonista nos conta que pediu dinheiro a um agiota para sair do país de origem, na esperança de conseguir um emprego com o qual pudesse sustentar sua família.

O capítulo está dividido em quatro partes. Na primeira, discute-se a literatura de horror escrita por mulheres e sua utilização como metáfora discursiva das inquietações femininas ao longo da história, para posteriormente inserir o conto de Ampuero como literatura fantástica de horror latino-americano em um contexto de pós-pós-modernidade. A segunda parte, aborda os tipos de medo representados em “Biografia”, com ênfase no medo do *outro* e no medo da violência, ambos evidenciados na narrativa. Na terceira e na quarta parte, apresenta-se uma breve discussão sobre as representações do medo, xenofobia e violência no conto, buscando demonstrar seu papel na denúncia contra a invisibilidade social que acomete mulheres imigrantes.

A literatura fantástica de horror

Desde a literatura gótica, as mulheres se apropriam do horror para serem ouvidas, utilizando o sobrenatural como metáfora para seus dilemas pessoais e críticas sociais, como a solidão, a opressão feminina, e os abusos físicos e psicológicos sofridos dentro de seus lares. Segundo Santos (2022, p. 102), “como outros espaços góticos, a casa se torna também uma ruína, uma vez que suas funções primárias – de proteção, segurança – se degradam, transformando-se em um local de insegurança e medo”.

O espaço narrativo de “Biografia” nos remete tanto ao *locus horribilis* clássico das histórias góticas, quanto ao fantástico contemporâneo, uma vez que “la indeterminación se convierte en un artificio para poner en marcha la imaginación del lector” (Roas, 2011, p. 132). À medida que a personagem percebe a degradação do espaço, nota também o quanto é delicada sua situação e que não há como fugir dela: a casa em si é claustrofóbica, e é essencial para determinar o efeito claustrofóbico e de suspense do conto. A casa

de Alberto, palco dos acontecimentos terríveis do conto, é um espaço que se situa além de fronteiras “civilizadas”: da cidade, da modernidade e da realidade. Um dos primeiros aspectos que a própria protagonista aponta, assim que chega ao local, é seu isolamento e deslocamento, um em que lugar outras pessoas sequer sabem que existe, e que não faz parte de nenhuma comunidade. Os elementos modernos (como celulares e luz elétrica) não funcionam, o que deixa a casa estagnada no tempo. Por fim, é neste cenário que os elementos fantásticos se desenrolam, desafiando os limites da própria realidade.

O horror se consolida como um gênero literário somente no século XX. França (2020) aponta algumas mudanças nas narrativas de horror em relação ao gótico clássico, dentre alguns aspectos estão: o mal em todos os lugares, as ameaças onipresentes que não se concentram em um único monstro ou vilão, ou em um único *locus horribilis*; a maldade passa a ser vista como algo inerente ao ser humano, manifestando-se em atos corriqueiros. Também se observa a ascensão do terror de cunho político, em que a narração paranoica pode dar lugar a um tom denunciador contra as figuras de autoridade; e, agora, além do retorno do passado reprimido, há, muitas vezes, uma visão sombria do futuro, em contrapartida à segurança do arcaico conhecido. Nesse novo gênero estão contidos os elementos narrativos e cenográficos da literatura gótica, além da hesitação, da inquietação e da transgressão sobrenatural presentes no fantástico.

Hoje, o discurso político é muito mais evidente, não sendo um plano de fundo, mas o catalisador dos acontecimentos, podendo-se considerar que a narrativa só ocorre por causa deles. Por outro lado, o sobrenatural se tornou metafórico, pois justamente as ausências do texto são sua mais poderosa declaração. O diálogo artístico acontece quando as expectativas do leitor se refutam ou se corroboram, causando estranhamento ou reconhecimento estético na obra.

Os autores do horror buscam criar o efeito de medo e suspense a partir das lacunas a serem preenchidas pelo repertório do leitor, deixando espaço em suas narrativas para que este possa espelhar e

projetar seus próprios medos e angústias nas personagens. Ao arriscar uma explicação racional ou mágica para o inexplicável, ou firmar uma figura monstruosa grotesca, os autores correm o risco de perder o efeito fantástico e inclusive o efeito de medo que causam, pois “quando conhecemos a extensão total de algum perigo ou quando acostumar nossos olhos a isso, uma grande parte de nossa ansiedade desaparece” (Burke, 2019, p. 66). Os não ditos da literatura fantástica servem para a imaginação do leitor, a partir de sua época, criar horrores particulares e mais sinistros do que se fossem impostos pelo autor.

Entretanto, na pós-modernidade, os elementos que eram considerados insólitos na literatura fantástica do final do século XIX e início do século XX precisam ser ressignificados. Para David Roas (2014, p. 106), o fantástico não apenas continua tendo vigência dentro do panorama literário pós-moderno, como é um gênero pós-moderno. A diferença entre a narrativa fantástica e a pós-moderna está nos modelos de leitura que cada uma exige. A primeira revela a complexidade e nossa incapacidade de compreender e explicar o real através da transgressão da ideia que o leitor faz da realidade, enquanto a segunda, também refuta a ideia de um mundo racional e estável, mas o faz por meio da autorreferencialidade (Roas, 2014, p. 104).

O objetivo do fantástico é provocar a reflexão sobre a realidade e nosso conhecimento em relação a ela, sendo esse conflito entre o real e o impossível exposto tanto a nível intra quanto extratextual. Essa irrupção do impossível supõe uma transgressão do paradigma real e um efeito de inquietude diante de nossa incapacidade de pensar em uma coexistência do possível e impossível (Roas, 2014, p. 90). Nesse sentido, o autor se questiona “como identificamos um fenômeno como impossível?”, ao que responde, “comparando-o com a concepção que temos do real” (Roas, 2014, p. 76). Para ele, essa é uma das condições essenciais do funcionamento do fantástico, o fato que acontecimentos devem ser construídos em função da ideia que temos do real (Roas, 2014, p. 76). Os elementos que provocam a incerteza do real podem até ter mudado no

decorrer da história, mas continuamos expressando essa transgressão da ideia de realidade, as contradições entre o natural e o sobrenatural. Conforme Roas, “é isso que determina que o mundo construído nas narrativas fantásticas seja sempre reflexo da realidade em que o leitor habita. A irrupção do impossível nesse quadro familiar supõe uma transgressão do paradigma do real vigente no mundo extratextual” (Roas, 2014, p. 90).

Assim, distanciando-se de alguns teóricos sobre o insólito, Roas defende que a literatura fantástica não “morreu” com o final do século XIX (quando seu movimento perde um pouco de força e começa a se mesclar com novos gêneros), mas que se modernizou e perdura até a atualidade, possuindo hoje um caráter cotidiano. Para ele, essa literatura não é definida apenas pela presença do sobrenatural:

O que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos, exatamente como propunha o conto fantástico tradicional, mas expresso de outro modo (Roas, 2014, p. 67).

Na pós-pós-modernidade, autoras como Maria Fernanda Ampuero têm se valido da literatura fantástica de horror para denunciar as diversas formas de opressão e violência às quais as mulheres têm sido submetidas no decorrer da história, buscando assim dar visibilidade a temas até então considerados marginais na produção literária. O horror, principalmente o *horror social*, é um gênero de resistência. Pode ser produzido literalmente, de forma exagerada da realidade, ou metaforicamente, de forma a produzir sentido à realidade, como conscientização ou resposta a questões, dores e dilemas sociais, com a subversão artística das expectativas estéticas do público – daí sua dificuldade de se estabelecer como cânone literário, pois a crítica literária, muitas

vezes, desviou o olhar, de modo direto ou indireto, silenciando essas literaturas de violência.

Nesse sentido, a literatura fantástica de horror pode ser entendida como um exercício de sensibilidade, um oportuno convite ao desconforto: “o corpo ferido convoca um contra-ataque à violência, é uma chamada para a urgência da mudança” (Farias, 2019, p. 52). Essas violações provocam o público, de forma que não permaneçam indiferentes a essas questões, servindo como uma denúncia do mundo real por meio da ficção. Além disso, ao se identificar e se preocupar com a integridade física das personagens, o público personifica e projeta nelas suas próprias fragilidades. O horror da materialização da agressão ou da impotência corporal causa uma perturbação dos sentidos, portanto, se a personagem é ferida, nossa alteridade faz com que nosso corpo reaja, reconhecendo a dor do outro como própria.

Os medos representados em “Biografia”

“Biografia” é um conto sobre o medo. O medo do *outro*. O medo de uma imigrante que, por necessidade de sobrevivência, se arrisca em um país diferente, mesmo tendo consciência de todos os riscos aos quais estaria submetida. E o medo de Alberto, seu agressor, que reage às mulheres imigrantes como uma ameaça ao seu mundo, desumanizando-as e subjugando-as, agredindo-as e matando-as.

Alberto representa o medo do colonizador em relação ao imigrante, o medo metafísico do *outro*. A diferença é uma ameaça à estabilidade do poder hegemônico, que possui uma ilusão de controle sobre o mundo social, econômico, natural, e que busca apagar esse *outro*, considerado impuro por ser diferente. Os grupos dominantes ditam formas de representação que são apresentadas como verdades absolutas e que não deveriam ser questionadas, delimitando margens culturais e geográficas que não deveriam ser ultrapassadas. Além disso, tentam assimilar – quando não conseguem aniquilar – essa figura do *outro*, procurando manter

vivos seus valores e origens. De acordo com Summerscale (2023), a xenofobia surge do medo de nossos próprios impulsos, pois associamos a figura do outro com partes que reprovamos em nós mesmos, dessa forma, o ódio torna-se um bode expiatório simbólico. Ela afirma que os estereótipos culturais nos fazem associar símbolos de um representante de um grupo, como marca do grupo todo. Para Santos (2022, p. 124):

Se, no século XIX, as personagens femininas sofreram algumas mudanças significativas, os antagonistas masculinos, por sua vez, conservaram as mesmas características vilanescas de seus antecessores, com poucas diferenças dignas de nota. Eles continuaram sendo figuras de autoridade que cometem horríveis atrocidades contra as suas vítimas.

No conto, as mulheres imigrantes são representadas de forma divergente das convencionais e canônicas, servindo como contranarrativa, uma vez que as cenas de violência podem ser interpretadas como denúncia e crítica negativa e extrema a essas relações de poder, materializando certos preconceitos que antes não eram muito abordados na literatura de horror, visto que esta era produzida predominantemente por e para as classes dominantes. A crítica literária, principalmente latino-americana, “desviou seu olhar das marcas da violência registradas, seja de modo direto, seja dissimuladamente, nos textos literários, silenciando sobre eles ou invertendo o real” (Santos, 2021, p.11). Em contrapartida, sempre que existem relações de poder, há também a possibilidade de resistência. Daí a importância de produções de narrativas, especialmente de mulheres latino-americanas, que deem voz a esses grupos aos quais elas pertencem, para que assim sirvam de base para novos estudos culturais, dos quais também se utilizam para fundamentar suas produções.

O conto de Ampuero denuncia o apagamento e a invisibilidade das mulheres imigrantes. Durante toda a narrativa, a protagonista repete expressões como “olhem para mim”, “me escutem”. Fala sobre os corpos de mulheres que simplesmente desaparecem, porque ninguém se importa com “mais uma mulher”

imigrante desaparecida. Também fala sobre a negligência social e policial em relação aos crimes cometidos contra as mulheres imigrantes, sobre o quanto a violência contra essas mulheres é naturalizada por um sistema que cala e finge não ver: “Olhem meus vizinhos, calados, dos dois lados da rua. A procissão de Nossa Senhora dos Estrangeiros, virgenzinha sem pompa, que não tem a mínima importância” (Ampuero, 2022, p. 11).

Toda sociedade age, molda sua visão de mundo e reage a possíveis ameaças no intuito de evitar sua própria aniquilação e garantir sua existência futura. As escolhas sociais dos objetos fóbicos são um indicativo de nossas necessidades e pesadelos coletivos. Como afirma Bauman (2008, p. 31): “todas as culturas humanas podem ser decodificadas como mecanismos engenhosos calculados para tornar suportável a vida com a consciência da morte”. Cada comunidade busca preservar seus integrantes da destruição, que pode ser causada pela guerra, pela fome, pela pobreza e pela peste, o que, muitas vezes, acaba por isolar membros desviantes das normas estabelecidas, subjugar comunidades de inferioridade militar, estabelecer preconceitos étnicos e econômicos, e até mesmo instaurar certa atmosfera ansiosa e paranoica, sempre temendo um ataque relâmpago ou uma desgraça imprevisível, o que, ironicamente, pode gerar uma atmosfera ainda mais caótica. Para Bauman (2008), o agente do medo não é nem a ameaça em si, mas a sensação de vulnerabilidade que sentimos diante dela. Por isso, é natural repelirmos a mudança, já que tendemos a perceber o mundo de uma maneira homogeneizada, prezando pela harmonia estática e, evidentemente, mais segura – ainda que isso seja apenas uma ilusão.

Além disso, o medo da *diferença* faz com que o *outro*, ou seja, qualquer um que não pertença a uma noção culturalmente estabelecida de *nós*, vire um alvo justificado dessa violência, pois será considerado uma ameaça, uma anormalidade que precisa ser combatida. Quando o *outro* invade um espaço que consideramos nosso, negamos seus direitos e julgamos seu simples existir como intrusivo, perturbador, causador de desequilíbrio e desarmonia, desferindo contra ele uma reação violenta, já que o agressor deixa

de enxergar a vítima como ser humano. No medo da diferença, não tememos apenas por nossa integridade física, mas também identitária, pois a presença do *outro* ameaça nossas estruturas de pertencimento no mundo. Bauman (2008) afirma que antigamente atribuíamos o mal a forças extra-humanas, e nos sentíamos mais seguros em comunidade; hoje, após percebermos a capacidade da maldade humana, a figura do *outro* e as relações humanas passaram a representar uma constante desconfiança, uma ameaça vaga e imprevisível que substituiu o conforto pela aflição.

Summerscale (2023), sugere que tememos tudo que ameace nossa suposição de que somos capazes de manter a natureza controlada e mercantilizada. Partindo dos medos citados acima e seguindo por essa linha de raciocínio, outro medo que podemos identificar é o da *transgressão*. Essa transgressão pode ser moral e identitária, quando as normas estabelecidas por uma sociedade não são respeitadas, quando alguém ultrapassa os limites impostos por cada um de nós, ou ainda da realidade, do que julgamos possível e impossível.

Vale ressaltar também, em especial, o medo da *violência*, uma das faces mais universais do medo, tanto individual quanto social. O termo violência significa ação ligada ao ato de violar, de desviar o equilíbrio natural das coisas através do emprego de meios externos e extremos; representa a desumanização do ser humano (Santos, 2021). O medo individual da dor é biológico, natural e compartilhado com os animais, e serve para nos manter vivos e alertas; porém, as violações físicas também incluem o medo do sofrimento, proveniente não apenas de violências externas, mas da doença e da velhice. Summerscale traz pesquisas que evidenciam que as mulheres apresentam duas vezes mais casos de fobia do que os homens, e explica que isso se deve ao instinto evolutivo de proteção da prole, mas que vai além disso:

As fobias também podem parecer mais comuns em mulheres porque o ambiente social é mais hostil a elas – as mulheres têm mais motivos para sentir medo – ou porque, com muita frequência, os temores de que são

acometidos são menosprezados e descartados como se fossem sentimentos irracionais (Summerscale, 2023, p. 13).

Outra forma de violência que precisamos abordar é a institucional, praticada pelas autoridades do Estado, por exemplo, a polícia. Esse tipo de violência, muitas vezes ocasionado por uma possível ameaça hierárquica, gera em suas vítimas o medo como substituto da segurança, pois ela parte justamente de quem deveria representar proteção. Socialmente, a violência, por ser tão naturalizada, pode passar facilmente despercebida – principalmente quando voltada contra grupos minoritários – de forma que as violações só serão notadas quando deixam de ocorrer apenas verbalmente, afetando o psicológico da vítima, para ocorrer fisicamente, quando são desferidas em massa ou quando geram represália. As ações violentas dos grupos dominantes podem ser motivadas por gênero, raça, deficiência, classe social, orientação sexual, dentre muitos outros motivos, todas produzidas pelo dualismo do que decidimos inquestionavelmente aceitar e do que decidimos ser inaceitável. Como se não bastasse por si só, a violência pode provocar uma *contra-violência*, gerando um ciclo interminável de desumanização.

Medo, xenofobia e violência em “Biografia”

O conto inicia com a protagonista relatando que estar em um país estrangeiro, sem documentos e dinheiro, era visto como imprudência e loucura. Comenta também que o fato de não estar legalizada no país não lhe permitia muitas oportunidades de emprego. O primeiro emprego que consegue é em uma *lan house*, onde seu chefe, que a princípio lhe trata bem e lhe diz que se parece com sua filha, acaba a assediando e tentando estuprá-la. Quando ela resiste à tentativa de estupro, ele a agride na cabeça com um telefone da cabine.

Saí correndo seminua pelas ruas recém-lavadas e ninguém chamou a polícia, pois naquele bairro todo mundo sabia que quem a polícia realmente

castigava eram aqueles que estavam sem os documentos em ordem, não os estupradores (Ampuero, 2022, p. 10).

Depois de largar o emprego, sem receber nada do salário, mesmo tendo estudo e sendo escriturária, ela não consegue outro emprego por ser estrangeira e estar sem documentação.

Uma tarde, depois de responder a não sei quantos anúncios me oferecendo como cuidadora, babá, faxineira, cozinheira, e ouvir que sem documentos não seria possível, que não empregavam ilegais, resolvi publicar uma coisa ridícula.

Você acha que sua história vale um livro, mas não sabe como contá-la? Ligue para mim! Vou escrever sua vida! (Ampuero, 2022, p. 9-10).

Seu anúncio é respondido de imediato por Alberto, que oferece, em adiantamento, metade do valor e o restante ao final do serviço. A partir deste momento a narrativa adota um tom catastrófico, que provoca a sensação de que algo ruim está prestes a acontecer.

Devido à necessidade, a protagonista, mesmo apreensiva e desconfiada, atravessa o país de ônibus para encontrá-lo. Chegando na rodoviária, um motorista particular de Alberto está esperando para levá-la até uma grandiosa e decadente mansão. Chegando lá, o motorista vai embora e a deixa sozinha com Alberto, um senhor misterioso, peculiar e indecifrável, que a recebe na companhia de dois grandes cães dobermanns. A narradora percebe que a grande casa de campo é afastada de tudo e de todos, e que ninguém iria ouvi-la gritar; além disso, não há sinal de celular.

Mesmo ansiosa e pessimista, ela percebe que não há como voltar atrás. Apesar do medo, tenta permanecer calma, impassível: “[...] Eu finjo confiança e sorrio. Ele não me devolve o sorriso. Perguntei o nome dos cachorros e ele murmurou algo que não ouvi, mas não me atrevi a perguntar de novo. Aprendi muito jovem a não perturbar o homem bravo, o homem bêbado, o homem desconhecido, o homem” (Ampuero, 2022, p.15). A narradora tenta de todas as formas ser aceita pela sociedade, perante o homem que

decide seu destino, o que representa as lutas reais das mulheres durante a história.

No entanto, privada de sua liberdade financeira e de seu direito de igualdade de poder e de gênero, ela não vê outra escolha senão seguir Alberto para dentro da casa. Ele tranca a porta. Do lado de dentro, a casa é escura, vazia, sem ventilação e cheira tão mal que, segundo a narradora, se assemelha a um covil abandonado. Além disso, tem passagens bíblicas escritas nas paredes, com tinta vermelha. Ela pede para falar no telefone, mas ele diz que não pagou a conta e que o telefone e a luz foram cortados. Ela imediatamente se sente ameaçada, aterrorizada, como um animal acuado e preso em uma armadilha: “Quanto tempo é preciso fingir que está tudo bem até você reconhecer que está infinitamente ferrada e que sabe disso? [...] Quanto de prudência pode demonstrar um animal ameaçado? E uma mulher?” (Ampuero, 2022, p. 16).

Ela se obriga a engolir o medo e se senta à mesa com ele, pega o gravador e começa a gravar a história que Alberto conta, como se dirigisse as palavras a si mesmo. Ele conta sobre sua infância pobre, quando passava fome, juntamente de sua família, composta por seu irmão gêmeo, seu pai e sua mãe.

Alberto narra os episódios de violência do pai contra a mãe, “a dolorosa”, em que a deixa sangrando, manca, surda e sem dentes. Conta que ele e seu irmão, ainda na infância e na adolescência, praticavam atos incestuosos, de autoflagelo, prostituição, e se tornaram viciados em drogas. Os dois planejavam matar o pai, se ele voltasse a bater na mãe, mas o pai nunca mais voltou para casa. Algum tempo depois, a mãe idosa ficou doente, mas os irmãos gastaram o dinheiro de seus remédios para comprar heroína; quando chegaram em casa e encontraram a mãe morta, enfeitaram seu cadáver, vestindo-o com um vestido floral, e dançaram com ele, debochando que sua mãe nunca esteve tão bem.

Este foi um momento transformador para Alberto, pois decidiu largar as drogas, com medo de que sua mãe voltasse dos mortos para lhe levar como punição pelo que havia feito. A

protagonista, então, pergunta sobre o paradeiro de seu irmão, e ele reage negativamente, resolvendo encerrar a conversa e retomá-la no dia seguinte. De repente, Alberto se transforma, seu rosto muda, ele faz uma careta de dor e é como se todo seu corpo fosse tomado por outra personalidade, a do irmão, que grita com Alberto, obrigando-o a revelá-lo: “conte a ela sobre mim, filho da puta. você trouxe esse pedaço de merda estrangeira para ouvir nossa história, agora conte, mas conte bem, irmãozinho” (Ampuero, 2022, p. 20). Essa nova personalidade é extremamente violenta, e é com ela que ele lhe olha nos olhos pela primeira vez. O preconceito da personalidade do suposto irmão de Alberto é escancarado no trecho a seguir:

Você acha que tem a porra do direito de entrar na nossa casa assim do nada? Lixo estrangeiro, sua puta nojenta, por que você veio? Para roubar. É pra isso que todos vocês vêm. Claro, vocês vêm para tirar o que é nosso. Vocês querem tudo, tudo: nosso dinheiro, nossas histórias, nossos mortos, nossos fantasmas. Você já vai ver o que o Senhor e eu reservamos para você e para todas aquelas vadias que vêm sujar nossas ruas.
Os cães latiram enlouquecidos (Ampuero, 2022, p. 20).

Ela se levanta da cadeira e, suprimindo um grito, implora por misericórdia, dizendo que tem uma filha, mas ele não se comove:

Sente-se agora mesmo, sua vadia, claro que você tem filhos, todas vocês dão à luz como porcas, vocês têm tantas crianças que, em breve, não haverá mais ninguém com sangue limpo nessa porra de mundo. Nós vamos matar todas vocês.
Ele cuspiu no chão (Ampuero, 2022, p. 21).

Quando ele vai em sua direção e chega tão perto a ponto de ela sentir seu hálito de decomposição, ela é tomada por um pavor tão grande que se urina nas calças, misturando o líquido ao sangue menstrual; faz ruídos semelhantes ao de um coelho nas mandíbulas de um lobo e implora por misericórdia novamente, mas, dessa vez, em nome da mãe de Alberto. Ele “cala-se como se tivesse sido apagado com um extintor de incêndio, abaixa a cabeça, pede

desculpas” (Ampuero, 2022, p. 21), e diz que o luto ainda é muito recente. Ela percebe que passaram sete horas sentados ali, então, educadamente, ainda acuada, pede para que ele a leve até a estação, mas ele diz que não tem como levá-la.

Ela pergunta em um sussurro onde fica o banheiro, agarra-se à própria mochila, o segue até um banheiro tão imundo que ela prefere fazer suas necessidades lá fora, mas se lembra dos cães rondando a casa à noite. A personagem tenta se limpar naquele banheiro de cheiro tóxico e podre, esforçando-se para não vomitar no chão grudento de restos orgânicos. Enquanto isso, ouve Alberto discutindo com a personalidade do irmão do lado de fora; ela vê sua sombra na porta do banheiro e imagina que ele irá estuprá-la e matá-la ali mesmo. Ela procura uma rota de fuga, mas a única janela do cômodo é gradeada.

Quando cria coragem para sair dali, Alberto a direciona ao quarto ao lado, que diz ter pertencido à sua mãe. No cômodo há uma mesinha onde ele acende velas vermelhas, uma cadeira de balanço com um urso de pelúcia, uma janela de onde podia ver as sombras dos enormes cães espreitando do lado de fora, e um grafite vermelho na parede escrito “Arrenda-se!”, ao lado de um cristo ensanguentado. Ele a deixa no quarto e se retira.

Tentando não fazer barulho, a protagonista arrasta a cama contra a porta, para bloquear a entrada, e chora como nunca antes havia chorado. Depois, seus instintos de sobrevivência se ativam e ela começa a procurar nos armários e gavetas algo com que pudesse se defender. Ao invés disso, encontra algo muito pior:

Numa das gavetas, encontro passaportes, passaportes azuis, vermelhos, verdes, de meninas de todo lugar. Como o meu, o de quase todas elas é o primeiro passaporte da vida. Sorriem com o queixo travado. Assim como eu também sorri. Pego o gravador e repito seus nomes como se estivesse rezando um rosário. Repito suas datas de nascimento, suas origens, a data de chegada ao país, descrevo-as o melhor que posso. Seguro cada passaporte por um momento contra meu coração enlouquecido [...]. Eu pronuncio seus nomes da melhor maneira possível (Ampuero, 2022, p. 24).

Em outra gaveta, também encontra pertences pessoais, como óculos, escovas, produtos de higiene, livros sagrados, fotos de familiares, entre outros. Na terceira gaveta há mechas de cabelos de todos os tipos e cores, que “pertenciam a alguém, que brilhavam sob o sol na cabeça de uma mulher viva” (Ampuero, 2022, p. 25).

Ela se agarra ao urso de pelúcia e espera horas por algo terrível, vivenciando uma espécie de medo intrínseco de angústia de algo incerto, imprevisível, da vulnerabilidade sem defesa. Então, a maçaneta é forçada várias vezes e a porta quase é derrubada com uma fúria monstruosa. Ela ouve Alberto ter um embate consigo mesmo: por um lado, rezando e pedindo para que a outra personalidade pare, pedindo ajuda à mãe; por outro, dizendo que vai matá-la e que não adianta implorar ou rezar. Subitamente, ele dá um grito terrível e desumano, de alguém que está vendo o que não pode ser real. Depois disso, a protagonista escuta alguns sons que a fazem imaginar Alberto morrendo de forma brutal, espancado e triturado. E então, silêncio absoluto, nem Alberto, nem cães, nem um murmúrio sequer.

Ela espera por mais algumas horas abraçada ao urso, até que decide que é seguro escapar pela janela. Ela corre em direção ao horizonte até que vê:

Olhem para elas, olhem para elas. Na beira da estrada, como sombras, elas me veem passar e sorriem, irmãs de migração. Sussurram: conte nossa história, conte nossa história, conte nossa história.

Olhem para ela, olhem para ela. Apenas um lampejo de cabeça branca e vestido de flores miúdas que me abençoa como todas as mães: fazendo com as mãos o sinal da cruz (Ampuero, 2022, p. 27).

Saímos do conto sem muitas explicações. Estaria Alberto possuído pelo espírito do irmão ou teria transtorno de personalidade múltipla? Teria a protagonista imaginado as outras imigrantes vítimas do *serial killer*²² pedindo para serem vistas, ou seriam

²² A terminologia *serial killer* é relativamente nova, criada na década de 1970 pela polícia dos Estados Unidos, devido ao significativo aumento de assassinatos em série da época.

realmente seus espíritos? Teria o espírito da mãe de Alberto realmente voltado para vingar-se dele, ou teria ele se suicidado e a visão final da protagonista seria simplesmente fruto de sua imaginação sugestível e delirante pelo trauma que havia sofrido?

No entanto, não é a explicação para os fenômenos possivelmente sobrenaturais que concede o principal toque de horror ao conto, mas o desprezo e a crueldade preconceituosa de um homem perverso. Para Miller (2024), o desprezo é um mecanismo político para classificar as pessoas. Quando os “de cima” se sentem seguros em suas posições, exercem um desprezo complacente, indiferente ou até caridoso em relação aos “de baixo”. No entanto, nas sociedades democráticas, o desprezo de cima para baixo geralmente é acompanhado de dúvidas a respeito da legitimidade de sua posição social, portanto, quando há qualquer instabilidade nessas posições e o poder se sente ameaçado, esse desprezo se torna violento e cruel; de forma que a inação já é considerada um avanço, já que a expectativa é o insulto e a agressão. Portanto, “quando a posição dos de cima está segura, os de baixo são objetos de desprezo ou pena. Quando os de baixo começam a sacudir seus grilhões ou são tratados com mais igualdade política, a complacência dos de cima dá lugar ao nojo causado pelo horror aos de baixo” (Miller, 2024, p. 60).

Ainda de acordo com Miller (2024, p. 60): “onde existe hierarquia, existe o desprezo cumprindo a tarefa de mantê-la”, o autor endossa que, quanto mais rígidas forem as regras de uma cultura, mais estritos serão os limites do nojo para as violações e julgamentos morais, o que, por sua vez, ajudaria ciclicamente a moldar essa cultura. Portanto, se a hierarquia dita o que é desprezível, consequentemente “o que é considerado belo é o contrário do que representam os inferiorizados” (Miller, 2024, p. 303), dessa forma, tudo que representa os inferiorizados é considerado *horrível*. Para ele (Miller, 2024, p. 81), “os limites do eu vão além do corpo e incluem um território jurisdicional, que pode ser definido como qualquer espaço que, caso invadido, possa nos causar indignação ou nojo”, de forma que, quanto mais elevado for

o status de uma pessoa, maior o espaço que ela considerará seu para ser vítima de invasão e ofensa. Miller ainda questiona: “o que é, de fato, superior em uma classe mais alta senão a capacidade de impor mais espaço?” (Miller, 2024, p. 263). Em contrapartida, defende que o desprezo de baixo para cima é uma forma de reação, uma tentativa de criar uma margem maior de respeito próprio, de forma que o antes desprezado não se sente superior aos de cima, mas entende que os de cima estão abaixo do nível que colocam a si mesmos.

A partir disso, é possível estabelecer que Alberto se sentia com permissão para praticar os atos de violência contra as mulheres imigrantes, uma vez que se considerava superior a elas e, da mesma forma, ameaçado por elas. Fica evidenciado o desprezo que ele sentia pelas mulheres imigrantes quando, no conto, se refere à crença de que elas estavam ali para “tirar tudo que era dele”: dinheiro, história, mortos e fantasmas. O medo em “Biografia” é acentuado pelo realismo dos temas abordados pela autora. Cada vez mais assistimos a casos de violência contra imigrantes em todo o mundo, justamente em uma época em que os processos migratórios são mais frequentes e necessários devido ao contexto político e climático. Assim, Ampuero se utiliza da *indeterminação* para falar sobre o que, infelizmente, está *determinado*.

Algumas considerações

Este conto fantástico, apesar das falas poéticas, das metáforas da narradora, e de sua atmosfera onírica, serve como uma representação ficcional da dura realidade de mulheres imigrantes na sociedade contemporânea²³. É uma reflexão sobre sua

²³ Em 2022, uma em cada trinta pessoas no mundo era um migrante. Em 2020, os migrantes internacionais equivaliam a 3,6% da população mundial. Entre 2014 a 2020, estima-se que aproximadamente 49,653 pessoas tenham morrido ou desaparecido na tentativa de travessias ilegais no mundo. De 2014 a 2024, apenas no continente americano, cerca de 9. 679 migrantes foram dados como mortos ou desaparecidos. Estima-se que 53% das mulheres migrantes em 2018 sofreram de

invisibilidade social, evidente no apelo por empatia e solidariedade da narradora, quando repete “olhem para mim, olhem para mim. E me escutem”, seguido de “olhem para elas, olhem para elas. Também foram imprudentes, loucas. Também foram imigrantes” (Ampuero, 2022, p. 26), para um mundo que, mais do que não notar sua existência, escolhe ignorá-la.

