

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL**

**BIBIANE FERREIRA BORGES**

**O HORROR QUE NOS RODEIA: A VIOLÊNCIA SOCIAL EM CONTOS  
DE MARÍA FERNANDA AMPUERO E MARIANA ENRIQUEZ**

**VACARIA  
2025**

**BIBIANE FERREIRA BORGES**

**O HORROR QUE NOS RODEIA: A VIOLÊNCIA SOCIAL EM CONTOS  
DE MARÍA FERNANDA AMPUERO E MARIANA ENRIQUEZ**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras e Cultura pela Universidade de Caxias do Sul.

Orientadora Profa. Dra. Cristina Löff Knapp.

**VACARIA  
2025**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Universidade de Caxias do Sul  
Sistema de Bibliotecas UCS - Processamento Técnico

B732h Borges, Bibiane Ferreira

O horror que nos rodeia [recurso eletrônico] : a violência social em contos de María Fernanda Ampuero e Mariana Enriquez / Bibiane Ferreira Borges. – 2025.

Dados eletrônicos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura, 2025.

Orientação: Cristina Löff Knapp.

Modo de acesso: World Wide Web

Disponível em: <https://repositorio.ucs.br>

1. Análise do discurso literário. 2. Contos de terror. 3. Literatura latino-americana. 4. Mulheres e literatura - Escritoras - Crítica e interpretação. 5. Ampuero, María Fernanda - Crítica e interpretação. 6. Enriquez, Mariana, 1973- - Crítica e interpretação. I. Knapp, Cristina Löff, orient. II. Título.

CDU 2. ed.: 81'42

Catalogação na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)  
Ana Guimarães Pereira - CRB 10/1460

# O HORROR QUE NOS RODEIA: A VIOLÊNCIA SOCIAL EM CONTOS DE MARÍA FERNANDA AMPUERO E MARIANA ENRIQUEZ

*Bibiane Ferreira Borges*

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura, Área de Concentração: Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Processos Culturais.

Caxias do Sul, 28 de março de 2025.

## Banca Examinadora:

Dra. Cristina Löff Knapp  
Orientadora  
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Cláudia Cristina Ferreira  
Universidade Estadual de Londrina

Dr. Douglas Ceccagno  
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Patrícia Pereira Porto  
Universidade de Caxias do Sul

## **AGRADECIMENTOS**

Dedico minha dissertação à minha madrinha Iradi, que sempre esteve torcendo por mim e apreciando todas as minhas realizações, mas não teve tempo de presenciar esta conquista.

Agradeço, primeiramente, à CAPES que garantiu suporte financeiro para a realização da dissertação e total dedicação ao desenvolvimento desta pesquisa e demais atividades acadêmicas que permitiram meu crescimento como pesquisadora.

À minha orientadora, Professora Doutora Cristina Löff Knapp, por sempre disponibilizar tempo para me auxiliar com meu trabalho e dar atenção às minhas ideias, além de me incluir no Grupo de Pesquisa Literatura e Gênero, que se provou de grande ajuda nas escolhas teóricas dos autores e na apresentação de trabalhos em eventos dos quais participei.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul com quem tive o prazer de aprender e dialogar.

À banca examinadora, por aceitar o convite, pela leitura atenta e pelas considerações pertinentes.

Por fim, agradeço também a meus pais que sempre me apoiam em minhas decisões e proporcionam condições para que eu prossiga com os estudos nas áreas que mais amo.

*“Eu compreendi que existem coisas sobre os sentimentos que são como infecções: capazes de fazer com que você gangrene em segundos, com uma boca grotesca que te devora, um banho de mercúrio por dentro, uma bala de canhão. Se eu tivesse morrido, iria embora sabendo que a existência é puro horror e que estar viva é puro horror. E que, uma vez que você saiba, não pode mais deixar de saber”.*

**María Fernanda Ampuero** (2022, p. 63)

*“Todos caminhamos sobre ossos, é uma questão de fazer buracos profundos e alcançar os mortos encobertos”.*

**Mariana Enriquez** (2017, p. 126)

## RESUMO

Esta dissertação faz uma análise bibliográfica da construção narrativa dos diferentes tipos de horror nos contos: “Subasta”, presente na obra *Pelea de Gallos* (2018), de María Fernanda Ampuero; “Biografía”, de *Sacrificios Humanos* (2021), também de Ampuero, e “Chicos que faltan”, de *Los peligros de fumar en la cama* (2009), de Mariana Enriquez. Estuda-se, dessa forma, o efeito do medo, do sublime e do fascínio pelo macabro como artifício estético para gerar empatia, identificação, resistência e crítica social a partir da exploração da violência, do fantástico, do monstruoso e do repulsivo nessas narrativas curtas de horror latino-americano escrito por mulheres. O objetivo geral deste estudo consiste em analisar a construção narrativa para o efeito do medo e da utilização do horror como artifício estético para gerar empatia, identificação, resistência e crítica social a partir da exploração da violência e do repulsivo nos três contos mencionados. Assim os objetivos específicos são a) Traçar as principais características do horror, do terror, do gótico, do monstruoso, do fantástico e do repulsivo, e a evolução dessas narrativas de medo. b) Investigar, a partir dos conceitos de sublime e de fascinação macabra, os efeitos das narrativas curtas de horror. c) Analisar os contos selecionados de acordo com as teorias abordadas. O principal suporte teórico são os apontamentos de Stephen King (2012) sobre a literatura de horror; de Edmund Burke (2016) sobre o efeito do Sublime; de William Ian Miller (2024) sobre o nojo; de Kate Summerscale (2023) e Zygmunt Bauman (2008) sobre o medo; e de David Roas (2014) sobre o fantástico. No primeiro conto, percebe-se o horror causado pelo medo da violência física, o monstro humano, o repúdio ao corpo feminino e a utilização da repulsa como resistência contra a crueldade. No segundo conto, há a presença de elementos góticos e sobrenaturais, mas o horror está focado no discurso de ódio contra imigrantes e nas ações xenofóbicas contra a protagonista. No último conto analisado, uma cidade cheia de desigualdades e violência social é palco para que elementos sobrenaturais aconteçam, expondo o desconforto e o medo que o tema dos *desaparecidos* traz à tona.

**Palavras-chave:** Horror feminino; Contos de horror; Literatura latino-americana; María Fernanda Ampuero; Mariana Enriquez.

## ABSTRACT

This dissertation makes a bibliographic analysis of the narrative construction of the different types of horror in the short stories: "Subasta", present in the book *Pelea de Gallos* (2018), by María Fernanda Ampuero; "Biografía", from *Sacrificios humanos* (2021), also by Ampuero, and "Chicos que faltan", from *Los peligros de fumar en la cama* (2009), by Mariana Enriquez. Studying, in this way, the effect of fear, the sublime and the fascination with the macabre as an aesthetic artifice to generate empathy, identification, resistance and social criticism from the exploration of violence, the fantastic, the monstrous and the repulsive in these short narratives of Latin American horror written by women. The main objective of this study is to analyze the narrative construction for the effect of fear and the use of horror as an aesthetic device to generate empathy, identification, resistance, and social critique through the exploration of violence and repulsiveness in the three mentioned stories. Thus, the specific objectives are a) To outline the main characteristics of horror, terror, gothic, monstrous, fantastic, and repulsive, and the evolution of these fear narratives. b) To investigate, based on the concepts of the sublime and macabre fascination, the effects of short horror narratives. c) To analyze the selected stories according to the theories discussed. The main theoretical support are the notes from: Stephen King (2012) on horror literature; Edmund Burke (2016) on the effect of the Sublime; William Ian Miller (2024) about disgust; Kate Summerscale (2023) and Zygmunt Bauman (2008) about fear; and David Roas (2014) about the fantastic. In the first short story, one can perceive the horror caused by the fear of physical violence, the human monster, the repulse of the female body and the use of disgust as resistance against cruelty. In the second tale, there is the presence of gothic and supernatural elements, but the horror is focused on the hate speech against immigrants and xenophobic actions against the protagonist. In the last story analyzed, a city full of inequalities and social violence is the stage for supernatural elements to happen, exposing the discomfort and fear that the theme of the disappeared people brings to light.

**Keywords:** Female horror; Horror Tales; Latin American literature; María Fernanda Ampuero; Mariana Enriquez.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>NARRATIVAS DE MEDO E IDENTIFICAÇÃO</b> .....	<b>15</b>
2.1	As origens do horror: o gótico e o monstruoso .....	17
2.2	Do fantástico ao horror contemporâneo .....	21
2.3	Nossas teias do medo .....	25
<b>3</b>	<b>HORROR ARTÍSTICO</b> .....	<b>32</b>
3.1	O sublime efeito do horror nos contos .....	34
3.2	A estetização da violência .....	41
3.3	O repúdio ao corpo .....	44
<b>4</b>	<b>CONTOS DE HORROR LATINO-AMERICANO FEMININO</b> .....	<b>51</b>
4.1	Horror feminino: análise do monstruoso no conto “Subasta”, de María Fernanda Ampuero .....	56
4.2	O medo do outro: representações de violência e xenofobia no conto “Biografía”, de María Fernanda Ampuero .....	62
4.3	Os espaços invadidos no conto “Chicos que faltan”, de Mariana Enriquez .....	72
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>79</b>
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>82</b>
	<b>APÊNDICE A – Leilão, de María Fernanda Ampuero</b> .....	<b>87</b>
	<b>APÊNDICE B – Biografía, de María Fernanda Ampuero</b> .....	<b>97</b>
	<b>APÊNDICE C – Garotos perdidos, de Mariana Enriquez</b> .....	<b>116</b>

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Sonhei que brincava  
Que a infância não havia acabado  
E que viver não era pecado*

*Se eu pudesse voltar ao passado  
Voltava  
Aos momentos chaves da vida?  
Talvez uma escolha, uma despedida?  
Não, obrigada*

*Regressaria ao dia despreocupado  
Em que não haveria nada a ser mudado  
Ser quem perdi sem ver  
Quem queria brincar, mas teve que crescer*

*Mas mesmo que conseguisse ser criança  
Não ficaria  
Jamais suportaria o fardo  
De amadurecer  
Outra vez*

*Quando pequena  
Sentia medo do escuro  
Mas não do futuro*

*Minha memória é manchada  
Talvez um pouco estragada  
Mas não é confusa  
Tenho certas certezas  
Lembro dos momentos da vida  
Dos felizes, dos tristes*

*Engraçados, fadados  
Reconheço o que foi bom  
Mesmo que já não seja  
Ou que não esteja  
Vejo que conquistei e amei  
O que trouxe e o que deixei  
Acomodado no passado*

*Minha infância é ensolarada  
Na lembrança mais simplista  
Que nem sei por que guardei*

*Mas com treze anos  
Foi a última vez que senti medo  
Aquele medo real e avassalador  
De quem tem esperança*

*Depois  
Não marquei dia nem hora  
Por razão da vida e da história  
Por percepção atrasada  
A memória se escurece  
A animação apagada  
E mesmo os melhores dias são nublados  
Assustados  
Incomodados  
Em uma constante estranheza  
De quem não teme a morte  
Porque na vida não tem a sorte  
De ter algo inimaginado  
Para se aterrorizar  
**Bibiane Ferreira<sup>1</sup>***

---

<sup>1</sup> Poema de minha autoria, não publicado, elaborado especialmente para esta dissertação.

Desde os treze anos, sou completamente apaixonada por horror, em filmes, séries e livros, especialmente pelo potencial que essas narrativas possuem para emocionar, trazer uma reviravolta surpreendente e personagens fortes e enigmáticas. No entanto, com esse interesse pelo gênero, também vem o descontentamento com ele, já que considero muito difícil encontrar uma obra que realmente me cause medo ou o efeito estético que o horror busca provocar, porque grande parte das histórias apresentam sempre os mesmos clichês, tornando a experiência previsível e sem muita representatividade, pois geralmente elas se parecem distantes demais de minha realidade de mulher latino-americana. Quando temos a oportunidade de ver nossa própria realidade cultural figurada na obra, com a aproximação de nossa psique com a psique das personagens, sentimos mais conexão emocional com a ficção. Dessa forma, por exemplo, a forma de agir de uma “mocinha” vitoriana europeia será distinta da de uma mulher comum latino-americana contemporânea. Quando damos nosso primeiro suspiro no mundo, já nascemos carregados com uma carga histórica e social, heranças as quais enriquecemos com nossas próprias vivências; portanto, quando nos deparamos com uma obra artística, não a interpretamos apenas pelo que ela é, mas a partir de experiências, aquisições culturais, repertório anterior, referências próprias e do meio em que vivemos.

Durante minha graduação de Escrita Criativa<sup>2</sup>, passei a produzir e publicar contos curtos sobre morte e violência, principalmente com narradoras e protagonistas femininas, recortes de minha própria perspectiva, meus medos e revoltas. Contudo, quando pedia opinião de algum leitor, diziam-me que o que escrevia não era horror, porque não causava medo ou porque não tinha um vilão (buscavam em minhas linhas os clichês que eu queria evitar); ou então, quando utilizava elementos insólitos, ficavam confusos e diziam que o conto não tinha desfecho e que não dava para entender o final. Às vezes, até escutava “é só isso?”, devido à curta extensão de páginas. Foi apenas mais para o fim da faculdade que conheci o trabalho de María Fernanda Ampuero e Mariana Enriquez e passei a ler avidamente esse tipo de literatura, com a qual identificava minha própria escrita.

Esta dissertação se propõe a analisar quais os diferentes tipos de horror e seus respectivos efeitos nos contos: “Subasta”, presente na obra *Pelea de Gallos* (2018), de María Fernanda Ampuero; “Biografía”, de *Sacrificios Humanos* (2021), também de Ampuero, e “Chicos que faltan”, de *Los peligros de fumar en la cama* (2009), de Mariana Enriquez.

---

<sup>2</sup> Faculdade trazida para o país pelo professor Dr. Luiz Antônio de Assis Brasil, em 2016, na PUC-RS; onde se aprende da produção até a publicação de obras escritas de todos os gêneros textuais em meios físicos e digitais.

Essas obras foram selecionadas no intuito de representar a literatura de horror latino-americana de autoria feminina, e essas autoras foram escolhidas por serem duas das escritoras latino-americanas mais conhecidas no mundo dos últimos anos e por enfocarem temáticas recorrentes em comum em suas narrativas.

María Fernanda Ampuero nasceu em Guayaquil, 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 em 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.

Mariana Enriquez nasceu em 1973 em Buenos Aires. É jornalista, subeditora do jornal *Página/12* e professora. Autora de mais de dez livros, suas obras são aclamadas pela crítica e se tornaram populares no mundo todo, consagrando-a como uma das maiores influências da literatura latino-americana e feminina contemporânea.

Portanto, o objetivo geral deste estudo consiste em analisar a construção narrativa para o efeito do medo e da utilização do horror como artifício estético para gerar empatia, identificação, resistência e crítica social a partir da exploração da violência e do repulsivo nos contos: “Subasta” e “Biografía”, de María Fernanda Ampuero; e “Chicos que faltan”, de Mariana Enriquez.

Assim os objetivos específicos são a) Traçar as principais características do horror, do terror, do gótico, do monstruoso, do fantástico e do repulsivo, e a evolução dessas narrativas de medo. b) Investigar, a partir dos conceitos de sublime e de fascinação macabra, os efeitos das narrativas curtas de horror. c) Analisar os contos selecionados de acordo com as teorias abordadas.

Inicialmente, tive a difícil tarefa de escolher os contos que desejava analisar, pois quanto mais eu tentava decidir, mais me pareciam dignos de análise, tanto pelo horror que me transmitiam quanto pelas temáticas importantes como, racismo, desigualdade social, violência doméstica, violência policial ou que tratassem de superstições e cultura locais. Ao longo de algumas releituras, fui percebendo que o horror não aparecia sempre do mesmo jeito, alguns apresentavam elementos sobrenaturais, outros não; alguns utilizavam uma narração mais poética, outros pareciam mais cotidianos. E foi justamente essas diferenças, em meio a tantas semelhanças, que mais me chamaram atenção.

Para me auxiliar na abordagem que utilizaria para o estudo, resgatei teóricos que já conhecia e admirava da época da graduação, por exemplo, Stephen King, H.P. Lovecraft, Phillipe Ariès, Sigmund Freud e Caitlin Doughty. Os demais teóricos que escolhi como referencial foram a partir das leituras selecionadas para os encontros do Grupo de Pesquisa Literatura e Gênero, das aulas do mestrado e de outros livros que me despertaram interesse ao longo do percurso acadêmico, pois alguns temas aqui pesquisados, como horror, fantástico e medo, principalmente, são pesquisados em diversas esferas do conhecimento e a partir de infinitos pontos de vista e autores, de forma que não seria possível trazer todos nesta pesquisa, mesmo que viessem a ser relevantes; já outros simplesmente iam de encontro ao que defendo aqui.

Naturalmente, apesar de meu interesse pessoal no gênero, esta dissertação vai além disso. Buscando um aprofundamento teórico para melhor entendimento do gênero e para produção de meus próprios contos, percebi que há uma lacuna de pesquisas relacionadas a esses temas no Brasil. Pesquisando os termos “literatura gótica” na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), o site recuperou 135 resultados. Já com os termos “monstros na literatura”, o resultado foi ainda maior, 161 trabalhos foram recuperados. Dessa forma, percebe-se que a abordagem acadêmica nacional da literatura do horror e do terror ainda estão muito atreladas à ideia do monstro clássico e do gótico vitoriano.

Pesquisando os termos “contos de horror na América Latina” no BDTD, o site recuperou apenas 5 resultados, nenhum referente aos objetos de análise desta dissertação. Já os termos “terror latino-americano” recuperaram 58 resultados, a maioria deles ligados à ditadura militar e ao terrorismo. Com os termos “horror e terror feminino”, o site encontrou 12 resultados relacionados a filmes do gênero, romances do século XX ou outros assuntos não relacionados a esta dissertação. Com os termos “horror artístico” não foi diferente, pois o site apresentou 67 resultados, em sua maioria sobre artes cênicas e visuais, sendo os poucos relacionados à literatura em nada semelhantes a esta pesquisa. Com o nome Mariana Enriquez, 8 resultados somente citam seu nome e apenas duas pesquisas analisam suas obras *Nuestra parte de noche* (2019) e *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), as quais não serão abordadas aqui. Com o nome María Fernanda Ampuero apenas um resultado foi encontrado, referente ao conto *Crías* (2018), que também não é objeto desta pesquisa.

Conclui-se que, a partir do recorte pesquisado, não foram encontrados números satisfatórios de teses ou dissertações realizadas no país sobre contos de horror e terror latino-americanos de autoria feminina contemporânea, especialmente sobre as autoras aqui analisadas.

Essa lacuna não é tão surpreendente já que, por essas obras ainda serem muito recentes, tanto no país de origem quanto sua tradução no Brasil, é a teoria literária que surge para interpretar a obra e é ela quem deve acompanhar a ficção e se modernizar com ela, e não a ficção quem deve se dobrar a antigos parâmetros teóricos. Isso serve para ressaltar a importância acadêmica desta pesquisa para traçar novos panoramas sobre a literatura do gênero que vem sendo produzida atualmente. Quiçá esses estudos também possam incentivar novas autoras a compartilhar suas obras e auxiliar pesquisadores da área a concretizarem seus estudos, contribuindo para novas publicações tanto literárias quanto acadêmicas, além de se tornar uma síntese de fácil acesso dos aspectos aqui abordados para o público em geral que queira se aprofundar ou conhecer mais sobre a história e as características do horror.

O segundo capítulo tem por objetivo traçar as principais características das narrativas de medo (horror, terror, gótico, fantástico e monstruoso) e sua evolução, desde as origens até os dias de hoje; além de questionar a eficácia dos artifícios de horror nas narrativas atuais, considerando a identificação do leitor com a obra. O terceiro capítulo traz reflexões acerca do horror artístico, do efeito do sublime em narrativas curtas, da atração humana pelo trágico, e empenha-se em analisar de que forma os diferentes tipos de violências na ficção funcionam como crítica social e forma de resistência. Por fim, o último capítulo foca na análise dos contos selecionados, abordando os espaços narrativos, a complexidade das personagens e os elementos que causam o horror social nas obras.

## 2 NARRATIVAS DE MEDO E IDENTIFICAÇÃO

*“A coisa de que tenho mais medo é o próprio medo”*

*Michel de Montaigne (2024, p. 83)*

Jamais encontraremos na história ou na ficção algo mais cruel do que o que vemos todos os dias. Mas então, qual o objetivo das histórias de horror se são, como o próprio nome já diz, tão terríveis e, no entanto, insuficientes para extrapolar a crueldade do mundo? Por si só, o estudo das narrativas de medo já é desafiador, pois este é um sentimento do qual fugimos a todo custo. Mesmo assim, por vezes, não chegamos a nos apegar supersticiosamente em nossos medos, acreditando que eles nos protegem dos desastres, ainda que, segundo Summerscale (2023), eles não se baseiem somente na probabilidade de acontecer, mas na percepção do horror caso acontecesse, na possibilidade de devastação e inevitabilidade? “O que o homem mais teme de fato é a si mesmo, porque sua natureza primitiva interior é aquilo que ele menos conhece e o que pode dominar e controlar mais completamente seu corpo e sua alma” (Hall, 1897, *apud* Summerscale, 2023, p. 11). Convidamos o leitor a dar o primeiro passo para enfrentar seus próprios medos ao conhecer mais sobre as narrativas que exploram essa temática obscura.

Inicialmente será apresentada uma introdução sobre nomenclaturas utilizadas para se referir às narrativas de medo; estabelecido isso, será traçada uma trajetória do gênero, por suas origens góticas e monstruosa até os dias de hoje e, logo após, debatida a importância da identificação do leitor com a obra para a geração dos efeitos de medo e horror, e da influência cultural para a criação literária; em seguida, elaboraremos categorias para os diferentes tipos de medos individuais e sociais, abordando suas principais causas e efeitos. Os principais autores utilizados como referencial teórico são: as filosofias de Jean Delumeau (2009) e Zygmunt Bauman (2008); do psicanalista Sigmund Freud (2021); dos grandes nomes do horror, HP Lovecraft (2020) e Stephen King (2010); o estudo dos professores Júlio França (2022), Oscar Nestarez (2022), Jeffrey Jerome Cohen (2000), David Roas (2014) e Kate Summerscale (2023).

Discute-se sobre as distinções entre *terror* e *horror*, sendo o primeiro referente à percepção psicológica, à obscuridade, ao suspense e à inquietação; e o segundo ao físico, ao confronto, à repulsa, ao monstruoso e à aversão. Stephen King (2010) elabora uma categorização hierárquica em que há três tipos de horror. Ele afirma que a narrativa do medo

mais elaborada é o *terror*: que contém uma atmosfera inexplicável e perturbadora de que algo está errado, por exemplo, quando você sente uma respiração no seu pescoço, mas não há nada atrás de você. O *terror* está mais ligado ao psicológico, à inquietação, ao suspense, ao oculto e ao desconhecido, do que ao físico; a um objeto cuja natureza nunca se revela por completo e, justamente por não podermos ver e compreender, estimula a imaginação e se torna mais assustador. Abaixo dele está o *horror*, palavra que vem do latim “*horre*” e significa ficar com o cabelo em pé, arrepiar; na concepção original, o termo se referia a um estado fisiológico anormal, a uma agitação e paralisação. O *horror* contrai, congela e quase aniquila, é resultado de uma revelação chocante, é o não natural (cobras gigantes, zumbis, múmias, monstros), é quando as luzes se apagam e algo agarra seu braço. No nível mais baixo de todos está a *repulsa* (popularmente conhecida como *Gore*), a utilização descarada do grotesco que tem o objetivo de enojar, causar desconforto e chocar o público com cenas explícitas extremamente violentas, com muito sangue, vísceras, restos mortais, tortura e mutilações.

Roas (2014) afirma que existem dois tipos de medo na literatura. O *medo físico* é aquele em que a integridade física da personagem se vê ameaçada ou ferida, está intrinsecamente relacionado com o medo da morte, por meios naturais. Já o *medo metafísico* se produz quando as convicções do espectador, mas também das personagens, sobre realidade, tornam-se insuficientes, perdem seu poder tranquilizador e deixam de funcionar.

Para Delumeau (2009), os *medos nomeados* são os que têm um objeto conhecido e determinado o qual se teme e, conseqüentemente, pode-se combater. Já a *angústia* é um medo dominado pelo sentimento de insegurança e pela espera do desconhecido, é um perigo não identificável e, portanto, contra o qual não temos nenhuma possibilidade de defesa.

Assemelham-se *horror*, *medo físico* e *medo nomeado*; assim como aproximam-se *terror*, *medo metafísico* e *angústia*. Porém, como o próprio King ressalta, essas distinções podem ser tanto úteis (como recursos narrativos de efeito), quanto problemáticas, por poderem se tornar uma ferramenta restritiva e perigosa da crítica.

Minha filosofia pessoal, enquanto escritor de ficção de horror com algum tempo de experiência, é reconhecer essas distinções, pois elas algumas vezes são úteis, mas evitar qualquer preferência por uma em detrimento de outra, baseado na ideia de que o efeito de uma é de alguma maneira melhor do que o de outra. O problema com as definições é que elas têm uma tendência a se transformar em ferramentas para a crítica, este tipo de crítica que eu chamaria de crítica de orelhada, me parece desnecessariamente restritiva e até mesmo perigosa. Eu compreendo o terror como a emoção mais refinada, por isso vou tentar aterrorizar o leitor. Mas se eu perceber que não vou conseguir aterrorizá-lo, tentarei horrorizá-lo e, se perceber, então, que não vou conseguir horrorizá-lo, vou apelar para o grotesco. Eu não sou orgulhoso. (King, 2010,

p. 24)<sup>3</sup>

Devido a essa variedade de nomenclaturas para se referir às narrativas de medo, neste trabalho, irá se utilizar *horror* como uma categoria mais ampla, como afirma Nestarez (2022, p. 43-44):

Pelo entender de que ela acolhe um número maior de emoções e sensações correlatas. O território do horror, ou seja, do arrepio e do estremeamento, alcança reações como a inquietação, a aflição, o assombro, a repulsa, o incômodo, assim como o pânico e o alarme, além de tantas outras comumente associadas às narrativas assustadoras. Expandem-se, assim, tanto o imaginário quanto o horizonte de expectativas a elas relacionados, o que afinal lhes fornece uma sustentação mais firme em termos de categorização literária.

Estabelecida qual nomenclatura iremos predominantemente usar nesta dissertação, neste capítulo, iremos traçar uma trajetória nos recursos narrativos das histórias de horror, partindo de suas origens góticas, passando pelo gênero fantástico, até chegar na literatura de horror contemporâneo. Em seguida, dissertaremos sobre os tipos de medo, suas causas e seus efeitos. E, por fim, será feita uma análise histórica das razões do repúdio ao corpo morto, natural e feminino.

## 2.1 AS ORIGENS DO HORROR: O GÓTICO E O MONSTRUOSO

Sobre as origens das histórias de horror, Nestarez (2022, p. 21) conta que “o medo jamais deixou de comparecer às narrativas concebidas pela mente humana”, porém como vertente literária ele surge como uma variante do gótico europeu, no século dezoito. Essa expressão artística do gótico se inicia oficialmente com “O Castelo de Otranto”, de Horace Walpole, publicado em 1764. A literatura gótica surge antes da Era Vitoriana, mas durante esse período, em que a fascinação mórbida toma conta da população da Inglaterra, ela se intensifica significativamente e muitos de seus costumes mórbidos são incorporados como cânones da

---

<sup>3</sup> No original: “My own philosophy as a sometime writer of horror fiction is to recognize these distinctions because they are sometimes useful, but to avoid any preference for one over the other on the grounds that one effect is somehow better than another. The problem with definitions is that they have a way of turning into critical tools and this sort of criticism, which I would call criticism-by-rote, seems to me needlessly restricting and even dangerous. I recognize terror as the finest emotion [...], so I will try to terrorize the reader. But if I find I cannot terrify him/her, I will try to horrify; and if I find I cannot horrify, I'll go for the gross-out. I'm not proud.” (Tradução da autora).

ficção de horror, altamente influenciada e popularizada pelos *penny dreadfuls*<sup>4</sup>. “O *locus horribilis*; a presença fantasmagórica do passado e, por fim, a personagem monstruosa são elementos que, quando empregados em conjunto, caracterizam a produção gótica, representando os medos e os anseios de uma sociedade em determinado contexto histórico” (Façanha; Resende, 2022, p. 319). As teorias de Júlio França sobre o gótico (2022) nos permitem detalhar cada um desses elementos das produções góticas; segundo ele, o *locus horribilis* é caracterizado por espaços narrativos opressivos, que afetam o caráter e as ações das personagens que lá vivem – sempre bem definidas e com a figura recorrente do monstro. De qualquer forma, seja em áreas selvagens, rurais ou urbanas, o *locus horribilis* é sempre descrito (ainda que, às vezes, de forma subjetiva) como um local aterrorizante e macabro, propício para o desenrolar dos eventos insólitos. Esses cenários, tremendamente influenciados pelo teatro, são geralmente grandiosos, labirínticos, antigos e afastados, como mansões e castelos medievais, com passagens secretas, alçapões e calabouços. O exemplo de Lovecraft nos ajuda a ilustrar tais truques cênicos:

Essa nova parafernália dramática consistia, antes de tudo, do castelo gótico, com sua antiguidade espantosa, vastas distâncias e ramificações, alas desertas ou arruinadas, corredores úmidos, catacumbas ocultas insalubres e uma galáxia de fantasmas e de lendas apavorantes, como núcleo de suspense e pavor demoníaco. Incluía também, o nobre tirânico e perverso como vilão; a heroína santa, muito perseguida e geralmente insípida que sofre os maiores terrores e serve como ponto de vista e foco das simpatias do leitor; o herói valoroso e sem mácula, sempre bem-nascido, mas frequentemente em trajes humildes; a convenção dos nomes estrangeiros [...] para os personagens; e a série infinita de acessórios de palco que incluía luzes estranhas, alçapões úmidos, lâmpadas apagadas, embolorados manuscritos ocultos, dobradiças rangentes, cortinados se mexendo, e tudo o mais. (Lovecraft, 2020, p. 30-31)

Ainda para França (2022), na *presença fantasmagórica do passado*, os eventos do passado se tornam estranhos e aterrorizantes, voltando para assombrar o presente das personagens, como alguém que volta à vida ou um segredo que vem à tona. Além disso, essas histórias possuem elementos sobrenaturais, seja o já citado monstro em si ou aparições espectrais, sempre dotadas de uma atmosfera sombria, misteriosa, delirante ou corruptiva. Outro recurso narrativo a ser analisado é a atmosfera, sempre de tom pesadoso e envolto em brumas de mistério.

---

<sup>4</sup> Os *penny dreadfuls* eram livretos simples e ilustrados do século 19, muito populares, principalmente entre os jovens e a classe trabalhadora do Reino Unido, porque custavam apenas um centavo (*penny*). Eles continham histórias terríveis (*dreadfuls*) de crimes, assassinatos e monstros, e eram considerados uma literatura apelativa, sensacionalista e de baixa qualidade pela elite.

Portanto, o horror como gênero surge como uma variante do gótico e com a figura quase indissociável do monstro, sendo Frankenstein, Drácula e Mr. Hyde alguns dos monstros mais famosos do gótico clássico do século XIX. Mas como nasce um monstro? Jeffrey Jerome Cohen, na obra *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras* (2000), no capítulo “A cultura dos monstros” aponta sete teses capazes de relacionar monstro e cultura.

A primeira tese sobre o monstro defende que o corpo monstruoso é uma metáfora para os anseios e receios de determinado momento cultural, época e localização. As acusações de bruxaria ao redor do mundo e em variadas épocas, por exemplo, têm em comum o costume de se intensificar em épocas de estresse econômico. O monstro revela tudo aquilo que a sociedade gostaria de reprimir, advertindo para os perigos de não seguirmos as normas sociais estabelecidas, inclusive, os monstros podem surgir a partir do descumprimento dessas obrigações sociais.

A segunda tese determina que o monstro sempre pode voltar, deixando a entender que estamos em constante ameaça caso algum indivíduo ou grupo social não siga os padrões determinados, tornando o monstro uma reação negativa à mudança e à quebra das tradições.

A terceira tese nos lembra que o monstro não se encaixa em nenhuma categoria, sendo um agente da desordem e da subversão. Outro autor que também fala sobre monstrosidade é Daniel Gruber (2018, p. 152): “para a sensação de horror é necessário a contradição entre categorias conceituais da existência. São objetos culturalmente incompreensíveis”. A quarta tese serve para mostrar que o monstro representa a diferença e a selvageria, ele é tudo aquilo que não se alinha aos valores e costumes de uma identidade sociocultural. Gruber (2018, p. 155) ainda fixa que “o monstro é a figura da impureza e do perigo [...] Provém dos lugares marginais ou da natureza selvagem, que representam o inconsciente profundo”.

A quinta tese de Cohen reforça a concepção de que o monstro é um ser que cruza as fronteiras do possível, impedindo a mobilidade, a pluralidade e a diversidade. Essa tese serve para estabelecer bem os limites que não devem ser cruzados de acordo com o momento social e cultural em questão. A penúltima tese retoma esses limites e os ultrapassa, ligando o monstro ao exercício de práticas proibidas, tornando-o refém dos próprios desejos momentâneos e carnais e, em consequência de sua insubordinação e liberdade, também um objeto de fascinação alheia, representando o paradoxo de repulsa e atração que o ser humano cultiva com aquilo que reprime. O monstro é, muitas vezes, aquilo que somos, mas que não gostaríamos de ser. Finalmente, a última tese situa o monstro no limiar do tornar-se, significando que se não

tomarmos o cuidado de seguir à risca as tradições estabelecidas, corremos o risco de nos transformarmos no monstro que tanto perseguimos. Bauman (2008, p. 63), sobre a capacidade *monstruosa* humana, reitera que: “não há dúvida de que cada um de nós é capaz, potencialmente, de se tornar um monstro”.

A monstruosidade é uma questão social. Os autores do horror utilizavam e ainda utilizam os medos de suas culturas para inventar criaturas que se opõem e afrontam as tradições e são um reflexo dos preconceitos e noções de superioridade estabelecidos, em reconhecer como abominável qualquer indivíduo ou grupo que se desloque ou desacate o que é imposto. As narrativas de medo podem ser ferramentas poderosas para traduzir em monstruosidades e violência, temáticas sensíveis que se busca ocultar culturalmente, como por exemplo, racismo, machismo, desigualdades sociais e preconceitos. Como salienta Velloso (1988), a obra literária não atua como documento ou retrato de uma época ou local, mas reinventa o real. Ela reinterpreta os fatos, de modo a problematizar ou até mesmo transfigurar a realidade histórica, podendo transformar-se em um elemento poderoso de crítica social, ainda que propositadamente indireta, por exemplo, por meio de simbolismos e figurações geradas por uma visão sombria do mundo.