Esta obra, apesar de seu título, não é um retrato biográfico de uma pessoa real, mas é produzida a partir de uma temática que teve sua importância renegada por muito tempo, a de grupos sociais excluídos. Como afirma Márcia Heloísa (2018, p.18): “a literatura vitoriana, sobretudo quando inspirada pelo gótico, incutia uma espécie de monstruosidade inata aos estrangeiros. Colônias distantes, terras inexploradas e regiões ainda inacessíveis pareciam endemicamente impuras”, de forma quase automática, transformando os estrangeiros também em seres impuros. Ao encontro desse argumento, Queiroz (2004, p. 28) elabora que: “o infortúnio, a morte, a dor deviam vir de fora, como um estrangeiro, e não como algo familiar [...] pois temia-se não coincidir a leitura da imagem projetada com a boa imagem que cada um desejava apresentar de si”.

Todavia, é importante lembrar que Alberto não se contentava em matar imigrantes, deviam ser *mulheres* imigrantes. Delumeau (2009) atesta que as mulheres são sinônimo de pecado e revolta, especialmente se pertencentes a um grupo social inferior que o masculino que a domina, como se a “perversidade” feminina aumentasse à medida que se desce a escala social, consequentemente, aumentando também sua perseguição. Ampuero faz uso do horror social para escancarar preconceitos de raça e nacionalidade contra imigrantes, principalmente mulheres (duplamente discriminadas), que são utilizados para justificar as violências praticadas contra elas e minimizar seu sofrimento e suas dificuldades, negando, assim, sua existência e sua humanidade.

violência sexual. Disponível em: <<https://missingmigrants.iom.int/es/datos>> e <<https://www.politize.com.br/imigracao-ilegal-causas-e-consequencias/>>

O estado dissociativo do agressor do conto seria uma justificativa que ele mesmo adotou para se livrar da responsabilidade por seus atos. Partindo de Santos (2022), podemos considerar que os agressores buscam aniquilar a liberdade das mulheres para controlá-las. O próprio processo de desumanização e objetificação das pessoas torna mais “fácil matá-las, escravizá-las ou degradá-las” (Bloom, 2018, p. 178 – 179 *apud* Santos, 2022, p. 168).

Ainda de acordo com Santos (2022), nas narrativas góticas clássicas, escritas por homens, o foco narrativo proporciona ao leitor a possibilidade de estabelecer vínculos empáticos e de identificação com as personagens vilanescas, já que o sofrimento feminino é apresentado de forma que o leitor sinta prazer pelas crueldades, geralmente com apelo sexual, que são desferidas contra as vítimas femininas. Já no gótico feminino, o enfoque está na denúncia e na transgressão, mostrando-se mais interessado que o gótico masculino em fazer com que o leitor simpatize com a condição da mulher, “do que em explorar os prazeres estéticos provenientes do sofrimento dela” (Santos, 2022, p. 91).

A partir do conto “Biografia” podemos identificar que a dominação de Alberto sobre a personagem principal evidencia que o ser humano possui um desejo de subjugar através da categorização. A forma como a protagonista é tratada reforça os estereótipos sociais e denuncia a deslegitimação de grupos minoritários, tais como os imigrantes e mulheres.

Referências

- AMPUERO, M. F. *Sacrifícios humanos*. Trad. Silvia Massimini Felix. Belo Horizonte: Moinhos, 2022.
- BAUMAN, Z. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BURKE, E. *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza*. Trad. Daniel Moreira Miranda. São Paulo: Edipro, 2016.
- DELUMEAU, J. *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lucia Machado; tradução de notas de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FARIAS, P. R. *Morredeiro: a corporalidade perturbadora numa composição cênica de horror*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes, Porto Alegre, BR-RS, 2019. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/201157/001104773.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 12 jul. 2023.
- FRANÇA, J.; SENA, M. (org.). *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira no século XX*. Niterói: Hugin Munin, 2020.
- HELOÍSA, M. Introdução. In: STOKER, B. *Drácula*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2018.
- MILLER, W. I. *Anatomia do nojo*. Trad. Alexandre Boide. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2024.
- QUEIROZ, E. F. de. *Terror e compaixão*. Psyche (São Paulo), São Paulo, v. 8, n. 13, p. 25-31, jun. 2004. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382004000100003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 01 nov. 2024.
- ROAS, D. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Unesp, 2014.
- SANTOS, A. P. A. dos. *A tradição feminina do Gótico: uma descrição de formas e temas nas literaturas brasileira e de língua inglesa*. Tese

(Doutorado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2022.

SANTOS, R. C. Z. Apresentação – A natureza estética da violência. In: BENATTI, A. R.; SOUZA, L. S de (org.). *Escrituras da violência da literatura latino-americana*. Curitiba: Ed. UFPR, 2021.

SUMMERSCALE, K. *O livro das fobias e manias: 99 obsessões para entender a mente humana*. Trad. Renato Marques. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.

O MEDO DO (DES)CONHECIDO

Estou com raiva porque essas criaturas, essas pragas, podem nos invadir, arruinar nossa economia, colocar o mundo inteiro em recessão só por aparecerem. Fazem o que querem de nós e, em vez de matá-las, tudo que posso fazer é pedir um emprego a elas!

(Octavia Butler)

O MEDO DO (DES)CONHECIDO: Uma leitura de “Anistia”, de Octavia Butler

Alexandre Kirst de Souza

Introdução

A ficção científica apresenta-se como um importante local de reflexões sociais e políticas. Através de aparatos tecnológicos e científicos, é capaz de modificar ou imaginar mundos. Suas narrativas extrapolam as leis da ciência, muitas vezes, gerando questionamentos sobre como nossa realidade poderia ser de outras maneiras. Ao mesmo tempo, ao fazer isso também realiza críticas ao aqui, ao agora, ao conhecido. Conjectura outros contextos justamente para apontar a situações do cotidiano.

Nesse sentido, voltamo-nos ao conto “Anistia” (2020), escrito por Octavia Butler, no qual a Terra é invadida por uma espécie alienígena e, desde então, estremeceu as relações de poder no nosso planeta. Os humanos passam a ser dominados e encontram poucos meios de responder tal invasão. Noah Cannon, protagonista da história, tem sua vida construída ao redor do medo, pois ela acaba sofrendo com ambos os seres: é capturada, torturada e interrogada, tanto pelos estrangeiros como pelos seus semelhantes. Dessa forma, nosso objetivo é verificar como o medo pode emergir a partir da presença do outro. Com isso, olhamos para a presença do não-humano como uma metáfora que perpassa as relações de poder na sociedade.

Para isso, iremos nos debruçar sobre alguns estudos e definições da ficção científica, dialogando especialmente com Sherryl Vint. Depois, jogaremos luz a ideias sobre o alienígena, principalmente àquelas mais próximas da crítica feminista, com as teóricas Jenny Wolmark e Patricia Melzer. Para elas, o alienígena é uma importante metáfora para pensarmos sobre as relações de

poder na nossa sociedade e, em alguma medida, rompermos com alguns pensamentos binários que estruturam nossos meios sociais, como nas questões de raça e gênero. Na sequência, realizaremos uma leitura de “Anistia”, verificando como o alienígena desperta medo e pode se configurar em uma metáfora que discute alteridade e a presença do outro.

A ficção científica e o alienígena como uma metáfora do outro

A ficção científica (FC) pode ser vista como um modo ficcional que leva em consideração a ciência e a tecnologia, concebendo narrativas que discutem os impactos destas na sociedade. A professora e pesquisadora Sherryl Vint entende a FC menos como um gênero com fronteiras demarcadas e mais como “uma forma de pensar e perceber, uma caixa de ferramentas de métodos para conceitualizar, intervir e viver através de mudanças sociotécnicas rápidas e generalizadas” (Vint, 2021, p. 158, tradução nossa)¹. Nesse sentido, Vint (2021, p. 164) compreende a FC como uma rede de características e representações que fornece uma forma mais robusta de teorizar sobre as narrativas, seguindo influências e reações através de uma série de textos e contextos. Em consonância, Veronica Hollinger (2014, p. 140) considera a FC como uma forma de refletir sobre a realidade contemporânea, de modo que ela se integre em outros discursos sobre a tecnocultura, como estudos de ciência e tecnologia, cibercultura e pós-humanismo. De modo semelhante, Istvan Csicsery-Ronay (1991, p. 388) cita que a FC não é apenas um gênero de entretenimento literário, mas um modo de consciência, uma hesitação sobre as relações entre concepções imaginárias e realidades históricas.

Vint (2021, p. 8) argumenta que a FC traz consigo uma tensão central entre duas visões distintas, uma mais tecnocientífica, e a outra, sociopolítica. A FC deve ser entendida principalmente como um gênero voltado para extrapolações científicas, profecias tecnológicas e um espaço educativo sobre tais temas? Ou seria mais apropriado vê-la como uma literatura que busca promover

mudanças sociais, utilizando a ciência e a tecnologia como ferramentas para imaginar novas possibilidades de mundos, com maior foco em questões políticas e sociais? Para Vint, essas discussões perpassam a FC, uma vez que ela é constantemente inventada e reinventada, ora pendendo mais com suas ligações à extrapolação científica, ora enfatizando suas qualidades literárias e sua capacidade de questionar como vemos o mundo. Neste estudo, voltamo-nos, especificamente, ao lado mais sociopolítico, a partir da figura do alienígena, um importante ícone da FC.

A professora e pesquisadora Patrícia Melzer (2006) argumenta que a FC possibilita uma exploração das relações de poder de maneiras distintas em comparação à ficção realista, ao imaginar, de forma crível, sociedades e culturas completamente novas. Embora o gênero tenha se desenvolvido predominantemente em um contexto branco, masculino e heterossexual, Melzer destaca que, a partir dos anos 1960, ele passou por uma diversificação significativa, incorporando textos que questionavam e reavaliavam as relações de poder que moldavam a sociedade. Essa transformação incluiu análises críticas de gênero e sexualidade, impulsionadas pela contribuição de escritoras feministas como Ursula Le Guin, Octavia Butler e Gwyneth Jones.

De acordo com Melzer (2006, p. 11), o conceito do alienígena, este outro, este estrangeiro, funciona como uma metáfora poderosa para repensar as estruturas de poder, enriquecendo o pensamento feminista. Esses textos, segundo ela, conectam a imaginação cultural e as posições políticas, funcionando como estudos de caso que demonstram como as teorias podem ser aplicadas e desenvolvidas (Melzer, 2006, p. 11). O alienígena, assim, pode representar metáforas específicas dentro das narrativas de FC, fornecendo imagens incomuns para identidades e conceitos familiares e, portanto, apresentando-se como elementos valiosos para avaliações críticas que nos ajudam a compreender nossas realidades sociais.

Outra teórica preocupada com a interseção entre FC alienígena e crítica feminista é a pesquisadora, editora e professora Jenny

Wolmark. Para ela, o alienígena é uma ótima metáfora sobre alteridade, porque “permite que a diferença seja construída em termos de oposições binárias que reforçam as relações de domínio e subordinação” (Wolmark, 1994, p. 2, tradução nossa)². Com isso, a FC tem o potencial de questionar conceitos de identidade e diferença, além de problematizar a condição do alienígena, refletindo sobre as relações entre o eu e o outro, o humano e o estrangeiro. Wolmark (1994, p. 2) argumenta que, nessas narrativas, é possível explorar definições alternativas e não hierárquicas de gênero e identidade, nas quais as diferenças podem ser acolhidas ao invés de reprimidas.

O alienígena, o diferente, torna-se uma metáfora poderosa que evidencia as fronteiras da construção identitária, onde o estrangeiro é frequentemente marginalizado e suas dissonâncias silenciadas, reforçando a supremacia do centro sobre as margens. Conforme lembra Wolmark (1994, p. 27), com esse afastamento surge o ódio e a hostilidade, à medida que o centro dominante luta para afirmar e assegurar suas fronteiras. Nesse sentido, “os que são diferentes são objetivados e não têm a capacidade de serem agentes ativos na criação da sua própria subjetividade; ao assumirem o sentido da sua própria alteridade, são destituídos de poder” (Wolmark, 1994, p. 27, tradução nossa)³. Autoras e autores encontram na FC um espaço para discutir tais questões, problematizando essas relações e imaginando como seria a convivência de diferentes existências na Terra ou em outros locais.

Wolmark destaca a presença do alienígena justamente em obras de escritoras como Octavia Butler e Gwyneth Jones, argumentando que

No trabalho de Butler e Jones, a noção de ser ‘estrangeiro’ carrega um conjunto alternativo de ressonâncias: há uma sensação de deslizamento entre a semelhança e a diferença, entre o centro e as margens, de modo que os limites se confundem e se tornam indecisos. Os limites da identidade social e cultural são testados quando aqueles que são diferentes são retratados como sujeitos ativos que resistem tanto à relação hierárquica entre o centro e as margens quanto às definições unitárias de diferença. Esses

escritores trabalham para dar à definição do “estrangeiro” outras inflexões além daquelas com as quais estamos familiarizados e, ao fazê-lo, confrontam os ‘terrores’ do centro e a maneira como eles são atribuídos ao outro (Wolmark, 1994, p. 28, tradução nossa)⁴.

Notamos como essas narrativas desafiam a hierarquia das oposições binárias, como humano e alienígena, masculino e feminino, dominante e dominado. Com isso, trazem consigo debates sobre a conquista de poder e como essas posições se desenvolvem, discutindo e fazendo alusão à escravidão, liberdade, sobrevivência, reprodução, principalmente em termos de raça e gênero. Este é o caso da história de Butler, sobre a qual iremos refletir na próxima seção.

O medo do (des)conhecido

“Anistia”, publicado originalmente em 2003, é um conto escrito por Octavia Butler que apresenta um cenário no qual a Terra foi invadida por seres alienígenas, chamados de Comunidades. Essas existências estabeleceram suas colônias, chamadas de Bolhas, em diversos desertos do nosso planeta, como Mojave, Saara, Atacama e Kalahari. Ao chegarem por aqui, as Comunidades passaram a raptar os seres humanos, realizando experimentos e estudos sobre nossa espécie. Este foi o caso de Noah Cannon, protagonista da história, que foi sequestrada aos onze e permaneceu na Bolha do Mojave até seus vinte e três anos. Após ter seu pedido de libertação aceito, Noah foi vítima de outro cativeiro, mas agora sob a custódia do exército e do governo, ou seja, de outros humanos, seus semelhantes. Suspeitando que ela pudesse ser uma espiã alienígena, os humanos a torturaram e a mantiveram presa, com o objetivo de extrair informações sobre as Comunidades. Somente após uma tentativa frustrada de suicídio e o vazamento na mídia de sua situação é que Noah foi resgatada pelos tios, seus últimos parentes vivos. Após isso, ela retornou à Bolha do Mojave e se ofereceu para trabalhar para as

Comunidades. Com isso, Noah tornou-se tradutora, uma espécie de mediadora entre alienígenas e humanos. Butler narra uma missão na qual a tradutora precisa acalmar e preparar seis recrutas humanos para realizarem trabalhos para as Comunidades. Embora necessitem do emprego, os aplicantes demonstram ódio, aversão e temor em relação aos alienígenas.

A atmosfera de medo perpassa toda a história. Percebemos que a expectativa de que algo ruim pode acontecer faz parte da existência de Noah. O terror está constantemente com ela. E isso é justificado, pois ao final do conto, tem-se a revelação de um segredo: enquanto estabeleciam suas bases na Terra, os alienígenas sofreram ataques nucleares de forças armadas de diversos países. Contudo, o ataque foi repellido e, tempo depois, metade dos mísseis foram devolvidos aos humanos, armados e intactos. Conforme Noah descreve, “aparentemente as Comunidades ainda têm a outra metade, junto com quaisquer armas que trouxeram consigo e que criaram desde que estão aqui” (Butler, 2020, p. 202). Uma possível vingança das Comunidades é algo iminente e, como consequência, a tradutora parece se motivar para buscar um ponto de equilíbrio na relação entre as duas espécies.

Para além dessa questão bélica, a invasão alienígena traz consigo o estabelecimento desse binarismo entre seres humanos e estrangeiros, essa constante presença desconfortável do outro. Com tamanhas diferenças, as relações de poder se estabelecem e, na figura do outro, emerge o medo. O terror evidente do desconhecido, mas também a ameaça do conhecido. Em “Anistia”, o medo emerge das Comunidades, ao mesmo tempo em que também emerge dos humanos. Nos próximos parágrafos iremos nos debruçar sobre essas relações. Começemos pelos alienígenas.

As Comunidades apresentavam uma constituição física bastante distinta dos humanos. Atingindo quatro metros de altura e largura, tinham um formato esférico e pareciam ter formas de arbustos e vegetais, embora não fossem plantas. Ao olhar para uma Comunidade, Noah a descreve como “um grande arbusto escuro, envolto em musgo e com uma copa com folhas de formato

irregular, musgos cheios de filamentos e trepadeiras retorcidas que luz alguma atravessava. Tinha alguns galhos grossos e nus saindo do corpo principal” (Butler, 2020, p. 163). A partir dessa definição, chamamos a atenção para o fato de que, além de ser uma existência alienígena, as Comunidades também geravam uma estranheza por conta de seu aspecto físico. Durante a missão de Noah, um dos candidatos ao emprego se refere a elas da seguinte forma: “Elas invadiram nosso mundo. Elas torturam nosso povo. Fazem o que quer que lhes agrade e nem temos certeza da aparência que têm” (Butler, 2020, p. 177).

A dificuldade de descrição e, até mesmo uma falta de conhecimento sobre a constituição desses outros seres, causavam aversão e geravam um distanciamento dos humanos. Podemos perceber um jogo metafórico — conforme Melzer (2006) argumenta — no qual a narrativa de Butler, de certa forma, discute questões do colonialismo, no qual existências estrangeiras invadem e se apropriam de espaços anteriormente habitados. A resistência aos ataques nucleares somada à estranheza das constituições de seus corpos, fizeram com que as Comunidades pudessem dominar os humanos e estabelecer suas Bolhas.

A partir disso, há um estabelecimento de uma oposição binária entre seres humanos e Comunidades, algo levantado por Wolmark (1994). Nesta relação, temos uma dominação hierárquica dos estrangeiros sobre os locais. Os alienígenas invadiram a Terra, resistiram a qualquer investida humana, passaram a abduzir as pessoas. Transformaram os seres humanos em objetos de estudos, realizando experimentos e entendendo, ao longo do tempo, um pouco mais sobre o povo local. O humano se torna elemento de interesse das Comunidades, caso de Noah, por exemplo, que passa a trabalhar para eles. A reação das pessoas pode ser resumida com a seguinte fala de outro dos candidatos: “Estou com raiva porque essas criaturas, essas pragas, podem nos invadir, arruinar nossa economia, colocar o mundo inteiro em recessão só por aparecerem. Fazem o que querem de nós e, em vez de matá-las, tudo que posso fazer é pedir um emprego a elas!” (Butler, 2020, p. 175). Os

humanos veem a Terra ser dominada e pouco podem fazer para defender seu território e suas próprias vidas.

Nesse contexto, o medo torna-se fator preponderante. Ele está presente na invasão dessas outras existências. Está na abdução, no sequestro, na captura dos humanos por essa nova sociedade. Está na figura e no corpo de seres tão diferentes. O medo também está na iminência de uma guerra, de um conflito, do fim da humanidade ou do planeta. É comum narrativas de alienígenas e suas invasões trazerem consigo essa estranheza, essa disputa, esse jogo de poder sobre o local, o espaço e as raças. Contudo, talvez algo que mais nos chame a atenção em “Anistia”, seja justamente o medo proveniente dos próprios seres humanos. Diante da presença do outro, na narrativa de Butler, o humano também se volta contra o humano. Sobre isso discutiremos nos próximos parágrafos.

Vamos tomar Noah como exemplo. Ao longo dos doze anos em que permaneceu sob a custódia das Comunidades, ela não sofreu somente com a tortura dos alienígenas, mas também com o comportamento de outros humanos que passavam pela mesma situação que ela. A partir de seu próprio relato, notamos como a relação entre os humanos era violenta. Noah descreve que

na maior parte do tempo, as pessoas que realmente me machucaram foram outros seres humanos. As alienígenas costumavam trancar grupos de dois ou mais de nós por dias ou semanas para ver o que acontecia. Isso, em geral, não era tão ruim. Mas, às vezes, dava errado. Alguns de nós perdíamos a cabeça. Droga, todos nós perdemos a cabeça em algum momento. Mas alguns de nós éramos mais propensos a ser violentos do que outros. E depois havia aqueles entre nós que eram brutos mesmo sem a ajuda das Comunidades. Eram rápidos em se aproveitar de qualquer oportunidade para exercer um pequeno poder, sentir algum prazer fazendo outra pessoa sofrer. E alguns de nós simplesmente paramos de nos importar, paramos de lutar, às vezes, até paramos de comer. Gravidezes e assassinatos foram os resultados daquelas experiências com companheiros de cela (Butler, 2020, p. 180).

Se o ser humano teve seu suposto poder sobre a Terra tomado pelos alienígenas, passou a exercer uma dominação sobre outros humanos. Diante de uma situação de cárcere, parece ter havido

pouca colaboração e, pelo contrário, agressão das mais diversas entre os humanos. Nesse sentido, apontamos aqui para a situação da mulher, como é o caso de Noah, podendo entender como um local de dupla dominação, proveniente tanto das Comunidades como dos homens. Noah relata que

As Comunidades não se reproduzem como nós. Por muito tempo, pareceu não lhes ocorrer ser mais gentis com as mulheres grávidas. Por isso, quase todas as mulheres que engravidaram sofreram abortos espontâneos. Algumas deram à luz bebês mortos. Quatro das mulheres do grupo com o qual eu geralmente ficava presa entre um experimento e outro morreram no parto. Nenhuma de nós sabia ajudá-las (Butler, 2020, p. 181).

Diante de uma situação de total impotência e submissão, Noah relata que estupros e abortos eram frequentes. Ela mesma descreve que engravidou “quando tinha quinze anos e outra vez aos dezessete. Abortos espontâneos as duas vezes, graças a Deus” (Butler, 2020, p. 182). Percebemos sua indignação ao explicar que “Algumas das mortes foram de mulheres assassinadas por resistirem ao estupro. Algumas das mortes foram de estupradores. Vocês se lembram de uma experiência antiga em que ratos demais eram enjaulados juntos e começavam a matar uns aos outros?” (Butler, 2020, p. 183). Ao levarmos em consideração a comparação de humanos com ratos de laboratório, compreendemos a situação pela qual os humanos e, nesse caso, especialmente as mulheres estavam sofrendo. Não bastava o medo em relação às existências desconhecidas. As mulheres viviam um contexto no qual deveriam temer, também, o conhecido.

“Anistia” vai ainda um pouco mais a fundo nessa questão. Além da situação de vulnerabilidade diante dos humanos em um contexto de cárcere por parte dos alienígenas, Noah sofre novamente nas mãos dos seus semelhantes depois de ser liberada pelas Comunidades. Quando deixa a Bolha do Mojave, aos vinte e três anos, ela não é acolhida. É raptada uma vez mais, agora pelo exército. “Eu fui entregue ao Exército, que me trancou, me interrogou incessantemente, me acusou de todas as coisas, de

espionagem a assassinato, de terrorismo a traição. Fui examinada e testada de todas as maneiras que possam imaginar” (Butler, 2020, p. 186). Por ter vivido sob o regime dos alienígenas, Noah representava uma captura valiosa, uma oportunidade de descobrir mais informações sobre as Comunidades. A extração dessas informações, contudo, era realizada de maneira agressiva.

Ao entender que sua situação não iria melhorar, Noah chegou ao limite e tentou dar fim a própria vida, sem sucesso. Os humanos apenas a monitoraram, sem esboçar nenhuma tentativa de impedi-la. A mulher só foi liberada após sua situação ser vazada na mídia. Tal contexto leva Noah a dizer que “A única diferença entre a forma como eles me trataram e a forma como os alienígenas me trataram durante meus primeiros anos de cativeiro foi que os chamados seres humanos sabiam quando estavam me machucando” (Butler, 2020, p. 187). Essa afirmação mostra a crueldade pela qual Noah foi exposta. Enquanto as ações das Comunidades poderiam não ter entendimento da dor que causavam em suas vítimas, os humanos sabiam exatamente como torturar, ameaçar e amedrontar seus reféns.

Ao sair da Bolha do Mojave e retornar para o mundo humano, por assim dizer, Noah esperava encontrar uma casa. Entretanto, ao contrário, viu-se novamente diante de tortura, escravidão e dor. A partir desse momento, apontamos como Noah passa a ser a *outra* tanto em relação às Comunidades, quanto aos humanos. Obviamente ela não é alienígena e, mesmo que posteriormente em sua vida ela volte à Bolha e passe a trabalhar para as Comunidades, ela tem uma constituição humana. Ao mesmo tempo, sob o olhar dos humanos, Noah é vista com distanciamento. Afinal, ela viveu na Bolha por muitos anos e sua presença gera curiosidade e cautela. Com isso, ao pontuar essas diferenças, Noah torna-se o outro, tanto para as Comunidades, quanto para os humanos.

Reflexões finais

Conforme procuramos argumentar ao longo deste breve texto, entendemos a ficção científica como um importante espaço de

crítica social. A figura do alienígena apresenta-se de maneira potente para a constituição de metáforas sobre a presença do outro. Através delas, é possível refletir sobre questões de identidade e alteridade, jogando luz a outras perspectivas de mundo. O estrangeiro, o diferente, traz consigo um exercício de tolerância, nem sempre observado na nossa realidade cotidiana. Ao invés da aceitação, muitas vezes encontramos o medo e o ódio.

“Anistia”, obra de Octavia Butler, demonstra como o medo emerge a partir da presença do outro. Ao mesmo tempo, o conto é ainda mais provocante ao exibir até onde os seres humanos podem ir com sua crueldade. Nesse sentido, a condição da mulher torna-se ainda mais vulnerável, sendo vítima duplamente da submissão de homens e de Comunidades. Butler trata aqui de colonialismo e de como lidamos com as diferenças, entendendo essas questões como centrais na performance de nossas identidades. Noah é ela própria o exemplo da desestabilização identitária. Ao tornar-se uma figura ambígua, é vista como estrangeira tanto pelos humanos quanto pelas Comunidades. Em sua existência, tornou-se constantemente a *outra*.

Referências

- BUTLER, O. *Filhos de sangue e outras histórias*. São Paulo: Editora Morro Branco, 2020.
- CSICSERY- RONAY, I. *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.
- HOLLINGER, V. Genre vs. Mode. In: LATHAM, R. (ed.). *The Oxford Handbook of Science Fiction*. New York: Oxford University Press, 2014.
- MELZER, P. *Alien constructions: science fiction and feminist thought*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- VINT, S. *Science Fiction*. Cambridge: The MIT Press, 2021.
- WOLMARK, J. *Aliens and others: science fiction, feminism and postmodernism*. Iowa: University of Iowa Press, 1994.

MEDO DO *LOCUS HORRIBILIS*

O que mais amedronta é a ubiquidade dos medos; eles podem vazar de qualquer canto ou fresta de nossos lares e de nosso planeta.

(Zygmunt Bauman)

ONDE O TEMOR SE ESCONDE:
O espaço como elemento de medo na escrita de Samanta
Schweblin

Rafael Eisinger Guimarães

Introdução

Dentre os nomes da novíssima geração de autoras latino-americanas, um dos que mais têm chamado a atenção é o de Samanta Schweblin. Nascida em Buenos Aires em 1978, a escritora, que recebeu bolsas de residência literária no México, Itália e China, reside em Berlim desde 2012. Já em seu livro de estreia, a coletânea de contos *El núcleo del disturbio*, de 2002, recebeu o Prêmio do Fondo Nacional de las Artes, entregue pelo governo argentino. Seis anos mais tarde, com *Pájaros en la boca*, ganhou em Cuba o Prêmio Casa de las Américas. Com seu primeiro romance, *Distancia del rescate*, de 2014, foi agraciada na Espanha com o Prêmio Tigre Juan. Já no ano seguinte, Samanta publicou *Siete casas vacías*, sua terceira coletânea de narrativas curtas, que recebeu o Prêmio de Narrativa Breve Ribera del Duero (Espanha, 2015) e o *National Book Award* 2022, por sua tradução à língua inglesa publicada no Estados Unidos. No ano de 2018 publicou sua segunda narrativa longa, *Kentukis*, que recebeu o Prêmio Mandarache, concedido conjuntamente por Espanha, Colômbia e Chile em 2020, e o Prêmio IILA – Literatura, outorgado pela Organização Internacional Italo-Latinoamericana a obras literárias produzidas na América Latina e traduzidas ao italiano. O retorno da escritora aos relatos breves se deu com *El buen mal*, de 2025.

Dentre as demais distinções recebidas pela autora estão o Prêmio Nacional Haroldo Conti para Jovens Narradores, concedido pelo governo da Província de Buenos Aires, o Prêmio Internacional de Conto Juan Rulfo, da Rádio França Internacional, e o Prêmio da Fundação Konex da Argentina, por sua trajetória

como contista. Soma-se a isso a inclusão de seu nome na lista dos “Mejores Narradores Jovenes en Espanol”, publicada pela revista britânica *Granta* em 2010. Este reconhecimento do mercado editorial também se evidencia pelo fato de sua obra ter sido traduzida para dezenas de idiomas e publicada em países como Alemanha, França, Japão, Turquia, Romênia, Polônia e Brasil, além dos já mencionados Estados Unidos e Itália.

No que tange à esfera acadêmica, a escrita da autora argentina tem despertado interesse de forma igualmente significativa, como se pode observar nas dezenas de artigos publicados sobre sua obra, em periódicos nacionais e internacionais.²⁴ Nesse conjunto, ganha destaque o romance *Distancia del rescate*, objeto de estudo de mais de vinte e cinco por cento dos trabalhos, a metade deles discutindo a temática ecológica. O segundo romance da autora, embora com um número bastante inferior de trabalhos, também figura como uma de suas obras mais estudadas. Em relação aos contos, observa-se a preponderância de um interesse pelas questões do feminino, em especial a maternidade, e pela presença dos elementos do insólito, do gótico e do terror. Por sua vez, afora os estudos sobre o primeiro romance de Samanta que enfatizam o aspecto ambiental, o elemento do espaço, até o momento, recebeu uma maior atenção apenas no ensaio “Imaginaciones territoriales, cuerpo y género: dos escenas en la literatura argentina actual”, escrito por Lucía de Leone e publicado em 2018 na *Revista Estudios filológicos*, da Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile. Neste estudo, a pesquisadora argentina trata de articular o uso dos corpos e o caráter distópico do espaço rural nos contos “Na estepe” e “Conservas”, ambos publicados em *Pássaros na boca* (2022).²⁵

²⁴ Em levantamento feito no Portal de Periódicos da CAPES (<https://www.periodicos.capes.gov.br/>) em 23 de janeiro de 2025, foram encontrados 40 textos, publicados, desde o ano de 2015, em periódicos com revisão por pares, que analisavam a produção literária de Samanta Schweblin, de forma isolada ou em comparação com o trabalho de outra escritora ou escritor.

²⁵ A partir daqui, passarei a mencionar a edição publicada no Brasil para me referir à obra que é objeto deste estudo.

Tendo em vista o exposto, e diante do quase inexistente interesse em investigar as relações que se estabelecem entre a ambientação narrativa e a presença do terror, tão emblemática na literatura produzida por Samanta Schweblin, proponho aqui analisar de que maneira o espaço pode ser visto como um polo irradiador do sentimento de medo, tomando como objeto os contos “Mulheres desesperadas” e “Rumo à alegre civilização”, publicados em *Pássaros na boca*. Para tanto, serão retomadas algumas reflexões teóricas acerca da ideia de medo, em especial a partir das propostas de Zygmunt Bauman (2008), Jean Delumeau (2009), Jaime Alazraki (1990) e David Roas (2014), bem como a concepção de espaço e sua figuração na literatura, tendo por base as contribuições de Pierre Bourdieu (2013), Michel Foucault (2013), Michel de Certeau (1998), Yi-Fu Tuan (2005) e Mieke Bal (2017), dentre outros nomes.