Segundo Candido (2008), os fatores sociais são utilizados para explicar a estrutura e as ideias de uma obra, assim como determinam sua validade e efeito sobre o público. Para ele, a arte é social pois depende da ação de fatores do meio, mas também produz um efeito prático sobre os indivíduos, modificando assim sua conduta e percepção de mundo, além de reforçar determinados valores sociais. Cada escritor faz parte de uma tradição de escrita, criando retroativamente seus antecessores, no entanto, isso não é sinônimo de que um artista precise se preocupar mais em passar mensagens ideológicas e partidárias do que em realizar uma obra consistente e reflexiva, pois são o desenvolvimento da trama, a complexidade das personagens, o tipo de narração, entre outros domínios literários, os fatores que irão perpetuar a obra. Sobre isso, Lovecraft também teoriza:

A função da ficção criativa é apenas expressar e interpretar acontecimentos e sensações como são, indiferentemente de para o que eles tendem ou o que provam [...] com o autor agindo antes como um cronista vigoroso e distanciado do que como um professor, simpatizante ou formador de opinião. (Lovecraft, 2020, p. 60)

Portanto, através dos argumentos de Candido e Lovecraft, podemos concluir que mesmo histórias de ficção que não têm a pretensão de ser um retrato da realidade, são inspiradas no momento histórico-cultural em que foram escritas, carregando as marcas desse contexto, de

forma que não é possível produzir algo inteiramente inovador a partir de uma inspiração individual, mas sim uma nova junção de fatores existentes e conhecidos anteriormente pelo autor.

## 2.2 DO FANTÁSTICO AO HORROR CONTEMPORÂNEO

As narrativas de estilo gótico são produzidas individualmente até hoje no mundo todo, todavia, o movimento começa a perder sua força no final do século XVIII, e no início do século XIX outra vertente literária começa a tomar força: o fantástico.

Diferentemente da literatura gótica, que precisa de toda uma construção de atmosfera aterrorizante e sombria, e um cenário propício para o desenrolar do terrível, a literatura fantástica, como afirma Júlio Cortázar (*apud* Roas, 2014, p. 145), “é algo muito mais simples, que pode acontecer em plena realidade cotidiana, neste meio-dia de sol, agora entre você e eu”<sup>5</sup>. É por esse caráter cotidiano que, distanciando-se de alguns outros teóricos sobre o insólito, David Roas (2014) 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. 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)

Os espaços ficcionais são uma variação dos espaços reais, e quando o cenário da história se situa em uma determinada cidade, por exemplo, os fenômenos insólitos se confundem com a realidade e causam ambiguidades. As espacialidades narrativas fantásticas são espaços que se situam na fronteira da realidade e a ultrapassam. Além da presença dos monstros, as histórias góticas clássicas também possuem cenários bem específicos de sua época e muito parecidos entre si, cenários esses que hoje em dia podem causar dificuldade de representatividade e reconhecimento do público, especialmente não europeu, com a realidade das histórias, devido

---

<sup>5</sup> Esta dissertação não aborda o Realismo Mágico (movimento literário muito forte na América Latina do século XX, principalmente nos anos 60 e 70, e com fortes influências até hoje), pois, apesar desse gênero inserir elementos fantásticos na realidade cotidiana e até causar estranheza, seu objetivo não é causar medo e horror. Alguns de seus principais autores são Júlio Cortázar, Jorge Luís Borges, Mario Vargas Llosa e Gabriel García Márquez.

ao afastamento entre enredo e vida real. Os espaços narrativos possuem fortes cargas simbólicas, que se modificam à medida que são habitados. Esses cenários continuam nos causando gatilhos de medo, uma vez que amplos espaços vazios, labirínticos e sujos, naturalmente causam sensações de perigo e repulsa; contudo, as histórias de horror contemporâneas podem acontecer em locais bastante distintos daqueles descritos pelo autor, tais como um apartamento, uma favela, estação de metrô ou prédio comercial, sem se limitar ao *locus horribilis* clássico.

Além disso, justamente para causar a sensação de incerteza necessária para o suspense e para a surpresa, os artifícios assustadores não seguem sendo os mesmos. Por mais que os elementos citados por Lovecraft e por França continuem presentes em muitas histórias, a crescente tecnologia proporciona novos elementos (como as repercussões e os perigos da Internet e da mídia) a serem explorados de maneiras inesperadas, principalmente pela constante falta de familiaridade causada pela modernidade. O crescimento das explicações científicas para fenômenos considerados paranormais ou simplesmente fora do padrão, também obriga os autores a buscarem alternativas para lidar com o ceticismo do leitor, tais como o fantástico ou os horrores não sobrenaturais.

As narrativas góticas que queriam adotar o fantástico, utilizavam-se dos cenários da época, mas mesclavam os artifícios cênicos antigos e modernos. A principal inovação se evidencia nas personagens, mais ambíguas do que as personagens góticas; em prol da identificação do leitor com elas, as dicotomias entre a vítima inocente, o herói valente e o vilão perverso tornam-se cada vez menos opostas. Isso significa que, embora ainda existam histórias com visões de bem e mal bem definidas (perspectiva maniqueísta), essa não é mais a regra das produções atuais. As personagens viriam a ficar cada vez mais complexas e, conseqüentemente, mais parecidas com seres humanos reais, caráter ambíguo que fica ainda mais evidente na representação da mulher, principalmente após a influência do sucesso do cinema de horror, que começou a investir no protagonismo feminino, fazendo-a salvar a si mesma ou até trazendo a figura feminina como vilã, sem a influência de forças sobrenaturais.

Em suma, é apenas no século XX que o horror realmente se consolida como um gênero literário; a partir daí, 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 antagonista, 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, onde 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. Porém, o horror vai além desses elementos, geralmente priorizando o efeito estético intencional de medo, procurando espelhar as sensações do leitor nas reações das personagens.

Com a saturação e a naturalização causada pelo tempo que já estamos em contato com elas, essas criaturas monstruosas se tornaram, elas mesmas, parte de nossa tradição. Como estabelece H.P. Lovecraft na primeira frase da introdução de seu livro *Horror Sobrenatural em Literatura*: “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” (2020, p. 15), esses monstros já não nos assustam mais por estarmos familiarizados – e até saturados – há três séculos com eles. Atualmente, com o apagamento de fronteiras morais e geográficas, o horror deixa de possuir limites e regras para se estabelecer.

Roas (2014) sustenta que a inquietude sentida pelo leitor em uma obra nasce da relação que a narrativa estabelece entre fato ficcional e a realidade cotidiana, para isso, precisamos nos apoiar em nossas concepções de realidade para deduzir se um fenômeno é possível em nosso mundo ou não. Portanto, ele defende que quando a narrativa se passa em uma reprodução de nosso imaginário de mundo real, ou seja, “quanto mais próximo do leitor, e quanto mais crível, maior será o efeito psicológico produzido pela irrupção do fenômeno insólito” (p. 115), ele ainda complementa que, quando isso não acontece, “estabelece-se o que poderíamos denominar uma ‘distância de segurança’ em relação ao sobrenatural, desvirtuando o possível efeito fantástico” (p. 118); dessa forma, o espectador, estando acostumado a determinados temas e recursos que se tornam obsoletos, acaba se distanciando da obra, o que pode até mesmo fazer uma imagem que foi assustadora em sua época, parecer cômica. No entanto, estamos longe de afirmar que histórias com elementos sobrenaturais não são mais histórias de medo. Isso não quer dizer que as histórias modernas não trarão elementos incompreensíveis para nossa experiência de mundo, mas, estando bem inserido nesse contexto, o *fantástico* não provocará ceticismo, senão uma vacilação, um vislumbre da possibilidade do impossível, da transgressão dos limites que acreditávamos ser intransponíveis.

A teoria freudiana sobre o *unheimliche*<sup>6</sup>, se assemelha muito às teorias de Roas sobre o fantástico, gênero que, segundo o autor, tem por objetivo romper e desestabilizar os limites que nos dão segurança e validam nossas percepções de realidade estabelecidas cultural e ideologicamente. Para Freud (2021, p. 45), o “*Infamiliar* seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona”, ele representa o que uma vez foi doméstico, familiar, conhecido, mas que foi recalçado e não pode mais ser reconhecido como tal. Ele trai as crenças que tínhamos, indo além da realidade que conhecemos, gerando um conflito de julgamento, uma incerteza intelectual, um estranhamento; de forma que se torna aterrorizante, suscitando angústia e horror.

Isso tudo não significa que o público precisa se considerar idêntico aos personagens da história, até porque é praticamente impossível que todos se sintam representados por uma obra, que, como vimos, foi produzida a partir da cultura do autor, mas isso nem é necessário, já que é possível cultivar o sentimento de empatia perante sofrimento ou expressões emocionais ficcionais distintos de nós.

Nöel Carroll (1999, p. 137) declara que “uma vez que o consumidor das ficções e o protagonista compartilham a mesma cultura, podemos facilmente discernir os aspectos da situação que a tornam horripilante para o protagonista”. Stephen King (2010) defende que as obras de terror expressam e jogam com temores que geralmente afligem um grande número de pessoas e, muitas vezes, são capazes de atingir pontos de pressão fóbica em nível nacional. Isso significa que esses temores – políticos, econômicos ou psicológicos – concedem às obras de terror um caráter alegórico ao invés de sobrenatural.

Podemos perceber, como assegura Stephen King (2010), que o gênero do horror, desde a época da literatura gótica, funciona como uma ferramenta poderosa de expressão, pois é ideal para transmitir angústias, aflições, anseios e tensões sociais. Também podendo servir como um lembrete poético que exacerba a consciência da inevitabilidade da nossa finitude e da finitude do outro. França (2020, p. 15) ressalta: “a literatura gótica tornou-se uma tradição artística que codificou modos de figurar os medos e de expressar os interditos de uma sociedade – sendo capaz de tratar inclusive dos tabus que o próprio realismo não consegue endereçar”. Mas, acima de tudo, como comunica Ramos e Panozzo, a literatura – principalmente de horror – é:

Fator indispensável de humanização, pois permite que os sentimentos passem de simples emoção para uma forma mais concreta, ou seja, tornem-se conscientes, uma vez que são experienciados pelo leitor. A literatura confirma, assim, o homem na sua humanidade, atuando na memória coletiva da

---

<sup>6</sup> É um termo em alemão cunhado por Freud em 1919, que já foi traduzido como estranho-familiar, infamiliar, estranheza aterrorizante.

sociedade. [...] Algumas produções literárias expressam a posição que seus autores assumem diante de determinados problemas, resultando em uma manifestação empenhada numa mensagem ética, política, religiosa ou social. É inegável a força da literatura em relação ao que chamamos de direitos humanos, pois ela pode propiciar a reflexão sobre questões que talvez não consigamos tratar racionalmente. (Ramos; Panozzo, 2015, p. 22-23)

Percebe-se que a identificação com a obra é um fator identitário: encontramos algum elemento nas ações e reações do protagonista em questão que se assemelham à nossa forma de agir e ver o mundo; somos impelidos a justificar e apoiar as ações de um personagem se pudermos entender com facilidade suas razões, por serem também as nossas. O antinatural<sup>7</sup>, o monstruoso e o horror são fatores culturais, e devem ser pensados como tais no momento de sua criação, “pensar honestamente sobre o medo, portanto, nos leva a identificar aquilo que se desejava classificar como bárbaro e estranho a nós no cerne do que nos constitui como cultura e, de modo mais amplo, do que nos dá identidade” (Cardoso, 2020, p. 06).

Uma história de horror sempre funcionará como tal, ainda que se passe em qualquer lugar ou tempo: enquanto estivermos em contato com aquela história, ela acionará gatilhos de apreensão e desconforto em seu público. Porém, quando a história está consideravelmente distante de nossa realidade, temos um distanciamento suficientemente seguro para discernirmos que aquilo é impossível de nos atingir. Nosso horizonte de expectativas é projetado a partir de nossas expectativas com relação à obra, de acordo com nosso próprio ponto de vista, ou seja, de acordo com o lugar onde nos encontramos, com as possibilidades que enxergamos e com as memórias emocionais que se acionam durante a narrativa, o que faz que uma obra jamais tenha apenas uma maneira de interpretar. Portanto, o sentido de um texto é produto de um diálogo entre sujeito da produção e da recepção.

### 2.3 NOSSAS TEIAS DO MEDO

As causas e efeitos do medo – o que esse sentimento significa, por que o sentimos, como ele surge e de que maneira ele se manifesta – e a relação entre medo e identificação são assuntos pertinentes desde a antiguidade, sobre isso, já teorizava o filósofo Aristóteles, quase 400 anos antes de Cristo:

O medo consiste numa situação aflitiva ou numa perturbação causada pela

---

<sup>7</sup> Aquilo que não é visto como natural dentro de uma determinada sociedade. Sujeito, fenômeno, elemento ou comportamento que causa choque cultural por ser negativamente diferente. Pode ser relacionado ao monstruoso, causar sensações de repulsa e horror, assim como também pode gerar fascinação. Não causa identificação.

representação de um mal iminente, ruinoso ou penoso. [...] Os males demasiado distantes não nos metem medo. [...] É por isso que os sinais dessas eventualidades inspiram medo, pois mostram que o que tememos está próximo. O perigo consiste nisso mesmo: na proximidade do que é temível. (Aristóteles, 2005, p. 174)

Segundo Zygmunt Bauman (2008), medo é o nome que damos para a incerteza, quando não sabemos como agir diante da possibilidade do perigo. Ele elucida que quando conhecemos o alvo de nossos medos, eles se suavizam, pois já sabemos o que esperar e podemos até erguer algumas defesas baseadas nessas probabilidades, ainda que não necessariamente sejam efetivas. Não obstante, o medo é causado quando acreditamos, apreensivos, que o que estamos vendo pode ser real e, conseqüentemente, atingir-nos, ativando assim nossos instintos de sobrevivência. É então que o medo da morte, aparentemente ainda mais próxima e iminente, torna-se perceptível. O medo mora justamente na possibilidade, no suspense entre nós e o que está à espreita; oculto, mas presente e próximo.

A ficção de horror surge da necessidade humana de lidar com a realidade e o medo da morte – nossa própria e de nossos entes queridos. Como anuncia Freud (2021), “raramente em algum outro domínio nossos pensamentos e sentimentos mudaram tão pouco desde os tempos primitivos quanto na nossa relação com a morte”. Segundo o historiador Philippe Ariès, em seu livro *História da morte no ocidente* (2017), desde o século XIX, nas sociedades europeias ocidentais, com o fim das guerras e grandes epidemias, a morte foi expulsa da vida cotidiana e se tornou um tabu, situando-se no centro de todas as nossas *teias do medo*.

Lucas (2021, p. 5) explica que “como na nossa existência, o medo sempre esteve presente no fazer artístico, pela vontade de, simultaneamente compreendê-lo e combatê-lo, independente do campo da arte escolhido”. Cardoso (2020, p. 08) também reforça a importância do estudo do medo, levando em conta também sua relevância artística:

Investigar o medo, portanto, significa examinar a maneira como fabricamos imagens e, conseqüentemente, os modos como enxergamos o mundo e lhe atribuímos algum sentido. [...] Longe de simples escapismo, as produções culturais que buscam explorar o medo artístico nos forçam a questionar nossas identidades, nossos pressupostos e até mesmo nossas organizações políticas.

Delumeau (2009) garante que o medo acompanha o homem durante toda a sua existência, é o símbolo da insegurança, filho de nossa imaginação e capaz de moldar nossa experiência de vida, já que “toda civilização é o produto de uma longa luta contra o medo” (Delumeau, 2009, p. 13); de forma que podem ser individuais ou sociais, e atingir toda uma população ou apenas um grupo específico. Segundo Summerscale (2023), o medo é parte de

nossa mitologia e simbologia, definindo a forma como vemos e interpretamos o mundo; o medo e a obsessão que se tem acerca desse mesmo objeto fóbico são muito próximos, pois é como se a pessoa procurasse o causador de seu medo, apenas para poder evitá-lo, depositando nele medo e fixação quase na mesma medida, quase hipnotizados pelos efeitos de sua magia.

Uma fobia ou uma mania são como um feitiço, dando um significado misterioso a um objeto ou a uma ação e lhe conferindo o poder de nos possuir ou transformar. Essas condições podem ser opressivas, mas também encantam o mundo ao nosso redor, tornando-o tão assustador e intenso quanto um conto de fadas. Tal qual a magia, elas exercem um controle físico e, dessa forma, revelam nossa estranheza (Summerscale, 2023, p.15).

Para Delumeau (2009, p. 30), “o medo (individual) é uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça, cremos nós, nossa conservação”. Esse medo apresentará sinais físicos conforme se instaura. Primeiramente, ao vislumbrar a possibilidade do medo, o indivíduo desejará evitar o conflito e preservar a segurança e o conforto; ao perceber que o medo não pode ser evitado, ele se concentrará em ter o domínio da situação e para isso tomará atitudes e movimentos cautelosos, mantendo-se em estado de atenção. Após isso, o indivíduo ficará alarmado, tomado por uma desconfiança intensa, uma necessidade quase incontrolável de fugir para longe do perigo. Quando se instaura o desespero, já não há mais a regulação da motricidade e surgem movimentos involuntários, podendo provocar alterações cardíacas (aceleramento ou diminuição dos batimentos), respiratórias (respiração rápida ou falta de ar), contração ou dilatação dos vasos sanguíneos, hipo ou hipersecreção das glândulas, liberação ou trancamento do intestino e da urina. O pânico será tão intenso que podem surgir crises convulsivas, com movimentos desatinados, inadaptados e tremores, e a força muscular se multiplicará. No último estágio do medo, o indivíduo fica aterrorizado, perdendo sua capacidade reativa e paralisando totalmente.

Os gatilhos dos medos individuais podem ser muito pessoais ou apenas instintos inconscientes de sobrevivência, apesar disso, estão todos intimamente ligados com nosso medo humano e primitivo da morte. Muitas vezes temos, inclusive, medo de sentir medo. Acreditamos que evitando o medo, evitamos as ameaças que ele representa e que podem lhe suceder. Porém esse sentimento nem sempre é negativo; além de auxiliar-nos evolutivamente, mantendo-nos alertas, ele pode ajudar a evitar situações de risco e a perceber possíveis perigos. Além disso, segundo Daniel Cruz (2024), pessoas que não possuem ou apresentam alguma deformação na amígdala cerebral geralmente exibem um comportamento frio ou violento, pois não reconhecem a angústia nos outros ou em si mesmos; essa anormalidade no sistema límbico

também interfere no sentimento de medo, e a falta de medo pode predispor um indivíduo à violência, já que se torna impossível identificar situações de perigo ou punição.

Kate Summerscale (2023) argumenta que as fobias são adaptativas, fazem parte de uma herança evolutiva, fundamentadas biologicamente com o propósito de nos proteger, portanto uma reação fóbica é como um reflexo instintivo. Por mais que os medos individuais sejam totalmente influenciados pelo que cada um está acostumado no dia a dia, existem alguns fatores básicos capazes de causar pavor em condições reais em qualquer ser humano saudável, tais como: perda de controle, isolamento, incapacitação, vastidão, privação sensorial, movimentação repentina, sufocamento, desarmonia, sucessão irregular e deterioração. Além desses medos mais relacionados com nossos instintos, Bauman (2008) aponta também o medo individual do abandono, pois, como seres sociais que somos, tememos sermos deliberadamente excluídos. No entanto, mesmo que tenhamos predisposições para desenvolver medos universais, são nossas experiências individuais e culturais que determinam quais deles iremos superar.

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 maneira homogeneizada, prezando pela harmonia estática e, evidentemente, mais segura – ainda que isso seja apenas uma ilusão. Por vezes, chegamos a nos apegar supersticiosamente em nossos medos, acreditando que eles nos protegem dos desastres, no entanto, segundo Summerscale (2023), o medo não se baseia somente na probabilidade de acontecer, mas na percepção do horror *caso* acontecesse, na possibilidade de devastação e inevitabilidade. Sobre isso, King (2012, p. 269) disserta:

Já discutimos a história de terror enquanto um enredo que deriva seu efeito de nosso pavor das coisas que rompem a norma; já a observamos como o território do tabu, no qual entramos tremendo de medo, e também como uma força dionisiaca que pode invadir o confortável status quo apolíneo, sem aviso prévio. Talvez todas as histórias de terror sejam sobre a desordem e o medo da mudança.

Incontáveis novos medos surgem a todo momento, de forma que nem conseguimos acompanhar o turbilhão terrível pronto para nos consumir por inteiros – especialmente em épocas de dificuldades renovadas – porém, da mesma maneira que um tornado, eles se dissipam rapidamente; por isso, faremos um breve mapeamento dos medos sociais ocidentais mais comuns e duradouros. Dentre eles, podemos citar as diversas faces do já mencionado *desconhecido*, por exemplo, o futuro incerto e imprevisível onde sucumbem as velhas certezas, a escuridão, a noite, o oceano, o espaço, a força da natureza e tudo aquilo que tememos espreitar nas sombras e nas profundezas, pronto para nos arrebatrar quando menos esperamos e, conseqüentemente, estamos indefesos. Esses medos são, antes de tudo, justificados racionalmente pois, durante a noite éramos atacados por animais selvagens e, até hoje, a criminalidade é mais comum quando o sol se põe; durante as navegações, perdíamos-nos em alto-mar e, até hoje, esse gigante aquático nos é quase inexplorado, assim como o espaço; já a natureza é a força mais incontrolável com que já nos deparamos. É do desconhecido que também vem o medo do sobrenatural, principalmente dos fantasmas, pois ilusões de ótica e imagens oníricas podem ser facilmente confundidas com aparições espectrais, divinas ou extraterrenas.

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. Roas (2014, p. 190) utiliza a *transgressão* como causadora de medo ao se referir à literatura fantástica, já que, nesse gênero literário, os elementos extraordinários provocam “o estranhamento da realidade, que deixa de ser familiar e se converte em algo incompreensível e, como tal, ameaçador. Essa transgressão, essa ameaça, se traduz no efeito fundamental do fantástico: o medo, a inquietude”. Para Bauman (2008, p. 52), tendemos a associar a transgressão com algo maligno: “situado a uma distância segura dos domínios do compreensível, o mal tende a ser invocado quando insistimos em explicar o inexplicável”; ele ainda complementa que “recorremos à ideia de ‘mal’ quando não podemos apontar que regra foi quebrada” (Bauman, 2008, p. 52).

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). Quando exercida por meios externos, diferencia-se dos outros tipos de medo por sua intencionalidade. 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 acometidas 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. Viver em um ambiente repleto de violência já é, por si só, como estar em uma história de horror. A violência não começa a existir no momento da transgressão, pois já estava lá como uma *possibilidade* não revelada. Não havendo uma solução para a violência cotidiana, passa-se a integrá-la como se fosse uma banalidade que, devido à proximidade, poderia até ser esquecida. As leis consagram os limites de violência permitidos a cada sociedade, elas normalizam e institucionalizam o que deveria ser abolido. Viver em sociedade significa obedecer normas do que é permitido e proibido, e comportamentos específicos a serem seguidos, portanto, viver em sociedade cria discriminações (Odália, 2004). Como se não bastasse por si só, a violência pode provocar uma *contra-violência*, gerando um ciclo interminável de desumanização.

Em síntese, dividimos os medos em duas categorias: individuais (relacionados a desconfortos físicos e sensoriais, ou a gatilhos particulares, assim como o medo da exclusão e do próprio medo) ou sociais (primordialmente temos o medo da morte, seguido do medo do desconhecido, do medo da diferença e do medo da violência). Eles podem ser biológicos, manifestando-se na forma de instintos; justificados logicamente, embasados em evidências de traumas passados ou em experiências compartilhadas socialmente – já que, de acordo com Summerscale (2023), uma fobia pode ser aprendida pela exposição às ansiedades e aos medos irracionais de outras pessoas; assim como podem ser imaginados, frutos de nossos anseios mais profundos ou superficiais, derivados de nossa falta de confiança ou de informação, provenientes de qualquer lugar e que podem vir a ser reais, como podem ser totalmente infundados e nunca chegar a acontecer.

Neste capítulo traçamos uma breve trajetória do que constitui a literatura de horror, desde o gótico oitocentista, passando pelo fantástico até a contemporaneidade, para isso, evidentemente, tivemos que falar sobre o medo, elemento chave para as histórias de terror, e como esse sentimento se origina e se manifesta nos seres humanos e em suas sociedades. No capítulo seguinte, veremos como a literatura curta de horror vai além do medo e pode ser considerada uma arte sublime e capaz de evocar potentes e complexas sensações, ainda que explore a violência explícita e a repulsa física.

### 3 HORROR ARTÍSTICO

*“Esses prazeres violentos têm finais violentos”*

*William Shakespeare (2004, p. 92)*

Este capítulo se dedica a investigar, a partir do conceito de Sublime de Burke, os efeitos das narrativas curtas de horror. Questionaremos acerca da fascinação macabra dos seres humanos, da estetização da violência e analisaremos as razões e as consequências do repúdio ao corpo físico e ao corpo feminino.

Segundo Lovecraft (2020, p. 18), as verdadeiras histórias de medo devem ter algo além de cenas chocantes e explícitas, deve-se estar presente “uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas”, que gera sentimento de estranheza em seu público. No entanto, seriam as *histórias de medo* as únicas histórias de *horror*? Todas as histórias de medo são histórias de horror, mas nem todas as histórias de horror nos dão medo. Isso significa que essas narrativas são malsucedidas? Ou então, se essas histórias são realmente tão terríveis e assustadoras, qual o sentido de buscá-las? É evidente que as questões sociais são extremamente importantes para o gênero, mas se fosse apenas por elas, não seria mais lógico ler uma obra que represente essas questões de uma maneira menos sangrenta ou mais didática?

Temos a tendência ao controle, à homogeneização de estéticas e comportamentos, muitas vezes de forma utópica, tentando alcançar o que idealizamos como apropriado para uma sociedade moderna e de bem, passamos adiante os ideais que incutiram em nossas cabeças de certo e errado e, mesmo que não saibamos exatamente o que isso significa, rechaçamos quem não segue a cartilha. Como aponta King (2012, p. 81): “secretamente ou não, existe uma sensação de que o gosto pela ficção de terror é anormal [...] Acredito, acima de qualquer coisa, que seja porque todos temos um postulado enterrado fundo nas nossas mentes: que o interesse por terror é doentio e aberrante”.

No entanto, não seria a ficção de horror apenas uma manifestação exacerbada dos horrores da vida real? Olhando para a história de qualquer país, principalmente nos palcos de guerra e colonização, podemos identificar horrores, torturas, punições e retaliações que pareceriam inverossímeis e até intragáveis se situados na ficção. Kate Clarke *et al* (2021, p. 125), disserta sobre os grandes espetáculos de horrores que eram as execuções públicas na Europa até o século XIX:

A partir de 1868, as execuções no continente não eram mais realizadas em público, mas em relativa privacidade dentro dos muros da prisão. Antes dessa data, os criminosos eram enforcados diante de grandes multidões de espectadores, muitas vezes chegando a 20 mil ou mais se o crime tivesse sido hediondo ou se o criminoso tivesse capturado o interesse da multidão.

Esse tipo de comportamento endossa o argumento de que cenas violentas sempre costumaram, em diferentes medidas, provocar o interesse humano.

Uma vez despertados, a dor do suspense e o irresistível desejo de satisfazer nossa curiosidade impulsionam nossa ânsia por experimentar uma aventura, ainda que venhamos a sofrer uma dor real. Preferimos sofrer o intenso tormento de uma emoção violenta do que a inquietação de um desejo não satisfeito. (Aikin; Barbauld, 2024, p. 29)

A verdade é que somos atraídos para a tragédia como se fosse um espetáculo: “quando se sobrepõe a esse senso de medo e de mal o inevitável fascínio do maravilhoso e da curiosidade, nasce um conjunto composto de emoção aguda e provocação imaginativa cuja vitalidade deve necessariamente durar enquanto existir a raça humana” (Lovecraft, 2020, p. 17). Ao invés de fugir de nosso objeto de medo, satisfazemo-nos olhando de fora para ele, ou sentindo-o de maneira razoavelmente segura, em um ambiente controlado (desde esportes radicais à uma história ficcional).

Stephen King (2012, p.37), em sua obra *Dança Macabra*, corrobora esse conceito de fascinação, dizendo que: “o terror nos atrai porque ele diz, de uma forma simbólica, coisas que teríamos medo de falar abertamente, aos quatro ventos; ele nos dá a chance de exercitar [...] emoções que a sociedade nos exige manter sob controle”. Ainda na mesma obra, o autor traz à superfície o debate moral sobre o gênero: “se a história de terror é nosso ensaio para a morte, então sua moralidade rígida também a transforma em uma reafirmação da vida, da boa vontade e da simples imaginação” (2012, p. 364), exemplificando que, ao mesmo tempo, o horror escancara o que a sociedade considera que deveria ficar escondido, em busca de uma reflexão ou apenas para chocar o público, ele também reforça a moral e os bons costumes que devemos manter se não quisermos nos tornar monstruosos aos olhos alheios.

Do mesmo modo que os brinquedos nos parques de diversão imitam a morte violenta, a história de terror é uma chance de examinar o que está acontecendo atrás das portas que normalmente mantemos fechadas a sete chaves [...] E assim acontece com todos nós. Talvez nos encaminhemos à porta ou janela proibidas porque compreendemos que chega uma hora em que devemos ir, queiramos ou não... e não somente olhar, mas ser empurrados através delas. Para sempre. (King, 2012, p. 352)

Em contrapartida, Bauman (2008) defende que os “contos morais” sempre se basearam no medo, no entanto, os mais antigos possuíam um medo redentor, ou seja, que possuíam um antídoto, já os contos atuais se mostram impiedosos, e não possuem um motivo para a catástrofe. Quando analisamos o horror por esse viés, percebemos que, apesar da indiscutível importância das questões sociais e culturais, vale ressaltar que esse não é seu objetivo primário. Como já apontado, as obras de horror podem possuir um efeito moralizante por mencionarem tabus e jogarem com noções de boa e má conduta, mas assim também o leitor poderia retirar uma *moral subjetiva* de qualquer outro gênero literário, pois além de encantar e entreter, é inegável a importância questionadora da literatura, já que ela é, antes de tudo, arte; e a arte não tem a função de educar ou ensinar. No entanto, o que caracteriza uma história de horror é muito mais o seu *efeito* do que suas temáticas. Mas quais seriam esses efeitos e como eles se produziram?

Neste capítulo investigaremos o efeito do Sublime (embasado principalmente nas teorias de Burke) nas narrativas curtas de horror, e em como essas histórias são capazes de causar fortes emoções, ainda que conflitantes, não necessariamente *horríveis*; além de estudar também a estetização da violência, não como apologia, mas como artifício narrativo da literatura de horror capaz de gerar empatia, catarse<sup>8</sup> e um chamado para a mudança. Por fim, ainda serão investigadas possíveis razões para sentirmos tanto repúdio ao corpo humano e a decadência física, principalmente da mulher.

### 3.1 O SUBLIME EFEITO DO HORROR NOS CONTOS

Segundo Muniz Sodré (2002)<sup>9</sup>, o *belo* é sinônimo de simetria, harmonia, ou daquilo que *convém*, no entanto, um objeto desproporcional, ou que causa repulsa ou estranhamento, não precisa ser necessariamente percebido como *feio*, pois ainda podemos encontrar beleza em formas de expressão incomuns ou desconfortáveis. Já o *grotesco*, ainda para Sodré, trata-se da

---

<sup>8</sup> A catarse, do grego “kátharsis”, segundo Aristóteles em sua obra *Poética* (335 a.c.), é um conceito que representa a purificação da alma por meio da vivência de emoções intensas, especialmente em obras artísticas trágicas. A catarse ocorre quando o público experimenta sentimentos de temor e compaixão ao assistir a uma representação dramática, permitindo uma libertação de emoções reprimidas e alívio emocional através da superação do medo e da opressão.

<sup>9</sup> Essa teoria de Sodré contesta a de Immanuel Kant, de 1790, que afirma que o *belo* é puro e desinteressado, e apenas agrada os sentidos do espectador, com a sensação auto evidente ao ver o objeto, não levando em conta o conhecimento lógico, mas apenas sua forma estética. Para Kant, a beleza é uma afirmação que espera-se que todos concordem, portanto, sua universalidade é estabelecida pelo senso comum (diferentemente do agradável, que considera a relação de interesses ou desejos pessoais do espectador para com o objeto, e o gratifica).

quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação ou mutação brusca ou inesperada, que transforma o admirável em aberrante; manifestando-se na catástrofe, o grotesco funciona como nivelador humano, pois revela que todos estão no mesmo plano, mas também do espantoso, ridículo, bizarro e extravagante. Por isso, é muito comum que frente a imagens grotescas ou horror, tanto real quanto ficcional, o espectador reaja com escárnio, deboche ou riso, pois, segundo Miller (2024), a máscara de divertimento frente ao horror é uma tentativa defensiva de mascarar a repulsa que pode vir à tona a qualquer momento, caso abramos espaço para a sensibilidade e a vulnerabilidade, necessárias para o efeito estético do horror.

Para Longino (2015, p. 45), “verdadeiramente grande é aquilo que suporta reflexão continuada, aquilo a que é difícil, ou melhor, impossível resistir, que permanece e não se apaga da memória”, de acordo com ele, “o maravilhoso, quando acompanhado de assombro, prevalece sempre sobre o que se destina a persuadir e a agradar”, pois o sublime se instaura como uma força irresistível capaz de suscitar emoções potentes e que não depende da satisfação do público. Dessa forma, a capacidade de apreciação estética seria uma forma de gosto mais exigente, não relacionada aos sentidos, mas definida por rejeitar e evitar o simplório. Já na teoria de Edmund Burke, de 1757, a noção de *beleza* é referente à delicadeza, à suavidade e, conseqüentemente, à suscetibilidade ao perigo; embora ele também articule que um perigo facilmente superável se transforma em algo desagradável e odioso, e apenas ideias grandiosas são sublimes... É interessante mencionar que, ainda que as noções de beleza se difiram entre os autores citados, o conceito de sublime é muito semelhante.

Como visto logo no primeiro capítulo deste trabalho, o terror pode ser visto como estético, pois está relacionado ao suspense e a efeitos psicológicos, principalmente o medo, mas o horror é, por vezes, considerado erro artístico, inferiorizado por apelar para imagens de nojo, que são primordialmente físicas, sempre conectadas a metáforas sensorialmente desagradáveis e escatológicas. Entretanto, o nojo é uma das sensações mais expressivas do ser humano, partindo “dos domínios morais e sociais e se concretiza na forma de cheiros e visões feias e desagradáveis” (Miller, 2024, p. 307), ele “causa choque, entretém ao chocar e, assim, se perpetua na memória” (Miller, 2024, p. 43); por isso, devido à sua durabilidade, já que não há força de vontade racional capaz de impedir a repulsa, levando-nos, por vezes, a reações desproporcionais; o nojo define muitos de nossos gostos e preconceitos – e até parte de nosso caráter, ditando com quem podemos nos relacionar.

Tendemos a considerar moralmente falho o que percebemos como nojento, pois a sensação de nojo geralmente se apresenta mais segura e incisiva do que conceitos de beleza,

bondade, maldade e feiura. “O nojo, como a indignação, é algo que podemos sentir ouvindo e vendo ofensas cometidas contra outra pessoa como se tivessem sido cometidas contra nós mesmos” (Miller, 2024, p. 242). Dessa forma, o julgamento do espectador é mais relacionado à capacidade de simpatizar com a condição do outro, do que um processo racional. No entanto, a simpatia do público não se limita à compaixão, à simples percepção do que o outro está sentindo, mas envolve a experiência imaginária de se identificar na maneira que o outro vivencia ou supomos que deveria vivenciar determinada situação, pois o observador é obrigado a presenciar sua própria inadequação diante daquele mal. Por isso, a literatura de horror que trabalha com diversas ofensas aos sentidos (como a repulsa e a raiva), pode ser mais estarrecedora para o espectador do que as que tentam se manter mais “limpas”, e exploram apenas sentimentos profundamente enraizados nas personagens (como o medo e o trauma).