Percorrendo algumas reflexões sobre espaço, lugar e ambientação narrativa

No contexto do chamado “giro espacial” – que colocou o espaço no centro das discussões das ciências humanas e sociais, em detrimento do protagonismo assumido pela questão do tempo durante a modernidade –, a ambientação tem, cada vez mais, ganhado destaque nos estudos literários. Essa íntima relação entre espaço e narrativa pode ser resumida, por exemplo, na concepção de Michel de Certeau de que os relatos sempre são “uma prática do espaço” (Certeau, 1998, p. 200). A relevância do elemento espacial no contexto da obra literária é também sinalizada pela teórica holandesa Mieke Bal, ao afirmar, em seus estudos sobre narratologia, que as descrições de paisagens, cenários e ambientes “ajudam o mundo imaginado da fábula a se tornar visível e concreto”²⁶ (Bal, 2017, p. 26, tradução minha). Portanto, assim como ocorre com a literatura dita realista – desde os romances

²⁶ *help the imagined world of the fabula become visible and concrete.*

naturalistas do século XIX até o que Karl Erik Schøllhammer (2009) chama de “hiper-realismo”, passando pelo Romance de 30, dentre outras manifestações –, o espaço assume também um papel central nas obras tidas como “não-realistas”, se temos em conta a importância do tropo espaço sideral em diversos textos de ficção científica ou da ideia de *locus horribilis* nas narrativas góticas, só para citar dois casos. Nessa direção, apropriando-me das palavras de David Roas, o que se verifica é que as narrativas insólitas tomam por base a realidade conhecida e constroem a ambientação da trama a partir de “fórmulas utilizadas em todo texto realista para dar verossimilhança à história narrada, para afirmar a referencialidade do texto: [...] ambientar a história em lugares reais, descrever minuciosamente objetos, personagens e espaços, inserir alusões à realidade pragmática etc.” (Roas, 2014, p. 54).

Tanto no caso da literatura realista, quanto no fantástico e nas demais produções “não-realistas”, se entendemos tais textos não como representação pura e simples do real, mas como um espaço de problematização das relações que seres humanos social e culturalmente marcados estabelecem entre si, bem como da dinâmica que se constrói entre eles e o entorno, torna-se fundamental lançar luzes sobre a concepção de espaço presente na produção de escritoras e escritores e de que forma este elemento da narrativa impacta no sentido da obra. Na esteira desse raciocínio, filiando-me ao pensamento de Mieke Bal (2017, p. 124-125), parece importante sublinhar que a constituição do espaço da história é indissociável do ponto de vista desde o qual esse espaço é experienciado pelos personagens, impactando, por conseguinte, as ações que estes desempenham ao longo da trama.

Retomando as palavras de Pierre Bourdieu, é possível dizer que, também no caso da literatura, o espaço “é socialmente marcado e construído [...], uma construção social e uma projeção do espaço social, uma estrutura social em estado objetivado [...], a objetivação e a naturalização de relações sociais passadas e presentes” (Bourdieu, 2013, p. 136). Tais relações, conforme bem lembra o autor, são inevitavelmente hierarquizadas e, dessa forma,

o espaço apresenta-se a partir de oposições e tensionamentos de classe, mas também étnicos e de gênero, dentre outros. Levando em consideração essa relação entre sujeito e ambiente, o teórico francês discute o processo de apropriação social do espaço físico, a partir do qual o indivíduo e, no caso desse estudo, o personagem “se caracteriza pelo lugar em que está situado de maneira mais ou menos permanente” (Bourdieu, 2013, p. 133). Em outras palavras, o espaço apropriado acaba “funcionando como uma espécie de metáfora espontânea do espaço social” (Bourdieu, 2013, p. 134). Na mesma direção vai a concepção de Mieke Bal no que concerne à ambientação da narrativa, uma vez que, segundo ela, o “espaço onde vive uma pessoa está ligado ao seu caráter, ao seu modo de vida e às suas possibilidades”²⁷ (Bal, 2017, p. 130, tradução minha).

Neste contexto, podemos pensar em ambientações narrativas que constroem um sentimento de acolhida e segurança a determinados personagens, mas que figuram como local de exclusão e opressão a outros. Ou seja, a depender da perspectiva a partir da qual ela se estrutura, a figuração espacial pode não apenas carregar um mesmo espaço físico de sentidos opostos, como também produzir efeitos de pertencimento ou não pertencimento, a partir da diferenciação simbólica entre o espaço do “eu”, da comunidade, do familiar, onde estamos e/ou queremos estar, e o espaço do “outro”, do estrangeiro, do estranho, onde não estamos e/ou não queremos estar.

Somado a isso, recuperando a proposta de Michel Foucault, é possível elencar ainda uma terceira categoria, as “heterotopias”, lugares que não constituem um processo de identificação com o sujeito – ao menos não de forma imediata – e que, nas palavras do pensador francês, “são espécies de contra-aloções, [...] espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis” (Foucault, 2013, p. 115-116). Ao ponderar sobre este conceito, o filósofo afirma que as heterotopias

²⁷ *A person's living space is connected to his character, his way of life, and his possibilities.*

podem ser divididas em dois grupos bastante abrangentes: as “heterotopias de crise” e as “heterotopias de desvio”. As primeiras, como já indica sua designação, correspondem a “lugares privilegiados, ou sagrados, ou proibidos, reservados aos indivíduos que, em relação à sociedade e ao meio humano no interior do qual vivem, se encontram em estado de crise” (Foucault, 2013, p. 116), ao passo que o segundo grupo refere-se aos espaços onde estão “os indivíduos cujo comportamento é desviante em relação à média, ou à norma exigida” (Foucault, 2013, p. 117).

Seja no caso dos espaços apropriados de que trata Bourdieu – compreendidos aqui como elementos que constituem um sentimento de pertencimento, um espaço de alocação tanto para o “eu” quanto para o “outro” –, seja no que tange aos “não lugares” discutidos por Foucault, o sentido que se depreende do cenário onde se passa a trama é algo indissociável da relação que este estabelece com os personagens, a qual construída a partir de uma perspectiva narrativa específica. Em outros termos, retomando a já mencionada premissa de Michel de Certeau, se consideramos as narrativas como “feituas de espaço” (Certeau, 1998, p. 207), cumpre pensar a partir de que estratégias a apresentação do ambiente e a construção da narrativa se implicam mutuamente. Ao refletir sobre o tema, o teórico francês propõe duas definições que se distinguem entre si justamente em função da maneira como os sujeitos se relacionam com o ambiente onde estão. Assim, por um lado, a ideia de “lugar” refere-se a uma “ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência” (Certeau, 1998, p. 201). Neste caso, segundo o autor, a percepção do entorno elabora uma espécie de mapa ou quadro no qual se visualizam as posições estabilizadas dos objetos de maneira, ao mesmo tempo, instantânea, redutora e totalizante. Trata-se, em suma, de um processo de ordenação e identificação do ambiente. Já o termo “espaço”, para Certeau, remete a um processo dinâmico, um “efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais” (Certeau, 1998, p. 202). Aqui o que se tem

é a construção de um percurso, de um itinerário que, a partir de marcas narrativas de movimentação (tais como direção, velocidade e tempo), apresenta e delimita o ambiente com as ações dos personagens.

No que tange à narrativa literária de forma mais específica, cumpre observar que as ponderações de Mieke Bal, embora não explicitamente, acabam por aproximar-se bastante das concepções de Michel de Certeau. Para a teórica holandesa (Bal, 2017, p. 28-29), o olhar, a fala e a ação constituem os três modos de agenciamento narrativo, sendo o primeiro deles o mais eficaz e ao mesmo tempo menos perceptível, ao passo que, no caso do terceiro, o desenvolvimento do enredo se dá a partir dos elementos do ambiente. Em larga medida, a percepção da autora de que a relação entre personagem e espaço configura o impulso principal para o andamento da trama faz ecoar as ideias de Michel de Certeau, invertendo os termos da sua proposição ao permitir pensar que, da mesma forma que relatos constroem espaços, estes também, por sua vez, elaboram narrativas.

A exemplo do teórico francês, Mieke Bal também classifica de duas formas os processos de interação entre personagem e espaço. Por um lado, se pode pensar no espaço como “local de ação” (*place of action*), quando “uma apresentação mais ou menos detalhada resultará em uma imagem daquele espaço”²⁸ (Bal, 2017, p. 127, tradução minha). Por outro, o ambiente pode figurar como “lugar de atuação” (*acting place*) e, nesse caso, “torna-se ele próprio um objeto de apresentação [...] e a fábula fica subordinada à apresentação do espaço”²⁹ (Bal, 2017, p. 127, tradução minha). Tendo em mente essas categorias, se pode facilmente, creio eu, estabelecer um paralelo entre o primeiro conceito e a ideia de “lugar” de Michel de Certeau, ao passo que o termo “lugar de atuação”, em muitos aspectos, remete à concepção de “espaço” do autor francês. Nesse sentido, é

²⁸ *a more or less detailed presentation will lead to a picture of that space.*

²⁹ *it becomes an object of presentation itself [...] and the fabula becomes subordinate to the presentation of space.*

possível aproximar a forma como o teórico compreende o lugar, constituindo-se como um quadro ordenado e estável, da ideia de “um quadro fixo, tematizado ou não, dentro do qual os eventos acontecem”³⁰ (Bal, 2017, p. 127, tradução minha), ao passo que a visão de um “espaço que funciona dinamicamente [...] que permite a movimentação dos personagens [...] e, portanto, precisam de um caminho”³¹ (Bal, 2017, p. 127, tradução minha) pode ser relacionada, sem muito esforço, à percepção que Michel de Certeau tem do conceito de espaço como percurso.

Tendo em mente tais questões, proponho, nas páginas que seguem, uma leitura interpretativa de dois textos de Samanta Schweblin, buscando destacar e analisar as relações que se estabelecem entre a forma como a ambientação narrativa é construída e a maneira como se produz o sentimento de medo nos personagens que protagonizam essas tramas.

Espaços de medo, lugares de angústia: uma análise dos contos “Mulheres desesperadas” e “Rumo à alegre civilização”

Quando nos detemos nos 18 contos que compõem a coletânea *Pássaros na boca*, se observa de imediato que, como ressalta David Roas (2014) em relação às narrativas fantásticas produzidas na contemporaneidade, nestas o insólito irrompe em um contexto de aparente normalidade, manifestando-se em espaços reais e verossímeis, tais como um bar na beira de estrada (“Irman”), as ruas desertas da cidade de Buenos Aires (“Matar um cão”), uma casa simples em um vilarejo afastado da cidade (“O cavador”) ou a residência de uma família de classe média (“Pássaros na boca”), além dos ambientes onde transcorrem as narrativas “Mulheres desesperadas” e “Rumo à alegre civilização”, que me interessam de forma mais específica neste trabalho. Muito embora, a exemplo do

³⁰ *a fixed frame, thematized or not, within which the events take place.*

³¹ *dynamically functioning space [...] that allows for the movement of characters [...] and therefore need a path.*

que também afirma Jaime Alazraki (1990), a literatura do insólito das últimas décadas se caracterize por um sentimento de perplexidade ou inquietude em vez de terror *stricto sensu*, os contos de Schweblin, em especial os que me proponho analisar, acabam por produzir uma sensação de medo que provêm, como pretendo ressaltar, sobretudo da forma como o espaço é experienciado pelos personagens.

No caso de “Mulheres desesperadas”, temos, como cenário para o desenvolvimento da trama, as imediações de um banheiro público feminino em um descampado à beira de uma estrada. É nesse local que Felicidad é deixada pelo marido logo após a cerimônia de casamento e onde, juntamente com Nené, uma mulher que fora abandonada ali há quarenta anos, é alvo das ameaças de inúmeras vozes de mulheres que as atacam verbalmente desde a escuridão. Já em “Rumo à alegre civilização”, a estória se passa em uma estação de trem no meio do campo, onde Gruner tenta, em vão, comprar uma passagem para retornar à capital. Embora se mostrem bastante distintos entre si, os dois contos coincidem em apresentar um dos *loci horribiles* que Júlio França e Marina Sena (2020) identificam como recorrentes nas produções literárias contemporâneas voltadas para o tema.³² Trata-se do espaço rural visto como a antítese da modernidade e da ordem civilizatória dos centros urbanos.

Não obstante essa aproximação inicial, as narrativas em questão se distanciam no que tange a outro elemento intimamente associado ao que, apropriando-me da denominação de Yi-Fu Tuan (2005), se poderia chamar de “paisagens do medo”, a saber, a escuridão. Como destaca o pensador sino-americano, espaços escuros causam temor nos seres humanos desde a infância, em parte porque a criança, nos primeiros anos de vida, necessita da

³² Muito embora estejam tratando da tradição gótica na literatura brasileira, os tropos da natureza hostil e sombria, como as densas e escuras florestas, das cidades inóspitas ou desertas e das mansões labirínticas e claustrofóbicas são icônicos das narrativas góticas e de terror ainda hoje.

segurança de um ambiente conhecido para sentir-se protegida e cuidada, e a

escuridão produz uma sensação de isolamento e de desorientação. Com a falta de detalhes visuais nítidos e a habilidade de movimentar-se diminuída, a mente está livre para fazer aparecer por mágica imagens, inclusive de assaltantes e monstros, com o mais leve indício perceptível (Tuan, 2005, p. 25).

Em direção semelhante vai o pensamento de Zygmunt Bauman, ao assinalar, retomando as reflexões do historiador francês Lucien Febvre, que a “escuridão não constitui a causa do perigo, mas é o habitat natural da incerteza - e, portanto, do medo” (Bauman, 2008, p. 8). Similar é o entendimento de Jean Delumeau (2009), que distingue dois tipos de reação da sociedade diante das trevas: o “medo *na* escuridão” e o “medo *da* escuridão”. A primeira situação é o que verifica em “Mulheres desesperadas”, a partir da reação das personagens femininas diante dos gritos e lamentos vindos do breu à beira da estrada:

Em busca de compreensão, a velha olha para Felicidad, que assim como Nené se levantou e estuda com angústia a escuridão do descampado. “Mostra a cara, vem”, as vozes das mulheres estão cada vez mais perto. Felicidad e Nené se entreolham. Sentem sob os pés o tremor do terreno por onde avançam centenas de mulheres desesperadas.

“O que está acontecendo?”, diz a velha. “O que são essas vozes, o que querem?” Agacha-se, pega a certidão e, assim como Felicidad e Nené, volta para a estrada sem se virar, sem perder de vista a massa negra da escuridão do descampado que cada vez mais parece se aproximar delas (Schweblin, 2022, p. 22).

Como se nota no excerto, o comportamento das três mulheres se assemelha a aquele medo que, segundo Delumeau, “experimentavam os primeiros homens [sic] quando à noite se encontravam expostos aos ataques dos animais ferozes sem poder adivinhar sua aproximação nas trevas” (Delumeau, 2009, p. 141). Esse temor é algo justificável, uma vez que as vozes, além de atacarem verbalmente, se tornam uma ameaça concreta à

integridade física das personagens, como se vê mais adiante na narrativa:

O murmúrio avança sobre elas. Não as veem, porém sabem que as mulheres estão ali, a poucos metros. Felicidad grita. Alguma coisa parecida com mãos, ela pensa, roça suas pernas, o pescoço, a ponta dos dedos. Felicidad grita e não entende as ordens de Nené, que se afastou e lhe sinaliza para agarrar a velha e correr. O carro para na frente do banheiro. Nené vira para Felicidad e a manda avançar, arrastando a velha. Porém é a velha que reage e arrasta Felicidad em direção a Nené, que espera que a mulher desça para então sentar e obrigar o homem a dirigir.

“Elas não me deixam”, grita Felicidad. “Não me deixam”, enquanto espanta desesperada as últimas mãos que a seguram.

A velha a empurra. Deixou cair outra vez a certidão de casamento e agora puxa Felicidad com todas as suas forças porque nada mais importa, pensa, nem a certidão, nem a renda, nem o pouco amor que acreditou ter conseguido (Schweblin, 2022, p. 27).

Conforme nos lembra o historiador francês, os dois tipos de medo relacionados às trevas, embora distintos, estão intimamente ligados, tendo em vista o fato de que “os ‘perigos objetivos’ da noite tenham levado a humanidade, por acúmulo ao longo das eras, a povoá-la de ‘perigos subjetivos’ é mais do que provável” (Delumeau, 2009, p. 142). Assim, em “Mulheres desesperadas”, o cenário ermo e escuro já instaura de imediato certa angústia, um medo *da* escuridão em si, resultante da pressuposição de que algum perigo oculto *na* escuridão venha atacar as mulheres a qualquer momento, o que de fato ocorre. Já em “Rumo à alegre civilização” temos algo distinto, pois o clima de tensão do conto não decorre de uma ameaça “objetiva” que esteja oculta no breu da noite, como se pode observar no seguinte trecho:

A noite cobre o céu e à distância, sobre a linha negra onde se perdem os trilhos da estação, uma luz amarela anuncia a proximidade do último trem da tarde. Gruner se levanta. O jornal cai de sua mão como uma arma que já não tem utilidade. *Adivinha* na janelinha da bilheteria um sorriso que, oculto por trás das grades, é dirigido exclusivamente a ele. [...].

Contudo, ao chegar à janelinha, *quando as luzes do trem prolongam as sombras* e a buzina se torna forte e incômoda, Gruner descobre que por trás das

grades não tem ninguém, só um banco alto e uma mesa abarrotada de cartas registradas sem selar, futuras passagens para destinos variados (Schweblin, 2022, p. 66, grifo meu).

Segundo Jean Delumeau, em função de limitações próprias do corpo humano, à noite nos sentimos mais desamparados em comparação a outros animais que possuem uma visão melhor desenvolvida para ambientes escuros. Além disso, reforça o autor, com nossa atividade imaginativa mais liberada, a escuridão possibilita que qualquer pessoa confunda “mais facilmente do que durante o dia o real e a ficção e corre o risco de desorientar-se fora dos caminhos seguros” (Delumeau, 2009, p. 142). E é justamente esse sentimento de desorientação e incerteza, provocado pelos ambientes noturnos, que acomete o protagonista do conto de Samanta Schweblin, fazendo-o imaginar, ou melhor, “adivinhar” na escuridão, algo que, assim que a incidência da luz possibilita uma visão mais precisa, ele percebe não estar lá.

Esse contraste quanto aos tipos de sentimento e reação, verificado entre “Mulheres desesperadas” e “Rumo à alegre civilização”, corresponde, em larga medida, à distinção apontada por Delumeau entre os conceitos de medo e angústia. Assim, no primeiro conto, a ação das personagens é provocada por um medo no sentido estrito do termo, ou seja, “pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça, cremos nós, nossa conservação” (Delumeau, 2009, p. 30). Na segunda narrativa, por sua vez, mais do que um temor, os personagens experimentam uma inquietação e uma ansiedade, próprias, na visão do historiador francês, de um sentimento de angústia. Nesse sentido, Gruner e seus companheiros sofrem a ameaça “de um perigo tanto mais temível quanto menos claramente identificado” (Delumeau, 2009, p. 33). Não se trata, de forma alguma, de uma ausência de temor ou de um sentimento que é mero fruto de sua imaginação. Pelo contrário, os quatro homens de fato se encontram impedidos de sair da estação, sem qualquer vislumbre de possibilidade de retornarem para suas casas. No entanto, a maneira como Pe e Fi os tratam, transformando

a estação em uma espécie de lar para eles, faz com que este espaço contribua para dissimular o risco que estão correndo:

A noite reúne todos no preparo de uma cálida ceia familiar; as luzes da casa se acendem pouco a pouco, e os primeiros aromas do que será uma grande refeição escapam para o frio através das frestas das portas. Gruner, com a paciência e o orgulho atenuados com o correr do dia, rende-se sem culpa e se prepara para aceitar o convite, uma porta que se abre e a mulher que, como na noite anterior, o convida a entrar. Dentro, o murmúrio familiar e um Pe que com palmadas fraternas felicita seus homenzinhos pelo trabalho enquanto eles, agradecidos por tudo, preparam uma mesa que lembra a Gruner aquelas íntimas festividades natalinas da infância e, por que não, a alegre civilização da capital (Schweblin, 2022, p. 69).

Se por um lado, levando em conta as ideias de Jean Delumeau, é possível pensar o medo nas duas narrativas em questão a partir de categorias distintas, por outro, tendo em mente as reflexões de Zygmunt Bauman, somos levados a compreender que, em ambas, se observa aquilo que o sociólogo polonês chama de medo de “segundo grau”, um “medo derivado” que independe da existência de uma ameaça real, objetiva e conhecida. Nesse sentido, na contemporaneidade, esse “é o nome que damos a nossa *incerteza*: nossa *ignorância* da ameaça e do que deve ser *feito* - do que pode e do que não pode - para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance” (Bauman, 2008, p. 8, grifos do autor). Como busquei demonstrar até aqui, tal “sentimento de ser *suscetível* ao perigo” (Bauman, 2008, p. 9, grifos do autor) constitui a base a partir da qual as tramas se desenvolvem, seja de forma mais explícita, revelando a vulnerabilidade das personagens de “Mulheres desesperadas”, ou mais sutil, gerando um clima de insegurança diante o perigo iminente de não poder mais voltar para casa, como em “Rumo à alegre civilização”. No entanto, como também acredito ter explicitado, o sentimento que assola as personagens e provoca nelas as reações que movem ambas as narrativas não pode ser compreendido sem que se olhe, com um pouco mais de atenção, para o espaço onde ocorrem tais ações e

para a interação que essas mulheres e esses homens estabelecem com os ambientes em que se encontram.

Retomando as ponderações de Mieke Bal (2017), cumpre observar que, se a configuração do ambiente está intimamente atrelada à perspectiva a partir da qual este é ocupado e vivenciado pelos personagens, em ambos os contos, a percepção do espaço, se não como algo aterrorizante ao menos como inseguro e potencialmente perigoso, se dá desde a chegada de Felicidad ao descampado na beira da estrada e de Gruner à estação de trem, como se observa nas primeiras frases dos dois contos respectivamente:

Ao aparecer na estrada, Felicidad compreende seu destino. Ele não a havia esperado e, como se o passado fosse tangível, ela acredita ver no horizonte o fraco reflexo avermelhado das luzes traseiras do automóvel. Na escuridão chapada do descampado só há desilusão e um vestido de noiva.

[...].

“Eles não voltam”, diz Nené, e Felicidad grita espantada pelo susto, como se essa mulher que agora a observa fosse um *espectro maligno* (Schweblin, 2022, p. 19, grifo meu).

Perdeu sua passagem e por trás das grades brancas da bilheteria lhe negaram a compra de outra por falta de troco. De um banquinho da estação, observa o imenso campo seco que se abre para os dois lados e intui que *logo acontecerá algo terrível* (Schweblin, 2022, p. 66, grifo meu).

Se, como vemos nos trechos supracitados, os indícios de um risco potencial se apresentam às personagens desde o início da narrativa, é interessante observar que, ao contrário do que ocorre em “Mulheres desesperadas”, em que a iminência do perigo se intensifica à medida que a trama avança, em “Rumo à alegre civilização” a ameaça que os personagens sofrem é mais discreta e, por consequência, o temor é sentido por eles de modo mais sutil. Em parte, se pode atribuir isso ao fato de que, no primeiro caso, temos mulheres que estão sozinhas em uma estrada deserta durante a noite, ao passo que, no outro conto, temos um personagem masculino que, mesmo estando sozinho na estação à

noite, acaba, provavelmente por sua condição de gênero, sentindo mais raiva do que medo, com se verifica no excerto que segue:

Tudo permanece quieto e em silêncio. Inclusive Gruner, sentado na ponta de um banco com a noite fresca passando por sua roupa, permanece imóvel e respira com tranquilidade. Uma sombra que ele não vê se move entre postes de luz e bancos de praça e se revela como o homem da bilheteria quando, já sem sorrir, senta na outra ponta do banco e dispõe perto dele uma tigela com um líquido fumegante. [...] Gruner, a fumaça da tigela lhe despertando o apetite, foca na resistência. Pensa que depois de tudo, de algum jeito chegará à capital e poderá denunciar o ocorrido. [...] Com o último sorvo compreende que, se fosse uma guerra, o miserável já contaria com duas batalhas vencidas. Porque agora, depois da cálida saciedade, segue uma cólera de difícil contenção que obriga Gruner a cerrar os punhos enquanto o homem, vitorioso, levanta, pega a tigela vazia e se afasta (Schweblin, 2022, p. 67).

Se, como estou tentando demonstrar aqui, a intensidade do medo que sentem as personagens destes contos está intimamente relacionada à forma como interagem e experimentam o ambiente onde estão, é importante retomar as reflexões de Mieke Bal (2017) acerca do agenciamento narrativo. No caso de “Mulheres desesperadas”, como se pode ver no exemplo a seguir, temos a predominância de diálogos e a escassa presença de descrições detalhadas do ambiente, sendo a apresentação do espaço atrelada ao desenvolvimento da ação:

“Bem, agora escute. Está ouvindo?” Nené *olha* em direção ao descampado. Agora Felicidad faz silêncio de verdade e se concentra.
“Você chorou demais, agora tem que esperar que o ouvido se acostume. E... Ei?”.
Felicidad *olha* para o descampado e pende um pouco a cabeça. Como os cachorros, pensa Nené, e espera impaciente que Felicidad por fim compreenda.
“Choram...”, fala Felicidad, em voz baixa e quase com vergonha.
[...]
Felicidad *olha* para ela assustada. No descampado, vozes e prantos de mulheres queixosas repetem os nomes de seus maridos sem cessar. (Schweblin, 2022, p. 21, grifo meu).

No transcorrer do conto, é basicamente a partir das ações de “olhar” e “ouvir” das duas personagens principais que os elementos do entorno são apresentados, estratégia essa que, conforme afirma a teórica holandesa, articula a descrição do ambiente à motivação responsável pelo avanço do enredo, configurando aquilo que ela chama de “lugar de atuação” (*acting place*). Na esteira dessa constatação, é possível afirmar que o cenário em se desenvolve a trama corresponde ao que Michel de Certeau (1998) nomeia de espaço, uma vez que, embora as duas mulheres não façam propriamente um itinerário, é a partir da dinâmica de suas ações que o espaço é construído na narrativa. Assim sendo, mais do que uma mera descrição, a forma como o descampado se constitui como elemento narrativo, tão associado às ações, contribui significativamente para a intensidade do temor experimentado por Nené, Felicidad e as demais esposas abandonadas.

Já em “Rumo à alegre civilização”, o que se verifica é um maior detalhamento do cenário, o qual é, muitas vezes, apresentado a partir de uma pausa no desenvolvimento da ação, tal como se nota a seguir:

O cachorro permanece enrolado, o focinho escondido entre o estômago e as patas traseiras, e apesar de Gruner chamá-lo várias vezes, ele não lhe dá atenção. Ocorre-lhe que o que havia na tigela era a comida do cachorro e fica preocupado em saber há quanto tempo o cachorro está ali. [...].

Uma sombra se move na bilheteria. Gruner se levanta e caminha decidido. Da grade branca escapam vapores de calefação impregnados de aromas do fogão. O homem sorri com amabilidade e oferece mais caldo (Schweblin, 2022, p. 67-68).

Na mesa há três pratos, os três servidos, e a comida fumegante não é sopa, caldo ou comida para cães, mas alguma carne substanciosa banhada num creme branco aromático. [...].

O homem e a mulher comem, satisfeitos. Próximo deles está Gruner, com seu prato também servido. Sabe que lá fora o frio é úmido e inóspito, e sabe também que perdeu outra batalha, agora que leva à boca o primeiro bocado de um saboroso pedaço de frango (Schweblin, 2022, p. 69).

Nitidamente aqui temos o que Mieke Bal categoriza como “local de ação” (*place of action*), uma imagem bastante rica em detalhes que é elaborada a partir do que é captado pela visão de Gruner. Consequentemente, tendo em vista a ordem em que a voz narrativa dispõe os objetos e indivíduos que o compõem, o ambiente apresenta-se como aquilo que Certeau nomeia de “lugar”, ou seja, uma espécie de quadro estável, construído a partir da distribuição organizada de seus elementos. Aqui, em um movimento oposto ao que se verifica em “Mulheres desesperadas”, o detalhamento e a ordem da configuração do espaço narrativo, mais do que um detalhe aparentemente sem relevância, contribuem, a meu ver, para que este cumpra um papel significativo no abrandamento da sensação de temor manifestada pelos personagens, uma vez que reduz o grau de incerteza e incompreensão que, retomando as reflexões de Bauman (2008, p. 8), são as bases do medo na contemporaneidade. Em outras palavras, se a maneira imprecisa e vaga com que se apresenta o descampado é determinante para potencializar o sentimento de pavor das personagens de “Mulheres desesperadas”, o nível de detalhamento das descrições de “Rumo à alegre civilização” parecer tornar o ambiente menos desconhecido e, por extensão, menos temível.

Para além dessa questão, a aparente ausência de medo de Gruner pode ser relacionada também a outro aspecto, qual seja, o sentimento de familiaridade que o espaço vai gradativamente adquirindo. Isso porque o já mencionado acolhimento afetuoso por parte de Pe e Fi, não apenas atenua a raiva do protagonista do conto, como também faz com que ele, por vezes, se identifique com aquele espaço do qual quer fugir, em especial nos momentos compartilhados à mesa, que remetem aos “jantares típicos da alegre civilização da capital” (Schweblin, 2022, p. 68). O efeito de projecção e espelhamento da personagem no ambiente, já sublinhado nas reflexões de Pierre Bourdieu (2013) e Mieke Bal (2017), ganha, porém, uma maior complexidade nesta narrativa, tendo em vista

que acaba por ressaltar o insólito e o ameaçador da situação, fazendo Gruner

pouco a pouco, considerar a alegria do trabalho como uma falsa alegria. Suspeitar de tudo aquilo, do ingênuo agradecimento de Cho, da viva hospitalidade de Gong e da constante atitude serviçal de Gill, e neles intuir as ações de um plano secreto contrário ao amor que Pe e Fi lhes professam (Schweblin, 2022, p. 72).

A partir de uma perspectiva diametralmente oposta, em “Mulheres desesperadas” não se verifica tal ambiguidade em relação ao espaço, o que, ao reforçar a tensão decorrente da absoluta falta de identificação de Nené e Felicidad com o ambiente onde estão, resulta em uma ampliação do perigo corporificado nas vozes femininas que “vivem” na escuridão do descampado e que, pode-se dizer, tomam aquelas personagens como inimigas.

Neste sentido, me parece plausível compreender que, em “Mulheres desesperadas”, diferentemente do que ocorre em “Rumo à alegre civilização”, para além da escuridão, o temor que sentem as personagens se deve também ao fato de os ataques partirem justamente de quem menos se espera, ou seja, de outras mulheres, também rejeitadas por seus maridos, a começar por Nené, a primeira com quem Felicidad conversa:

Felicidad deixa de seguir o percurso do cigarro. Quando mais precisa de apoio fraterno, quando somente outra mulher poderia entender o que ela sente perto de um banheiro de damas, na estrada, depois de ter sido abandonada por seu recém-esposo, só lhe resta essa mulher arrogante que antes lhe falava e agora lhe grita (Schweblin, 2022, p. 67).

Felicidad olha para Nené e compreende como a tristeza daquela mulher é maior se comparada à sua.

[...].

“Deixem essa mulher em paz!”, diz Felicidad. Aproxima-se de Nené e a abraça como se abraça a uma menina.

“Ai... Que medo”, diz uma das vozes. “Então agora você tem uma coleguinha...”

[...]

“Calem-se!”, diz Nené, e ao fazê-lo se agarra aos braços de Felicidad, como se precisasse de mais força que a sua própria para enfrentar aquelas mulheres. (Schweblin, 2022, p. 70).

Recuperando as ideias de Zygmunt Bauman (2008), é possível notar que, neste conto de Samanta Schweblin, sobressai um aspecto que, para o pensador polonês, é um dos traços mais emblemáticos do medo na contemporaneidade: a impossibilidade de se confiar nas relações interpessoais como fonte de segurança e acolhimento. Curiosamente, é justamente a partir do momento em que Felicidad se solidariza com o sofrimento da mulher que até poucos instantes não se mostrava recíproca em termos de empatia que ambas não apenas passam a se apoiar mutuamente como acolhem a terceira mulher que é abandonada na estrada e a levam consigo em sua fuga.

Nené espera ansiosa que a porta se abra, que a mulher desça. Ela sabe, pensa Nené, sabe e não desce. Quem desce, porém, é ele. [...] Nené subiu no carro. Abre a porta de trás, pela qual agora sobem Felicidad e a velha, e ao mesmo tempo segura a mulher que a olha com espanto e tenta se safar. [...]

“Arranque!”, grita a mulher.

A velha aplaude nervosa, fala dá-lhe, mulher, e aperta firme a mão de Felicidad, que olha com espanto para o homem que se aproxima. Com duas rodas fora da estrada, o automóvel patina na lama. Nené gira o volante sem controle e por um momento os faróis do carro iluminam o descampado. Mas o que se vê então não é exatamente o descampado: a luz do carro se perde na imensidão da noite, porém é suficiente para destacar na escuridão a massa descomunal de centenas e centenas de mulheres que correm em direção ao carro, ou melhor, em direção ao homem, que entre o carro e a multidão aguarda imóvel como se espera a morte.