Burke defende que (2016, p. 52), “as ideias de dor são muito mais poderosas do que as que são introduzidas pelo prazer”, ou seja, os sentimentos de efeito negativo são os que mais se fixam no cérebro, por isso, muitas vezes, tendemos a lembrar mais de cenas chocantes ou tristes, que marcam profundamente nosso inconsciente, do que de cenas leves ou felizes. Esse também é um recurso interessante quando se trata do horror, pois, dessa forma, a violência apresentada no texto se fixa negativamente na mente do leitor; é por isso também que, ao fecharmos os olhos antes de dormir e ao nos depararmos com gatilhos semelhantes na vida real, essas memórias fictícias se ativarão como nossas próprias. Para Burke (2016, p. 65), assim como a dor, “nenhuma outra paixão rouba tão efetivamente a mente de todos os seus poderes de ação e de raciocínio como o medo”, ou seja, é impossível observar coisas perigosas passivamente, como se fossem insignificantes, para ele, horrores amenos não poderiam sequer serem considerados horrores. Tratando da teoria sobre o Sublime de Longino, Dennis (2024, p. 99) resume:

As ideias que produzem terror são necessariamente acompanhadas de: admiração, porque tudo que é terrível é grandioso para quem o considera terrível; surpresa, sem a qual o terror não poderia subsistir; e assombro, porque tudo que é muito terrível é maravilhoso e assombroso.

O efeito sublime é ainda mais relevante quando analisamos o horror dentro do gênero conto, pois a dinâmica de uma narrativa curta é diferente da de uma narrativa longa. Diferente dos romances, que apresentam uma justificativa para os acontecimentos e os desenvolvem com calma, os contos remetem à estranheza do dia a dia, e de como situações terríveis, muitas vezes, acontecem de uma hora para outra. Como as protagonistas, somos lançados em meio ao caos sem aviso prévio. Os contos possuem um curto espaço para se desenvolverem, conseguem

manter a tensão durante todo o tempo e revelar informações de forma a manter o suspense, sem cessar a curiosidade do leitor. O enredo é descoberto juntamente com as personagens, à medida que suas personalidades são reveladas simultaneamente com a história e o cenário. Os recursos utilizados para criar tensão, seja psicológica ou sobrenatural, são muito mais eficientes em poucas páginas, pois a unidade de suspense consegue se manter do início ao fim sem ser interrompida e nem se tornar pesada demais a ponto de cansar o leitor.

O momento catártico do horror ocorre quando percebemos que apesar de todo o mal e de toda dor, o final feliz (com explicações satisfatórias e que contentam nosso senso de justiça) é garantido na medida do possível, ou que pelo menos os horrores se cessam de fato e agora os personagens poderão respirar e se reconstruir. Quando a violência final é destinada ao antagonista, ela é apreciada, pois sentimos uma espécie de justiça sendo cumprida ao vê-lo sendo punido por seus atos também violentos. Portanto, o medo, quando superado e enfrentado com sucesso, é capaz de causar alívio e satisfação.

É pela privação desse momento catártico que é significativo analisar um comum descontentamento entre os leitores não acostumados com contos curtos de horror: onde está o final feliz? Comumente, o leitor não recebe explicações para os eventos fantásticos, o que vai contra nossos instintos racionais de somente encontrar uma espécie de conclusão quando temos todas as respostas. No entanto, são justamente essas ausências textuais que declaram o efeito aterrorizante da narrativa, pois, segundo Summerscale (2023, p. 12): “alguns terrores são mais imaginados do que sentidos”, de forma que as lacunas explicativas do texto acabam se tornando sua mais terrível declaração. A falta da catarse serve para trazer desconforto.

Para Schopenhauer (2019, p. 105), nas histórias divertidas e agradáveis, até somos expostos ao sofrimento e ao repugnante, mas apenas como males passageiros, que desaparecem com uma alegria final: “é preciso, bem entendido, deixar cair o pano depressa sobre o alegre desenlace, para que não se possa ver o que sucede em seguida; enquanto, geralmente, a tragédia acaba de tal modo que não pode suceder mais nada”. Essa conclusão justifica perfeitamente o súbito ponto final, antes que todas as cartas sejam colocadas à mesa, antes que o autor entregue explicações mastigadas de bandeja para o leitor.

O hábito gera uma familiaridade que induz o leitor a esperar por prováveis desenvolvimentos e desfechos. Para Burke (2016, p. 69), “é nossa ignorância das coisas que faz toda a nossa admiração”, segundo ele, “conhecimento e familiaridade fazem que as causas mais marcantes causem pouca emoção” (Burke, 2016, p. 69), e nada pode ser sublime sem uma forte impressão; em contrapartida, adquirir conhecimento (principalmente sobre falsas crenças) é um

mecanismo eficiente para aliviar o medo, pois se estivermos preparados, não seremos capazes de reproduzir o choque sentido anteriormente, mesmo que tentemos diferentes técnicas. Se os acontecimentos de uma história ocorrem da maneira aguardada, há pouca significação, mas quando as expectativas do leitor são perturbadas por alguma forma de desvio, mantém-se a tensão, o interesse, prolongando a experiência estética. Isso não tem necessariamente a ver com a temática ou o gênero da obra, mas com a execução da narrativa, e os elementos que nela são inseridos. O efeito do uso constante de um artifício, é tornar as coisas incapazes de provocar emoção, já o efeito de algo súbito e inesperado é causar alarme (Burke, 2016).

O diálogo artístico acontece especialmente quando as expectativas do espectador 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 público, a partir de sua época, criar horrores particulares e mais sinistros do que se fossem impostos pelo autor.

De acordo com Campra (2016), um conto realista ou maravilhoso não suporta aberturas para que o público preencha com sua liberdade criativa, já o conto fantástico é composto de suposições que ficam mais críveis proporcionalmente à ignorância das personagens sobre os eventos insólitos. Para ela, o leitor atual de contos fantásticos já incluiu em seu horizonte de expectativas a falta de uma causalidade, intenção ou finalidade, e é precisamente isso que ele busca, não ter todas as respostas, pois é aí que ele poderá formar suas próprias significações.

De acordo com Burke (2016, p. 122): “muitas coisas nos afetam de certa maneira, não por meio de poderes naturais que possuam para tal fim, mas pela associação”. Dessa forma, a literatura fantástica não precisaria construir descrições exatas, já sua função é causar emoção apresentando mais o efeito das coisas do que uma ideia clara. Burke (2016) ainda defende que imagens do tipo obscuro, confuso e incerto têm um poder maior sobre a imaginação para formar paixões mais grandiosas do que aquelas mais claras e determinadas. Ele endossa que uma ideia clara é apenas outra forma de chamarmos uma ideia limitada, já que ver um objeto distintamente é o mesmo que perceber seus limites.

Para Burke (2016), a mente possui o poder de criar imagens a seu bel-prazer, mas é preciso um ato da vontade para que isso ocorra. Ele afirma que, cotidianamente, conversamos sem que qualquer ideia incite a imaginação, não apenas as ideias que são abstratas e das quais não se pode formar imagens, mas também de objetos específicos, concretos. As palavras poéticas são mais do que simples imitações das emoções, são significantes que expressam seus possíveis significados através dos sons e sensações que evocam e do conjunto de imagens que desencadeiam a partir do repertório do leitor. É também pela *indescritibilidade* que as elipses são um recurso estético comum: o silêncio da página ecoa, os espaços invisíveis são lacunas esperando serem preenchidas. A imaginação extrapola o alcance da visão, fantasiando com seu poder antecipatório: “quando a imaginação está tão inflamada a ponto de tornar a alma inteiramente incapaz de refletir, não há diferença entre as imagens e as próprias coisas” (Dennis, 2024, p.101).

Por abordar com frequência temas filosóficos e ideológicos, a literatura pode se tornar mais persuasiva do que outros discursos, justamente por parecer mais envolvente e apelativa; ao mesmo tempo que serve como refúgio e suspensão da vida real, proporciona um espírito crítico, motor da mudança histórica e da liberdade, pois propaga a inconformidade e põe em discussão o mundo em que vivemos. Ela nos desafia e nos lembra que o mundo ainda está inacabado, abre nossos olhos para o desconhecido e para o conformismo, torna-nos insubmissos e mais difíceis de contentar. Sem ela, não saberíamos viver com a adversidade e a compreender a fragilidade do indivíduo. Burke (2016) corrobora com esse conceito declarando que, diversas vezes, podemos retirar mais prazer e significado da representação ficcional do que do objeto ou sentimento em si, de forma que as imagens poéticas podem enraizar-se na mente de forma muito mais profunda e potente que a realidade transitória.

Outro ponto que o autor defende é que, comumente, objetos e situações que causariam choque em sua forma real, são muito admirados em suas ficcionalizações. Para Schopenhauer (2019), as tragédias da vida – aquilo que comumente denominamos *mal* – não são necessariamente experiências negativas, visto que são elas que nos fazem sentir. Ele ainda disserta que, se vivêssemos em um “país de fadas”, iríamos morrer de tédio, pois as coisas calculadas (que não trazem novidade) não surtem efeito sobre nós. O filósofo pessimista considera a arte como uma forma de redenção, pois ela torna a vida cheia de encanto. Ele afirma que não há circunstância na existência humana que seja indigna de ser reproduzida, pois quando o espelho da poesia ilumina os quadros da vida, a história de qualquer homem se tornará interessante e digna de encanto, portanto as coisas só seriam atrativas pelas lentes da arte.

Segundo Schopenhauer, se nos familiarizarmos com a ideia de nossa existência ser um combate perpétuo contra a miséria, o aborrecimento ou contra outros homens, e não esperarmos da vida senão o que ela pode nos dar, e acharemos o que consideramos inesperado perfeitamente natural. Essa ideia torna-nos aptos a encarar sem surpresa e sem indignação, as imperfeições do mundo.

Ninguém poderia prescrever ao poeta ser nobre, elevado, moral, piedoso e cristão, ser ou não ser isto ou aquilo, porque ele é o espelho da humanidade e apresenta-lhe a imagem clara e fiel do que ela sente. É um fato deveras notável e realmente digno de atenção que o objeto de toda a alta poesia seja a representação do lado medonho da natureza humana, a dor sem nome, os tormentos dos homens, o triunfo da maldade, o domínio irônico do acaso, a queda irremediável do justo e do inocente: é este um sinal notável da constituição do mundo e da existência... (Schopenhauer, 2019, p.104)

É ainda nesse mesmo viés que Schopenhauer (2013, p. XIV) teoriza que: “é a consciência da morte e, com ela, a consideração do sofrimento e da miséria da vida o que dá o mais forte impulso à reflexão filosófica e às interpretações metafísicas do mundo. Pois o homem, ao estar destinado a morrer, deseja ganhar tempo”. O renomado escritor Franz Kafka possui uma visão de morte muito semelhante à de Schopenhauer, e Caitlin Doughty (2016, p. 230) se utiliza de uma de suas frases mais famosas para discorrer a respeito desse posicionamento:

A morte pode parecer destruir o sentido das nossas vidas, mas na verdade ela é a fonte da nossa criatividade. Como disse Kafka: “O sentido da vida é que ela termina”. A morte é o motor que nos mantém em movimento, que nos dá motivação para realizar, aprender, amar e criar. Os filósofos proclamam isso há milhares de anos com a mesma veemência com que insistimos em ignorar o aviso geração após geração. [...] As grandes conquistas da humanidade nasceram dos prazos impostos pela morte.

Segundo Schopenhauer (2013, p. 59): “muitas vezes nos refugiamos na morte para fugir da dor, assim como, inversamente, vez por outra também aceitamos a dor mais terrível apenas para escapar por mais um instante da morte”. Para Montaigne (2024), o desprezo pela morte e a resiliência diante dos repetitivos golpes do destino apenas se instauram nos homens que, por ignorância, não são capazes de julgar adequadamente o que acontece com eles. Sêneca (2022) já dizia que durante toda a vida se deve aprender a morrer, talvez ousemos ir além e dizer que aprendendo a morrer, também se aprende a viver. Portanto, não seria um erro dizer que, se continuarmos fugindo do que nos desperta sentimentos sublimes, escondendo-nos atrás do que é simplesmente suave e agradável, perderemos uma parte essencial do que significa estar vivo.

### 3.2 A ESTETIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA

Quando o vilão não recebe punições, a ideia geral a qual fomos expostos desde pequenos de que a maldade é castigada e a bondade reconhecida é enfraquecida, e começamos a questionar os princípios que considerávamos imutáveis na literatura. Quando a violência é destinada à vítima e o antagonista sai impune, seriam as cenas de horror explícito uma apologia à violência, já que as ações violentas, em primeira análise, não enfrentam consequência? Nem sempre essas consequências estarão restritas à narrativa, podendo manifestar-se de forma extratextual através da simpatia pela vítima, fazendo com que os sentimentos de revolta e até de insatisfação perdurem além da ficção e se transformem em mobilização em situações reais.

Miller (2024, p.64) afirma que a indignação é uma forma moralista e aberta de raiva, que nos faz sentir que “os malfeitos devem ser reparados ou corrigidos, pois a indignação nos impulsiona a fazer justiça, a cumprir a tarefa de estabelecer o equilíbrio”. Ele ainda sugere que a humanidade considera atraentes certos tipos de desamparo, pois isso produz em nós um dever de oferecer socorro. De acordo com ele, quando concordamos com o fator nojento de algo, o desprezo se torna justificável, mas quando sentimos que há uma injustiça, podemos ser tomados por intensa indignação ou fúria vingativa. Quando esse senso de vingança e justiça é alcançado, atinge-se o efeito catártico da narrativa. De qualquer forma, o público abraça o desamparo e as vitórias do protagonista como se fossem seus, portanto, quando o horror finalmente acaba, seja pelo final da história ou por um final feliz, sentimos alívio, tornando deletosa a experiência estética do horror (Burke, 2016). Nas cenas de horror, sentimos dois tipos de repulsa, primeiro pelo perpetrador da violência e em seguida, pela vítima degradada; é aí que entra em jogo a indignação, que nos faz superar com compaixão a repulsa pela vítima e focá-la no agressor; sem ela, acabaríamos apenas sendo repelidos pelo nojo até que nos afastássemos da cena. “Nossa capacidade moral depende da ativação apropriada de sentimentos aversivos, sobretudo nojo e abominação, apoiados por infusões de ódio e desprezo em circunstâncias particulares” (Miller, 2024, p. 225). Ou seja, rejeitamos a raiva até que a consideremos justificada.

A grande maioria das histórias de horror (inclusive os três contos que serão analisados nesta dissertação) se consolida em uma jornada de ruína, onde a personagem principal já começa em situação desfavorável ou propensa para que eventos negativos aconteçam, e as coisas vão piorando cada vez mais até um final trágico, pois o foco narrativo está na perda e na degradação física e/ou psicológica dos personagens e do mundo onde ele se encontra. Vale mencionar que as poucas narrativas contemporâneas de horror, especialmente latino-americanas, que embarcam em uma jornada de ascensão – onde a personagem começa mal, mas

tem um final positivo comparado à sua situação inicial – são as que trazem um enredo de vingança, muitas vezes feminina, contra as violências sofridas, pois ainda que não apresentem o que chamaríamos de triunfo em condições ideais, ainda carregam uma espécie de libertação catártica.

A dor e o horror rompem com o estado de indiferença do público tanto quanto das personagens envolvidas na história, no entanto, diferente dos enredos de jornada cíclica, onde o herói da história, após passar por provações, perdas e ganhos, retorna transformado à sua zona de conforto, o horror não permite a volta à indiferença inicial, porque não existe um local confortável para onde voltar; isso se assemelha ao enfrentamento do trauma, pois, depois que um evento traumático acontece, nossa realidade é modificada para sempre. Indo além, arriscamos dizer que o horror é ainda uma forma de processar o trauma para superá-lo, e por isso é incômodo, como toda recuperação. A ficção de horror permite que falemos sobre os tabus da realidade, não apenas como artifício estético para chocar o público, mas para mobilizar que se faça algo a respeito. Ela nos mostra que nem sempre o que normalizamos deveria acontecer e, dessa forma, desautomatiza e desacostuma nossa percepção de mundo.

O horror, além de ser um aliado do processo evolutivo, usado para transmitir medos de ameaças de geração em geração e dar um vislumbre do que poderia acontecer na pior das hipóteses, é 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: “é mais fácil simpatizar quando se está à média distância. Com a proximidade, a romantização é derrotada pelo lado mais feio da realidade; a uma distância muito grande, a atenção não é mobilizada” (Miller, 2024, p. 300).

Ao se identificar e se preocupar com a integridade física das personagens, o público personifica e projeta nelas suas próprias fragilidades corporais. Para King (2012, p. 29), “o horror também invoca uma reação física ao nos mostrar algo que está fisicamente errado”; de forma que um movimento violento sempre será reagido com uma agitação violenta. 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, acreditando momentaneamente que podemos ser violados pela ficção, e quando a personagem é a vítima de uma injustiça, sentimos como se falhássemos como ser humano.