Um pisão da mulher no pé de Nené aciona o acelerador e, com a imagem das mulheres já em cima do homem, Nené consegue devolver o carro à estrada. O motor abafa os gritos e as provocações e logo tudo é silêncio e escuridão.

A mulher se acomoda em seu assento.

“Jamais gostei dele”, diz a mulher. “Quando desceu pensei em pegar o volante e deixá-lo na estrada, mas não sei, o instinto materno...” (Schweblin, 2022, p. 28).

Uma vez mais, o que se verifica em “Rumo à alegre civilização” é algo distinto, já que, nesta narrativa, Gruner não

demonstra, ao menos inicialmente, que o fato de não contar com o apoio de ninguém seja algo que agrave o sentimento de temor. Pelo contrário, a acolhida calorosa por parte de Fi e Pe faz com que se crie uma relação prazerosa, quase familiar, entre todos. E é justamente desse convívio imposto aos quatro homens que nasce a união entre eles para arquitetarem um plano de fuga da estação, como se nota no seguinte trecho:

Em um longo silêncio as conclusões de todos parecem se encontrar e formular um plano que, ainda não definido, os une agora num recente porém sincero sentimento de irmandade. [...] É desse modo que à noite, quando renasce o eufórico amor familiar, Gruner compreende que tudo é e sempre foi parte de uma farsa que começou muitos anos antes de sua chegada. [...].

O encontro acontece nos banheiros públicos, junto à bilheteria. Gill, eficiente, tapou com papelão as janelas quebradas para vedar o frio e conseguiu velas e comida. Acesas as primeiras e apresentada a segunda, tudo se estende sobre uma toalha ordenadamente esticada no piso no centro do banheiro. [...]. Gruner se surpreende ao descobrir nos rostos infantis dos companheiros uma expressão que até então lhe era desconhecida, mescla de angústia e receio. Devem estar aqui há meses, talvez anos, talvez suspeitem que já perderam tudo na capital. Mulher, filhos, trabalho, lar, essas coisas que poderiam ter antes de encalhar numa estação como esta. Os olhos de Gill se umedecem e logo caem algumas lágrimas sobre a toalha. Cho lhe dá umas palmadinhas nas costas e apoia a cabeça do outro em seu ombro. Então Gong olha para Gruner; sabem que Gill e Cho são frágeis, que estão esgotados e que já não creem na possibilidade de escapar, contam só com o penoso consolo de mais dias no campo. Gong e Gruner, que são fortes, terão de lutar pelos quatro. Um plano implacável, pensa Gruner, e no olhar de Gong descobre um camarada que acompanha com atenção todos os seus pensamentos (Schweblin, 2022, p. 73).

Se, retomando as observações de Bauman (2008), é possível afirmar que a fragilidade das relações interpessoais contribui para o sentimento de insegurança na contemporaneidade, temos, tanto em “Mulheres desesperadas” quanto em “Rumo à alegre civilização”, uma espécie de reação a isso, na medida em que as personagens, diante de um cenário atemorizante, em maior ou menor grau, encontram, na união e no apoio mútuo, com os mais

fortes emocionalmente dando suporte aos mais fracos, uma forma de vencer o medo e escapar do espaço que causa terror.

Considerações finais

Muito embora não tenha recebido tanta atenção por parte da crítica acadêmica, o espaço configura um elemento crucial para a produção de sentido na obra de Samanta Schweblin, sobretudo, se levarmos em conta as narrativas “Mulheres desesperadas” e “Rumo à alegre civilização”, objetos de análise deste trabalho. Como creio ter demonstrado, os ambientes onde transcorrem as duas tramas cumprem um papel relevante como polo irradiador do medo que, com gradações distintas, acomete os protagonistas das narrativas em questão.

De imediato, duas características partilhadas pelos textos que compõem o corpus deste estudo – a saber, o fato de elas apresentarem, como cenário, locais ermos e distantes de espaços urbanos mais movimentados e, além disso, terem a escuridão como um elemento preponderante, em especial no caso de “Mulheres desesperadas” – já colocam em relevo essa associação entre cenário e sentimento de temor. Nesse sentido, se, no caso da primeira narrativa, temos a manifestação daquilo que se pode chamar de medo *na* escuridão, no qual as trevas ocultam o perigo que acaba por atacar as personagens femininas, em “Rumo à alegre civilização” os personagens masculinos, em especial Gruner, demonstram ter um medo *da* escuridão, quando, em função das limitações próprias dos seres humanos, os ambientes com pouca ou nenhuma luminosidade trazem insegurança e incerteza, que, embora com menor intensidade na comparação com “Mulheres desesperadas”, produzem uma angústia e uma inquietação inegáveis.

Mais do que um aspecto temático, relacionado apenas ao enredo, é possível observar que a maneira como a narrativa é construída pelas vozes heterodieéticas dos dois contos é determinante para esta distinção entre a temeridade objetiva do que está *na* escuridão, em “Mulheres desesperadas”, e a angústia

“imprecisa” ocasionada por um medo *da* escuridão em si mesma, como ocorre em “Rumo à alegre civilização”. Em outras palavras, se neste o nível de detalhamento da descrição faz do cenário um “lugar”, nos termos de Certeau, estático, organizado e, em larga medida, familiar a Gruner e seus companheiros, para Felicidad e Nené, o descampado onde estão se apresenta de maneira imprecisa e vaga, figurando como um espaço que se constrói a partir das ações das protagonistas, o que é determinante para potencializar o sentimento de pavor que elas têm.

Nesse sentido, embora ambientes escuros e distantes da movimentação intensa dos grandes centros urbanos sejam bastante recorrentes nas narrativas de Samanta Schweblin, no caso específico dos contos analisados aqui, para além da oposição à ideia de civilização, materializada nas modernas e populosas cidades, o que temos é configuração desses espaços – à beira da estrada, em “Mulheres desesperadas”, e a estação de trem, em “Rumo à alegre civilização” – como “não lugares”, como heterotopias, cuja impossibilidade ou recusa das personagens em sentirem-se pertencentes a eles pode ser compreendida, em larga medida, como a razão mais profunda do sentimento de temor que acomete, em maior ou menor escala, as figuras que protagonizam ambas narrativas. Em suma, creio que é possível afirmar que, ao fim e ao cabo, o que Felicidad e Nené, assim como Gruner e seus companheiros temem é menos os perigos que habitam o espaço onde estão, mas o risco que tornarem-se parte daquele espaço para o resto de suas vidas.

Referências

- ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo neofantástico? *Mester*, v. 19, n. 2, 1990, p. 21-33.
- BAL, M. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. 4th. ed. Translation by Christine Van Boheemen, Toronto: University of Toronto Press, 2017.

BAUMAN, Z. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BOURDIEU, P. Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado. *Estudos Avançados*, v. 27, n. 79, jan. 2013, p. 133-144.

CERTEAU, M de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

DE LEONE, L. Imaginaciones territoriales, cuerpo y género: dos escenas en la literatura argentina actual. *Estudios filológicos*, n. 62, p. 31-44, dez. 2018.

DELUMEAU, J. *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lucia Machado. Trad. notas: Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FOUCAULT, M. De espaços outros. *Estudos Avançados*, v. 27, n. 79, jan. 2013, p. 113- 122.

FRANÇA, J.; SENA, M. Sobre o medo e o mal na literatura brasileira: os primeiros dez anos de pesquisa. In: FRANÇA, J.; SENA, M. (org.). *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira do século XX*. Niterói: Hugin+Munin, 2020, p. 11-27.

ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks, São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWEBLIN, S. *Pássaros na boca e Sete casas vazias: contos reunidos*. São Paulo: Fósforo, 2022.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

MEDO DO/ NO ESCURO

Você está andando quando o celular desliga. Não!, você grita e amaldiçoa o dia em que comprou aquele modelo cuja bateria não dura quase nada. Na escuridão, você sente algo roçando seu tornozelo. Um rato, ou algo pior, algo que você nunca saberá. Você sente nojo. Por que está acontecendo isso comigo?, você pensa e sente a cabeça cheia de medo, um medo duro e gelado. Você começa a chorar baixinho, impotente, sozinha, cega. Sem luz não dá para avançar, sem luz não dá para confiar em nada.

(Agustina Bazterrica)

O MEDO NO E DO ESCURO NO CONTO “AS SOLITÁRIAS”, DE AGUSTINA BAZTERRICA

Cristina Löff Knapp
Daiane Bernardi

Considerações iniciais

O medo é um sentimento que acompanha o ser humano desde os primórdios da sua existência. Primitivamente o medo estava relacionado à sobrevivência em um mundo em que a luta pela vida era constante. Pode ser entendido como uma forma de resposta do organismo a uma ameaça iminente. Nosso corpo reage com a respiração ofegante, a ansiedade, o pavor e o medo propriamente dito a uma situação inusitada. De acordo com Nestarez, “Arrepios, tremores, coração acelerado: quando sentimos medo, o corpo não nos deixa mentir” (Nestarez, 2024, p. 65).

As emoções relacionadas ao medo são bastante dolorosas, todavia, quando não são sentidas realmente, ou seja, estão representadas na literatura, são o que chamamos de emoções estéticas, intrigando o homem. Os estudos literários refletem sobre isso e estudam as manifestações do medo estético a partir do efeito catártico, o sublime, o grotesco, o horror para mencionar Aristóteles, que expôs tudo isso em sua *Poética*.

Dessa forma, salientamos que o objetivo deste capítulo é analisar o conto “As solitárias”, presente na obra *Dezenove garras e um pássaro preto* (2023), de Agustina Bazterrica, a fim de compreender as transformações do gênero horror na literatura latino-americana contemporânea. Para tanto, faremos um percurso pelas teorias do insólito, mais especificamente pela construção do sentimento de medo a partir da caracterização do *locus horribilis* e da personagem monstruosa, elementos esses basilares do conto de horror clássico. A seguir, nossa intenção é discutir como os

elementos do horror clássico ganham uma nova roupagem nas versões contemporâneas, para enfatizar a violência contra o sujeito feminino. Vale frisar que Agustina Maria Bazterrica nasceu em Buenos Aires, em 1974. É formada em Artes pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Em 2013, publicou o romance *Matar a la niña* e, em 2016, o volume de contos *Antes del encuentro feroz*, reeditado como *Diecinueve Garras y un pájaro oscuro*, em 2020. Sua obra *Saboroso Cadáver* ganhou o Prêmio Clarín Novela, de 2017, e o *Ladies of Horror Fiction Award* como melhor romance de 2020. Bazterrica é organizadora e curadora cultural, trabalhando com Pamela Terlizzi Prina no Ciclo de Arte “Siga al Conejo Blanco” e coordena oficinas de leitura com Agustina Caride, projeto que reúne escritores para leitura e debate de obras artísticas e literárias. Assim, no subcapítulo a seguir vamos conhecer um pouco mais sobre a teorização do sentimento de medo.

O medo do/no escuro

Os primeiros instintos e emoções do homem foram resultados da sua resposta ao ambiente em que se encontrava, ou seja, suas reações à frente das adversidades, por isso, “a mais forte e mais antiga emoção da humanidade é o medo, e a mais forte e mais antiga forma de medo é o medo do desconhecido” (Lovecraft, 2020, p. 10). Quando estamos diante do desconhecido, ele também se torna imprevisível, gerando um potente efeito de pavor e medo, principalmente se pensarmos em nossos antepassados primitivos que viviam em outras épocas e ideologias do mundo, sem auxílio da tecnologia e avanços sociais hoje presentes. Havia poder único por parte da Igreja Católica, detentora de conhecimento social e científico e ainda a liberdade, que inundava a população com superstições, deixando adultos, crianças e idosos em estado afetivo suscitado pela consciência do perigo e impotência para enxergar outros horizontes.

Aliada a isso, haviam muitas calamidades de origens desconhecidas, que coagiram a humanidade visto que ocorriam

pandemias e epidemias, levando multidões à doença e o mais assustador: a morte. Estamos cercados por ondas de medo, essa propensão é feita com naturalidade, destacada também pelo fato de que os sentimentos de incerteza, angústia e medo são aliados fortes e íntimos, transformando qualquer espaço real desconhecido em uma realidade de mundo perigoso, com propostas maléficas e assustadoras recheadas por inevitabilidades. Com esses aspectos citados, podemos afirmar que temos na memória recordações de situações de dor e ameaça mais salientes comparado às emoções positivas, como ações de prazer. E, dessa forma, vai surgindo o sentimento de medo.

Há medos que cercam o cotidiano das pessoas e estão presentes na sociedade desde muito tempo, elege-se o medo como resposta fisiológica a algum perigo real ou imaginário, que pode se originar da falta de controle e da incerteza que a escuridão traz. Desde medos primordiais, como o medo de predadores, até ansiedades mais complexas da vida moderna, essa emoção molda comportamentos, decisões e interações sociais.

Um dos filósofos que em seus ensaios estuda o medo é Michel Montaigne, pensador e escritor francês do século XVI. Ele abordou temas como a natureza humana e as emoções com uma sensibilidade filosófica, seu texto reflete uma análise sobre a natureza do medo, influenciada pela perspectiva de quem viveu intensas experiências, possivelmente em cenários de guerra ou crise, o que pode remeter à visão de alguns naturalistas ou filósofos do século até nos dias atuais.

Na obra *As Artes do Mal: textos seminais*, de Claudio Vescia Zanini, Júlio França e Oscar Nestarez, temos a tradução de um dos ensaios de Montaigne, intitulado “Sobre o medo”. Assim, o filósofo afirma que o medo é uma das emoções mais complexas e reveladoras da natureza humana. No contexto de seus *Ensaíos*, Montaigne aborda o medo não apenas como uma reação biológica, mas como uma emoção profundamente ligada à nossa percepção da vida e da morte, da fragilidade humana e da nossa capacidade de lidar com o desconhecido assinalando que: “De fato, vi muitas

pessoas perderem a sensatez por causa do medo, e, aos mais sensatos, é certo que, enquanto seu acesso dura, ele engendra terríveis ofuscamentos” (Montaigne, 2024, p. 81).

Montaigne percebe o medo como uma manifestação do nosso entendimento limitado diante da incerteza e da finitude. O autor argumenta que, embora o medo seja uma resposta natural e necessária à ameaça e ao perigo, ele também é algo que muitas vezes nos submete de maneira irracional. O filósofo aponta que o medo, em muitos casos, exagera os perigos, distorce a realidade e nos faz perder a razão. Em seu ensaio “Sobre o medo”, examina como o sentimento pode afetar até mesmo os mais valentes, transformando-os em seres fracos e vulneráveis, causando apavoramento e cautela, conforme relato abaixo:

Quando o senhor de Bourbon tomou Roma, um porta-bandeira, que estava de guarda no burgo de São Pedro, foi tomado de tamanho pavor ao primeiro alarme que se jogou pelo buraco de uma ruína, com a bandeira em punho, para fora da cidade, direto aos inimigos, acreditando lançar-se para dentro da cidade. Ao final, vendo a tropa do senhor de Bourbon arrumar-se para escorá-lo e estimando que tivesse sido uma saída encontrada pelos defensores da cidade, deu-se conta do erro e, virando a cabeça, voltou por esse mesmo buraco, pelo qual havia saído mais de trezentos passos em campo aberto (Montaigne, 2024, p. 81-82).

Nesse episódio, Montaigne ilustra como o sentimento pode levar a reações irracionais e até cômicas. O porta-bandeira, ao ser alarmado pela iminente invasão de Roma pelo senhor de Bourbon, é tomado por um pavor tão intenso que, sem refletir, foge da cidade, acreditando estar se dirigindo para um local seguro, ao se lançar em direção aos inimigos com a bandeira em punho, confuso e sem perceber que estava se afastando de seu próprio exército. Somente quando vê os soldados inimigos se posicionando para cercá-lo é que percebe seu erro. O episódio revela como o medo pode distorcer completamente a percepção de um indivíduo, levando-o a ações precipitadas e a escolhas desastrosas, demonstrando a fragilidade do julgamento humano em momentos

de pânico. Montaigne, ao relatar essa história, sublinha a irracionalidade e a confusão que o medo pode gerar, afetando até os mais preparados e experientes.

O medo, segundo Montaigne, pode surgir sem uma causa clara e ser de difícil compreensão, mediante tamanho nervosismo. Diante da diversidade de significados e efeitos do medo, ele chega à famosa conclusão: "A coisa de que tenho mais medo é o próprio medo" (Montaigne, 2024, p. 83). Com essa sentença, expressa sua inquietação com a força do medo sobre o indivíduo, sugerindo que é a própria emoção que, ao dominar a mente, pode se tornar a maior ameaça à liberdade e à racionalidade humana.

Montaigne reconhece, ainda, que o medo é uma experiência universal, que atravessa fronteiras culturais, temporais e sociais, afetando tanto indivíduos quanto coletividades. Em suas reflexões, Montaigne não apenas questiona a natureza do medo, mas também enfatiza a importância de aprender a controlá-lo e compreendê-lo para que o sentimento não nos escravize.

Um dos aspectos centrais da visão de Montaigne sobre o medo é sua reflexão sobre a morte. Para ele, o medo da morte é, de fato, o maior dos medos, e esse é tão paralisante porque é algo que não podemos controlar. Conforme o autor sugere, ao aceitar a morte como parte inevitável da vida, podemos reduzir o poder paralisante do medo sobre nossas ações e pensamentos. Em suas palavras:

Que sentimento pode ser mais áspero e mais justo que o dos amigos de Pompeu que estavam em seu navio, espectadores deste horrível massacre? Dominados pelo medo dos barcos egípcios que começavam a se aproximar, sufocando-os, preocuparam-se apenas em exortar os marinheiros a se apressar e a escapar a remo. Chegados a Tiro, e liberados de todo temor, puderam dar-se conta da perda que acabavam de ter, e deixaram livre o curso das lamentações e das lágrimas que essa emoção mais forte havia por momentos suspenso (Montaigne, 2024, p. 83).

A citação de Montaigne descreve uma passagem de intensa emoção e reflexão diante do medo. No episódio, os amigos de

Pompeu, em meio ao pânico causado pela aproximação das embarcações egípcias, são dominados pela urgência de escapar, e sua preocupação se volta unicamente para a sobrevivência. O medo, nesse momento, os impede de processar a gravidade da situação, e a perda de seu amigo é completamente ofuscada pela necessidade de fugir. Apenas quando chegam a Tiro, longe da ameaça, é que conseguem perceber a profundidade da tragédia que sofreram, e as lamentações e as lágrimas fluem livremente. Montaigne revela aqui a natureza paradoxal do medo: ele pode anular outras emoções, como a tristeza ou o pesar, ao se tornar uma força avassaladora, mas uma vez dissipado, dá espaço para o lamento e a reflexão sobre o que foi perdido. O filósofo nos mostra que o medo, por mais urgente e devastador que seja, é temporário, e somente quando cede, somos capazes de reconhecer as perdas e dar voz ao sofrimento que ele abafou.

Montaigne também vê o medo como uma experiência subjetiva e profundamente individual, observando como pode ser amplificado pela imaginação, que muitas vezes cria cenários e resultados catastróficos que não condizem com a realidade. Por isso, ele valoriza a reflexão sobre as próprias emoções, propondo que o autoentendimento e a introspecção podem ajudar a controlar o medo e outras emoções.

Os gregos identificaram uma outra espécie de medo, que não se relaciona a um erro de julgamento, diziam eles, que não tinha causa aparente e que vinha de um impulso de origem divina. Povos e exércitos inteiros veem-se frequentemente capturados por ele. Tal foi o caso de Cartago, que sofreu extrema desolação. Lá se ouviam apenas vozes e gritos apavorados. Viam-se os habitantes saírem de suas casas, como a um chamado às armas, a brigarem entre si, ferirem-se e matarem-se uns aos outros, como se fossem inimigos que estivessem ocupando a cidade. Tudo estava em desordem e em tumulto, até que, com orações e com sacrifícios, conseguiram apaziguar a ira dos deuses. A isso deram o nome de “terrores pânicos” (Montaigne, 2024, p. 84).

Nesse trecho, Montaigne faz referência a um tipo específico de medo, conhecido pelos gregos como “terrores pânicos”, que se manifesta de maneira súbita e irracional, sem causa aparente, e é

descrito como um impulso divino. O filósofo descreve como, em situações de desolação, como o caso de Cartago, esse medo contagia toda uma comunidade, levando até mesmo os soldados a agirem como se estivessem sendo atacados por inimigos, resultando em caos generalizado. As pessoas, tomadas por uma fúria cega, brigam e se matam entre si, enquanto a cidade mergulha em desordem. Somente quando apelam às forças divinas por meio de orações e sacrifícios conseguem apaziguar esse medo coletivo, restabelecendo alguma ordem.

Montaigne ilustra, assim, a ideia de que o medo pode transcender a razão e se espalhar por grupos inteiros, tomando proporções imprevistas e quase sobrenaturais, uma força que não só desestabiliza o indivíduo, mas também a coletividade, mostrando o poder destrutivo desse medo irracional, como uma espécie de malefício divino. O medo é uma emoção que, se não for refletida e compreendida, pode dominar o indivíduo, mas, ao ser encarado com uma perspectiva filosófica, pode revelar muito sobre nossa condição humana, nossa vulnerabilidade e nossa busca por significado e controle diante da incerteza da vida.

Outro teórico que aborda o sentimento é Jean Delumeau, historiador francês. Em seu livro *História do Medo no Ocidente (1300-1800): uma Cidade Sitiada*, no capítulo “O Passado e as Trevas”, discute como a sociedade medieval era profundamente marcada por sentimentos de medo e insegurança.

A ignorância e a falta de informações precisas sobre fenômenos naturais e doenças causavam pânico e histeria. Eventos como pestes e desastres naturais eram frequentemente interpretados como punições divinas ou obras de forças sobrenaturais. As artes e a literatura da época refletiam e amplificavam esses medos, retratando cenas de julgamento, inferno e apocalipse. Essas representações ajudavam a solidificar a cultura do medo na mente das pessoas. E claro, governantes e líderes religiosos muitas vezes usavam o medo como uma ferramenta para manter o controle social e político. A ameaça de punição divina ou de forças inimigas era uma maneira eficaz de

garantir a obediência e a conformidade, conforme as afirmações de Delumeau (2009).

O autor também deixa claro que as percepções a respeito do medo começaram a mudar com o tempo, especialmente com o avanço do conhecimento científico e a Reforma Protestante, a qual desafiou algumas das antigas crenças e práticas da Igreja Católica. Com isso, é possível relacionar o sentimento de medo com a escuridão, como pontua Delumeau. Assim, vem à baila duas formas de medo: o medo da noite e o medo na noite.

O medo da noite, segundo Delumeau (2009) está associado à própria escuridão. É o medo do desconhecido, daquilo que não pode ser visto, como uma angústia que vai surgindo com a ausência de luz. Esse tipo de medo tem raízes profundas na nossa psique, e pode ser ligado à insegurança de não saber o que está nesta escuridão.

Já o medo na noite surge de eventos ou situações que ocorrem no ambiente noturno, seja pela presença de uma ameaça física ou sobrenatural. Assim, a noite serve como cenário propício para a manifestação de horrores e perigos, intensificando o terror experimentado pelos personagens da diegese.

Delumeau aponta como o medo da noite e o medo na noite eram uma constante na mentalidade das sociedades ocidentais, especialmente durante a Idade Média e o início da Idade Moderna. Esses tipos de medo eram alimentados tanto por perigos reais, como ataques e acidentes, quanto por perigos imaginários, fortemente influenciados pela religião e superstições. A noite era vista como um tempo de vulnerabilidade e ameaça, e diversas práticas foram desenvolvidas para tentar mitigar esses medos, oferecendo uma visão detalhada de como o medo moldou a vida cotidiana e as práticas culturais e religiosas das pessoas, mostrando a profundidade e a persistência desse sentimento ao longo da história.

Outro teórico que versa a respeito do medo é o argentino David Roas (2014). Para ele, o medo físico e emocional é uma experiência visceral, com raízes no instinto e frequentemente ativado em situações onde há uma ameaça tangível. Esse medo

pode surgir em situações cotidianas, nas quais o corpo responde automaticamente ao perigo, como ao perceber uma presença ameaçadora em um ambiente escuro ou ao sentir-se perseguido.

Em seu aspecto emocional, o medo pode se manifestar de maneira mais complexa e duradoura, afetando o psicológico e gerando um estado de ansiedade constante. Roas observa que esse tipo de medo nos conecta com nossos sentidos mais primitivos, reativando respostas de luta ou fuga que evoluíram para nos proteger de ameaças imediatas.

Além disso, Roas explora o medo metafísico e intelectual, que se relacionam com o desconhecido e o inexplicável, uma marca do gênero fantástico que ele aborda profundamente. Esse tipo de medo se apresenta diante de questões que escapam à compreensão racional, como a existência de fenômenos sobrenaturais, a ideia de uma vida após a morte ou a presença de forças invisíveis que desafiam o que conhecemos como realidade.

Roas enfatiza que o medo metafísico é alimentado pela incerteza e pelo mistério, provocando um desconforto que vai além do físico, pois desafia as estruturas intelectuais e lógicas que sustentam nossa visão de mundo. Para o autor, o medo intelectual está ligado ao espanto e ao abalo que surgem quando nossas noções de realidade são confrontadas com o fantástico, o absurdo ou o irracional. Este tipo de medo, ao contrário do físico, abre espaço para o questionamento, revelando o potencial transformador do desconhecido e do inexplicável.

Outro teórico que discorre sobre o sentimento de medo é Zygmunt Bauman (2022) em suas reflexões sobre a sociedade contemporânea. Assim, analisa os sentimentos de insegurança e vulnerabilidade os quais geram o medo, sendo emoções predominantes no cotidiano das pessoas. Na obra *Medo Líquido*, Bauman diferencia esses tipos de medo que, segundo ele, estão intrinsecamente ligados à forma como vivemos em uma sociedade marcada pela incerteza. Os medos líquidos modernos englobam considerações sobre o medo secundário e o medo derivado.

O “medo secundário” surge da incerteza em meio às estruturas sociais modernas, agindo como um sentimento difuso. Esse tipo de medo é amplo frente à percepção de que estamos diante de muitos riscos que são imprevisíveis, logo, estão fora do nosso controle. “O medo secundário pode ser visto como um rastro de uma experiência passada de enfrentamento da ameaça direta” (Bauman, 2022, p. 09).

O “medo derivado” deriva da mente e provoca sentimentos relacionados ao perigo: “o sentimento de insegurança, por exemplo, reflete que o mundo está cheio de perigos que podem se abater sobre nós a qualquer momento com algum ou nenhum aviso” (Bauman, 2022, p. 09). Além disso, existe a vulnerabilidade que remete à ideia do perigo realmente se concretizar, haverá pouca ou nenhuma chance de fugir ou de se defender com sucesso (Bauman, 2022, p. 09).

Além de discorrer a respeito do medo derivado e do medo secundário, Bauman (2022, p. 11) discute a ubiquidade dos medos, ou seja, a ideia de um medo que permeia todos os aspectos da vida contemporânea, caracterizado por sua presença constante e difusa. Esse medo é descrito como onipresente, surgindo de forma simultânea em vários espaços, desde os locais íntimos, como quartos e cozinhas, até os ambientes públicos, como ruas e estações de metrô, com movimento e sem. A sensação de insegurança não se restringe a um objeto específico, mas se espalha, manifestando-se em experiências cotidianas que trazem à tona gatilhos emocionais, muitas vezes enraizados em eventos já passados.

Esse fenômeno evidencia um estado de vulnerabilidade, cujo medo é tanto uma resposta instintiva quanto um resíduo psicológico das vivências. Bauman mostra que esse temor não se restringe ao medo do desconhecido, mas se projeta no que é familiar e acessível, tornando cada ambiente um potencial local de perigo. Essa sensação revela a fragilidade da segurança, especialmente quando o medo surge de aspectos imprevisíveis da vida moderna, como a violência e os desastres naturais.

A abordagem de Bauman apresenta uma visão abrangente sobre como o medo se integra às dinâmicas sociais contemporâneas, trazendo exemplos variados e abrangentes: das “telas luminosas dos televisores”, que amplificam as notícias e as sensações de perigo, ao próprio “ar poluído” que respiramos. A própria natureza é retratada como uma ameaça, com desastres cada vez mais frequentes que devastam territórios e modos de vida. Em uma sociedade cada vez mais interligada e complexa, o medo se torna algo difuso, não facilmente localizável em um fator isolado. Pelo contrário, ele parece emergir em qualquer situação, e até em qualquer objeto, gerando uma experiência de constante alerta e vigilância.

As inseguranças cotidianas que se originam da interação com o meio ambiente, da convivência com outras pessoas e da convivência consigo mesmo moldam um estado de vulnerabilidade emocional e social. Essa descrição nos leva a refletir sobre como lidamos com a incerteza e com o risco, cujo medo acaba por se tornar uma constante no tecido social.

O fato de o medo estar ou existir concomitantemente em todos os lugares, há o entendimento desse movimento como ubiquidade, o medo pode ser até ressaltado em pessoas e coisas. Esses medos podem ser gerados como gatilhos a partir de experiências que presenciamos, funcionam como resquícios de insegurança e vulnerabilidade. Vejamos alguns exemplos de medo citados por Bauman:

Das ruas escuras ou das telas luminosas dos televisores. De nossos quartos e de nossas cozinhas. De nossos locais de trabalho e do metrô que tomamos para ir e voltar. De pessoas que encontramos e de pessoas que não conseguimos perceber. De algo que ingerimos e de algo com o qual nossos corpos entraram em contato. Do que chamamos ‘natureza’ (pronta, como dificilmente antes em nossa memória, a devastar nossos lares e empregos e ameaçando destruir nossos corpos com a proliferação de terremotos, inundações, furacões, deslizamentos, secas e ondas de calor) ou de outras pessoas (prontas, como dificilmente antes em nossa memória, a devastar nossos lares e empregos e ameaçando destruir nossos corpos com a súbita abundância de atrocidades terroristas, crimes violentos, agressões sexuais, comida envenenada, água ou ar poluídos) (Bauman, 2022, p. 11).

O medo, como uma constante que permeia todos os espaços e situações, é descrito por Bauman como algo ubíquo, que se espalha sem discriminação. Ele não está restrito a um único lugar ou situação, mas está presente nas ruas escuras, nas telas de televisão, em nossos lares, nos locais de trabalho e até mesmo nos meios de transporte. O autor revela a forma como o medo se manifesta não apenas em eventos grandiosos ou visíveis, como desastres naturais e ataques violentos, mas também em aspectos cotidianos, como a convivência com o desconhecido ou o simples ato de ingerir algo.

Esse movimento de ubiquidade do medo reflete a sensação de insegurança que se estabelece como um resíduo das experiências que vivemos e das vulnerabilidades que percebemos em nosso entorno. Nesse cenário, o medo não é mais algo isolado, mas um elemento que permeia todas as esferas da vida, afetando tanto o indivíduo quanto a coletividade.

Bauman destaca que o medo que vivemos na contemporaneidade é alimentado por uma multiplicidade de fontes que, por sua vez, se interconectam e se amplificam. Esse medo não é restrito a eventos específicos, mas se distribui de forma difusa e constante em nosso cotidiano, seja nas relações interpessoais, seja nas ameaças globais, como os desastres ambientais e a violência extrema. O medo do outro, do desconhecido, das situações cotidianas e até da natureza, que antes era um fator a ser controlado ou moldado, agora se apresenta como uma força imprevisível e ameaçadora. Para Bauman:

No ambiente líquido-moderno, contudo, a luta contra os medos se tornou tarefa para a vida inteira, enquanto os perigos que os deflagram – ainda que nenhum deles seja percebido como inadministrável – passaram a ser considerados companhias permanentes e indissociáveis da vida humana (Bauman, 2022, p. 15).

Bauman nos lembra que, ao contrário do medo passado, que estava associado a riscos mais concretos e tangíveis, o medo moderno é nebuloso, incerto e permeia tanto o espaço físico quanto o psicológico. Esse medo contínuo, que se revela tanto nas grandes

ameaças quanto nas pequenas interações cotidianas, transforma a maneira como nos relacionamos com o mundo e com os outros.