Contudo, “o ato violento é inerente à condição humana, e não algo ‘desumano’. Cada homem, cada civilização, deve encontrar caminhos para o escoamento de tais pulsões” (Queiroz, 2004, p. 28); portanto a violência “seria inata e aprenderíamos a classificá-la, da mesma forma que em algum ponto do nosso desenvolvimento enquanto seres humanos fica claro o quanto é errado e inaceitável agredir, psicológica ou fisicamente, nosso semelhante” (Cruz, 2024, p. 48). O horror é uma via segura pela qual o homem pode confrontar seu lado trágico, terrível e catastrófico tanto como agente quanto como vítima: “por meio da empatia, conseguimos não apenas sentir compaixão pela vítima das agressões, mas, também, em certa medida, somos capazes de experimentar o prazer do agressor” (Santos, 2022, p. 91).

Para Burke (2016), quando o perigo e a dor estão muito próximos, eles são simplesmente terríveis, pois funcionam como emissários da morte, mas quando tomamos uma distância segura – como nas narrativas de horror –, ou quando nos habituamos a eles, sentimos deleite. No entanto, sua teoria é ainda mais complexa, já que ele afirma que quanto mais próxima a imitação da tragédia estiver da realidade, mais perfeito é seu poder de comoção, pois jamais somos espectadores indiferentes, ou somos afetados da mesma maneira que os personagens são afetados, ou contemplamos a satisfação de estarmos livres dos males que vemos representados, sentindo alívio porque a miséria está com o outro; ou ainda nos entretemos com as ações do antagonista, pois também “temos deleite em ver coisas que nunca faríamos” (Burke, 2016, p. 58). Em síntese, esse gênero pode funcionar como uma área de ensaio onde as preparações desagradáveis são feitas para possibilitar um espaço público mais civilizado.

Não há outro espetáculo que busquemos com tanta ansiedade, como aquele que apresente alguma calamidade deplorável e incomum, dessa forma, esteja o infortúnio diante de nossos olhos, ou estejam nossos olhos voltados para ele nos relatos da história, ele sempre nos toca [...] O deleite que temos com tais coisas nos impede de afastar as cenas de miséria; e a dor que sentimos faz que busquemos alívio ao ajudarmos as pessoas que sofrem. (Burke, 2016, p. 58)

O horror, principalmente o *horror social*, é um gênero de resistência, pois 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.

A literatura de horror latino-americana contemporânea busca fugir de romantizações da realidade e do ser humano. Ao investir nas partes sombrias da mente humana, ela nos mostra como somos, por mais que nos custe aceitar: frágeis, cruéis, impulsivos e nojentos; mas também

revela nosso potencial de resistência, força de vontade, sobrevivência e desperta nosso acomodado senso de justiça. Não é nossa intenção colocar o horror em um pedestal de superioridade em relação aos demais estilos literários, mas tentar retirá-lo de sua posição de inferioridade, como se ele fosse uma aberração anormal, ao invés de uma das mais sensíveis formas de abordar a realidade. À medida que novas ansiedades e violências vão surgindo, com elas virão novos monstros, novos cenários, novas narrativas, mas o medo, infelizmente, não passará. Além disso, quanto mais fértil for a imaginação, mais cenários aterrorizantes a mente será capaz de criar. No entanto, talvez possamos olhar para nossos medos e descobrir também novas maneiras de enfrentá-lo, combatê-lo, mas somente se pararmos de evitá-lo.

### 3.3 O REPÚDIO AO CORPO

Tão temível quanto o fim da vida é a destruição do organismo. Não se fala sobre processos físicos do corpo com naturalidade e tudo que envolva a morte e a decomposição tornou-se desagradável ao senso comum. A sensação de repulsa, nojo e desconforto diante daquilo que remete à destruição do organismo, como secreções, mutilações, restos mortais, cenas grotescas e explícitas, está intrinsecamente relacionada à rejeição da morte, de forma que está em nossos instintos humanos temer e repudiar tudo o que remete à mortalidade, desde cadáveres em si, até secreções mortas de corpos ainda vivos, como: cabelo, excrementos, pele morta, entre outros.

Por mais desagradável que seja pensar nisso, é um fato: no momento da morte, o corpo humano vira comida. Bactérias, insetos e animais começaram a reciclar músculos mortos, gordura, fluídos e tecidos, transformando-os em alimento para sua própria subsistência. Não levam em consideração um intervalo apropriado para o luto e a reflexão ou um tempo para esfriar os ânimos. (Di Maio; Franscell, 2017, p. 251)

As funerárias, a partir do século XX, passaram a disfarçar o lado natural (feio e sujo) da morte para que as pessoas não se lembrem de que haverá uma decomposição, para que tenham apenas uma visão de morte e de vida espiritual, não corpórea. Ainda durante o século passado, a morte substituiu o sexo como principal interdito, enquanto a sexualidade era o tabu da época vitoriana, morrer é o tabu do mundo moderno.

Como o ato sexual, a morte é, a partir de então, cada vez mais acentuadamente considerada como uma transgressão que arrebatava o homem de sua vida cotidiana, de sua sociedade racional, de seu trabalho monótono, para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo, então, em um mundo irracional, violento e cruel (Ariès, 2017, p. 65).

Porém, além de ser vista apenas como um produto a ser explorado pela indústria funerária, alimentícia, estética e consumista, a morte pode ser tratada como inspiração para a arte, estando presente ao longo dos séculos em diversas vertentes artísticas e culturais que deixaram heranças em torno de todo o planeta. A figuração do corpo e da morte na arte modificam-se conforme o imaginário da sociedade sobre eles.

Philippe Ariès (2017), analisando a poesia e as demais obras artísticas dos séculos passados, ressalta que o horror à morte física e à decomposição é tema recorrente nos séculos XV e XVI. Em contrapartida, ele também afirma que os homens comuns se tornaram mudos em relação ao tema, comportando-se como se a morte não existisse, o que se caracteriza como uma das contradições mais significativas de hoje: de um lado, a morte livresca permanece loquaz, de outro, a morte real, sem heroísmos e motivo de silêncio.

O fascínio pelos corpos mortos e decompostos não persistiu na arte e na literatura romântica e pós romântica [...] Os mortos tornaram-se belos na vulgata social quando começaram a realmente ser motivo de medo, um medo tão profundo que não se exprimia senão por interditos (Ariès, 2017, p. 149).

Durante a Idade Média, a predominância da morte ilustrada estava na representação de caveiras e esqueletos dançantes; na Renascença, o estudo do cadáver (quando permitido pela Igreja) como uma máquina de músculos, nervos e ossos a ser dissecada, tomou conta das ilustrações anatômicas. Os pintores europeus, para concederem mais veracidade em suas telas, arranjavam partes de corpos humanos em hospitais e necrotérios, fosse comprando ou roubando. Era importante, ao retratar mortes e tragédias em suas obras, estudar os ângulos e detalhes da putrefação humana no intuito de passar a seus espectadores o terror e a emoção da experiência de se estar rodeado de cadáveres.

Durante milhares de anos, crânios humanos foram usados como taças ornamentais. Até hoje restos humanos são preservados em museus, por colecionadores e pela Igreja como troféus de povos antigos, piratas, contrabandistas ou relíquias religiosas. Também podemos citar como exemplo os ossários e as catacumbas abaixo de grandes cidades como lugares de respeito aos mortos, nos quais os restos mortais constituem e enfeitam as paredes. A partir do século XVII a presença de esqueletos humanos ou restos em putrefação, como adornos nas paredes e no teto de Igrejas, tornou-se comum:

Assim, visitantes da igreja, fregueses das tendas do cemitério – pois as galerias dos cemitérios muitas vezes serviam de mercado – arriscavam-se a encontrar algum resto humano caído de um ossário ou esquecido por um coveiro. Este é um fato que diz muito da mentalidade medieval [...] Os mortos eram enterrados em um lugar ao mesmo tempo de culto e de passagem, como a igreja, a fim de que os vivos se lembrassem deles em suas preces e se recordassem que, como eles, tornar-se-iam cinzas. (Ariès, 2017, p. 187 e 188)

Doughty (2016, p. 166) explica que “essa prática refletia uma mudança sísmica de crença pré-medieval romana e judaica de que os corpos mortos eram impuros e deviam ficar nos arredores distantes da cidade”, ela também exemplifica como se dava o preparo do cadáver quando as funerárias tradicionais ainda não haviam se tornado o monopólio da morte no ocidente: “Uma pessoa morria na própria cama, cercada pela família e pelos amigos. O cadáver era lavado e coberto com uma mortalha pelo indivíduo mais próximo e exposto por vários dias na casa para um velório” (Doughty, 2016, p. 86).

Algumas maneiras comuns de homenagear os falecidos do século XIX era através de fotografias póstumas, onde os mortos eram arrumados a fim de “posarem” para a foto; e de joias e bonecas feitas com partes retiradas dos cadáveres. Era a forma encontrada de preservar a imagem de familiares que, muitas vezes, não tiveram a oportunidade de serem fotografados em vida. Porém, hoje em dia, o corpo morto foi podado de nosso cotidiano.

Por mais tempo que tivesse passado observando a mortalidade humana, eu não reconhecia um animal morto que não viesse embrulhado em plástico e isopor. A antropóloga francesa Noëlie Vialles escreve sobre o sistema alimentar na França, embora isto pudesse ser dito sobre quase qualquer país no Ocidente: “matar era necessário para ser industrial, e isso quer dizer em grande escala e de forma anônima; devia ser não violento (idealmente, indolor) e devia ser invisível (idealmente, inexistente). Devia ser como se não existisse”. (Doughty, 2019, p.67)

Algumas das utilizações da morte como arte mais conhecidas e apreciadas se tratam, sem dúvidas, das múmias e relíquias santas, adoradas por seus respectivos rituais e religiões. Na Igreja Católica, por exemplo, restos mortais e figuras de morte de santos são amplamente difundidos entre seus fiéis mundo afora. Para os cristãos medievais, esses mártires sagrados eram celebridades, e seus corpos se tornaram grandes atrações. Dessa forma, os fiéis disputavam lugares para serem enterrados dentro ou mais perto das Igrejas fosse possível.

Além dos costumes mortuários judaico-cristãos, o *corpo* foi utilizado em diversas épocas e culturas com propósito ritualístico, religioso ou não. No que se refere à punição de criminosos, além das execuções públicas, que possuíam um caráter alegórico de espetáculo popular, a exibição de corpos mutilados era tão eficaz para a coerção das massas quanto exercer uma punição em um homem vivo, por conseguinte, permitir ao povo macular um cadáver, era tão *vingativo* quanto torturar o malfeitor condenado.

Se a morte é temível, esse temor automaticamente se estende também para o corpo morto. Teorizamos tanto sobre a alma e a mente, mas nem sequer conhecemos o que nossos

corpos são capazes de fazer, com isso, acabamos sacrificando a beleza de nossa própria finitude, tentando conceder sentido à existência por meio de totens simbólicos para negar a morte. Para Miller (2024), o cristianismo, por exemplo, criou um paraíso em que corpos são estáticos e eternamente imutáveis para escapar do nojo da degradação. Segundo a jornalista Hayley Campbell (2024, p. 24), “você precisa ser capaz de separar o choque de ver a morte do choque da dor”; dessa forma, a ficção de horror é um artifício potente para encarar a realidade dos corpos, do fim da vida e da violência sem a interferência da dor e do luto. Campbell ainda vai além e afirma que: “o primeiro cadáver que você vê não deveria ser alguém que você ama” (2024, p. 23), defendendo assim a importância de as pessoas terem contato com a morte sem todos os tabus que a consideram assustadora, nojenta ou com a carga de ser triste demais para suportar, o que leva a um afastamento automático do sofrimento e da realidade.

Doughty (2019, p. 207), ao realizar uma visita às catacumbas de Paris, depara-se com uma questão necessária e pouco comentada.

Em quase qualquer local em qualquer cidade grande da Terra, é provável que você esteja sobre milhares de corpos. Esses corpos representam a história que existe, muitas vezes desconhecida, embaixo de nossos pés [...] Plantas crescem a partir de matéria decomposta de antigas plantas. As páginas deste livro são feitas da polpa da madeira de uma árvore derrubada no ápice de sua vida. Tudo que nos cerca vem da morte, todas as partes de todas as cidades, e todas as partes de todas as pessoas [...] Na igreja em frente ao pátio, descendo alguns degraus íngremes de pedra, havia corpos que podiam ensinar às crianças mais do que qualquer cetro. Havia provas concretas de que tudo que veio antes delas morreu. Todos vão morrer um dia. Nós evitamos a morte que nos cerca por nossa própria conta e risco.

Também não se fala sobre a mortalidade que recai sobre todas as faixas etárias. Cria-se um distanciamento desse assunto, como algo irreal e distante, quase que capaz de se evitar. Somos iludidos pela cultura popular, que nos faz acreditar em duas mentiras: é preciso afastar-se da morte e encontrar o amor verdadeiro.

Assim como a linguagem é passada e adaptada de geração em geração, ao longo dos anos, através de imagens e palavras, ensinamos o medo da morte uns aos outros, como uma maneira de preservar nossos sucessores.

Todas as culturas têm valores de morte. Esses valores são transmitidos na forma de histórias e mitos, contados para as crianças antes de elas terem idade suficiente para guardar lembranças. As crenças com as quais as crianças crescem dão a elas uma base para que suas vidas façam sentido e para que elas as controlem. Essa necessidade de significado é o motivo pelo qual alguns acreditarem em um sistema intrincado de vida após a morte. (Doughty, 2016, p. 214)

Uma das características das produções de horror é causar perturbação e inquietação. A mente humana pode ser levada a temer qualquer coisa. Vemos a realidade da morte através das barreiras da ignorância, fertilizante potente do pavor, e é da noção de que cadáveres são perigosos e de que a morte é passível de escapatória que se aproveitam as produções que condicionam-nos ao medo a partir de associações temíveis e aversões inatas, como por exemplo a exploração grotesca de cadáveres nas obras de horror. Sobre isso, Doughty (2016, p. 163) tece uma crítica:

Como nós nunca encontramos um corpo em decomposição, só podemos supor que eles querem nos pegar. Não é surpresa que exista uma fascinação cultural por zumbis. Eles são o inimigo público número um, um tabu ao extremo, a coisa mais repugnante que existe: um cadáver em decomposição reanimado.

Com esse repúdio ao corpo físico, tornou-se natural repudiar também a velhice (gerascofobia), por esta ser uma forma de decomposição do organismo vivo, que se deteriora com o tempo e se encaminha para sua própria destruição, incapaz de seguir produtivo. Além disso, tendemos a relacionar beleza com bondade, portanto, logicamente acredita-se que decadência física significa malignidade.

Essa repulsa mórbida se torna ainda mais evidente quando analisamos a visão da mulher e do envelhecimento feminino na sociedade sexista em que estamos inseridos, onde, com a imagem da bruxa que somos expostos desde os contos de fadas na infância, correspondemos a imagem da mulher velha com a representação da morte; “o destino da mulher é ser, aos olhos do homem um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia, ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade” (Xavier, 2021, p. 92). Doughty (2019, p. 129) também traz uma reflexão extremamente pontual ao abordar o assunto ao dizer que: “os humanos estão tão concentrados em impedir o envelhecimento e a deterioração que isso se tornou uma obsessão. E para quem é mulher, na sociedade, a pressão é implacável. Portanto, a decomposição se torna um ato radical”. Além do envelhecimento, a sexualidade feminina e até a maternidade podem ser vistas como ameaçadoras pelos homens, pois remetem à natureza, ao terreno e, portanto, à deterioração.

As sociedades primitivas eram matriarcais, pois as mulheres possuíam o poder biológico, a fertilidade da vida, e conseguiam relacionar os ciclos na natureza com o ciclo do próprio corpo. Essas sociedades eram mais permissivas, de modo que os papéis masculinos e femininos eram de integração ao invés de dominação. No entanto, conforme a figura celestial deixa de ser mulher, o homem vai desenvolvendo o poder cultural e suprime o valor da maternidade com o valor tecnológico. A partir dessa época, o corpo feminino passa a ser validado somente quando

é idealizado, argumento que se intensifica ao analisarmos a representação da mulher nas artes. Na Idade Média, a mulher foi imortalizada em obras de arte, colocada em um pedestal pelo homem; mas na Renascença, a imagem feminina tornou-se mítica, a figura da imperfeição, um macho incompleto; de forma que sete em cada dez provérbios franceses dos séculos XV-XVII relativos à mulher lhe são hostis. Delumeau (2009, p. 464) afirma: “de alguma maneira para valorizar-se, o homem definiu-se como apolíneo e racional por oposição à mulher dionisiaca e instintiva, mais invadida que ele pela obscuridade, pelo inconsciente e pelo sonho”.

Conforme aponta Durand (2001), o imaginário é constituído por um conjunto de símbolos, que são impressões e imagens estéticas e comportamentais produzidas e reproduzidas pela sociedade daquilo que é considerado exemplar ou não, um molde de normalidade (e anormalidade) a ser seguido no seu meio social. Eles são padrões de funcionamento da consciência coletiva que organizam a maneira como nos relacionamos com o outro, e se moldam a partir da recepção e da identificação do público, de forma que, a modificação dessas relações corresponde às representações de poder e de bem e mal. O imaginário feminino é tão intensificado negativamente que até a própria mulher passa a colocar toda sua identidade, de maneira consciente ou inconsciente, a partir da perspectiva binária, heteronormativa e, obviamente, masculina.

Com a representação dos corpos não seria diferente, já que desde quando começou a se disseminar a ideia de separação religiosa de corpo e alma, o corpo foi sendo cada vez mais reprimido, ocultado e castigado, principalmente o feminino, com suas diversas ambiguidades. O ideal de corpo feminino é aquele irrealizável: imaculado, porém maternal; belo, porém intocável; erótico, porém sem pecado; e o que foge disso é considerado impuro e, portanto, passível de ódio. Ao mesmo tempo em que a mulher é vista como sinônimo de pureza (como Maria, mãe de Jesus) e inspiração literária por sua beleza (como as musas Gregas), ela também é a personificação da perdição (como Eva) e da maldade (como as bruxas servas de Satã).

Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte [...] O homem procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher (Delumeau, 2009, p. 468).