Ao abordarmos a origem do medo a partir de alguns teóricos, podemos perceber como o sentimento traz à baila a literatura insólita, como veremos no subcapítulo a seguir, uma vez que para alguns teóricos ele é fundamental na narrativa. Sendo assim, o próximo tópico de nosso capítulo fará um percurso pela teoria da ficção insólita.

Do clássico ao atual: os elementos que produzem o horror

Toda narrativa de horror possui alguns elementos bem definidos para que a possamos enquadrá-la em tal gênero. Esses fazem parte das características que um texto possui para ser considerado gótico. Vale lembrar que a tendência da literatura brasileira sempre foi de deixar à margem a literatura gótica ou a literatura do medo. Isso porque a preocupação com a identidade nacional e o realismo sempre estiveram em pauta na nossa literatura. Todavia, os textos góticos sempre existiram, somente não tiveram o devido reconhecimento. Segundo França e Nestarez (2022, p. 10):

A história do gótico se confunde com a própria história da narrativa ficcional moderna: do *roman* setecentista, passando pelos romances e contos românticos, pela literatura decadente *fin-de-siècle*, pelo modernismo norte-americano, pelas chamadas literaturas de entretenimento do século 20, até chegar ao cinema e às narrativas intermediáticas do mundo contemporâneo.

Dessa forma, o Iluminismo consagrou a razão e a literatura passou a representar as descrições da realidade, todavia o gótico surge alheio a tudo isso, manifestando-se em narrativas recheadas de imaginação e sobrenatural. Como afirmam França e Nestarez (2022, p. 11-12) “as narrativas góticas caracterizam-se por seu intenso e consciente caráter ficcional- a verossimilhança é produzida não por meio do respeito às leis da probabilidade, mas

através de técnicas complexas, em que se destacam, por exemplo os mecanismos de mútua corroboração de narrativas de moldura”.

Essa narrativa de moldura, em algumas narrativas podem esconder uma história dentro da outra, e além disso, trazer à tona temas tabus, como violência sexual, incesto, aborto, doenças mentais entre outras. Nas palavras de França e Nestarez (2022, p. 13) as narrativas que tematizam o gótico apropriam-se da “faculdade da imaginação para produzir narrativas que nos ajudam a lidar com nosso assombro diante de um mundo que nos cerca”.

As histórias que estão associadas as temáticas do gótico ou do horror, geralmente, trazem consigo alguns elementos que as caracterizam como o *locus horribilis*, a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica do passado. O primeiro elemento, o *locus horribilis*, está relacionado ao ambiente onde se passa a história. Isso é fundamental para criar o efeito gótico/horror. França e Nestarez (2022, p. 13) apontam que essa caracterização é fundamental para criar o medo na narrativa.

Já a presença fantasmagórica do passado está ligada aos eventos que estão por acontecer na narrativa, mas que remetem a fatos passados. Na maioria das vezes, a personagem principal irá sofrer ou ser vitimada em decorrência de alguma ação feita no passado por ela ou por outro membro da sua família, conforme afirmam França e Nestarez (2022).

A personagem monstruosa é outro elemento que não pode faltar em uma narrativa gótica ou de terror e refere-se aos seres monstruosos, vilões e aos entes causadores de monstruosidades. França e Nestarez (2022, p. 14) elucidam que “os monstros ficcionais são a corporificação metafórica dos medos, dos desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar”. Assim, a sua representação pode variar de acordo com a época e com o lugar. Além disso, os autores informam que os três elementos juntos: personagem monstruosa, *locus horribilis* e eventos fantasmagóricos do passado caracterizam a narrativa gótica.

No entanto, esses mesmos elementos isolados em uma narrativa nem sempre estão ligados ao ambiente gótico, podendo

também estar presentes nas narrativas de horror contemporâneas. Ferreira e Trevisan (2024, p. 22) apontam que as histórias contemporâneas abordam temas do nosso cotidiano “demonstrando o caos, a violência e o inexplicável segundo a ótica cartesiana e a racionalidade”.

Já Nestarez (2023, p. 79) utiliza a expressão “fantástico com direito ao arrepio”, a fim de caracterizar as novas narrativas latino-americanas que não possuem os três elementos gotizantes, mas apenas um deles, dialogando com o fantástico, mas ficando no terreno insólito. O autor ainda afirma que as novas narrativas latino-americanas, escritas por mulheres, podem ser intituladas de novo gótico, além de darem luz a temas relacionados ao racismo, à herança colonial e outros voltados para discussões sociais. O horror corporal também aparece muito enfatizado nessas narrativas, beirando o grotesco. Segundo ele:

Assim é conhecido o prolífico subgênero no qual o corpo humano figura como a matéria-prima do assombro. Violações, mutações, anomalias e distorções são apenas algumas das possibilidades, e tão rica tem sido a produção neste campo que já surgem correntes de estudos dedicados à poética do corpo nas narrativas assustadoras (Nestarez, 2023, p. 79).

Ferreira e Trevisan (2024) elucidam que as narrativas curtas latino-americanas escritas por mulheres trazem à baila o horror social, discutindo temáticas inquietantes do nosso cotidiano e provocando o sentimento de medo, evidenciando as mazelas sociais. Carroll (1999) salienta a respeito do horror mais contemporâneo:

Observa-se com frequência que os ciclos de horror surgem em épocas de tensão social e que o gênero é um meio pelo qual as angústias de uma era podem se expressar. Não é de surpreender que o gênero do horror seja útil nesse aspecto, pois sua especialidade é o medo e a angústia. O que provavelmente acontece em certas circunstâncias históricas é que o gênero do horror é capaz de incorporar ou assimilar angústias sociais genéricas em sua iconografia de medo e aflição (Carroll, 1999, p. 289-90).

Vale lembrar aqui a origem da palavra horror, do latim “*orrore*”, relacionado a arrepiar-se, e designa as narrativas que tem a intenção de causar algum efeito, ou seja, uma emoção intensa tanto no personagem quanto no leitor, lembrando o efeito catártico de Aristóteles. O horror está associado com emoção, provocando medo ou repulsa. Carroll (1999) também salienta que o gênero horror está associado com a ideia de um monstro, algo sobrenatural ou da ficção científica. Nestarez (2022) aborda isso, argumentando que a teoria de Carroll mais tarde foi refutada por outros teóricos. Isso porque nem sempre o monstro poderá causar o horror.

O teórico Jeffrey Jerome Cohen no artigo *A cultura dos monstros: sete teses* discute as diversas fases pelas quais o monstro pode passar e como podem ser analisados, desfocando a ideia de apenas ver o ser monstruoso como algo típico do terror.

Cohen (2000) pontua que a sociedade por meio da cultura pode gerar monstros, assim propõe sete teses para descrever os tipos de monstros. A primeira tese intitulada “O corpo do monstro é um corpo cultural” discorre sobre a existência de monstros a partir de determinados momentos da cultura. Além disso, “o corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência” (Cohen, 2000, p. 26-27).

A segunda tese evidencia que o monstro sempre irá dar um jeito de escapar ileso, nas palavras de Cohen (2000, p. 28) “Nenhum monstro prova a morte mais do que uma vez”. Na verdade, ele sempre irá reaparecer de outra forma, “o monstro em si torna-se imaterial e desaparece, para reaparecer em algum outro lugar” (Cohen, 2000, p. 27). “O monstro é o arauto da crise de categorias” é o título da terceira tese, e conforme o autor irá aparecer em momentos adversos, prestes a se manifestar, assim “a geografia do monstro é um território ameaçador e, portanto, um espaço cultural sempre contestado” (Cohen, 2000, p. 32).

A quarta tese assinala a visão de diferença do monstro, ou seja, o desequilíbrio causa o monstruoso que pode ser social, cultural,

racial, sexual, político entre outros. Sobre a diferença Cohen salienta:

Ao revelar que a diferença é arbitrária e flutuante, que ela é mutável antes que essencial, o monstro ameaça destruir não apenas os membros individuais de uma sociedade, mas o próprio aparato cultural por meio do qual a individualidade é constituída e permitida (Cohen, 2000, p. 40).

Já a quinta tese pontua a narrativa com duas histórias relacionada ao monstro. A primeira história foca em descrever como o ser monstruoso poderia ser e a segunda procura trazer à baila “a que uso cultural o monstro serve” (Cohen, 2000, p. 42). A sexta tese que Cohen dá o título de “O medo do monstro é realmente uma espécie de desejo” apresenta o binarismo do monstro, isso porque assim como sentimos repulsa, também invejamos a sua liberdade. Além disso, o que é proibido sempre provoca certa atração. E, nisso reside o binarismo do monstro, assim como ocasiona o sentimento de repulsa, de medo, somos atraídos por ele.

A sétima e última tese está ligada à ideia de retorno. O monstro sempre irá voltar. “Eles podem ser expulsos para as mais distantes margens da geografia e do discurso, escondidos nas margens do mundo e dos proibidos recantos de nossa mente, mas eles sempre retornam” (Cohen, 2000, p. 54-55).

Nas narrativas contemporâneas o monstro existe, contudo não está ligado ao sobrenatural. Ele já passou por uma evolução e o ser monstruoso pode ser alguém ou algo que está à nossa volta e produz a sensação de medo, corroborando com o que salienta Bauman ou produzindo um efeito intencional, afirmativa está feita por Nestarez (2022).

Retomando as considerações de Ferreira e Trevisan (2024) as narrativas contemporâneas latino-americanas escritas por mulheres apresentam o horror social, como no conto “Solitárias”, de Agustina Bazterrica. Para Ferreira e Trevisan:

o horror social remete ao horror pós-ditadura e repressão, quando a sociedade foi privada de liberdade em todos os sentidos (liberdade política, religiosa, artística, de pensamento, de expressão) e no contexto atual, particularmente, remete à crítica e denúncia relacionadas a fatores de violência de gênero (verbal, psicológica, física) e toda forma de opressão e arbitrariedade, algumas situações, inclusive, já estão, lamentavelmente, naturalizadas na sociedade hierárquica e patriarcal (Ferreira; Tevisan, 2024, p. 58).

A sociedade patriarcal naturalizou a violência contra o sujeito feminino, de modo que isso ocorre quase que naturalmente. Claro que nenhuma forma de violência é natural e não pode ser aceita de forma alguma. Além disso, retomando o que afirma Saffioti (2015) é da natureza do sujeito masculino a força, a virilidade e da mulher a docilidade, a meiguice. Assim, se justificariam os atos violentos dos homens. E, isso tudo é denunciado na literatura insólita escrita por mulheres latino-americanas contemporâneas. Como reiteram Ferreira e Trevisan:

[...] as personagens têm se destacado por reivindicar espaços, direitos e revidar comportamentos injustos. A transformação/reviravolta e a vingança têm preponderado nas narrativas, culminando em prisão, traição, manipulação e morte dos opressores. A ordem é roubar o turno do discurso, tomar a caneta e (re)escrever a própria história (Ferreira; Trevisan, 2024, p. 66).

Com isso, percebemos que as narrativas contemporâneas latino-americanas pretendem dar voz àquelas que estão à margem da sociedade, ou seja, as mulheres que sofrem com a violência de gênero e se sentem perseguidas pelo sujeito opressor. Ademais, é importante salientar que a narrativa de Bazterrica é um conto insólito, já tem o sobrenatural desde o seu início. Nas palavras de Trevisan e Miranda:

No âmago do insólito, muitas são as histórias de horror, de bruxas, magias, situações irreais que incomodam o leitor com o que leu. Essas narrativas apresentam-se de várias formas, podendo ser valorizadas ou relegadas ao lugar comum na narrativa. Quando o sobrenatural é apresentado como algo normal para o ponto de vista das personagens, dentro do mundo ficcional criado pelo autor, acontecimentos incomuns e extraordinários no mundo

real passam a ser considerados completamente normais, ou seja, sólitos. (Trevisan; Miranda, 2024, p. 84).

O sobrenatural aparecendo como algo normalizado no cotidiano é uma característica das narrativas insólitas contemporâneas, classificadas como neofantásticas. Esse termo foi cunhado pelo teórico Alazraki para caracterizar as narrativas insólitas que já se iniciam com algo sobrenatural, mas tratado como normal, desde o seu início. O argentino sustenta que para o texto ter traços neofantásticos deve apresentar visão, intenção e *modus operandi*.

A visão, primeira característica apontada por Alazraki, apresenta a ideia de uma história dentro da outra, como se uma nova realidade fosse se revelando ao longo do texto. A intenção dá luz à perplexidade e a inquietação, além de sugerir o medo. Esse último não como algo fundamental, mas sim como uma consequência que poderá ser desenvolvida a partir da intensidade e da inquietação. Já o *modus operandi*, a terceira característica elencada por Alazraki, relaciona-se à inserção do elemento fantástico, desde o início da narrativa. E tudo isso pode ser visto no conto “As Solitárias”, que analisaremos a seguir.

O medo no conto “As Solitárias”, de Agustina Bazterrica

Como foi possível constatar o sentimento de medo pode se manifestar de diferentes formas, todavia, vai estar ligado à inquietação e angústia, como é visto no conto de Bazterrica. Neste conto a autora focaliza a história de uma moça, que não é nomeada e assim, vamos conhecendo uma cidade completamente vazia, sem pessoas enchendo os metrô e consumindo as ruas, tropeçando nos andarilhos e nos pedintes, batendo bolsas com bolsas, com troca de olhares vazios e corriqueiros, com algumas confusões rápidas. Uma cidade silenciosa, com possibilidade de escutar a própria respiração, sem gritos, sem choros, sem buzinas e sirenes estridentes.

É assim que se inicia a narrativa de Bazterrica. Em uma noite, próximo da meia noite, na virada do ano, uma garota se esforça para chegar a tempo de pegar o último metrô. Tinha certeza que seu chefe odiava a família, a mulher, os filhos, a casa. Não há outro motivo para trabalhar até tarde no último dia do ano. Caminhando pelas ruas, sozinha com as luzes fracas do poste, imagina alguns filmes de terror que assistiu. Assim, lembra do filme cujas pessoas solteiras eram levadas para um hotel e ali se apresentavam os benefícios de estar com um parceiro, visto que as chances de estupro eram menores. Com esses pensamentos tomando conta, ela apressa o passo tentando esvair o pensamento de que é a presa perfeita: pouca luz, ruas desertas, mulher sozinha.

O barulho do salto ecoa com força pelo quarteirão quando chega à estação do metrô, deserto também, não tinha como ser diferente. Nessa hora as pessoas estão servindo uma deliciosa janta. Ela pensa na família, prometera que não chegaria tarde, mas também não sentaria à mesa. No dia anterior, quando comunicou que não chegaria a tempo para sua família, fez-se um silêncio absurdo parecido com o que havia agora, no centro da cidade. Afasta o pensamento, olha o celular, não há muita bateria.

Acessa a linha A e um cheiro horrível lhe toma as narinas, todo dia ela passa por isso, mas o cheiro a espanta sempre, parece cada vez pior. É como um cachorro morto ao sol. Avista o metrô e desliza rapidamente pelas escadas, quase esquecendo do salto. Entra a tempo e enquanto passa o bilhete as portas se fecham. Continua sozinha. Senta em um banco e pega o celular, algumas ligações não atendidas da sua mãe. Tenta ligar, sem sinal. Suspira agradecendo pelo vagão estar vazio, nem parece de manhã cedo.

O metrô chega em uma estação, um homem sobe. O cheiro podre vindo dele consegue ser pior que o da estação A, inundando o vagão inteiro. Vestindo um terno velho, grande demais, sujo e cheirando a vinho, ele está na frente dela, olhando-a. O olhar é certo e ao mesmo tempo, turvo. Inclina-se para frente e afirma para a garota: “Eles estão te esperando”, e desce na próxima

estação. A jovem busca respostas, enquanto controla a respiração. Pensa na família que está esperando. Ainda sem sinal no celular.

Um corte de luz faz o trem parar, a pouca escuridão é agora nada. Busca a lanterna do celular, não há ninguém no vagão, nem no metrô. Vai até o maquinista, ele foi embora. Sai do metrô e grita por ajuda, mas a voz ecoa, ninguém. A garota imagina que a melhor opção é sair, buscar ajuda na estação, mas está muito escuro, ela nem sabe se orientar quanto às direções e escolhe um lado, então caminha com cuidado, anda com as mãos estendidas bem devagar. Ao chegar em uma espécie de escada, fica feliz, conseguiu chegar na próxima estação, sobe a estrutura engatinhando, até que uma mão áspera a ajuda a subir, quando chega ao topo, agradece a ajuda e questiona ao desconhecido que não consegue enxergar, qual é o lado da saída, não há resposta.

Irritada de ficar sem resposta, ela grita e solta alguns palavrões, destinada a descer por onde subiu e seguir o caminho sozinha no escuro, vira-se e consegue visualizar pouco nitidamente duas silhuetas de homens olhando para os trilhos, pela roupa empoeirada parecem operários, mas estão brancos demais, tão brancos que reluzem na completa escuridão, em um piscar de olhos, ambos viram o rosto para a garota e a feição deles é de um grito contido, com a boca aberta. Eles estavam a esperando.

O resumo acima elaborado com base no conto de Bazterrica nos dá uma plena ideia da narrativa. A personagem narradora é uma mulher solitária na noite tentando ir para casa. A escuridão lhe apavora e causa um dos sentimentos mais antigos e perturbadores da humanidade: o medo. Além disso, o conto tem início com uma situação inusitada que provoca inquietação e desequilíbrio: ruas completamente vazias, metrô vazio e sem a presença de pessoas. Esse fato incomum para uma cidade, mesmo sendo final de ano, remete a presença do neofantástico e as suas características elencadas por Alazraki: visão, intenção e *modus operandi*.

O *modus operandi* ressalta-se pela presença do insólito já nas primeiras linhas do conto: a cidade completamente deserta e a moça ser a única pessoa a estar pelas ruas. A visão pode ser

percebida como uma história que carrega outra consigo. E isso pode ser constatado quando a jovem informa que está sozinha na rua e fica pensando em um filme cuja moças sozinhas precisavam encontrar um parceiro. “No hotel, mostravam os benefícios de estar em um relacionamento. Um deles era que as mulheres acompanhadas tinham menos possibilidades de sofrer um estupro. Você anda mais rápido e sente raiva por ser um clichê: uma mulher jovem e sozinha, em uma rua deserta, andando com medo” (Bazterrica, 2023, p. 149-150).

A passagem da narrativa faz referência à violência de gênero e a cultura do estupro, a mulher frágil e sozinha precisa da proteção de um homem, caso contrário será um alvo fácil. Saffioti (2015) elucida que o homem é educado de forma a sempre mostrar a sua virilidade e a sua força, já a mulher sempre deve ser dócil. Isso, de certa forma é uma tentativa de justificar a cultura do estupro, “como o homem foi educado para ir à caça, para, na condição de macho, tomar sempre a iniciativa, tende a não ver com bons olhos a atitude de mulheres desinibidas” (Saffioti, 2015, p. 28).

Vale lembrar que apesar de sofrer violência sentir-se ameaçada por estar sozinha na rua, muitas mulheres ainda precisam provar que realmente foram estupradas. Conforme Campos; Machado; Nunes e Silva (2017, p.985) se o ato violento não deixar a mulher com roupas rasgadas e sinais de agressão física, parece difícil constatar que houve realmente violência sexual.

Bazterrica, por meio de sua narrativa, coloca em evidência a dificuldade de a sociedade aceitar que uma mulher possa sair sozinha à noite e nada possa lhe acontecer. A jovem do conto em questão é impedida de sair de seu trabalho no horário normal por um homem que não gosta de ficar com a sua família na virada do ano. Podemos dizer que a jovem é duplamente perseguida: primeiro pelo chefe que não permite sua saída dentro do horário normal de trabalho e em segundo lugar por se sentir ameaçada, sozinha nas ruas escuras.

Também não podemos deixar de mencionar outro acontecimento insólito no conto que é a presença de um homem

misterioso que sobe em uma das estações do trem. A partir do momento em que o indivíduo entra no vagão, a jovem sente um forte cheiro de podre e mofo. O homem “veste um terno preto velho e gasto que fica grande nele. Olha para você, que se espanta por seu olhar ser tão intenso” (Bazterrica, 2023, p. 151). E acontece mais um ato estranho: “o homem se inclina para a frente e você não sabe se ele vai vomitar ou te atacar. Você se sente. Ele fica em pé e lhe diz: “Eles estão te esperando”” (Bazterrica, 2023, p. 152).

Esse trecho da narrativa além de trazer à baila vários elementos insólitos, como a entrada de um homem em uma estação de metrô que aparentemente estava vazia, ele exala um cheiro estranho, tem um olhar penetrante, sugerindo que a moça poderia ser uma vítima de algum tipo de violência. Todavia, podemos perceber a ambiguidade narrativa, referindo as afirmações de Campra a respeito do insólito discursivo. Quem está esperando? Dúvida esta que a personagem também expressa: “Não dá tempo de perguntar quem são “eles” e onde e por que estão te esperando. Você pensa que “eles” são sua família e que, efetivamente, estão te esperando e isso a acalma” (Bazterrica, 2023, p. 152). Esse trecho gera a dúvida, os espaços vazios, salientados por Campra: “a narrativa fantástica, ao final, pode ficar inconclusa, ou, revelando-se como um pseudofinal, reestabelecer a incerteza, ou fazer finais contraditórios” (Campra, 2016, p. 124).

As incertezas só irão aumentando no conto em questão, à medida que a protagonista vai tentando chegar em sua casa, sozinha em uma noite escura, ficamos cada vez com mais incertezas, e como pontua Campra referindo-se as personagens dos contos fantásticos contemporâneos: “a caracterização do herói fantástico como vítima de uma situação, sobretudo, individual” (Campra, 2016, p. 139).

Além disso, é importante ressaltar como o fato de a moça sentir-se só naquele momento vai surgindo o sentimento de medo, mais especificamente o medo da noite e o medo na noite, para retomar o que argumenta Delumeau. Isso porque falta energia e o metrô para de funcionar e o maquinista também abandona o vagão.

Você vai começar a chorar, mas reprime o choro. Você sente que na escuridão se está completamente só [...]. Na escuridão, você sente algo roçando seu tornozelo. Um rato, ou algo pior, que você nunca saberá. Você sente nojo. Por que está acontecendo isso comigo?, você pensa e sente a cabeça cheia de medo, um medo duro e gelado. [...] Sem luz não dá para avançar, sem luz não dá para confiar em nada (Bazterrica, 2023, p. 153-154).

O desespero da personagem protagonista vai aumentando à medida que ela percebe que está totalmente no meio da escuridão. O medo da noite é chamado de *Nictofobia*. Summerscale (2023) argumenta que é natural temer o escuro, assim como a noite. Isso porque a nossa visão noturna não é boa, nos deixando mais suscetíveis aos ataques e mais vagarosos. “Se acordarmos durante a noite, nossos olhos se esforçam para se ajustar à falta de luz, e vemos figuras sombrias tomarem forma, como se a escuridão estivesse se materializando” (Summerscale, 2023, p. 184-185). Ademais, o autor também pontua que na ausência da visão as lacunas são preenchidas pelo medo. A escuridão está associada às coisas ilícitas e proibidas, ou seja, “é uma metáfora para a ignorância e o pecado” (Summerscale, 2023, p. 186).

Delumeau, como já afirmamos anteriormente, diferencia o medo na escuridão e o medo da escuridão. O primeiro está relacionado à possíveis ataques que o homem poderá sofrer, “é aquele que experimentavam os primeiros homens quando à noite se encontravam expostos aos ataques dos animais ferozes sem poder adivinhar sua aproximação nas trevas” (Delumeau, 2009, p.141). Já o medo da escuridão surge, conforme Delumeau, do medo na escuridão, ou seja, ter medo da noite relaciona-se com as limitações do homem, a visão é reduzida e pode ocorrer a desorientação.

Enfim, o desaparecimento da luz nos confina no isolamento, nos cerca de silêncio e, portanto, nos “desassegura”. Uma das razões convergentes que explicam a inquietação engendrada no homem pela chegada da noite e os esforços de nossa civilização urbana para fazer recuar o domínio da sombra e prolongar o dia por meio da iluminação artificial (Delumeau, 2009, p. 143).

A protagonista do conto em análise se sente insegura no escuro, desorientada, como menciona Delumeau, além disso, percebemos claramente o quanto a luz lhe faz falta e o seu medo aflora com mais intensidade no momento em que a lanterna do seu celular desliga. Essa desorientação, consequente do medo, também é apontada por Montaigne fazendo com que as pessoas tenham reações que a levem para o perigo e não a afastem, devido ao pânico e o caos emocional em que se encontram.

E, isso tudo é visto na narrativa de Bazterrica, a personagem decide deslocar-se pelos trilhos do trem em busca de luz e um local que julga seguro. No entanto, a falta de claridade faz com que ela encontre uma estação sem saída:

Você sente uma correnteza de ar e grita: Uma estação! Você anda mais alguns passos e seu pé direito não pode avançar [...] você não consegue enxergar direito, mas sente que essa mão que a ajuda a subir é áspera e fria. [...] Onde fica a saída? Ele não te responde. [...] Na escuridão, você percebe que não há saída, que tudo está cercado, que essa é uma das estações fechadas (Bazterrica, 2023, p. 155).

A desorientação provocada pela ausência da luz leva a jovem para o perigo e para outro acontecimento insólito: o encontro com dois homens que a estão esperando na estação fechada. Como já foi anunciado por outro indivíduo no início da narrativa.

[...] quando você vira, vê duas silhuetas sentadas na beira da plataforma, dois homens de costas que olham para os trilhos. São tão brancos que dá para vê-los na escuridão. Parece que a roupa de trabalho está coberta de poeira, parecem operários. Eles viram o rosto para você, te olham e abrem a boca como se estivessem contendo um grito. Então você sabe que são eles que estavam te esperando (Bazterrica, 2023, p. 155).

Os dois homens que esperam a personagem feminina ao final da narrativa representam o acontecimento insólito. Isso porque não existe uma explicação para estarem ali e o conto se encerra no momento em que a jovem, sozinha, os encontra em meio à escuridão na estação que não há saída. Não existe uma explicação

para os homens a estarem esperando, e isso remete ao neofantástico, de Alazraki, como no início da história, é algo inquietante e perturbador.

Além disso, a presença de dois homens esperando uma mulher que está sozinha pode aludir à violência de gênero e ao ser monstruoso, como comentam França e Nestarez. Isso porque as feições dos homens são descritas como brancas, destacando-se na escuridão. Vale lembrar também que o monstro não é mais alguém com feições feias e assustadoras. O que assusta na narrativa contemporânea é o próprio homem. No conto em questão os dois homens, referenciando as teses sobre o monstro moderno elencadas por Cohen. Dessa forma, o acontecimento final, assim como a aparição de outro homem no vagão do trem mais ao início do conto causam o horror.

Considerações finais

A literatura de horror frequentemente coloca os personagens em situações extremas e aterradoras, como é o caso do conto de Bazterrica que fora apresentado nesse capítulo, esses sentimentos fazem o leitor se identificar com suas emoções e reações. A angústia e o desespero dos personagens em situações de horror podem provocar uma forte resposta emocional no leitor, levando-o a refletir sobre suas próprias vulnerabilidades e os gatilhos existentes.

Muitas obras de horror exploram o sobrenatural e o inexplicável, fazendo com que o leitor questione a linha entre o que é real e o que não é. Isso pode gerar um estado de perplexidade, no qual o leitor, ao tentar compreender o enredo, acaba sendo levado a refletir sobre sua própria percepção da realidade. No caso do conto “As Solitárias”, a mensagem dada pelo homem estranho na viagem do trem já adianta o final, e mesmo assim o término da narrativa é surpreendente e as descrições envolvidas causam medo.

Curiosamente, ao ler histórias de terror, o leitor se coloca em uma posição de controle, pois sabe que está em segurança enquanto acompanha as aventuras e os horrores da narrativa. Essa sensação

de controle, ao ser exposto ao medo, pode ser atraente para muitas pessoas, pois elas podem "brincar" com o medo de forma segura e controlada.

A literatura do medo oferece uma experiência única de vivenciar o terror de forma controlada, permitindo aos leitores enfrentar e explorar os medos mais profundos sem correr os riscos reais que esses medos implicam. Ao se depararem com situações de pavor ou terror em um contexto ficcional, os leitores podem extravasar suas próprias ansiedades e inquietações, transformando-as em uma experiência prazerosa, como um jogo emocional no qual podem se permitir experimentar o medo sem as consequências adversas do mundo real. Esse fenômeno sugere que, ao entrar em contato com "medos artísticos", os indivíduos têm a oportunidade de confrontar suas próprias fragilidades e limitações, ao mesmo tempo em que experimentam a catarse proporcionada pela literatura.

A literatura de medo possibilitaria extravasar, através da experiência ficcional, os pavores associados aos medos reais. Ver-se diante de uma experiência de terror ou de horror sem de fato correr os riscos inerentes a ela seria não apenas uma experiência prazerosa, mas, também, uma forma segura de encarar e enfrentar os diferentes medos aos quais estamos sujeitos. Nesse sentido, pensar os processos de criação dos "medos artísticos" e as representações literárias dos "medos reais", bem como questionar os motivos que levam os indivíduos a procurar por esse tipo de emoção na literatura, são modos de refletir sobre as formas assumidas pelo mal em nossas sociedades (Zanini; França; Nestarez, 2024, p.25).

Ao refletir sobre a relação entre os "medos artísticos" e os "medos reais", pode-se questionar o que leva as pessoas a buscar esse tipo de emoção. Uma possível explicação reside no desejo de compreender e processar o mal, o sofrimento e o terror que fazem parte da experiência humana. A literatura de terror, ao representar essas formas de medo, torna visíveis as forças obscuras que muitas vezes nos assombram, oferecendo uma maneira de lidar com elas de forma indireta. Nesse sentido, os "medos artísticos" funcionam como uma espécie de espelho para os "medos reais", possibilitando

a reflexão sobre o que é temido em uma sociedade e como o mal se manifesta nas diferentes formas que assume, seja na violência, no desconhecido ou nas ameaças à segurança e à ordem social.

A representação do medo beirando o horror social é vista no conto de Bazterrica. Temos uma narrativa que dialoga com a violência de gênero, isso porque a personagem central sente medo de estar caminhando pelas ruas sozinha, como já mencionamos anteriormente. Além disso, a representação do monstro contemporâneo é um ser real, alguém que realmente poderá lhe fazer mal por meio da violência de gênero. Dessa forma, a narrativa não pode ter um final com explicações, uma vez que o que causa o efeito insólito é a ausência de pessoas nas ruas e a presença anunciada dos homens que vieram busca-la. Bazterrica consegue dar luz aos dilemas da mulher na contemporaneidade: a violência de gênero.

Referências

- ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo neofantástico? *Mester, Los Angeles*, v. 19, n. 2, p. 21-33, 1990. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/7j92c4q3>. DOI: <https://doi.org/10.5070/M3192014104>
- BAUMAN, Z. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2022.
- BAZTERRICA, A. Solitárias. In: BAZTERRICA, A. *Dezenove garras e um pássaro preto*. Trad. Ayelén Medail: Ilustrações de Zero Deluxe. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2023, p. 149- 155.
- CAMPOS, C. H. de *et al.* Cultura do estupro ou cultura antiestupro? *Revista Direito GV*, 2017, v. 13, n.03, p. 981-1006.
- CAMPRA, R. *Territórios da Ficção Fantástica*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.
- CARROLL, N. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.
- COHEN, J. J. “A cultura dos monstros: sete teses”. In: SILVA, T. T. da (org.). *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da*

confusão de fronteiras. Trad. Tomaz Tadeu as Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 23-60.

DELUMEAU, J. *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lucia Machado; tradução de notas de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FERREIRA, C. C.; TREVISAN, A. L. Nas enigmáticas veredas do insólito ficcional: Algumas ponderações sobre o protagonismo feminino. In: FERREIRA, C. C. (org.) *et al. Nas teias do insólito: diálogos e perspectivas teórico-analíticas sobre narrativas literárias*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2024, p. 15 – 81.

FRANÇA, J. A alma encantadora das ruas e dentro da noite: João do Rio e o medo urbano na Literatura Brasileira. In: GARCIA, F. *et al.* (org.) *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Caetés, 2013.

FRANÇA, J.; NESTAREZ, O. Apresentação. In: FRANÇA, J.; NESTAREZ. *Tênegra: narrativas brasileiras de horror [1839- 1899]*. São Paulo: Fósforo, 2022, p. 7-42.

MONTAIGNE, M. de. “Sobre o medo”. “Sobre a crueldade”. In: FRANÇA, J. *et al.* (org.). *Artes do mal: textos seminais*. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2024.

NESTAREZ, O. A. L. *Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias*. 2022. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-05102022-192221/>. Acesso em: 05 jan.2025.

NESTAREZ, O. Vozes, formas e territórios da literatura de horror contemporânea. In: TREVISAN, A. L. (org.) *Na literatura, o insólito*. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2023, p. 74-91.

ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SAFFIOTI, H. I. B. *Gênero, Patriarcado e Violência*. 2. ed. São Paulo: Expressão popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SUMMERSCALE, K. *O livro das fobias e manias: 99 obsessões para entender a mente humana*. Trad. Renato Marques. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.

TREVISAN, A. L.; MIRANDA, C. V. M. Insubimissas, donas de si e fantásticas: análise do conto *pequeñas mujercitas*, de Solange Rodríguez Pappe. In: FERREIRA, C. C. (org.) *et al. Nas teias do insólito: diálogos e perspectivas teórico-analíticas sobre narrativas literárias*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2024, p. 82-94

ZANINI, C. *et al.* (org.). *Artes do mal: textos seminais*. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2024.

O MEDO DA LOUCURA

*Acordei batendo queixo de medo, acendi todas as luzes da casa,
chamei a família toda, contei o que havia acontecido, mas eles
acharam que dessa vez eu estava mesmo maluca.*

(Augusta Faro)

INTERSECÇÕES ENTRE O MEDO DA LOUCURA E O SEXO FEMININO NO CONTO “O DRAGÃO CHINÊS” (1999), DE AUGUSTA FARO

Brenda Padilha França
Gisele Troian Guerra

Considerações iniciais

Analisar e discutir a respeito das temáticas presentes na literatura de autoria feminina sempre é enriquecedor pois, entre diversos contos, romances, e outras produções artísticas escritas por mulheres, existem assuntos extremamente relevantes, os quais contribuem, conseqüentemente, para compreender a respeito de como a mulher é vista pela sociedade, principalmente entre os séculos XIX e XX. Por esse motivo, o presente artigo objetiva analisar a intersecção entre duas temáticas presentes no cotidiano feminino, sendo essas o medo e a loucura, mais especificamente a partir do conto “O Dragão Chinês” (1999), de autoria da escritora Augusta Faro, o qual será analisado mais profundamente nos próximos subcapítulos. Diante disso, é relevante que o estudo seja introduzido, primeiramente, com um panorama sobre uma das temáticas presentes nesse capítulo, sendo essa a loucura feminina, tendo em vista que, por muito tempo, o sexo feminino foi relacionado diretamente à histeria.

É claro, como esse assunto já está presente no decorrer desse capítulo, ele será abordado, nesse momento, de uma forma mais ampla, porém, não deixando de ser importante. Desse modo, objetivando expor como a mulher e a loucura são vistos pela sociedade, é relevante analisar a obra *The Female Malady* (1985) [*A doença feminina*], de autoria da escritora e crítica literária estadunidense Elaine Showalter. No entanto, devido ao fato de a obra ainda não possuir uma versão completa traduzida para o

português, buscou-se a tradução do capítulo “Introdução”, a qual foi publicada na revista *Tempos Históricos*, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), e que é de autoria da doutoranda em História na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Ana Carolina Salvi. Portanto, a partir dessa tradução, foi possível conhecer mais sobre as ideias de Elaine Showalter.

Em primeiro lugar, é indiscutível considerar que, por muito tempo, a loucura feminina esteve atrelada a duas ideias, sendo essas a “loucura como um dos erros da mulher; [e a] loucura como a natureza essencial feminina que se desvela diante da racionalidade científica masculina” (Showalter; Salvi, 2024, p. 284). Desse modo, em ambas as situações, elas ocorrem devido ao papel que a mulher exerce na sociedade, isto é, os “papeis limitantes de filhas, esposas e mães” (Showalter; Salvi, 2024, p. 285), os quais, em consequência, acabam por limitá-las a uma ideia de que a loucura é o resultado dos seus erros e da sua natureza. Além disso, Showalter e Salvi (2024) mencionam que, diante dessa convenção acordada pela sociedade, coube à mulher se enquadrar à irracionalidade e ao silêncio, o que era injusto.

Entretanto, é interessante observar que, apesar da loucura estar relacionada à uma ideia negativa em relação aos comportamentos das mulheres, ela também pode ser analisada de forma positiva pois, de certo modo, é “uma forma de protesto feminista inconsciente, a contraparte do ataque aos valores patriarcais realizado pelos movimentos de mulheres da época” (Showalter; Salvi, 2024, p. 287). Em outras palavras, graças às injustiças sofridas pelas mulheres, quanto ao campo psiquiátrico, isso se tornou uma motivação para a luta feminista, principalmente com o objetivo de repensar o modo como a mulher era vista pela sociedade patriarcal. Aliás, a loucura feminina era tratada de modo tão injusto que “as fontes padrão para a história da psiquiatria, como relatórios médicos, livros-texto de psiquiatria, registros asilares [...] deixam de fora, silenciam de fato, as vozes das mulheres” (Showalter; Salvi, 2024, p. 288), devido à sociedade acreditar ser algo inato ao sexo feminino.

Sem dúvidas, esse breve relato sobre a loucura feminina se direciona para as produções literárias de escritoras que estiveram à beira da histeria. Sobre isso, Showalter e Salvi (2024) mencionam Virginia Woolf (1882-1941), Anne Sexton (1928-1974) e Sylvia Plath (1932-1963), as quais “tiveram de pagar pelo exercício da criatividade em uma cultura dominada por homens” (Showalter; Salvi, 2024, p. 286). Portanto, o legado dessas escritoras, assim como o de outras, torna-se extremamente relevante para o estudo a seguir, o qual se aprofundará nas questões que perpassam a loucura e o sentimento de medo. A saber, esse estudo é de caráter teórico-bibliográfico e, por isso, está ancorado nas produções intelectuais de Alazraki (1990), Bauman (2008), Borges (2020), Delumeau (1989), Foucault (1978), França (2011), Garcia (1995), Júnior (2011), Knapp (2020), Martins (2021), Menegassi (2017), Roas (2014), Ribeiro (2008), Showalter e Salvi (2024), Vieira (2020) e Zolin (2009), com o objetivo de subsidiar os subcapítulos desse capítulo, os quais tematizam a escritora Augusta Faro e sua obra *A Friagem* (1999), a literatura fantástica de autoria feminina no Brasil do século XX, a representação da loucura feminina e seus desdobramentos na literatura, a construção narrativa no conto “O Dragão Chinês” (1999) e o medo da loucura sob o viés da representação feminina na narrativa. Desse modo, é esperado que esse capítulo seja relevante para as pesquisas que focalizam as temáticas do gênero e medo.

Conhecendo Augusta Faro e sua obra *A Friagem* (1999)

Comumente, a escritora Augusta Faro de Fleury Melo é conhecida apenas por Augusta Faro. Falando um pouco sobre a sua vida, ela nasceu em 04 de novembro de 1948, na cidade de Goiânia, e é filha de Augusto da Paixão Fleury Curado e Ivany Craveiro Fleury Curado, de acordo com Nívea de Souza Moreira Menegassi (2017).

Além disso, a autora “é duplamente egressa da UFG: graduou-se em pedagogia em 1967 e tornou-se mestre em literatura e linguística em 1992” (Vieira, 2020). Faro comenta em sua entrevista

à Vieira que já escrevia e um professor a incentivou a fazer mestrado, proporcionando-lhe um conhecimento muito maior com suas informações e leituras.

Também é relevante mencionar que Augusta fundou a Escola Infantil Piaget em 1980, mas declara que a literatura é a sua verdadeira paixão, sendo assim, de acordo com Menegassi (2017), Augusta Faro iniciou sua carreira literária em 1982 com a publicação do livro de poemas *Mora em mim uma canção menina*, logo depois lançou *Lua pelo corpo*, em 1984, e prosseguiu com suas poesias em *O Estado de Graça*, em 1988. Em 1990, lança *O Azul é do Céu?*, que foi o primeiro livro de poesias destinado ao público infantil.

Menegassi continua citando as publicações destinadas ao público infanto-juvenil da autora que, no ano seguinte, publicou *O Dia tem Cara de Folia*, em 1992, *O Usar a Cuca é melhor do que a Pança* e a novela *A Dor Dividida, um Caso de Aids*, em 1994. Logo, é interessante observar que “A obra de Augusta começou pelas páginas dos jornais locais, mas depois se desdobrou em poemas, contos e crônicas que ganharam destaque nacional” (Vieira, 2020). Aliás, ela foi premiada pela União Brasileira dos Escritores do Rio de Janeiro pelo livro *Avesso do Espelho*, em 1995, e pelo livro de contos sobrenaturais, de cunho fantástico, *A Friagem*, em 1998, o que recebeu o reconhecimento da crítica nacional e foi integrado em vestibulares, além do fato de ter sido criada uma matéria sobre a obra na Revista Veja.

Conforme os apontamentos de Menegassi (2017), além destes títulos, Faro escreveu *Alice no país de Cora Coralina* (1993), *Por quem chora Potira?* (1996), *A Menina que Viajou para o Sol* (1997) e *Boca Benta de Paixão* (2007), esse último e *A friagem*, Vieira (2020) acrescenta que foi traduzida para o alemão, inglês e espanhol. Ela também é colaboradora do jornal goianiense *O Popular*, na seção Almanaque, reservada ao público infanto-juvenil. Menegassi assinala a preferência da autora pelas crianças, “já que possui apenas dois livros de contos destinados ao público adulto” (Menegassi, 2017, p. 36).

Augusta Faro também é uma das representantes femininas da literatura fantástica na categoria realismo mágico. O fantástico

estava presente nas narrativas de escritores que presenciaram a ditadura, que é o caso da autora, “uma vez que na época de sua juventude nosso país encontrava-se rendido ao autoritarismo” (Menegassi, 2017, p. 37). Segundo Paula Júnior (2011), Augusta representa com seus textos um tratamento, direto ou não, da condição feminina em temas específicos, como a violência de gênero na sociedade contemporânea.

Atualmente, de acordo com Vieira (2020), Faro é membro da Academia Goiana de Letras e da Academia de Letras e Artes de Goiás. Menegassi (2017) acrescenta que esse reconhecimento de Faro ainda é muito recente, há muito o que se pesquisar sobre a vida e obra, isso porque algumas autoras se vinculam com pequenas editoras, que realizam poucos exemplares, uma questão de mil, dificultando a divulgação de seu trabalho e circulando apenas em círculos locais, especialmente quando não pertencem ao eixo Rio-São Paulo.

Falando sobre a vida familiar da autora, a maternidade é algo muito importante para ela, segundo Maria Paula, que é sua filha, ela diz o seguinte sobre a mãe:

Minha mãe raramente saía de casa. Vivia às voltas com os filhos, uma escadinha, tumultuosa e exigente. Mas ainda assim, achava tempo para auxiliar meu pai, advogado e político, não dispensava a cooperação de mamãe. E ela se dava inteiramente ao marido e aos filhos, ao seu lar, enfim. Só à noite, depois que os menores dormiam e os mais velhos preparavam suas lições, mergulhava na leitura, junto da rede de papai, que por sua vez, devorava jornais e revistas do Rio e São Paulo (Godoy, 1961, *apud* Ribeiro, 2008, p. 36).

Como é possível observar na citação acima, Faro deixava seus interesses em segundo plano para cuidar da família. Ademais, Ribeiro (2008) acrescenta que ela ensinava religiosidade aos filhos e, conseqüentemente, a orar, além dos princípios relacionados à igreja. É possível também observar em alguns de seus textos a santificação da mulher, na qual faz referência à mãe em seu primeiro livro e, durante suas viagens, descrevia em seus diários

características dos locais onde passou e ficou, dando a entender que fazia parte de uma família da elite e tinha instrução.

A Literatura fantástica de autoria feminina no Brasil do século XX

Quando se menciona a respeito da autora Augusta Faro, é imprescindível trazer à tona a literatura fantástica de autoria feminina no Brasil do século XX, visto que ela, “em vários contos de *A Friagem* e *Boca Benta de Paixão*” (Martins, 2021, p. 52), por exemplo, demonstrou possuir o domínio dessa manifestação literária. Portanto, com o objetivo de se adentrar nesse assunto, torna-se extremamente válido discutir a respeito dos conceitos que circundam o fantástico. Logo, para isso, serão utilizadas as contribuições de David Roas e a sua obra *A ameaça do fantástico - Aproximações teóricas* (2014) e, mais adiante, o artigo “¿Qué es lo neofantástico?” (1990), de Jaime Alazraki (1934-2014), tendo em vista que a produção de Augusta Faro se desdobra em diversos aspectos pertencentes ao fantástico.

Nesse sentido, é possível argumentar que, nas palavras de Roas (2014), a literatura fantástica teve sua primeira aparição datada no século XVIII, por meio do romance gótico inglês *O castelo de Otranto* (1746), de Horace Walpole (1717-1797), o qual, sem dúvidas, representou o “choque ameaçador entre o natural e o sobrenatural sobre o qual se sustenta o efeito do fantástico” (Roas, 2014, p. 47). A partir disso, fica claro entender que o sobrenatural é uma característica indispensável dentro de uma narrativa fantástica, afinal, por meio dela, surge um processo que “transgride as leis que organizam o mundo real” (Roas, 2014, p. 31). Em outras palavras, o sobrenatural se instala em uma realidade pertencente ao cotidiano com o objetivo de ameaçar a segurança de quem o habita, que é, nesse caso, o leitor da narrativa.

É interessante observar que, além do fantástico estar relacionado diretamente com o caráter estético pertencente à literatura, ele também representa um desejo profundo do escritor, tendo em vista que é “um canal idôneo para expressar esses medos,

para refletir todas essas realidades, fatos e desejos que não podem ser manifestados diretamente porque representam algo proibido que a mente reprimiu” (Roas, 2014, p. 50). Sendo assim, por meio do fantástico, o escritor possui liberdade para se expressar livremente de modo irracional, o que, sem dúvidas, não poderia acontecer em manifestações literárias que são regidas pelas leis da racionalidade. É claro, diante dessa afirmação, não se pode esquecer que “o fantástico é um modo narrativo que provém do código realista, mas que ao mesmo tempo supõe uma transformação, uma transgressão desse código” (Roas, 2014, p. 54), promovendo, assim, de acordo com Roas (2014), um sentimento de inquietude advindo nos personagens e no leitor.

Dito isso, é possível compreender que David Roas (2014) tematiza o fantástico como sendo a inserção do sobrenatural e irracional dentro de uma realidade verossímil, ocasionando, assim, “uma impressão aterrorizante tanto nos personagens quanto no leitor” (Roas, 2014, p. 58) da narrativa. Assim, como foi visto anteriormente, o fantástico obteve seu auge no século XVIII, se estendendo até meados do XIX, até que o ser humano, no século XX, se deparou “com uma nova maneira de se cultivar o gênero” (Roas, 2014, p. 64), chamada de neofantástico. Aqui, Roas (2014) exemplifica o surgimento dessa nova manifestação fantástica a partir de três escritores emblemáticos, sendo esses Franz Kafka (1883-1924), Jorge Luis Borges (1899-1986) e Júlio Cortázar (1914-1984), pois, ao contrário do que se cultivou anteriormente, as narrativas neofantásticas não possuem “a explicação do fenômeno, seu sentido claro e o componente aterrorizante” (Roas, 2014, p. 66) do fantástico.

Dessa maneira, agora as contribuições de Jaime Alazraki (1990) tornam-se indispensáveis para as discussões que serão realizadas a seguir. Nesse contexto, como foi explorado anteriormente, Alazraki (1990) indaga a respeito da nomeação dos relatos que contêm elementos fantásticos, mas que, ao mesmo tempo, não provocam medo e terror, conferindo, então, essa classificação como neofantástico. Desse modo, procurando saber

mais a respeito dessa manifestação literária, têm-se que, nas palavras de Alazraki (1990), o neofantástico, enquanto pertencente à uma realidade própria, assume o papel de uma máscara, no sentido de ocultar uma segunda realidade, aquela que está de acordo com o mundo verossímil. Portanto, ao acontecer isso, cria-se uma fissura entre os dois mundos, o que, consequentemente, ocasiona a inserção do neofantástico dentro do mundo comum. Essa inserção, muitas vezes, será feita por meio do uso de metáforas epistemológicas, como modo de nomear o que é inominável dentro do mundo neofantástico, como aponta o referido autor.

Para tanto, será visto mais adiante, na seção de análise, que o conto “O Dragão Chinês” (1999), de Augusta Faro, obedece a essa configuração neofantástica exposta anteriormente, contemplando-a, assim, como uma escritora da literatura fantástica brasileira inserida no século XX. Dito isso, agora, torna-se extremamente relevante expor a influência da escrita feminina nessa manifestação literária, visto que, até agora, só foram mencionadas obras oriundas de autores masculinos. Para isso, serão analisadas as obras teóricas *Literatura de autoria feminina* (2009), de Lúcia Osana Zolin, e *O Fantástico e suas Vertentes na Literatura de Autoria Feminina no Brasil e em Portugal* (2021), de Ana Paula dos Santos Martins, as quais procuram restabelecer o lugar das mulheres dentro do cânone literário.

Contextualizando historicamente a criação do cânone literário, ele “sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres” (Zolin, 2009, p. 327). Por meio dessa citação, fica claro perceber que a mulher inserida entre os séculos XVIII e XIX teve sua produção intelectual e literária relegada pelo cânone constituído de homens, no entanto, no final do século XX, época a qual estavam acontecendo os movimentos feministas mundiais, o cenário começou a se alterar positivamente, visto que houve “o reconhecimento institucional da existência da literatura escrita por mulheres como objeto legítimo de pesquisa” (Zolin, 2009, p. 335). Nesse contexto, se iniciava um movimento de resgate

das obras literárias produzidas por escritoras anteriormente a esse século, além de permitir às mulheres contemporâneas “a escrever mais como literatas” (Zolin, 2009, p. 328) e, assim, publicar suas obras literárias.

Portanto, no solo brasileiro, “o resultado desse trabalho aponta para a descoberta de inúmeras obras de escritoras do século XIX” (Zolin, 2009, p. 328), as quais, possivelmente, teriam ficado em esquecimento se não fosse por esse movimento de resgate e valorização. De acordo com Zolin (2009), no momento em que as mulheres se inseriram no mundo da ficção, era comum que escrevessem narrativas com personagens femininas conscientes de toda a submissão e dependência que tinham do sexo masculino, construindo, assim, uma crítica contra todo o passado marcado por desigualdades. Aliás, no que tange esse processo de redescoberta da ficção de autoria feminina, não se pode deixar de mencionar a “grande ausência de escritoras brasileiras que se dedicaram às narrativas do fantástico, do maravilhoso e do realismo mágico durante o século XX” (Martins, 2021, p. 42), ocasionando, assim, uma dupla marginalização, visto que o fantástico “é um tipo de ficção historicamente excluído do cânone” (Martins, 2021, p. 48), como será visto mais profundamente a seguir.

Falando mais sobre esse tipo de ficção, nas palavras de Martins (2021), o objetivo do fantástico é tematizar problemas que se instalam na contemporaneidade, utilizando, assim, elementos relacionados ao sobrenatural, maravilhoso, insólito, entre outros. Para tanto, a literatura feminina se beneficiou profundamente desse modo de denúncia, principalmente no que diz respeito a criação de “experiências inquietantes sobre os medos mais profundos com as quais as personagens se debatem no enfrentamento do eu e do outro, passando pelo relacionamento homem-mulher” (Martins, 2021, p. 56). Em outras palavras, por meio dos elementos pertencentes ao fantástico, o qual “transgride as leis que organizam o mundo real” (Roas, 2014, p. 31), as autoras femininas foram capazes de “problematizarem as relações da mulher com a sociedade, denunciarem as condições de

subalternidade das mulheres à lógica patriarcal” (Martins, 2021, p. 56) e exercer outras ações relacionadas à luta pelo espaço delas.

Com isso, essa seção permitiu que se compreendesse sobre os conceitos relacionados à literatura fantástica e ao neofantástico, no que tange à produção de literatura fantástica de autoria feminina no Brasil do século XX, tendo em vista que as escritoras “foram capazes de construir mundos fantásticos alternativos para trazer à tona e desafiar o que é repressivo e dominador” (Martins, 2021, p. 56), como é o caso de Augusta Faro e seu conto “O Dragão Chinês”, que foi publicado em 1999, isto é, no final do século XX. Portanto, tanto a produção intelectual de Faro, como a de outras autoras anteriores a ela, estão inseridas em um período no qual a produção literária feminina, principalmente de caráter fantástico, começou a ser questionada e, conseqüentemente, valorizada pelos críticos literários, afinal suas ideias serão eternamente atemporais, tendo em vista que a luta feminina ainda se estende atualmente.

A representação da loucura feminina e seus desdobramentos na literatura

A seção anterior focalizou-se na presença da temática fantástica dentro da literatura de autoria feminina, demonstrando ser, assim, um canal importante para denunciar a condição submissa do sexo feminino. Logo, estabelecendo vínculos a mesma ideia anterior, agora torna-se válido argumentar a respeito da representação da loucura feminina e seus desdobramentos na literatura, visto que, assim como o fantástico e suas vertentes, a loucura também é um elemento presente nas obras escritas por mulheres, principalmente como modo de expor que essa doença era negativamente considerada pertencente ao sexo feminino. Aliás, nesse âmbito, discorrer a respeito da loucura feminina é extremamente necessário, afinal o conto “O Dragão Chinês” (1999), de Augusta Faro, se relaciona diretamente a essa temática, como será visto mais adiante. Desse modo, serão analisados os livros *História da loucura* (1978), de Michel Foucault (1926-1984), e *Ovelhas*

na névoa: um estudo sobre as mulheres e a loucura (1995), de Carla Cristina Garcia, para embasar teoricamente esse estudo.

Iniciando pelas contribuições de Foucault (1978), o autor traça o cenário da loucura entre os séculos XVII e XVIII, tendo em vista que o conceito passou por diversas transformações. Nesse sentido, ocorreu “uma alteração na consciência da loucura; são os asilos de internamento, as casas de força e de correição que doravante representam essa consciência” (Foucault, 1978, p. 138) e, conseqüentemente, ridicularizavam as pessoas que sofriam com essa condição desconcertante. Junto a isso, tem-se que a medicina influenciou diretamente o que as pessoas pensavam a respeito da loucura, tendo em vista que o médico é o único que “nos introduz no mundo da loucura. Apenas ele permite que se distingam o normal do insano, o criminoso do alienado irresponsável” (Foucault, 1978, p. 141), corroborando para a ideia de que o sujeito taxado como louco deveria ser corrigido.

Ademais, ao longo do tempo, a loucura acabou se desdobrando em outros aspectos, como a “de um conceito comum que será o de ‘doença dos nervos’” (Foucault, 1978, p. 310), conhecida comumente como histeria, a qual, de acordo com Foucault (1978), está mais associada a uma imagem do que a uma doença, visto que eram as jovens viúvas e as mulheres em busca de um marido que mais se relacionavam a essa denominação. Aliás, ao se pensar nas características que estão relacionadas à histeria, é imprescindível considerar que ela também está ligada aos “esforços dos espíritos” (Foucault, 1978, p. 317). Em outras palavras, Foucault (1978) argumenta que a resistência do corpo humano influencia diretamente a interiorização da histeria nas pessoas pois, quanto mais forte for o espírito, há menos chances de ele ser acometido pela histeria. Sendo assim, as pessoas com o espírito fraco seriam mais propensas a se tornarem histéricas, como é o caso das mulheres que viviam uma vida “frouxa, ociosa, luxuosa e relaxada” (Foucault, 1978, p. 319), a qual não as desafiava para nada, ao contrário do homem que, graças às suas ocupações, não tinha o espírito enfraquecido.

A partir dessa contextualização, a seção se encaminha para as considerações de Garcia (1995), principalmente no que diz respeito a loucura feminina, tendo em vista que a histeria sempre esteve diretamente relacionada ao sexo feminino. Portanto, com o objetivo de entender como a mulher foi taxada de louca e histérica, torna-se necessário se transportar para a época de constituição do conceito de família burguesa, datada entre os séculos XVII e XIX pois, como é entendido historicamente, esse período foi fortemente marcado por ideais misóginos, principalmente na cultura ocidental, os quais defendiam que uma das únicas tarefas designadas à mulher era “cuidar constantemente dos filhos” (Garcia, 1995, p. 13) e, conseqüentemente, do lar em que habitava. Desse modo, é perceptível que, ao ficarem constantemente isoladas dentro de casa, o sexo masculino argumentava que as mulheres possuíam “limites físicos e mentais” (Garcia, 1995, p. 13) os quais, por conseguinte, “acabam gerando a fadiga constante tanto no corpo quanto no espírito” (Garcia, 1995, p. 13) da mulher. Logo, como foi visto, é por meio dessa fraqueza dos “esforços dos espíritos” (Foucault, 1978, p. 317) que a loucura e a histeria se instalavam no corpo da mulher.

Ao contextualizar a influência que o gênero tem na constituição dos ideais burgueses, torna-se perceptível compreender que “a misoginia, tão recorrente na cultura ocidental, expressa a representação dual da loucura feminina” (Garcia, 1995, p. 15), visto que isso se deve “à situação da mulher, aos papéis sociais confinadores como esposas, filhas e amantes malcompreendidas pela profissão psiquiátrica” (Garcia, 1995, 15). Portanto, ao ser realizada uma análise a respeito dessa situação, tem-se que, além do homem colocar o sexo feminino em uma posição de confinamento, ele também decide taxá-lo como louco e histérico, devido a algo que ele mesmo ocasionou, representando, assim, o caráter manipulatório que circundava o sexo masculino. Como reflexo disso, as ações das mulheres eram observadas a todo momento, principalmente no que diz respeito às “crises biológicas” (Garcia, 1995, p. 53) e os ciclos fisiológicos delas, por exemplo,

“puberdade, gravidez, nascimento, menopausa –, durante os quais os pensamentos poderiam se confundir e os sintomas de insanidade aparecer” (Garcia, 1995, p. 53), criando, assim, uma visão errônea do sexo feminino.

Falando mais profundamente sobre a fisiologia da mulher, era imaginado que “as mulheres eram mais vulneráveis que os homens à insanidade, por causa da instabilidade em seu sistema reprodutivo, que interferia no controle sexual, emocional e racional” (Garcia, 1995, p. 52) e, com isso, tornava-as histéricas. Dentre os sintomas que definiam uma mulher histérica, é possível citar “o ciúme, a inveja, o capricho, a vaidade, o egoísmo, o exibicionismo, a extravagância, a instabilidade, a fraqueza de vontade, a sensibilidade aguçada, a emotividade, a suscetibilidade, a sugestionabilidade, a impressionabilidade” (Garcia, 1995, p. 59), entre outras características. Logo, ao se enquadrar em algum desses cenários, a autora Garcia (1995) argumenta que o controle psiquiátrico era imposto sobre as mulheres, seja esse por meio do confinamento em manicômios e em clínicas psiquiátricas, a designação da cura pelo repouso exercido dentro dos lares burgueses, ou por meio da psicocirurgia. Assim, seja qual fosse o método, todos eram injustamente aplicados à mulher.

Até agora, ficou claro entender que “histeria e feminilidade se tornaram termos praticamente intercambiáveis, pois a histeria estava ligada ao que a medicina chamava de essência feminina” (Garcia, 1995, p. 59). Portanto, essas ideias eram tão recorrentes que, em certo momento, elas se desdobraram no campo literário, por meio de obras que tematizavam, sob a ótica masculina ou feminina, a loucura presente na mulher. Sendo assim, ao se observar a partir do ponto de vista do homem, principalmente durante o século XVIII, “os escritores descreveram a louca como vítima da tirania de parentes e pais. A louca, vitimizada, tornou-se uma figura muito cultuada pelos românticos” (Garcia, 1995, p. 50). Por outro lado, diante da ótica feminina, “a louca, o duplo da autora, é a encarnação de uma ansiedade de autoria e de toda repressão criativa que sofriam as escritoras” (Garcia, 1995, p. 55)

durante os séculos XVII à XIX. Em outras palavras, Garcia (1995) argumenta que as mulheres, principalmente aquelas que foram diagnosticadas como histéricas ou foram internadas, começaram a adotar o ofício da escrita como forma de expressarem os seus desejos e escaparem dos ideais masculinos no que diziam respeito ao gênero. Sem dúvida, “não é de se espantar que a louca tenha se tornado uma figura emblemática para as feministas” (Garcia, 1995, p. 55), visto que, ao abordar a loucura na literatura, inicia-se um processo de denúncia contra essa condição.

Nesse sentido, muitas escritoras emblemáticas escreveram obras a frente do seu tempo, como é o caso de Charlotte Perkins Gilman (1860-1935) e o seu conto “O papel de parede amarelo”, publicado em 1892, presente na obra *O papel de parede amarelo e outros contos* (2019). Desse modo, ela era uma “jovem feminista, talentosa, mas presa pelas obrigações domésticas, Gilman foi tomada por uma crise de depressão profunda e procurou a ajuda do Dr. Mitchell” (Garcia, 1995, p. 69), o qual receitou um tratamento de repouso, isto é, que a impedia de ler e escrever, visto que essas atividades poderiam estimular o espírito da autora. Sendo assim, como resposta a essa imposição, Charlotte, por meio do conto “O papel de parede amarelo” (1892), “registra as experiências de uma mulher, jovem escritora, que, para se curar de uma depressão pós-parto, vê-se isolada e limitada à passividade total e compelida a retornar à condição de criança” (Garcia, 1995, p. 69). Aqui, é possível observar a similaridade entre a história de vida da autora e a narrativa que ela escreveu, revelando, assim, a denúncia que faz a respeito dos métodos de cura da loucura e histeria feminina.

Além disso, outras escritoras merecem destaque em relação à influência que tiveram sobre os desdobramentos da loucura na literatura, sendo elas Virginia Woolf (1882-1941) e Sylvia Plath (1932-1963). A primeira, que é autora de *Mrs. Dalloway* (1925), se encaixa na designação que está sendo construída até agora, pois foi “vítima da epidemia de doença mental que acometia muitas mulheres no *fin de siècle*, ela experimentou, durante toda a sua vida, relações traumáticas com médicos e psiquiatras que tentavam

recuperá-la” (Garcia, 1995, p. 31). Assim, por meio do romance citado anteriormente, Woolf, a qual “imaginava existir um frenesi que poderia ser chamado de loucura, mas que era o pavier da imaginação” (Garcia, 1995, p. 31), criou uma narrativa que, nas palavras de Garcia (1995), deixava de apresentar o caráter linear conferido às obras femininas da época, afinal Virginia Woolf atribuía “uma amplitude nos personagens, [e] um toque de mistério e de inexplicável” (Garcia, 1995, 31), tornando sua obra, desse modo, extremamente significativa para a época.

Quanto à Sylvia Plath, autora da obra *A Redoma de Vidro* (1963), é uma das autoras que mais desenvolve “profundamente a experiência da esquizofrenia” (Garcia, 1995, p. 36), ao contrário das escritoras citadas anteriormente. Nesse sentido, nas palavras de Garcia (1995), Plath criou uma obra com traços autobiográficos que servia como metáfora para a situação cultural do gênero feminino, entre os anos 20 e 60. Portanto, tem-se que a protagonista “Esther está passando o verão de 1953 em Nova York, como editora convidada em uma revista de moda. Estudante brilhante e jovem poeta, Esther se sente perdida e deslocada entre as sensuais e sofisticadas futuras donas-de-casa que são suas colegas de trabalho” (Garcia, 1995, p. 36), tanto que, em certo ponto da história, Esther tenta cometer suicídio e é internada em um manicômio. Novamente, o leitor se torna um cúmplice entre os fatos reais vivenciados pela autora e a ficção desenvolvida nas páginas do seu romance.

Em suma, esse subcapítulo procurou discorrer a respeito da visão que se tinha sobre a loucura e a histeria entre os séculos XVII e XIX e, como foi observado, essas condições estiveram associadas, por muito tempo, a uma ideia de correção, principalmente por meio da internação em hospitais psiquiátricos. Junto a isso, é imprescindível perceber que as mulheres, enquanto sujeitos reprimidos pelo sexo masculino, se tornaram grandes vítimas das condições impostas em relação à sua saúde mental, tanto que, como forma de denunciar essa situação, decidiram se debruçar sobre produções literárias que possuíam traços autobiográficos delas

mesmas, como é o caso de Gilman, Woolf, Plath, entre tantas outras. Dito isso, a loucura continuou a ser tematizada em outras manifestações literárias, porém, de outros modos, principalmente relacionados a uma visão mais desconcertante e irrealista, como é o caso do conto “O Dragão Chinês”, escrito no final do século XX, de autoria da escritora Augusta Faro, o qual, portanto, será analisado e discutido na próxima seção.