No entanto, se a mulher trouxe o mal ao mundo, não teriam os homens a maior parte da culpa por mantê-lo aqui desde então? Elódia Xavier (2021, p. 145) ratifica que “com o desprezo pelo corpo, cresceu também o desprezo pela mulher”. A corporalidade é cultural, e a análise de sua representação pode ser um excelente meio de conhecer as práticas sociais e políticas

vigentes; em nossa sociedade patriarcal, ela somente recebe um viés positivo, quando é controlada e domesticada, frágil e dependente da figura masculina; mas quando adquire um caráter desviante desta norma, somos impelidos a rejeitá-la e temê-la, associando-a com a imprevisibilidade ameaçadora da natureza.

No entanto, o próprio medo masculino da mulher é contraditório, pois, se ela é tão ingênua a ponto de não resistir às tentações do diabo, tão intelectualmente incapaz e inferior a ponto de não poder ter voz e tomar decisões, precisando ser controlada e vigiada; por que o homem, principalmente o clérigo (que não podia se relacionar com mulheres), preocupa-se tanto com sua insubordinação? Além do fato de a mulher ser vista como juiz da sexualidade masculina, todo esse ódio se dá porque a valorização da mulher significaria o desmoronamento de todo um sistema patriarcal e dominado pela Igreja. Delumeau (2009) ainda 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, conseqüentemente, aumentando também sua perseguição.

Neste capítulo, percebemos a importância do Sublime e das cenas violentas – e até grotescas – não como um entretenimento sádico, mas como potentes recursos para gerar empatia, convocar para a mudança e gerar profundos sentimentos grandiosos. Também desenhamos um breve panorama sobre as relações do homem com o corpo físico, a fim de investigar sua relação de repulsa a algo tão natural (e, no entanto, simbolizado). No próximo capítulo, analisaremos as diferentes manifestações do horror nos contos escolhidos.

#### 4 CONTOS DE HORROR LATINO-AMERICANO FEMININO

*Si me matan  
Si es que me encuentran  
Llénenme de flores  
Cúbranme de tierra*

*Que yo seré semilla  
Para las que vienen  
Que ya nadie nos calla  
Ya nada nos contiene*

*Y que suenen los cantos  
Como un manto tibio  
Curándonos la herida  
De lo que hemos perdido*

*Y que un grito cual trueno  
Nos arranque del duelo  
Nos han quitado tanto  
Nos quitaron el miedo*

***Silvana Estrada<sup>10</sup>***

De acordo com Santos (2022), o gótico feminino expõe, sob um ponto de vista feminino, a vivência e os problemas das mulheres em uma sociedade dominada por regras e valores patriarcais. Essa vertente literária permitiu o ingresso de mulheres no mercado literário e, portanto, a identificação feminina, pois as leitoras eram obrigadas a se identificar com uma ficção da qual eram excluídas ou tinham pouca participação, “pede-se que ela se identifique

---

<sup>10</sup> Musicista, cantora e compositora mexicana, trecho retirado da música “Si Me Matan” (2021), disponível no YouTube: < <https://youtu.be/oeU7rb-dBow?si=QLFjOZjy59Zi9pVt>>

com um ser que se define em oposição a ela; exige-se que ela se identifique contra ela mesma” (Santos, 2022, p. 86 – 87). No entanto, uma das formas mais comuns de censura à literatura feminina era criticar a linguagem utilizada pelas escritoras e alterar palavras e expressões para outras consideradas mais adequadas ao sexo feminino, menos imorais e sensacionalistas. Por mais que se possa pensar, devido à grande incidência de autoras contemporâneas, que a escrita de temáticas macabras seja um movimento novo, longe disso: muitas mulheres dos séculos passados já produziam textos na América Latina, a maioria denunciando os terrores domésticos que viviam na pele. Algumas foram publicadas e lidas por outras mulheres (como é exemplo das brasileiras Maria Firmina dos Reis, Júlia Lopes de Almeida e Lygia Fagundes Telles, das mexicanas Amparo Dávila e Guadalupe Dueñas, da argentina Silvina Ocampo, da chilena Isabel Allende etc.); já outras, não tiveram essa oportunidade e foram apagadas ou resgatadas apenas anos depois. O que é importante ressaltar é que a qualidade literária da escrita insólita e de horror latino-americana feminina não é novidade, apenas está sendo agora reconhecida como merece e, por consequência, ganhando mais força.

A literatura dos povos colonizados, como o exemplo da literatura latino-americana, já é subversiva por si só, pois ela surge como uma cópia da literatura europeia, mas nela insere suas experiências cotidianas e seus cenários próprios, adicionando sua marca autoral, mesmo que explore temáticas mais universais. Somada a isso, a literatura de autoria feminina passa a dar voz a sujeitos antes silenciados e a transformar a dinâmica entre as personagens, principalmente homens e mulheres, além de aproximar a ficção da realidade doméstica.

A literatura gótica, por sua vez, contrapõe-se às narrativas realistas, nacionalistas e positivistas, inovando com diferentes enredos e artifícios narrativos, muito mais fantasiosos e insólitos, bem como seus sucessores investem em colocar na perspectiva do horror problemáticas sociais, muitas vezes sem decoro com o leitor. Portanto, não surpreende que a literatura de horror latino-americana escrita por mulheres seja o ápice da transgressão literária, e uma inegável forma de resistência contra a submissão. As pesquisas acadêmicas nessa área são uma das maneiras de reconhecer estas produções como expressões artísticas e não apenas de entretenimento de baixo valor.

Toda a tentativa teórica de categorização da literatura de horror é praticamente uma afronta à própria literatura de horror, que busca problematizar categorias. No entanto, visto a popularidade e incidência atual dessas temáticas a partir de um ponto de vista macabro entre autoras latino-americanas, talvez seja apropriado dizer que um novo subgênero literário vem surgindo. Uma vertente que segue um mesmo padrão, ainda que cada autora tenha um estilo de

escrita própria, evidentemente. Já se sugeriu que esse subgênero contemporâneo fosse o *novo gótico feminino* ou *insólito ficcional*, que sim, aparece nas obras analisadas, em “Biografia” e “Chicos que faltan”, no entanto, nenhuma das nomenclaturas abrange “Subasta”. Por isso, talvez referir-se apenas como *horror latino-americano feminino* faça mais sentido, pois além de abranger tanto o novo gótico feminino quanto o insólito ficcional, não se limita a eles, pois muitas dessas produções utilizam do horror corporal, especialmente feminino, permitindo um horror que não remeta tanto a tradições góticas e que por vezes nem mesmo contenha elementos sobrenaturais. Dessa forma, não abusamos das categorizações, mas limitamos o campo de análise, para que se possa reconhecer uma certa unidade nesse novo movimento literário, e até incluir obras, ao invés de excluir.

Histórias de monstros, góticas, de ficção científica ou de qualquer outra tradição literária costumam ter regras bem definidas, de forma que o leitor já sabe o que vai encontrar. Aqui a fórmula é: mulher, violência e crítica social. No máximo, presume a possibilidade (e não regra) de algum elemento sobrenatural, sem ter qualquer ideia prévia de como ele irá se estruturar e manifestar, se é que esse elemento existe. Nem mesmo os cenários podem ser delimitados ou adivinhados, apenas que serão facilmente reconhecíveis e/ou atuais. É por essa imprevisibilidade que o horror ganha ainda mais força, pois o leitor abre as páginas com a única certeza de que irá encontrar relatos sangrentos e perturbadores, mas não tem como se “proteger” previamente das cenas e reflexões às quais será exposto.

Esses contos, em específico, foram escolhidos por abordarem diferentes tipos de horror: “Subasta” trata do horror grotesco, nomeado e totalmente natural, em uma narrativa moderna; “Biografia” fica num meio termo entre gótico e contemporâneo, terror psicológico e horror físico, ameaça humana e sobrenatural, tratando a temática do imigrante de uma forma muito inovadora; já “Chicos que faltan” toma um rumo completamente insólito, sobrenatural e metafísico, modernizando e dando um novo contexto ao antigo duplo e *infamiliar* de dois séculos atrás. A escolha desses três contos foi pensada – além do caráter surpreendente e envolvente das tramas e da complexidade das personagens – para possibilitar uma investigação ampla e menos limitada do gênero horror.

Antes de começarmos a dissecar as obras escolhidas, é essencial apresentar as mentes que seguram a caneta por trás das páginas cheias de sangue. São elas duas das escritoras latino-americanas contemporâneas mais relevantes, que abordam temáticas sociais em suas narrativas, tais como a violência urbana, os preconceitos e as desigualdades, os anseios e desejos femininos.

A equatoriana María Fernanda Ampuero, jornalista e escritora graduada na Universidade Católica de Santiago de Guayaquil, publicou dois livros de crônicas jornalísticas: *Lo que aprendí en la peluquería* (Dinediciones, 2011) e *Permiso de Residencia: Crónicas de la migración ecuatoriana a España* (Caracola, 2013); dois livros de contos de horror: *Pelea de Gallos* (Editorial Páginas de Espuma, 2018) e *Sacrificios humanos* (Páginas de Espuma, 2021); além de colaborar com algumas das revistas mais importantes de crônicas literárias, como *Gatopardo*, *Piaüi* e *Internazionale*. Seus textos já foram traduzidos para inglês, italiano, português, grego e chinês. Em 2019, foi declarada gerente do “Plan Nacional del Libro y la Lectura José de la Cuadra”, do Ministério da Cultura do Equador.

A argentina Mariana Enriquez nasceu na época da ditadura e cresceu nos arredores de Buenos Aires. É licenciada em Jornalismo e Comunicação Social pela Universidade Nacional de La Plata. Além de trabalhar como jornalista também é escritora, tendo obras aclamadas pela crítica e populares no mundo todo, consagrando-a como uma das maiores influências da literatura latino-americana e feminina contemporânea. Entre suas obras estão os romances: *Bajar es lo peor* (Editorial Espasa-Calpe, 1995), *Cómo desaparecer completamente* (Emecé Editores, 2004), *Este es el mar* (Literatura Random House, 2017) e *Nuestra parte de noche* (Anagrama, 2019); as coletâneas de contos: *Los peligros de fumar en la cama* (Anagrama, 2017), *Las cosas que perdimos en el fuego* (Anagrama, 2016) e *Un lugar soleado para gente sombría* (Anagrama, 2024); os textos não-ficcionais: *Mitología celta* (Gradifco, 2007), *Alguien camina sobre tu tumba: mis viajes a cementerios* (Editorial, Laguna Libros, 2013), *La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo* (Anagrama, 2014) e *El otro lado: retratos, fetichismos, confesiones* (Ediciones Universidad Diego Portales, 2020); e as narrativas ilustradas: *El año de la rata* (Los libros del Zorro Rojo, 2021) e *Ese verano a oscuras* (Páginas de espuma, 2019).

Vale mencionar algumas outras autoras latino-americanas contemporâneas de contos insólitos e de horror que são bem conhecidas. Assim como Mariana Enriquez, da Argentina, Samanta Schweblin, Agustina Bazterrica e Fernanda García Lao são muito aclamadas. Conterrânea de María Fernanda Ampuero, destaca-se Mónica Ojeda. Da Bolívia, Giovanna Rivero; do Chile, Andrea Jeftanovic; do Peru, Claudia Ulloa Donoso e do México, Cecilia Eudave. Não podendo, claro, deixar de lado o Brasil, com grandes nomes como: Verena Cavalcante, Irka Barrios, Sinara Foss, Juliana Cunha, Larissa Prado, Veronica Stigger, Paula Febbe e Cláudia Lemes. É importante ressaltar que várias dessas autoras não escrevem apenas horror ou contos, mas que se destacam nesse subgênero.

Esse capítulo se dedica a analisar como o horror se manifesta nos três contos escolhidos, analisando a construção narrativa para o efeito do medo e da utilização do horror como artifício estético para gerar empatia, identificação, resistência e crítica social a partir da exploração da violência e do repulsivo nos contos: “Subasta” e “Biografia”, de María Fernanda Ampuero; e “Chicos que faltan”, de Mariana Enriquez.

#### 4.1 HORROR FEMININO: ANÁLISE DO MONSTRUOSO NO CONTO “SUBASTA”, DE MARÍA FERNANDA AMPUERO

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

*María Fernanda Ampuero (2021, p.11)*

Escrito por María Fernanda Ampuero, o conto “Subasta” – ou “Leilão”, na versão em português – é o primeiro dos 13 contos da obra *Pelea de Gallos*, publicada originalmente em Madri pelo Editorial Páginas de Espuma, em 2018, e no Brasil pela Editora Moinhos, em 2021. Em apenas sete páginas apresenta a perspectiva de uma personagem feminina sequestrada – prestes a ser leiloada e provavelmente estuprada – e suas tentativas desesperadas de se proteger das situações de violência, o que a fazem ser vista, desde criança, como monstruosa.

Narrado em primeira pessoa, o conto já começa com a protagonista em uma situação de vulnerabilidade: ajoelhada no chão, com um saco na cabeça e sem saber onde está. Ela sente o familiar cheiro de galos do local e isso lhe remete à infância e ao ambiente violento e insalubre no qual fora criada, em meio a rinhas de galos. As histórias do presente e do passado da protagonista se entrelaçam e são reveladas aos poucos, causando a sensação angustiante de suspense no leitor, que passa a temer pela integridade da personagem na medida em que a narrativa do sequestro avança, e acompanha o crescimento da personagem.

A protagonista, quando pequena, era obrigada pelo pai a juntar os galinhos mortos, e se compadecia do sofrimento dos animais. Além disso, desde muito jovem, era abusada pelos homens frequentadores das rinhas. Podemos observar no trecho a seguir (Ampuero, 2021, p. 9-10):

Depois eu já não chorava ao ver as tripas quentes do galo perdedor se misturando ao pó. Era eu quem recolhia aquela bola de penas e vísceras e a levava à lata de lixo. Eu lhes dizia: adeus, galinho, seja feliz no céu onde há milhares de minhocas e campo e milho e famílias que amam os galinhos. No caminho, algum criador de galo sempre me dava uma bala ou uma moeda para que eu o deixasse me tocar ou beijar, ou que eu o tocasse e beijasse. Eu tinha medo de que, se dissesse isso ao meu pai, ele voltasse a me chamar de mulherzinha.

— Vamos lá, não seja tão mulherzinha. São criadores, caralho.

Certa noite, a barriga de um galo estourou enquanto eu o carregava nos braços como se fosse uma boneca, e descobri que aqueles homens tão machos que gritavam e atiçavam para que um galo rasgasse o outro de cima a baixo tinham nojo da merda, do sangue e das vísceras do galo morto. Assim, eu passava essa mistura nas mãos, nos joelhos e no rosto, e eles pararam de me importunar com beijos e outras idiotices.

Diziam ao meu pai:

— Sua filha é um monstro.

A menina é pejorativamente chamada de monstro por homens, aparentemente normais, mas que subvertem os valores da sociedade, sexualizando e explorando uma criança, que deveria ser protegida pelos adultos. Posteriormente, ela passa a pendurar cabeças decepadas de galos na calcinha ou colocá-las no meio das pernas, para horrorizar os homens que olhassem por baixo de sua saia de uniforme escolar, o que a torna ainda mais monstruosa na visão daqueles homens.

No momento presente do conto, a protagonista analisa a situação dos outros personagens que estão sendo leiloados e percebe que de nada adianta chorar, implorar ou ameaçar o leiloeiro (o que apenas o deixa ainda mais enfurecido): as vítimas são agredidas a pontapés, as mulheres estupradas e os mais ricos levam o perigo para dentro de suas próprias casas, colocando também suas famílias em risco. Ela nota também que “o sexo é mais barato que o dinheiro” (Ampuero, 2021, p. 14), pois os lances mais altos são pelos homens que têm mais posses, sendo que as mulheres, que são expostas nuas e violadas para a diversão de todos, recebem os lances mais baixos.

O recurso de defesa que a protagonista usa é a repulsa, pois ao substituir a beleza pelo horror, os homens que estavam acostumados a subjugar-la e a abusar dela, passam a rejeitá-la por ter se tornado menos feminina (diante da visão masculina), e até menos humana: “a distinção de gênero faz parte da ‘humanização’ dos indivíduos dentro da cultura contemporânea; assim, quem não efetua a sua distinção de gênero de modo adequado é regularmente punido” (Butler, 2018, p. 6). A personagem utiliza de seus próprios excrementos, aliados a seu comportamento selvagem, descontrolado e inesperado, para manter sua integridade física, de forma que acaba conseguindo se salvar de um destino pior, sendo largada

na rodovia no final do conto. A repulsa é uma arma que a protagonista usa contra uma condição do gênero: a violência sexual. A mulher é vista como monstruosa quando passa a utilizar de seu próprio corpo como um aliado contra a dominação. Observemos o trecho abaixo (Ampuero, 2021, p. 16-17):

Quando chega minha vez, penso nos galos. Fecho os olhos e abro os esfíncteres. Isso é a coisa mais importante que vou fazer na vida, então vou fazê-la bem. Encharco minhas pernas, os pés, o chão. Estou no centro de uma sala, rodeada por delinquentes, exibida diante deles como gado, e como gado esvazio meu ventre. Como posso, esfrego uma perna contra a outra, adoto a posição de uma boneca estripada. Grito como louca. Agito a cabeça, balbucio obscenidades, palavras inventadas, as coisas que eu dizia aos galos, do céu com milho e minhocas infinitas. Sei que o gordo está a ponto de atirar em mim.

Em vez disso, arrebenta minha boca com um tapa, minha língua se divide em duas com uma mordida. O sangue começa a me cair pelo peito, a descer por minha barriga, a se misturar com a merda e a urina. Começo a rir, desvairada, a rir, a rir, a rir.

O gordo não sabe o que fazer.

— Quanto dão por esse monstro?