A construção narrativa no conto “O Dragão Chinês” (1999)

A narradora protagonista somente revela seu nome no final do conto, pois se trata de uma carta que ela envia ao seu psicanalista Genásio, seu nome é Yasmin. Na carta, conta que trouxe da China um vaso de porcelana muito delicado e quase transparente. Nesse vaso, no centro dele, havia um dragão entalhado, seus olhos eram cintilantes e sua cauda em escamas bem trabalhadas, o dragão estava em uma posição pronto para pular.

A protagonista começa a sonhar com o dragão quase todas as noites. Sonha que ele sai do vaso de porcelana e começa a andar por sua casa e cidade, além de dar baforadas em sua cara, mas logo quando acorda, imagina que isso aconteça porque a sala onde o vaso está é um lugar de passagem, onde ela vai muito e o dragão é muito detalhado, parecendo que logo já irá ganhar vida.

Certa noite, quando a mulher estava assistindo a um filme de romance e comendo pipoca, de repente o dragão apareceu na televisão em uma terceira dimensão, ela então desligou rapidamente o aparelho assustada. Naquela noite teve febre e calafrios, pensou em quebrar o vaso para se livrar daquelas paranoias, mas logo desistiu.

Havia sonhado alguns dias depois que o dragão tinha o tamanho de um cachorro e havia mordido sua ajudante, grande foi a sua surpresa quando no dia seguinte a moça apareceu com a perna mordida e dizia não se lembrar como aquilo havia ocorrido, só se lembrava de acordar sentindo dor no meio da noite passada.

Mais uma vez ela pensará em quebrar o vaso, mas pensou poder ter sido o cachorro do vizinho e não quis contar o fato.

Teve outro sonho e o dragão saía do vaso e tomava o tamanho de um potro, ia até o viveiro de coelhos de sua filha e matava-os todos que estavam lá, comia e os esfaqueava. Ela então acordou e contou a todos o sonho, foram ver o viveiro e grande foi a surpresa ao descobrirem que estava realmente destruído com os coelhos mortos. Voltaram e o dragão permanecia no vaso, decidiram que iriam colocá-lo fora depois de quebrar o vaso com um martelo em pedacinhos.

Quando o dia amanheceu, aquela ideia se desvaneceu, pensaram ser coisa do cachorro Fila que havia fugido do canil e continuaram com seus afazeres. Outro acontecimento foi quando ela estava em uma loja provando um vestido, o dragão entrou no provador e queimou todas as roupas de lá. Ela gritou por socorro e ninguém acreditou, então teve que pagar pelas roupas incendiadas e ainda chamaram uma ambulância para uma clínica psiquiátrica. O médico confirmou que as queimaduras eram superficiais e causadas por substância desconhecida, mas a família não acreditou e pensou ter sido causada por causa do cigarro.

Ultimamente o dragão vinha a ameaçando e esse era seu maior problema, mas sabia que estava bem por conseguir trabalhar em seu escritório de arquitetura, lidar com pessoas e fazer seus afazeres normalmente. O dragão a ameaça que se contar o que vem acontecendo, ele aspirará seu cérebro e retirará sua memória e razão. Yasmin escrevia ao analista com a finalidade de encontrar respostas sobre o que fazer, disse também que se ela quebrasse o vaso ou jogasse fora, o dragão ameaçou que se desprenderia do objeto e tomaria seu tamanho real, escrevia tudo isso em seu quarto no escuro, tomada de medo, procurando uma luz no fim do túnel e pede que o analista tenha cuidado ao ler a carta, para que o dragão não o persiga também.

O medo da loucura sob o viés da representação feminina na narrativa

Após conhecer a história que circunda a narrativa de Augusta Faro, torna-se relevante discorrer a respeito do medo da loucura sob o viés da representação feminina na narrativa, afinal os subcapítulos anteriores se debruçaram sobre as temáticas do neofantástico e da loucura feminina, logo, é válido realizar uma análise sobre o sentimento de medo presente no conto em questão, procurando, assim, traçar intersecções entre os assuntos presentes nesse estudo. Portanto, para isso suceder positivamente, será necessário argumentar a respeito de alguns aportes teóricos que vêm ao encontro do que está sendo priorizado nesse trabalho, sendo esses os livros *História do medo no Ocidente* (1989), de Jean Delumeau, *Medo líquido* (2008), de Zygmunt Bauman, *Sobre as fontes de medo e terror* (2020), de Kelio Junior Santana Borges e os artigos “Fontes e sentidos do medo como prazer estético” (2011), de Júlio França e “A face do medo: uma análise do conto ‘O dragão chinês’, de Augusta Faro” (2020), de Cristina Löff Knapp, os quais subsidiarão a análise da presente narrativa breve.

Dito isso, o primeiro aspecto que é preciso saber quando se fala sobre o medo diz respeito ao fato de que ele é “uma emoção relacionada aos nossos instintos de sobrevivência, [portanto] a experiência humana do medo vem quase sempre acompanhada pela consciência de nossa mortalidade” (França, 2011, p. 58). Em outras palavras, o medo é um sentimento inerente ao ser humano, por isso, quando uma pessoa se encontra em uma situação de perigo, é esperado que ele haja como uma “garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte” (Delumeau, 1989, p. 24). Nesse sentido, sabendo-se que as “civilizações estão comprometidas num diálogo permanente com o medo” (Delumeau, 1989, p. 12), isto é, que ele não é um sentimento exclusivo de apenas um grupo de pessoas, fica mais claro entender que, atualmente, somos “mais frágeis diante dos perigos e mais permeáveis ao medo do que

nossos ancestrais” (Delumeau, 1989, p. 22). Isso se deve principalmente ao fato do ser humano estar diante de milhares de novas ameaças.

Assim, falando um pouco sobre essas novas ameaças que desconcertam o homem nascido desde o início do século XX, é possível perceber que elas “podem vazar de qualquer canto ou fresta de nossos lares e de nosso planeta. Das ruas escuras ou das telas luminosas dos televisores. De nossos quartos e de nossas cozinhas” (Bauman, 2008, p. 11). Então, ao contrário do que as civilizações antigas vivenciavam em seu cotidiano, os medos pertencentes à modernidade estavam presentes em todos os lugares, desse modo, levando aos seres humanos a “tornar a vida com medo uma coisa tolerável” (Bauman, 2008, p. 13) ou, muitas vezes, até banal. Desse modo, no momento que o medo foi normalizado pela sociedade, ele adentrou nos lares das famílias, ocasionando, assim, “um estado de inquietação profunda gerador de crises de angústia” (Delumeau, 1989, p. 34) nas pessoas. Aliás, como se vem discutindo ao longo desse capítulo as mulheres foram o sexo que mais sofreram com essas inquietações, visto que elas “davam o sinal da agitação, e depois da rebelião, arrastando atrás de si homens que, em casa, não gostavam nem um pouco de deixar-se levar pela esposa” (Delumeau, 1989, p. 31). Nesse sentido, o medo também é um fator ocasionador da loucura.

Ademais, o constante processo de normalização da cultura do medo abriu portas para adentrar na literatura, a qual, por muito tempo, “resistiu ao medo seu verdadeiro lugar” (Delumeau, 1989, p. 18). Isso ocorreu principalmente devido “a chegada do século XX e com as profundas transformações em todos os campos da cultura, [logo], o universo literário, em diferentes perspectivas, alterou o modo de explorar as sensações aterrorizantes” (Borges, 2020, p. 21). Inevitavelmente, algumas das vertentes literárias que mais se destacaram no processo de tematizar o medo nas histórias e nos livros diz respeito ao fantástico e ao neofantástico, pois enquanto a primeira “tinha como uma de suas pedras de toque a promoção do sentimento de medo, esse tão antigo companheiro da condição

humana” (Borges, 2020, p. 21), a segunda “instaura-se [em] uma atmosfera de caráter insólito, sem que haja nenhuma forma de contestação ou de resistência a ela” (Borges, 2020, p. 35), proporcionando, desse modo, um espaço propício para a construção de uma atmosfera aterrorizante e ocasionadora do sentimento de medo. Para tanto, “desde o início do século XX, tanto no Brasil como no exterior, era possível ser rastreada uma transformação no interior do gênero fantástico” (Borges, 2020, p. 31) e isso, sem dúvidas, foi influenciado pelas obras de Augusta Faro.

Diante dessa contextualização, é possível propor a análise sobre a personagem do conto, Yasmin Jasmin Salgueiro, e o episódio de perseguição que ela sofreu do dragão chinês que enfeitava o vaso da sua sala de estar. Sendo assim, é possível observar os traços neofantásticos do conto por meio da seguinte descrição: “Acontece que, passados uns meses, comecei a sonhar sistematicamente que ele [o dragão] saía do meu vaso e andava pela casa, jardins, atravessava a rua, pulava muros, subia árvores, saltava sobre carros e prédios pequenos e, por fim, dava baforadas na minha cara” (Faro, 1999, p. 69), entre outras. De fato, por meio dessa descrição desconcertante da protagonista, fica claro reconhecer, de acordo com a teoria de Alazraki (1990), a fissura criada entre os dois mundos, isto é, a realidade verossímil em que Yasmin habita e, conseqüentemente, o elemento inverossímil, sendo esse o dragão, que está causando conflitos nos ambientes pertencentes à realidade de Yasmin. É claro, é necessário observar que, nesse caso, trata-se de um sonho que ela teve, porém, conforme o conto se desenvolve, ela narra descrições cada vez mais realistas sobre o fato, “a ponto de questionar-se sobre sua saúde mental” (Knapp, 2020, p. 180).

Outro fator que denuncia a presença de uma construção neofantástica diz respeito ao fato de que não ocorre “a explicação do fenômeno” (Roas, 2014, p. 66), como é comumente atestado em narrativas fantásticas. Pelo contrário, o conto “O Dragão Chinês” se encerra com um final em aberto, em que Yasmin se despede do seu médico, o doutor Genásio, na carta que escreveu para ele:

“Desculpe-me tanto transtorno, doutor Genásio. De sua paciente, Yasmin Jasmin Salgueiro” (Faro, 1999, p. 75). Isso também pode significar que os acontecimentos vivenciados pela protagonista são recentes, demonstrando, assim, a necessidade de se obter uma resposta do seu médico o mais breve possível. Também é interessante observar que, devido ao fato de Yasmin se consultar com um psicanalista, a narrativa, de certo modo, traz à tona a representação da loucura feminina, mais especificamente sobre o medo que a protagonista tem de ficar louca. Knapp (2020) acrescenta em seu artigo a necessidade da personagem em provar que não estava louca e estava em perfeitas condições, como na seguinte parte: “sei que estou emocionalmente bem, pois trabalho todos os dias no meu escritório de arquitetura, trabalho com pessoas, dirijo meu carro [...] Não há nada de errado comigo [...]” (Faro, 1999, p. 73-74).

Por meio do trecho “evidentemente, ninguém acreditou, tive de pagar as peças queimadas, e ainda chamaram uma ambulância de uma clínica psiquiátrica, mas eu quis ir ao hospital para queimaduras, pois me ardia muito a pele do corpo todo” (Faro, 1999, p. 73), Yasmin descreve o episódio em que o dragão queimou as roupas que ela estava experimentando em uma loja. Juntamente a isso, a protagonista está diante de uma situação desconcertante, afinal ninguém acredita nela, pelo contrário, querem levá-la para uma clínica psiquiátrica. Sem dúvidas, isso vem ao encontro da teoria de Garcia (1995), a qual exemplifica que emoções relacionadas à instabilidade e à sensibilidade aguçada poderiam ocasionar a histeria feminina. Certamente, nesse caso, os atendentes da loja poderiam estar julgando Yasmin de ser uma pessoa histérica, devido às suas ações no provador da loja.

Aliás, como foi mencionado anteriormente, não se pode deixar de argumentar a respeito do medo que a protagonista tem de ficar louca. Sobre isso, destaca-se a seguinte passagem: “Acordei batendo queixo de medo, acendi todas as luzes da casa, chamei a família toda, contei o que havia acontecido, mas eles acharam que dessa vez eu estava mesmo maluca” (Faro, 1999, p. 71). De fato, as seções iniciais

desse estudo revelaram que, historicamente, as mulheres “davam o sinal da agitação, e depois da rebelião, arrastando atrás de si homens que, em casa, não gostavam nem um pouco de deixar-se levar pela esposa” (Delumeau, 1989, p. 31). Em outras palavras, os trechos possuem relação entre si pois, assim como os homens não aceitavam os relatos inquietantes de suas mulheres, a família de Yasmin também não acreditava nela. Portanto, ao perceber que não há apoio daqueles que habitam o mesmo lar que ela, o medo de estar enlouquecendo crescia cada vez mais nela.

Por último, como é visto ao longo do conto, o dragão tenta se manifestar por meio de diversas situações, de fato, isso pode se evidenciar a partir do seguinte trecho: “Caro doutor, devo narrar ao senhor alguns episódios, que têm me assoberbado de modo tenebroso e, no correr desta carta, o senhor saberá por que escrevo em vez de falar-lhe pessoalmente” (Faro, 1999, p. 67). Logo, ao afirmar que se trata de uma série de episódios, é possível relacionar com o fato de que o medo pode “vazar de qualquer canto ou fresta de nossos lares e de nosso planeta. Das ruas escuras ou das telas luminosas dos televisores. De nossos quartos e de nossas cozinhas” (Bauman, 2008, p. 11). Para tanto, sabendo-se que Bauman (2008) se refere a um tipo de realidade que se instalou durante a Era Moderna, mais especificamente durante o século XX, fica claro entender que Augusta Faro se aproximou dessa ideia devido ao fato de ter criado diversas situações para que o dragão se manifestasse, mostrando, assim, que o perigo e o sentimento de medo estão presentes em todos os lugares e cantos do mundo.

A partir dessa análise, é possível perceber que o conto prioriza a criação de “experiências inquietantes sobre os medos mais profundos com as quais as personagens se debatem no enfrentamento do eu e do outro” (Martins, 2021, p. 56). Nesse caso, a protagonista Yasmin Jasmin Salgueiro se encontra em um constante enfrentamento com a sua versão que está à beira da loucura, especialmente por causa do dragão que enfeita o seu vaso chinês. Sendo assim, diversos sentimentos perpassam o interior dela, sendo o mais marcante deles o medo, o qual afeta,

principalmente, pessoas mais vulneráveis e consideradas fracas. Dito isso, por meio do conto “O Dragão Chinês”, a autora Augusta Faro traz uma nova visão a respeito da loucura, na qual, propositalmente, não há explicações para a situação da protagonista. Ao contrário, como é visto, o próprio leitor precisa pensar a respeito das suas conclusões, representando, assim, a maestria que Faro possui em abordar o neofantástico.

Considerações finais

Finalmente, chegou o momento de expor as considerações finais do capítulo “Intersecções entre o medo da loucura e o sexo feminino no conto ‘O Dragão Chinês’ (1999), de Augusta Faro”. Sendo assim, Faro é uma escritora com relevante instrução, sendo graduada duplamente e de família da elite, tinha um amplo conhecimento e sempre buscava por mais, mas nunca deixando sua família e o papel que acreditava que lhe cabia como mãe de lado, bem pelo contrário, sempre os priorizando. Teve uma grande produção e um interesse mais profundo por publicações para o público infanto-juvenil, teve também grandes feitos como a Escola Piaget e sua representação feminina nas narrativas de literatura fantástica, como é o caso do conto “O Dragão Chinês” (1999). Então, relembando brevemente a história dessa narrativa, tem-se a personagem Yasmin Jasmin Salgueiro, a qual apresenta traços de loucura e ao mesmo tempo o neofantástico tomado na história deixa dúvidas, pois ela sonha e vê o dragão em alguns momentos oportunos, dando a entender que está vendo coisas ou imaginando. Todavia, depois as provas dos feitos do dragão aparecem, trazendo aí o efeito da hesitação se o que aconteceu foi real ou não. Isso porque ela e outros personagens sempre estão tentando trazer explicações plausíveis e racionais para interpretar os ocorridos, evitando enfatizar a loucura.

Além disso, como foi visto nesse estudo, a literatura fantástica surgiu no século XVIII com o intuito de promover uma transgressão da realidade vivida pelo ser humano, de modo que ele ficasse diante

de uma situação aterrorizante. Junto a isso, é imprescindível mencionar novamente um dos desdobramentos dessa vertente literária, sendo esse chamado de neofantástico, o qual surgiu no século XX e possui o objetivo de não explicitar os componentes aterrorizantes pertencentes à narrativa literária. Dito isso, por meio desse capítulo, observou-se que a literatura de autoria feminina desfrutou positivamente das características cultivadas pelo fantástico e neofantástico, principalmente devido ao fato de essas vertentes literárias serem consideradas inferiores àquelas construídas no cenário realista, o que, de certo modo, se assemelha à inferiorização sofrida pela literatura escrita por mulheres. Portanto, entende-se o interesse das mulheres pela literatura fantástica, como é o caso da escritora Augusta Faro, afinal esse é um canal profícuo para denunciar o papel da mulher na sociedade patriarcal e, ao mesmo tempo, expor as ações do movimento feminista.

Falando sobre temáticas que são exploradas na escrita feminina, abordou-se anteriormente sobre a loucura, mais especificamente conhecida como histeria. Historicamente, essa condição esteve associada às jovens viúvas, às mulheres em busca de maridos e àquelas que passavam a maior parte do tempo dentro dos lares burgueses, exercendo tarefas voltadas para o bem familiar. Dessa maneira, ao perceberem que as mulheres apresentavam comportamentos desconcertantes para o convívio social, os homens decidiam aplicar tratamentos de cura do espírito delas, como o repouso em casa, o confinamento em manicômios e a psicocirurgia. Claramente, essas ações não surgiam o efeito esperado, principalmente devido ao fato de, na maioria dos casos, as mulheres não estarem loucas nem histéricas, como era defendido pelo sexo masculino. Então, como modo de expor essa condição errônea imposta na figura feminina, muitas autoras idealizaram produções literárias voltadas para a temática da loucura, como é o caso de Augusta Faro e o seu conto “O Dragão Chinês” (1999), bem como outras escritoras citadas ao longo desse capítulo.

Por fim, essa seção, destinada às considerações finais do presente texto, se relaciona diretamente com as conclusões traçadas

no subcapítulo “O medo da loucura sob o viés da representação feminina na narrativa”. Portanto, diante da construção fantástica e neofantástica feita nesse conto, o medo esteve presente no conflito enfrentado pela personagem Yasmin Jasmin Salgueiro, visto que ela estava aflita pela possibilidade de estar ficando louca. Com isso, fica claro o talento da escritora Augusta Faro em representar o medo que se instalou nos seres humanos por volta do século XX, isto é, o medo que surge inesperadamente e em todos os lugares. Feito isso, é possível concluir que esse capítulo pretendeu realizar uma intersecção entre a literatura fantástica e neofantástica, a escrita de autoria feminina, a loucura feminina e o sentimento de medo como modo de qualificar a produção literária do conto “O Dragão Chinês” (1999), o qual, sem dúvidas, contribui significativamente para aprimorar os estudos de literatura e gênero que são realizados atualmente. Assim, é esperado que, cada vez mais, seja possível promover estudos voltados para a escrita feminina, afinal, por muito tempo, essa temática foi esquecida pela literatura.

Referências

- ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo fantástico? *Mester*, Los Angeles, v.19, n.2, p.21-33, 1990.
- BAUMAN, Z. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.
- BORGES, K. J. S. *Sobre as fontes de medo e terror*. Rio de Janeiro: Mares Editores, 2020.
- DELUMEAU, J. *História do medo no ocidente (1300-1800)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- FOUCAULT, M. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- FRANÇA, J. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. In: FRANÇA, J. *Insólitos, mitos, lendas, crenças - Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011, p. 58-67.
- GARCIA, C. C. *Ovelhas na névoa: um estudo sobre as mulheres e a loucura*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

JÚNIOR, F. V. de P. *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras*. 2011. 216 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

KNAPP, C. L. A face do medo: uma análise do conto O dragão chinês, de Augusta Faro. *Revista Entrelaces*, Fortaleza, v. 8, n. 20, p. 174-186, abr./jun. 2020.

MARTINS, A. P. dos S. *O Fantástico e suas Vertentes na Literatura de Autoria Feminina no Brasil e em Portugal*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.

MENEGASSI, N. de S. M. *(Con)figurações do feminino na ficção de Augusta Faro: corpo, erotismo e sexualidade*. 2017. 112 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2017.

RIBEIRO, R. S. *Fora da vida: as mulheres da família fleury*. 2008. 106 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação em História da UnB - Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

ROAS, D. *A ameaça do fantástico - Aproximações teóricas*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SHOWALTER, E.; SALVI, A. C. Introdução - A doença feminina. *Tempos Históricos*, [S. l.], v. 28, n. 1, p. 282-306, 2024. DOI: 10.36449/rth.v28i1.31897. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/tempohistoricos/article/view/31897>, Acesso em: 21 out. 2024.

VIEIRA, A. P. *Nacionalmente reconhecida, escritora Augusta Faro é duplamente egressa pela UFG*. Sempre UFG, [s.l.], 20 de nov. de 2020. Disponível em: <https://sempreufg.ufg.br/n/136094-nacionalmente-reconhecida-escritora-augusta-faro-e-duplamente-egressa-pela-ufg>. Acesso em: 04 nov. 2024.

ZOLIN, L. O. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009, p. 327-336.

MEDO DO SOBRENATURAL

A mão que tremia arrancou com dificuldade o estilhaço fincado na garganta e ouviu, do seu lado, pela última vez: -Quero ler!

(Sinara Foss)

O MEDO DO SOBRENATURAL NA LITERATURA FANTÁSTICA: Uma análise do conto “Marcador de páginas”, de Sinara Foss

Alana Brezolin
Cristina Löff Knapp

Considerações iniciais

O sentimento de medo acompanha o ser humano há muito tempo. Ele intimida as pessoas, provocando o pavor e o horror. Sentimos medo das mais diversas coisas, sejam reais ou fruto do nosso imaginário. No entanto, sabe-se que o medo instiga, despertando a curiosidade, assim como pode nos colocar em situações delicadas podendo também levar à morte. A literatura, assim como outras artes, tematizou e ainda tematiza esse assunto.

Na literatura, o medo está associado à literatura fantástica e suas vertentes, o estranho, o maravilhoso, o realismo maravilhoso. Os textos escritos por mulheres contemporâneas relacionam-se ao insólito ficcional e, como Claudia Cristina Ferreira e Ana Lúcia Trevisan (2024, p. 20) afirmam, “o insólito provoca medo, perplexidade, excitação, estranheza, encantamento e também rupturas e deslocamentos nas relações de causa e consequência”. Essa estranheza é vista na literatura fantástica contemporânea, embora aborde um dos temas mais antigos a amedrontar o homem: o sobrenatural, o inexplicável.

Sendo assim, o foco de estudo deste capítulo é o medo do sobrenatural. Por isso, o seu objetivo é analisar o conto “Marcador de páginas”, da autora Sinara Foss, presente na coletânea de contos *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência* (2023), a fim de compreender como o medo é representado na narrativa em estudo e, de modo mais amplo, na literatura fantástica.

A vida e a obra de Sinara Foss

A escritora Sinara Gislene Foss nasceu em 1969, em Taquaral, no interior de Santo Antônio da Patrulha, no Rio Grande do Sul (RS). Ela se formou como tradutora e intérprete de inglês e alemão pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e é especialista e mestra em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Na década de noventa, iniciou sua carreira como professora de inglês e tradutora. Atualmente também é diretora da escola de inglês *English Place*.

Quanto à literatura, Sinara Foss escreve desde pequena. Em 1996, aos vinte e sete anos publicou seu primeiro livro, *Memórias de um cachorro velho*. Em seguida, lançou *Mulheres* (2008); *Nossas vidas – encontros de duas almas gêmeas ao longo da história* (2008); *Divagações de Sissi* (2010); *Sissi e sua turma no futuro* (2011); *As divagações continuam* (2011); *Caminhos interligados* (2011); *Memórias de um cachorro velho* (2ª edição, 2011); *Sissi na África* (2012); *Sherlock cat* (2014); *O entardecer de Sissi* (2016); *Plural de fêmeas* (2021) e *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência* (2023). Afora essas obras, a autora lançou contos como *e-books* e em livros com outros autores.

Das obras citadas acima, *Divagações de Sissi* (2010), *Sissi e sua turma no futuro* (2011), *As divagações continuam* (2011), *Sissi na África* (2012) e *O entardecer de Sissi* (2016) fazem parte da coleção infantojuvenil *Em busca de um mundo melhor*. Nelas, Sissi, uma cachorra, que realmente existiu, foi um dos cães da autora, é protagonista e narradora e conta as aventuras de sua turma de cães e gatos. A temática dessa coletânea é a proteção e a defesa dos animais, também tema de outros títulos da escritora.

Sinara Foss aborda em suas obras a proteção e a defesa dos animais, bem como o cuidado com a natureza, porque é uma ativista da causa animal e ambiental. Ela cuida de muitos cães e gatos resgatados das ruas, ajudou a fundar a ONG Animal Shelter, em 2013, e se declara vegetariana.

Em *Plural de fêmeas* (2021) e *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência* (2023), os dois últimos títulos publicados pela escritora, está presente o tema da causa animal, mas se destaca o protagonismo feminino, mais marcado na primeira obra, e a revolta da natureza frente à ação do homem, presente no segundo livro. As histórias de ambas as coletâneas tem como espaço a cidade fictícia de Vinha d'Alho e podem ser consideradas fantásticas, bem como de horror.

Fotossíntese e outros processos de sobrevivência, de Sinara Foss

A coletânea de contos *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência* (2023) é a última obra lançada de Sinara Foss, publicada em parceria pelas editoras Gog e Bestiário. O livro conta com três seções: “Fase luminosa”, “Fase de fixação” e “Rearranjo”, que são as etapas da fotossíntese, processo em que a energia luminosa é convertida em energia química. A fotossíntese ocorre em duas etapas, mas foi organizada em três na obra. A primeira é a fotoquímica, ou fase clara, ou, nas palavras da autora, a “fase luminosa”. Segundo a epígrafe do livro, “nos tilacoides dos cloroplastos, a captação de energia luminosa, será utilizada na produção de moléculas de ATP e na redução de moléculas de NADP+” (Foss, 2023, p. 13).

A segunda etapa da fotossíntese é a fase química, também chamada de fase escura, ou, conforme a escritora, a “fase de fixação”, pois nessa parte ocorre a fixação de carbono. De acordo com a epígrafe dessa seção: “... e a energia capturada será utilizada na produção dos compostos orgânicos” (Foss, 2023, p. 57). No entanto, Sinara Foss também acrescenta a etapa “rearranjo”, mas ela é parte da fase anterior, como compreendemos pela epígrafe: “... e a energia solar faz com que o gás carbônico e a água quebrem suas moléculas e rearranjem-se novamente, formando como produto a glicose e o oxigênio” (Foss, 2023, p. 93).

A seção “Fase luminosa” apresenta sete contos, respectivamente: “Fotossíntese”, “Desova”, “Marcador de

páginas", "Horta", "O peso da vingança", "Telespectadores" e "GPS". Entendemos que os contos presentes em cada seção a representam, pois cada um deles está construído de acordo com uma etapa da fotossíntese. Por isso, nessa primeira etapa do processo de fotossíntese, a fase luminosa, percebemos que há o início de diversos processos em alguns contos. No conto "Desova", por exemplo, há o início de um processo de gestação.

A seção "Fase de fixação" conta com seis contos, respectivamente: "Peste", "Badaladas", "Álbum", "Olhos na estrada", "Caras companhias" e "Dentro do tormento". Nessa seção há a continuação de diversos processos dentro dos contos, de um processo que levou a outro e que levará a outro. Por exemplo, em "Peste" a morte do casal de personagens, uma consequência, deve-se a um fator anterior, uma praga, a causa. Além disso, o conto "Caras companhias" tem continuação em um conto da seção seguinte, que mencionaremos brevemente neste capítulo, "O livro de Rosa".

Por fim, em "Rearranjo", há apenas três contos, respectivamente: "Marcador de almas", "O livro de Rosa" e "A troca", justamente aqueles que mais se relacionam com o conto que estudaremos, "Marcador de páginas". Novamente, nessa última seção há a continuação de diversos processos, alguns iniciados em contos de seções anteriores, indicando um rearranjo ou uma reorganização de alguns elementos. Ao todo, a obra conta com dezesseis contos.

Ainda a respeito da coletânea, consideramos importante sublinhar que o livro que consta o conto deste estudo, *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência*, também é mencionado ou lido por personagens, em alguns contos, ou seja, ele é referenciado na própria obra. Estamos frente à metalinguagem. Isso acontece nos contos "Desova", "Marcador de páginas", "Marcador de almas" e "O livro de Rosa". Além disso, há contos que dialogam diretamente entre si, como "Marcador de páginas" com "Marcador de almas" e "Caras companhias" com "O livro de Rosa", como veremos melhor adiante. Ademais, há a presença de elementos, como o marcador

de páginas em mais de um conto, e dos mesmos personagens de um conto em outros, como o Dr. Orval, personagem principal de “Marcador de páginas”, citado em “Dentro da tormenta”.

“Marcador de páginas”, de Sinara Foss

O conto foco deste estudo, “Marcador de páginas”, presente na seção “Fase luminosa” é narrado em terceira pessoa e conta a história de Orval Mendes Allercon, um psiquiatra muito bem conceituado de Vinha d’Alho, a cidade fictícia das narrativas da obra. A primeira informação ao seu respeito é a de que nunca havia se casado em virtude do seu gênio autoritário. Deparamo-nos com esse gênio em diversos momentos da narrativa, mas principalmente na sua relação com Zuleica, empregada doméstica.

Apesar de agir de modo submisso, não podemos entender o que Zuleica pensa ou sente sobre ele, visto que o foco narrativo é centrado na figura de Orval e a narração é em terceira pessoa. No entanto, em “Marcador de almas”, conhecemos Zuleica, também a partir de um narrador em terceira pessoa, mas que foca na perspectiva dela e aborda o seu convívio com o patrão e uma situação específica, que conhecemos primeiro em “Marcador de páginas” e apresentaremos em breve.

Nesse conto, também logo em seu início descobrimos que o lugar favorito de Orval é o Sebo Pirâmide, uma sala nos fundos da Livraria dos Andes, onde ele encontrou e ganhou do atendente, há anos atrás, um marcador de páginas em forma de pergaminho, com a seguinte inscrição: “heart of inner grief... by pain and sorrow” (Foss, 2023, p. 27)³³, assinado por V. Barkefeld Frost. O narrador nos conta, contudo, que Orval nunca ouviu falar sobre ou leu esse autor, mesmo sendo um especialista em diversas áreas, sobremaneira em literatura. Esse é o primeiro acontecimento estranho da narrativa.

³³ “coração de tristeza interior... pela dor e tristeza” (Foss, 2023, p. 27, tradução nossa).

Orval passa a utilizar esse marcador de páginas em todas as suas leituras. Ler era um costume para a personagem, que tinha esse hábito principalmente para conseguir dormir. Se ele não tivesse em sua cabeceira a próxima leitura, passava o dia impaciente até poder adquirir um exemplar que ainda não havia lido. Além disso, se não lesse nada novo antes de dormir, a insônia tomava conta. No caso de releitura, em uma ocasião, ao reler *Histórias extraordinárias*, de Edgar Allan Poe, teve a impressão de pela primeira vez ser observado e, ao tomar café, pensou ter visto um rosto do lado de fora. Esses são mais alguns acontecimentos sem explicação da narrativa.

Como precisava adquirir um livro que ainda não tivesse lido, foi ao Sebo Pirâmide, mas encontrou apenas um livro novo, uma coletânea de contos de uma escritora da cidade vizinha, que, com desgosto, comprou. Em seguida, no consultório, atendeu pacientes pela manhã, com desgosto, ansiando pelo momento de estar em casa. No entanto, uma de suas pacientes, Bibiana, impressionou-o, pois disse uma frase que ele pensou já ter lido em algum dos seus livros. A sentença dita por ela e o seu próprio nome nos remete ao romance *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, bem como o nome de seu marido, Rodrigo. Na sequência, inclusive, realmente é citado o nome de outro livro, *Quem faz gemer a terra*, de Charles Kiefer, lido por Orval. De novo, aparecem situações inusitadas na narrativa, ainda que superficialmente.

Para fugir do consultório, ansioso pela leitura do último livro adquirido, o médico saiu pela porta dos fundos. Ao chegar a sua casa, uma taça de vinho o acompanha. Nesse momento descobrimos que o nome da obra lida por ele é *Fotossíntese*, parte do nome do livro em análise neste capítulo. Zuleica, entretanto, precisou interromper a leitura de Orval para avisá-lo sobre uma ligação. O médico sentiu raiva e agiu duramente com ela. Ele deixou o livro de lado, com o marca páginas na folha vinte e um. Ao retornar, à noite, após tomar banho e jantar, voltou à leitura, mas percebeu que o marca-páginas não estava onde havia deixado, pois tinha avançado alguns contos. O médico, no outro dia, pela

manhã, culpou a empregada por ter desrespeitado a principal regra da casa, mexer no que é do patrão, ameaçando-a com palavras e gestos e avisou que, se isso acontecesse novamente, ela seria despedida. Zuleica não teve chance de resposta.

Mais tarde, ao retomar a leitura, Orval se deparou novamente com o marcador em outra página. Culpou, mais uma vez, Zuleica, pois, para ele, só duas pessoas tinham acesso a sua casa: ele mesmo e a empregada. No dia seguinte, o médico a acusou e desprezou novamente, despedindo-a do trabalho. Ela não conseguiu argumentar e ele se sentiu satisfeito. Ao retornar do consultório e retomar a leitura, mais uma vez o marca-páginas não estava no lugar deixado. Estamos diante de mais um acontecimento estranho, ainda que, primeiramente, Orval pensou em culpar a empregada de novo, mas ela já havia sido despedida e não tinha mais a senha do alarme. Depois se atentou para sons de perigo e rodeou a casa à procura de vestígios de uma possível invasão.

No dia seguinte, ao voltar do trabalho, as janelas estavam escancaradas, mas ele não havia as deixado assim. Ao entrar em casa, verificou se houve roubos, mas estava tudo intacto. Ouviu, contudo, um sussurro no ouvido e teve a impressão de ver uma silhueta caminhando. Depois, os seus livros começaram a cair no chão, um por um. O médico tentou juntá-los, mas eles eram arrancados de suas mãos e arremessados. Orval procurou pelo inimigo, mas não o encontrava, até que ouviu uma voz dizer: “Quero ler! Quero ler!” (Foss, 2023, p. 33). Ao mesmo tempo, os seus livros começaram a queimar, pois o sol atingiu uma lupa que emitia calor para a prateleira, e o médico começou a atirar contra a voz. Por fim, Orval se chocou com força contra a parede de vidro da biblioteca e a partiu, caindo do segundo andar, ainda escutando “Quero ler! Quero ler!”.

Diálogos entre “Marcador de páginas” e outros contos da obra

Como já mencionamos, “Marcador de páginas” dialoga com outros contos da obra, ora por citar o título do livro que lemos,

“Fotossíntese”, ora por apresentar o elemento marca-páginas, quer por apresentar as mesmas personagens. Isso acontece nos contos “Marcador de almas”, “O livro de Rosa” e “A troca”, como veremos em seguida. No conto analisado anteriormente, “Marcador de páginas”, conhecemos uma versão dos acontecimentos. Outra perspectiva da relação entre Orval e Zuleica e o que aconteceu na casa do médico é retratada em “Marcador de almas”.

Também em terceira pessoa, a narrativa apresenta o ponto de vista da empregada doméstica. Enquanto no conto anterior nos deparamos com um homem que ocupa um cargo de prestígio pela sociedade, cultua o hábito da leitura, é metucioso, porém arrogante; na narrativa em análise estamos frente a uma mulher que desempenha um papel importante para muitas famílias, mas que nem sempre é valorizado, não sabe ler, zela pelo seu filho, Roger, e possui menos condições financeiras do que o médico.

O menino, todavia, sofreu um acidente de motocicleta e foi levado ao hospital. A mãe recebeu uma ligação do local durante o seu horário de expediente, mas, por conta das ordens de Orval, não pôde sair imediatamente da casa do patrão para ser informada sobre a gravidade do quadro de Roger, somente depois de findado o seu horário de trabalho. Passou a noite no hospital, mas sem notícias do seu filho. No outro dia precisou retornar ao trabalho e, logo ao chegar à residência do patrão, foi acusada de mexer nos livros dele e sofreu violência física e verbal. Zuleica queria contar o que aconteceu e pedir ajuda, mas não conseguiu.

Ao retornar ao hospital, de madrugada, soube da morte do filho. Depois se dirigiu até a casa de Orval para avisar que enterraria Roger, mas novamente não teve condições de falar, pois o médico retomou as acusações contra ela, fez menção de erguer o braço para agredi-la e berrou que ela estava demitida. Zuleica chorou muito, arrumou os seus pertences e saiu da casa do patrão ainda ouvindo os gritos dele. Após enterrar o filho, com muita dor, foi para a sua casa.

No dia seguinte uma vizinha foi até a casa de Zuleica comentar sobre o incêndio na casa de Orval. A sofrida mãe, sem saber o

porquê, foi pessoalmente ver o estado das coisas da casa daquele que era o seu patrão. Ela caminhou pelo terreno, que estava com as grades abertas, e salvou do fogo o livro *Fotossíntese*, com um marcador de páginas, levando-o para casa, justamente aquele que causou o desentendimento entre ela e Orval.

Outro conto que referencia a coletânea que lemos e apresenta um marca-páginas é “O livro de Rosa”, que, além disso, relaciona-se com o conto “Caras companhias”. Em linhas gerais, conhecemos a verdadeira identidade da personagem Silvana, que mentiu sobre a sua vida e o seu nome para Édson, seu namorado, por ele conhecida como Rosa. Ao decidir voltar a ser Silvana, retornou para a casa em que morou com Geraldo, outro companheiro, e seu filho. No momento em que jogou a sua bolsa em uma cadeira caiu o livro *Fotossíntese*, identificado no conto pela capa, e um marcador de páginas, presentes de Édson, que ela disse que depois levaria ao Sebo Pirâmide, onde esteve Orval, para trocar por dinheiro, uma vez que Rosa, seu nome falso, não se importaria.

O último conto da coletânea é “A troca” e com ele conhecemos o filho de Frost, autor da frase escrita no marca páginas, mencionada em “Marcador de páginas”. A personagem não se identificou, apenas começou informando que estava em um trem em direção ao litoral, em busca de um novo lugar para viver, mas não tinha um rumo definido. Mais adiante descobrimos que ele era médico. Junto consigo, entre outras coisas, estava uma pequena Bíblia, presente de sua avó, Anna Barkefeld, e o marca-páginas com um trecho do segundo livro de seu pai, Frost, *All lives matter*. Esse trecho é apresentado e algumas partes dele estão na frase do marca-páginas presente no conto “Marcador de páginas”.

Ao lado do filho de Frost sentou outro médico, João Heitor Allercon, com quem conversou. Destacamos que João possui o mesmo sobrenome de Orval, de “Marcador de páginas”, Allercon. João convidou o filho de Frost para morar em Vinha D’Alho, onde desceria, e trabalhar com ele. O filho de Frost aceitou, mas João teve um ataque cardíaco antes de chegarem ao destino. O seu companheiro tentou salvá-lo, mas não conseguiu. Ao ser consolado

por outros sobre a fatalidade e questionado sobre qual era o seu nome, utilizou o nome do médico que havia morrido.

O medo do sobrenatural na literatura fantástica

O medo é um sentimento muito antigo e está relacionado a uma ameaça ou a uma situação que deixa um indivíduo fragilizado e exposto. Assim, quando sentimos medo podemos ter o coração acelerado ou a diminuição dos batimentos cardíacos. Na verdade, cada um sente de uma forma as consequências do sentimento de medo em seu corpo.

Ana Maria Lisboa de Mello (2020, p. 10) reforça a ideia de que “o medo é uma das emoções mais presentes nas narrativas da humanidade”, principalmente em narrativas populares e no imaginário coletivo. O medo do sobrenatural sempre assombrou e ainda assombra o homem. Segundo Mello (2020, p. 10-11), o sobrenatural causa desconfiança, então as pessoas, no geral, sejam as personagens ou o leitor do conto “se sinta atraído pelo oculto, pelo estranho. A angústia pela passagem do tempo e a morte é uma questão inerente e perene no pensamento humano e instiga a busca de respostas”.

Jean Delumeau, na obra *História do medo no ocidente* (2009), salienta que para algumas pessoas sentir medo era algo vergonhoso, e somente os covardes o sentiam. Todavia, quando se refere ao medo do desconhecido, do sobrenatural, tanto os corajosos como os covardes o temem. Isso porque causa a imprevisibilidade. Como pontua Delumeau (2009, p. 24): “o medo é ambíguo. Inerente à nossa natureza, é uma defesa essencial, uma garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte”.

O autor ainda elucida que no passado as pessoas acreditavam que os mortos poderiam voltar a qualquer momento, ou seja, no imaginário os espíritos poderiam ser bons ou maus, ajudando ou atormentando as pessoas. Vale lembrar que essa crença se perpetuou muito devido à influência religiosa. Além disso,

Delumeau (2009) confirma que as pessoas alimentavam a crença em fantasmas e outras aparições, trazendo à tona o sobrenatural. Nas palavras do autor:

Existiam duas maneiras de acreditar nas aparições dos mortos. Uma concepção “horizontal” (E. le Roy-Ladurie), naturalista, antiga e popular, defendia implicitamente “a sobrevivência do duplo” [...] o defunto – corpo e alma – continuava a viver certo tempo e a voltar aos lugares de sua existência terrestre. A outra concepção, vertical e transcendental, foi a dos teólogos, oficiosos, que tentaram explicar os fantasmas pelo jogo de forças espirituais (Delumeau, 2009, p. 123).

Ademais, o autor distingue fantasma de espectro. O fantasma está relacionado à imaginação dos “furiosos e insensatos e melancólicos que se convencem do que não é” (Delumeau, 2009, p. 124). Já o espectro é realmente a imaginação de algo sem corpo que se apresenta ao homem e provoca o pavor, e, a partir disso, o sentimento de medo. Com isso, “aqueles que têm má vista e ouvido imaginam coisas que não são [...] os demônios, enganadores por definição, podem impedir a visão do homem, e mostrar-lhe por aparência uma coisa pela outra” (Delumeau, 2009, p. 124).

Vale lembrar que Delumeau (2009) procura categorizar o medo em dois tipos: o natural e o cultural. O primeiro liga-se aos eventos da natureza e, muitas vezes, estão fora do controle do homem, como tempestades, terremotos, entre outros. Quanto ao segundo, são os medos que surgem a partir de nós mesmos, como o medo da noite, do próprio homem (como ataques terroristas, violência), etc.

Júlio França (2012, p. 187) pondera que “na ficção o medo parece ser capaz de produzir efeitos de recepção peculiares, sobre os quais os estudos literários vêm refletindo há séculos”. O medo ficcional não coloca em risco a nossa integridade física, apenas nos expõe a um risco que é estético e não se relaciona com o medo cultural, do qual assinala Delumeau (2009). Isso porque o medo ficcional é uma narrativa, uma ficção, uma história inventada para causar o sentimento e desalojar o homem. Além disso, França

(2012) elucida que o medo gerado por causas naturais é mais recorrente na literatura brasileira. O autor elenca três possibilidades. São elas:

- (i) as ameaças vindas da própria natureza, sublime e terrível, fonte de maravilha e mistério, com seus cataclismos, seus animais ferozes, seus ambientes inóspitos;
- (ii) as emoções advindas da nossa angústia existencial, da terrível consciência da nossa finitude, da decadência do nosso corpo e da nossa mente; e, por fim (iii) os temores relacionados à imprevisibilidade das ações do outro, a violência e a crueldade do ser humano [...] (França, 2012, p. 188).

França (2011, p. 59) salienta que o medo é passivo e não é possível controlá-lo, visto que ele (o medo) é acometido por muitas emoções, uma espécie de juízo sobre “o quão ameaçadores objetos, seres ou eventos podem ser”. Ademais, frisa que o medo vem acompanhado da incerteza e do desespero, por isso é uma emoção negativa. Às vezes, sofremos por antecipação, por algo que ainda não aconteceu e a incerteza do que realmente poderá acontecer tem como consequência o desespero.

No entanto, o medo também pode ser visto como algo positivo, conforme França (2011), isso porque ele pode se relacionar com a autopreservação, ativando um alerta. Assim, os indivíduos passam a ter mais cuidado, olhando a sua volta e procurando observar ruídos. Esse sentimento traz à tona a ideia de finitude, “essa tão humana sensação de insegurança interfere em nossa vida e em nossas escolhas, e é consequência da própria consciência da inevitabilidade de nossa morte e do reconhecimento da instabilidade de nossa existência” (França, 2011, p. 60).

A consciência da finitude e o medo do desconhecido causam incerteza e isso, segundo França (2011), é a fonte das narrativas sobrenaturais. “A combinação entre a sensação do perigo, a intuição do mal, o inevitável encanto do maravilhoso e a curiosidade possuiria uma vitalidade inerente à própria raça humana” (França, 2011, p. 62).

Essa incerteza remete ao medo cósmico, defendido por H. P. Lovecraft (2020). Esse tipo de medo recorre ao inexplicável,

provocando “um profundo senso de pavor e o contato com as potências e esferas desconhecidas” (Lovecraft, 2020, p. 19). O desconhecido causa pavor, é como se existisse a presença de algo sobrenatural, visto que não existe uma explicação plausível para um acontecimento estranho. Essa falta de certeza provoca o sentimento de medo, como frisa Lovecraft (2020, p. 15) em: “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido”.

Assim, o medo, embora antigo, foi evoluindo. Hoje, os medos contemporâneos são outros, e estão relacionados, em alguns casos, com fobias, desde socias às mais bizarras, como medo de alguns objetos. Contudo, em todos os casos predomina a ameaça e a inquietude. Zygmunt Bauman (2022) comenta sobre o medo:

O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivo claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda a parte, mas em lugar algum se pode vê-la. Medo é o nome que damos a nossa incerteza: nossa ignorância da ameaça e do que deve ser feito – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance (Bauman, 2022, p. 8).

Assim, como pontua o autor, a inquietação e o desconhecido causam o medo. Bauman (2022, p. 9) salienta ainda que “o medo é um sentimento conhecido de toda criatura viva”. Essa afirmação vai ao encontro da argumentação de David Roas (2014), de que o medo, independentemente do século, XIX ou XX, aterroriza e inquieta o leitor. Nas palavras de Bauman (2022, p. 125), “o que somos capazes de administrar nos é desconhecido, o desconhecido é assustador. Medo é outro nome que damos à nossa indefensabilidade”.

Como já salientamos anteriormente, os medos foram evoluindo de acordo com a história da sociedade. França (2013) e Bauman (2022) concordam que os medos modernos estão relacionados aos centros urbanos. O sobrenatural, no mundo

moderno, ainda pode assustar, todavia, o medo do outro, da violência, assola ainda mais. De acordo com França (2013, p. 70), “os centros urbanos modernos, aglomerados humanos nunca vistos na história do homem, passaram a ser os principais ambientes geradores do medo”.

Já Roas (2014) pontua que na literatura o medo pode acontecer de duas maneiras, a primeira é nomeada de físico ou emocional, a segunda de metafísico ou intelectual. O medo físico ou emocional está ligado a uma ameaça real de morte e pode surgir em situações do cotidiano ou, além disso, quando um indivíduo se sente realmente ameaçado, seja por outra pessoa, seja a insegurança por estar em um ambiente fechado ou escuro. Ainda a respeito do medo emocional, o autor frisa que esse sentimento pode gerar um estado de ansiedade constante, a fim de nos proteger de ameaças instantâneas.

Enquanto o medo físico ou emocional ativa uma sensação que pode vir a acontecer, o medo metafísico ou intelectual é próprio da literatura fantástica e do insólito. Ele envolve o leitor e o inquieta. Podemos considerar que está relacionado aos fenômenos sobrenaturais, às forças invisíveis. Todavia, não atinge apenas o leitor, isso é uma consequência. O foco do medo metafísico é a inquietude da personagem na narrativa. Como aponta Roas:

[...] a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, senão para postular a possível anormalidade da realidade, para revelar que o nosso mundo não funciona como pensávamos (Roas, 2014, p. 159).

Essa inquietação é uma constante nos contos fantásticos contemporâneos, assim como a transgressão do real. Roas (2014, p. 132) argumenta que a realidade “é uma categoria incerta, uma entidade indecifrável para a qual já não existem visões e explicações unívocas”. Assim, segundo o autor, quando nos referimos à realidade, temos uma expectativa construída dentro do nosso horizonte de expectativas, que se relaciona com a sociedade.

Roas (2014, p. 133) cita o escritor Alejandro Rossi, que aponta as regularidades como “certezas pré-construídas dando lugar à nossa concepção do real”. A partir do momento em que essas regularidades não encontram lugar naquilo que julgamos ser real, surge a irrealidade ou o impossível. O impossível e as aparentes irregularidades fazem parte do insólito ficcional, que tem como consequência, em alguns momentos, o sentimento de medo. Nas palavras de Roas:

Uma transgressão que ao mesmo tempo provoca o estranhamento em relação à realidade, que deixa de ser familiar e se converte em algo incomparável e, como tal, ameaçador. E diretamente ligado a essa transgressão, a essa ameaça, aparece outro efeito fundamental do fantástico: o medo (Roas, 2014, p. 135).

Com isso, Roas (2014) defende que a narrativa fantástica situa o leitor dentro de um mundo normal, para em um segundo momento desalojá-lo e inseri-lo em algo inexplicável e irreal, diferente do costumeiro. O inexplicável causa o sentimento de medo, o medo do sobrenatural.

O medo do sobrenatural em “Marcador de páginas”, de Sinara Foss

O medo do desconhecido ou do sobrenatural aterroriza a personagem principal do conto “Marcador de páginas”, de Sinara Foss. Como já foi comentado anteriormente, Orval está lendo um livro e utiliza um marcador de páginas, antigo, em forma de papiro, que o acompanha há muito tempo. Os eventos inusitados acontecem quando o médico é chamado para atender um paciente e o livro fica sobre uma mesa. Ao retornar à leitura, mais tarde, o marcador não está mais na página que ele deixou, como se alguém tivesse avançado na leitura.

Esse fato incomoda a personagem, visto que não existe uma resposta aparente para a situação. Outra vez o fato ocorre causando mais desconforto ainda, lembrando o medo ambíguo, como

referencia Delumeau (2009). Além disso, mais para o final da narrativa, Orval volta do trabalho para sua casa e novamente o marcador não está onde ele deixou, bem como ele ouve vozes.

Isso desperta o sentimento de medo. Todavia, não é um medo físico, mas o medo do sobrenatural, do além, de ouvir vozes e não ter ninguém por perto. De quem é a voz que diz para Orval que quer ler? Não temos uma resposta, mas a presença da voz traz à tona as afirmações de Delumeau (2009) sobre fantasma e espectro. O primeiro está relacionado à imaginação, já o segundo reforça a ideia de imaginação, contudo, não tem corpo, é apenas uma substância.

Orval, apenas ouve uma voz, a qual não se materializa, por isso é um espectro que causa o desespero da personagem. Ademais, a manifestação da voz provocando pavor lembra outra crença nos espíritos ruins, como pontua Delumeau (2009). A crença teológica elucida, segundo Delumeau (2009, p. 128), “que durante um certo tempo após seu falecimento, os mortos continuam a viver uma vida semelhante à nossa. Voltam aos lugares onde se desenrolou sua existência, e às vezes para prejudicar”. Isso é sugerido no conto por meio da voz que Orval escuta.

Todavia, não podemos esquecer que no conto “Marcador de almas”, que dá sequência ao conto analisado nesta seção, temos a narração pelo viés feminino. Dessa forma, conseguimos perceber a falta de empatia da personagem com sua empresa, o sujeito feminino. O mais intrigante de tudo é justamente o fato de Orval, um psicanalista, ouvir as vozes. Um psicanalista deveria ser uma pessoa bem equilibrada e que não se deixa amedrontar por vozes.

Essas vozes desencadeiam o medo na personagem, entretanto, é importante frisar que se trata do medo metafísico ou intelectual defendido por Roas (2014). Existe uma irrupção do real, com a intenção de criar um mundo o mais próximo do normal: como um marcador de página pode mudar de lugar sozinho no livro? Não seria apenas imaginação dessa personagem? Esses acontecimentos causam o medo.

Além disso, o fato de ouvir vozes, como já mencionamos, lembra a aparição de espectros que causam o sentimento de medo. A aparição de fantasmas permeia o universo do sobrenatural. Inclusive, o medo de fantasmas é entendido como uma fobia, chamada de espectrofobia, relacionada ao medo do sobrenatural, dos fantasmas e de qualquer coisa que se relaciona ao tema. Essa fobia pode ser considerada um transtorno de ansiedade.

Delumeau (2009) assinala que, segundo o etnólogo polonês Stomma, as pessoas que morriam em momentos felizes ou no auge de suas vidas poderiam voltar em forma de fantasmas. Tudo isso são explicações para as aparições ou vozes no conto de Foss. É justamente isto uma das inovações do conto: a personagem principal é um homem, psicanalista que se assusta com uma voz que lhe pede para ler. Alguém que deveria ser equilibrado tem medo da aparição de uma voz.

Tzvetan Todorov (2017, p. 118) ao fazer referência aos temas do eu salienta que existem elementos fantásticos que podem estar ligados a seres sobrenaturais, assim “estamos aqui diante de uma das constantes da literatura fantástica: a existência de seres sobrenaturais, mais poderosos que os homens”. Ainda segundo o autor, existem fatos que podem ser explicados e outros que podem ser considerados como acaso ou mera coincidência, todavia esses últimos não fazem parte do fantástico, do sobrenatural. Como podemos ver no conto de Foss:

E foi na madrugada em que revisitou “Histórias Extraordinárias”, de Poe, talvez pelo cansaço, da hora avançada, que, pela primeira vez, ele teve a impressão de ser observado. [...] Tomou café com os olhos fixos na janela, pois pensara ter visto um rosto do lado de fora (Foss, 2023, p. 28).

Notamos que os acontecimentos com Orval não estão no campo da coincidência ou acaso, mas no campo do que não se consegue explicar, como uma espécie de sensação que vai ocasionando mal-estar e inquietação, típica do sentimento de medo. “Uma transgressão que ao mesmo tempo provoca o estranhamento em relação à realidade, que deixa de ser familiar e

se converte em algo incompreensível e, como tal, ameaçador” (Roas, 2014, p. 134-135). O medo do sobrenatural só vai aumentando à medida que a narrativa vai se aproximando do final:

Respirou aliviado. Foi aí que ouviu um sussurro úmido no ouvido. As pernas de Orval tremeram. Ele se virou rapidamente. Por um instante, teve a impressão de ver caminhando uma silhueta diáfana, quase indistinguível [...]. Um por um, os livros começaram a cair no chão. Orval tentou juntá-los, mas algo os arrancava das mãos e os arremessava [...] Orval escutou uma aragem semelhante a uma voz, intervalada por suspiros, repetir: – Quero ler! Quero ler! O som abafado era reforçado enquanto, na estante, um livro começava a queimar [...] (Foss, 2023, p. 33).

A citação enfoca o pavor e o medo que Orval sente do desconhecido, desse sobrenatural que é a presença da voz fazendo os livros caírem ao chão e queimarem, culminando com a morte da personagem após a queda das estantes, mas sem antes sermos informados que “dava tiros para o alto, alucinado, chocou-se com força contra a parede de vidro, partindo-a em pedaços” (Foss, 2023, p. 34). Atitude que vai ao encontro do que Michel de Montaigne (2004) afirma a respeito do medo, que deixa as pessoas desorientadas e sem ação, realizando atos contrários aos que deveriam fazer, ou seja, ao invés de se protegerem, correm em direção ao inimigo.

Considerações finais

Dessa forma, podemos constatar ao longo deste capítulo como o medo do sobrenatural aparece em uma narrativa contemporânea. O sentimento de medo acompanha o homem desde os primórdios, e o medo sentido de eventos ligados ao sobrenatural sempre despertou angústia e inquietação. Assim, constatamos que nos séculos XVIII e XIX o gênero fantástico passou por transformações e o elemento sobrenatural causador do medo também. Se antes um fantasma ou um monstro causavam arrepios, hoje, na literatura fantástica contemporânea, já não é mais preciso um monstro. Na

verdade, o monstro se metamorfoseia em humano, assim como o sobrenatural não precisa mais de cemitérios e mansões escuras.

Um pouco disso é visto no conto “Marcador de páginas”, de Sinara Foss. Também, foi apresentada a escritora gaúcha, a obra *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência*, um breve panorama sobre o medo, a literatura fantástica e o principal sentimento que evoca em uma diegese fantástica: o medo. A partir daí, o foco passou a ser o medo do sobrenatural como elemento propulsor do conto de Foss.

Com isso, concluímos que o conto “Marcador de páginas”, embora seja uma narrativa contemporânea, traz à baila o medo do sobrenatural que se manifesta por meio de uma voz que assombra a personagem Orval. A ironia da narrativa está justamente no fato de o homem ser psicanalista e lidar com pessoas, ajudando-as na compreensão de sua alma. Todavia, a alma que se mostra atormentada é justamente a de Orval. A inovação no texto de Foss dá-se justamente por isso e também pelo enredo todo interligado dos contos que compõem a obra.

Referências

- BAUMAN, Z. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2022.
- DELUMEAU, J. *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Cia, das Letras, 2009.
- FERREIRA, C. C.; TREVISAN, A. L. Nas enigmáticas veredas do insólito ficcional: Algumas ponderações sobre o protagonismo feminino. In: FERREIRA, C. C. et al. (org.). *Nas teias do insólito: diálogos e perspectivas teórico-analíticas sobre narrativas literárias*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2024, p. 15 - 81.
- FOSS, S. *Fotossíntese e outros processos de sobrevivência*. Porto Alegre: Gog/Bestiário, 2023.
- FRANÇA, J. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. In: FRANÇA, J. (org.). *Insólito, mitos, lendas, crenças: Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ II Encontro Regional*

Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Simpósios 2. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011, p. 58-67. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/VII_painel_II_enc_nac_simposio_2.pdf. Acesso em: 26 mar. 2025.

FRANÇA, J. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil. In: GARCIA, F.; BATALHA, M. C. (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012, p. 187-195.

FRANÇA, J. A alma encantadora das ruas e dentro da noite: João do Rio e o medo urbano na Literatura Brasileira. In: GARCIA, F. et al. (org.) *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Caetés, 2013.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2020.

MELLO, A. M. L. de. Prefácio. In: ZINANI, C. J. A.; KNAPP, C. L. *O fantástico: olhares multidisciplinares*. Caxias do Sul: EDUCS, 2020, p. 8-16. Disponível em: <https://www.ucs.br/educs/arquivo/ebook/o-insolito-na-literatura-olhares-multidisciplinares/>. Acesso em: 20 dez. 2020.

MONTAIGNE, M. *Ensaios*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fucks. São Paulo: Unesp, 2014.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Alana Brezolin

Mestra em Letras e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Cultura (PPGLet) da Universidade de Caxias do Sul (UCS), possui Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa, também pela UCS. Atualmente é professora de Língua Portuguesa, na rede privada de Caxias do Sul, na Escola Fundamental Jesus Bom Pastor. Na pesquisa, atualmente é voluntária no Grupo de Pesquisa Literatura e Gênero, coordenado pela Profa. Dra. Cristina Löff Knapp, vinculado ao GT A Mulher na Literatura, da ANPOLL.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9541830881590421>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9623-2356>

Alexandre Kirst de Souza

Doutorando bolsista PROSUC/CAPES no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc). Realizou Doutorado Sanduíche CAPES/PDSE na *University of California, Riverside*, concentrando-se especificamente na pesquisa de narrativas de ficção científica.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4378127179625868>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6242-1826>

Ana Julia de Bairros

Graduanda de Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa, na Universidade de Caxias do Sul (UCS).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2896003975141306>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-4537-853X>

Bibiane Ferreira Borges

Mestra em Letras e Cultura pela UCS e Tecnóloga em Escrita Criativa pela PUC-RS. Membro da Academia Vacariense de Letras, tem foco na produção e pesquisa de literatura curta de horror,

apresentando trabalhos em diversos eventos acadêmicos com o Grupo de Pesquisa Literatura e Gênero da UCS. Como escritora, publicou diversos contos e poemas em antologias e foi premiada em concursos literários. No campo das artes cênicas, já atuou em diversas peças de teatro e curtas-metragens, participou do Grupo de Teatro Universitário da PUC-RS.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5950136687965521>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-6411-1412>

Brenda Padilha França

Graduada em Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa, na Universidade de Caxias do Sul e Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras e Cultura (PPGLet) da Universidade de Caxias do Sul (UCS).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6349265983099122>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-1264-3574>

Cristina Löff Knapp

Doutora em Literatura Comparada pela UFRGS. Professora do Corpo Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado e Doutorado em Letras e Cultura e na Graduação em Letras - Português, na Universidade de Caxias do Sul (UCS). Líder do Grupo de Pesquisa *Literatura e gênero*, na Universidade de Caxias do Sul (UCS). Membro do GT A Mulher na Literatura da ANPOLL.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6722400168399454>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1593-8734>

Daiane Bernardi

Graduada em Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa, na Universidade de Caxias do Sul e Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras e Cultura (PPGLet) da Universidade de Caxias do Sul (UCS).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5086331102363157>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-2483-9048>

David Marques de Ramos

Graduando de Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa, na Universidade de Caxias do Sul (UCS).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2185500570484445>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-9308-8094>

Gisele Troian Guerra

Graduada em Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa, na Universidade de Caxias do Sul e Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura (PPGLet) da Universidade de Caxias do Sul (UCS).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/39444400116536862>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4366-0143>

Nikelen Witter

Escritora de ficção fantástica e de terror, historiadora, feminista e professora universitária. Finalista e ganhadora de diversos prêmios literários. Está nas Redes Sociais como @NikelenWitter

Patrícia Pereira Porto

Doutora em Letras pela Universidade de Caxias do Sul (UCS) com a tese "O Cancioneiro Popular da Imigração Italiana: a leitura como processo de construção de sentidos na performance da canção". Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural e Bacharel em Música pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Professora e Coordenadora do Curso de Licenciatura em Música da Universidade de Caxias do Sul. Líder do Grupo de Pesquisa CNPQ Música em Contexto(s) e membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Gênero. Corpo Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UCS e Musicoterapeuta.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4053547905351368>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4914-5118>

Rafael Eisinger Guimarães

Graduado em Comunicação Social - habilitação em Publicidade e Propaganda - pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1998), tem especialização em Literatura Brasileira pela Universidade do Vale do Sinos (2006), Mestrado em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2008), Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2013) e Pós-Doutorado em Literatura Latino-americana pela Facultad de Lenguas da Universidad Nacional de Córdoba, Argentina (2024). Professor do Departamento de Ciências, Humanidades e Educação e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc). Coordenador adjunto (2020-2021 / 2022-2023) do Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado e Doutorado, da Unisc. Líder do Grupo de Pesquisa CNPq Literatura e identidade na América Latina. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, Literatura Platina e Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura gauchesca, decolonialidade, estudos da canção, crítica feminista e estudos de gênero (*gender studies*).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6491531352825435>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3657-9566>

Rosane Maria Cardoso

Doutora em Letras, professora do Curso de Letras e do PPGL da Universidade de Caxias do Sul (UCS) e da Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc). Professora colaboradora do PPGL da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Na área da pesquisa, investiga violência e memória na narrativa latino-americana contemporânea e Leitura, formação de leitores e Literatura infantil e juvenil.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2580718280810312>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8471-307X>

A partir de distintas perspectivas temáticas, geográficas e temporais, as narrativas de autoria feminina analisadas nos textos que compõem este livro nos oferecem um panorama rico das interfaces entre o medo e o feminino. Sem abrir mão de seus aspectos singulares, as obras dessas escritoras convergem não apenas na abordagem do tema em questão, mas sobretudo no caráter subversivo de constituírem-se vozes que resistem ao silenciamento e ousam falar, com força e beleza, sobre seus piores temores.

Cristina Löff Knapp
Patrícia Pereira Porto
Rafael Eisinger Guimarães