Ninguém quer dar nada.

Segundo Santos (2022, p. 108), as personagens femininas dos romances góticos tradicionais deveriam transparecer pureza, tanto física quanto moral:

Não eram, porém, a ousadia e a sagacidade que se destacavam como características psicológicas e comportamentais dessas personagens, mas sim seus traços mais submissos – a moderação, a inocência, o decoro, o bom senso e, sobretudo, a insistência em preservar a virtude (cf. VASCONCELOS, 2007, p. 129). A mulher no romance setecentista é, quase sempre, uma encarnação do que há de mais nobre e puro na humanidade.

Portanto, toda vez que esse ideal não era rigorosamente seguido, essas personagens eram severamente punidas, não obtendo chance de sobrevivência assim que perdessem suas virtudes de donzela indefesa:

Ao se afastarem do ideal de virtude feminina e apresentarem comportamentos considerados desonrosos, essas personagens demonstram fraquezas morais pelas quais serão severamente punidas ao final das narrativas: a loucura e/ou a morte é o fim legado às mulheres que transgridem o decoro e deixam de se comportar de forma virtuosa. (Santos, 2022, p. 113)

Contudo, a importância da pureza moral seria muito menor se não fosse ressaltada pelo nojo físico. "O nojo é um sentimento social e moral que reforça as normas de comportamento apropriado" (Miller, 2024, p. 191), pois é motivado inicialmente por uma rejeição a algo possivelmente contaminante, mas endossado pela vergonha de ser testemunhado. Se por um lado, noções de sagrado e imaculado se confundem, coisas nojentas são consideradas sinônimos

de profanação. O corpo pertence à sociedade tanto quanto ou mais que pertence a nós mesmos, pois ela dita o que podemos fazer com ele, onde ele pode estar e como deve parecer; e é da ausência da situação social e da animalidade básica que se manifesta nosso verdadeiro *eu* (Sodré, 2002). A violência simbólica sobre o corpo feminino acontece através de imposições contínuas que acabam por ficar inquestionadas, “a masculinização do corpo masculino e a feminilização sobre o corpo feminino são o resultado de um trabalho incessante e interminável que acaba por naturalizar a dominação masculina” (Xavier, 2021, p. 81.)

Antigamente, as mulheres sempre deviam seguir o arquétipo da mulher angelical, estar felizes em seus papéis de submissão e servidão, contentes em seus cargos, sem maiores ambições ou sequer reclamações, sem direito a terem sua voz respeitada e nenhuma defesa contra o horror. A protagonista do conto subverte a expectativa generificada e arquetípica, do que é esperado de um comportamento feminino, de “mulherzinha”, pois sua performance corporal não condiz com o pressuposto histórico e social, defendido por Beauvoir (*apud* Butler, 2018, p. 8), de que o corpo feminino sofre uma construção cultural, refém de convenções que sancionam e estruturam o modo como atuamos sobre nosso corpo e como essas performances corporais são culturalmente percebidas. Ela resiste, dotada de um instinto de sobrevivência em um contexto violento, apropria-se do horror, e por isso é taxada de “monstro”.

No entanto, analisando as *sete teses* sobre o monstro vistas anteriormente, a protagonista seria realmente um monstro? O que haveria de monstruoso nela? Seu comportamento antinatural causa rejeição no meio em que está inserida por não corresponder às expectativas que os demais personagens depositam sobre ela. Mas e quanto a quem a julga monstruosa, não seriam, eles próprios, monstros? A pesquisadora Juliana Bertin (2016, p. 47) reflete sobre a dificuldade de separação entre humanos e monstros, já que “com a atualização da impureza, que já não se revela na aparência física, a ameaça do monstro é intensificada. Isso porque agora a monstruosidade é invisível” e alega que:

Com a passagem – proposta por Foucault – do monstro físico para o monstro moral as particularidades que identificam tais criaturas sofrem algumas alterações. A monstruosidade que reside na forma de se comportar, e não no aspecto físico, pode ser verificada em narrativas cujos personagens, não tendo suas bases fincadas no sobrenatural, se aproximam de um contexto ordinário. (Bertin, 2016, p. 38)

Os personagens masculinos do conto não preenchem todos os requisitos que as *sete teses* sobre o monstro propõem, porém não deixam de ser monstros, não físicos, mas interiores, metafóricos, dotados de uma aparência de normalidade, mas também de ações violentas, impulsivas, prejudiciais ao demais, e que subvertem negativamente os valores morais de nossa

sociedade. Miller (2024, p. 30) afirma que: “é mais fácil suportar uma alma pecadora e cheia de vícios do que um corpo grotesco e as ofensas sensoriais provocadas pelo simples ato de viver” e ainda que “os dejetos não são contaminantes por serem prejudiciais à saúde, e sim porque significam ‘inferioridade e malignidade’”. É por isso que os homens do conto sentem mais repulsa pelo corpo propositadamente grotesco da narradora do que por suas próprias ações violentas e criminosas. Segundo Sodré (2002), o uso grotesco do excremento funciona como uma metáfora para o rebaixamento frente a valores tidos como excelsos, nesse caso, Ampuero utiliza inversamente essa metáfora para rebaixar não a protagonista, mas os valores sociais.

Observamos que as visões de gênero vão se modificando e atualizando com o tempo, por isso, assim como não existe uma masculinidade universal, também não há uma feminilidade universal; não há uma cartilha que uma mulher deva seguir para ser considerada feminina e legitimada como mulher. O imaginário e a projeção de expectativas – tanto psíquicos, quanto físicos – sobre mulher na literatura de horror contemporânea também já não são iguais aos da mulher da literatura gótica. O mesmo pode-se dizer sobre o monstro clássico e o monstro moderno, humano.

O horror de “Subasta” está em suas cenas grotescas: ao mesmo tempo em que torcemos pela protagonista, sentimos repulsa com suas ações. Além disso, está na proximidade com o real, no medo real que mulheres compartilham de que os acontecimentos do conto de fato possam acontecer com elas, e também com a capacidade humana de ser monstro. A autora escancara a realidade de sua época de forma a causar indignação no público e a colapsar tabus da moral dominante. A protagonista do conto é vítima das circunstâncias em que está inserida e, principalmente, da crueldade humana, no entanto, ela explora sua própria monstruosidade e se apoia no horror como resistência e sobrevivência.

Diferentemente de contos góticos, Ampuero se dedica muito mais à construção da psique da protagonista e do desenrolar da história do que às descrições sobre o cenário, o que se fortalece pela narração em primeira pessoa. Além disso, ao invés de um *locus horribilis* bem específico, a autora ambienta sua narrativa em um sequestro relâmpago, no meio de uma cidade qualquer.

“Subasta” subverte algumas teorias que vimos anteriormente no capítulo dois desta dissertação, pois vai de encontro às categorizações propostas por King e não utiliza o grotesco como um último recurso para chocar o leitor, mas é sim o que move toda a narrativa e o que salva a protagonista, através de sua performance. Outro aspecto é que a narradora não se refere aos homens do conto como *monstros*, muito pelo contrário, pois, de tanto repetirem que *ela* é

monstruosa, acaba aceitando essa terminologia como sua. Em nenhum momento, a protagonista se vitimiza por sua terrível situação, acostumada com a criação que recebeu do pai e tendo crescido muito solitária, não espera ser salva por alguém e resolve tudo sozinha.

Quando nos encontramos em uma situação parecida com a das histórias que lemos, nossos instintos primitivos de autopreservação se revelam e, já tendo estado em contato com aquele tipo de situação na ficção, temos uma vantagem, pois adquirimos uma nova percepção da vida e antecipamos possibilidades, estando mais bem preparados para lidar com os perigos reais, porque já conhecemos algumas possíveis soluções. A literatura do gênero examina os abismos do fenômeno humano e revela nosso potencial destrutivo, sem que precisemos nos deparar com situações semelhantes na realidade para adquirir experiência.

Aplicando os posicionamentos de Xavier (2021), a protagonista, ao se libertar dos homens do leilão através de sua corporalidade incontrolável (portanto considerada violenta, nojenta e temível), também se libertaria metaforicamente da sociedade que regula e reprime seu corpo.

O conto de Ampuero deixa a desconfortante mensagem de que, talvez, para sobreviver em uma sociedade como a nossa, em que as soluções para os problemas relacionados à condição feminina são tão limitadas, a única salvação da mulher seja tornar-se monstruosa para os monstros que a subjagam.

## 4.2 O MEDO DO OUTRO: REPRESENTAÇÕES DE VIOLÊNCIA E XENOFOBIA NO CONTO “BIOGRAFÍA”, DE MARÍA FERNANDA AMPUERO

*“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 (2022, p. 15)*

“Biografia” 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 de dezenove páginas 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. “Biografia” 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 se distingue daqueles por suas reflexões sobre o preconceito com estrangeiros, o desaparecimento de mulheres imigrantes que nunca são encontradas, as dificuldades que motivam a imigração e os anseios femininos.

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.

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. À medida que a personagem percebe a degradação do espaço, nota também o quão delicada é sua situação e que não há como fugir dela: a casa em si é claustrofóbica, e é essencial para determinar o efeito cerceante 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. Uma das primeiras coisas que a própria protagonista aponta, assim que chega ao local, é seu isolamento e deslocamento, um lugar que 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. 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.

Alberto representa o medo do colonizador em relação ao estrangeiro, 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, 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 oitocentista, 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, e, conseqüentemente, reafirmem sua existência e valorizem sua identidade, para que assim sirvam de base para novos estudos culturais, que contribuam para a preocupação e o reconhecimento da importância de temáticas relacionadas a culturas marginalizadas e suas tensões político-ideológicas.

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 que consegue é em uma *lan house*, onde seu chefe, que a princípio lhe trata bem e diz que ela se parece com sua filha, acaba a assediando e tentando estuprá-la. Quando a protagonista resiste à tentativa de estupro, ele a agride na cabeça com um telefone da cabine, mas ela acaba não podendo denunciar.

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 se dá conta 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 enfatiza 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. A protagonista pede para falar no telefone, mas ele diz que não pagou a conta e 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).

A narradora 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”, 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 planejaram 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 levá-lo 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 a 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 sentir seu hálito de decomposição, ela é tomada por um pavor tão grande que 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. A protagonista 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; vê sua sombra na porta do banheiro e imagina que ele irá estuprá-la e matá-la ali mesmo. Desesperada, 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 “Arrependa-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 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).

A narradora se agarra ao urso de pelúcia e espera horas por algo terrível, vivenciando uma espécie de medo intrínseco à 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, então 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)

Sáimos 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 assassino em série pedindo para serem vistas, ou seriam 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 sugestionável 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 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, conseqüentemente “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 *horrrível*. Para 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.

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 contemporânea<sup>13</sup>. É uma reflexão sobre sua 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 e negligenciá-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 exemplo de Drácula: “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

---

<sup>13</sup> 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 e 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 violência sexual. Disponível em: <<https://missingmigrants.iom.int/es/datos>> e <<https://www.politize.com.br/imigracao-ilegal-causas-e-consequencias/>>

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.

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:

Uma versão dessa teoria propõe que a maldade é causada pela desumanização e pela objetificação, por enxergar as pessoas como se elas fossem menos do que humanas, talvez como animais não humanos ou como objetos. Quando pensamos nas pessoas desse jeito, fica 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 de “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 estereótipos sociais e denuncia a deslegitimação de certos grupos minoritários, tais como imigrantes e mulheres.

Em uma entrevista concedida ao periódico online “Latin American Literature Today”, da Universidade de Oklahoma, María Fernanda Ampuero esclarece que o conto analisado partiu de duas inspirações; a primeira seria uma homenagem moderna a Drácula, com influências também de Stephen King; e a segunda vem de sua própria experiência como imigrante equatoriana na Espanha sem uma rede de apoio, sobre o que confessa:

Quando não vives em teu país, ainda que tenhas a documentação em ordem, todo o tempo pensas: “sou estrangeira” [...] A gente que mais admiro no mundo é a que migra, quem deve deixar sua família, seus filhos, seus pais... isto é algo que centra muito meu olhar, meus pensamentos, meu sofrimento e,

com certeza, minha escrita. Falo dessa distância, dessa solidão, de viver em um mundo onde o tempo todo repetem que não te pertence<sup>14</sup>.

Mesmo que já tenha se passado quase vinte anos, a autora diz que ainda se sente e é tratada como estrangeira, e também comenta do tempo que demorou para conseguir escrever sobre o assunto, como se fosse uma forma lenta e dolorosa de digerir seu próprio trauma.

Esse conto, como a própria autora afirma, além de fazer uma releitura de clássicos do gênero, também é um exemplo literário do medo que sentimos *do outro*, por ser diferente, e *da violência*, não somente física, mas psicológica e institucional, abordados no capítulo 2.3.

---

<sup>14</sup> No original: “Cuando no vives en tu país, aunque tengas la documentación en regla, todo el tiempo piensas: ‘soy extranjera’ [...] la gente a la que más admiro en el mundo es la que migra, quienes deben dejar a su familia, sus hijos, sus padres... esto es algo que centra mucho mi mirada, mis pensamientos, mi sufrimiento y, por supuesto, mi escritura. Hablo de esa distancia, de esa soledad, de vivir en un mundo donde todo el tiempo te repiten que no te pertenece”. Disponível em: < <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2023/12/maria-fernanda-ampuero-no-me-siento-una-escritora-de-exito-y-se-que-todo-es-oropel/>>

#### 4.3 OS ESPAÇOS INVADIDOS NO CONTO “CHICOS QUE FALTAN”, DE MARIANA ENRIQUEZ

*“Não lembro muito bem, mas é algo assim: os japoneses acreditam que, depois de morrer, as almas vão para um lugar que tem, digamos, uma cota limitada. E que, quando esse limite for atingido, quando não restar mais lugar para as almas, elas começarão a voltar para este mundo. Esse retorno é o anúncio do fim do mundo, na verdade”.*

*Mariana Enriquez (2023, p. 123)*

O conto “Chicos de faltan” (*Garotos perdidos*, na edição em português), de *Los peligros de fumar en la cama* (2009), é uma narrativa com um viés jornalístico-investigativo que, até o segundo ato, de tão semelhante à realidade, poderia facilmente ser baseada em fatos. O conto de dezoito páginas acompanha a trajetória de Mechi, funcionária da prefeitura encarregada de manter os registros dos arquivos de crianças desaparecidas atualizados, porém, certo dia, esses jovens começam a retornar, exatamente do jeito que desapareceram.

Desde o início da narrativa, a protagonista já possui uma relação quase mítica com os desaparecidos. Por diversas vezes, revisa as páginas de seus arquivos até em seu horário de almoço, analisando suas fotos e as informações, “preenchendo mentalmente as lacunas na tentativa de inventar uma história para eles” (Enriquez, 2023, p.113). A autora, antes mesmo que eventos sobrenaturais comecem a acontecer, já instaura uma atmosfera estranha e irreal sempre que se refere a esses garotos perdidos, principalmente a partir do ponto de vista de Mechi, como podemos perceber nesse trecho das páginas: “Os garotos pareciam feios; a lente capturava os traços deles tão de perto que os deformava, ou tão de longe que os desfocava. Apareciam com gestos esquisitos, sob iluminação precária; quase nunca eram fotos em que os ausentes estivessem bonitos” (Enriquez, 2023, p. 113-114).

O espaço narrativo predominante no conto é a cidade de Buenos Aires, seus bairros, ruas, parques e praças. Não é restrito ao *locus horribilis* antigo, das histórias góticas clássicas, que geralmente se restringiam ao ambiente doméstico, isolado, privado, fosso de mansões, castelos ou de cemitérios. No entanto, é esse cenário urbano contemporâneo o que irá funcionar como artifício de horror na obra, justamente pela proximidade com o real e a maior

possibilidade de identificação com a obra por parte de seus leitores, principalmente latino-americanos, que conseguirão compreender que o cenário da narrativa também é um espaço social, que possui um contexto histórico, econômico, cultural e ideológico. Vejamos um trecho da ambientação narrativa de quando os elementos fantásticos se iniciam:

Nas semanas seguintes atingiu-se a histeria, e foi-se um pouco mais além. Os garotos desaparecidos de suas casas começaram a aparecer, mas não em qualquer lugar: apareciam nos quatro parques da cidade, o Chacabuco, o Avellaneda, o Sarmiento e o Rivadavia. Eles ficavam lá, dormiam um ao lado do outro à noite e não pareciam ter intenção de ir a lugar algum. Os familiares enlouquecidos vinham buscá-los sem pensar muito na estranheza do caso, no fato perturbador de que todos os garotos voltaram ao mesmo tempo. Nenhum deles falava muito nem parecia querer dizer de onde havia estado. Tampouco pareciam reconhecer as famílias, apesar de partirem com quem os vinha buscar com uma mansidão ainda mais perturbadora. (Enriquez, 2023, p.120)

Vejamos que, além do espaço urbano, outro espaço narrativo que vale a pena ser analisado é o próprio corpo tomado das personagens. Na literatura gótica oitocentista, era mais fácil determinar o mal como estrangeiro do que admitir uma imagem negativa de si mesmo. Finalmente, nas escritas atuais que abordam a violência, o infortúnio deixa de vir de fora e passa a fazer parte da vida comum. O conto de Enriquez é um perfeito exemplo do fantástico de Roas e do *infamiliar* de Freud (explicados no capítulo 2.2) e a prova de que nem todos os elementos da época do gótico estão “saturados”, já que a autora utiliza a figura do duplo adaptada para os dias de hoje e para a América Latina, com o intuito de fazer o fantástico seguir causando o efeito de medo.

O duplo na literatura, em suas primeiras representações, era mais comumente relacionado a gêmeos e aspectos supersticiosos ou místicos, por exemplo, associados a astros, divindades, sombra e reflexos (Amorim, 2015). A religiosidade também contribuiu para a construção do duplo, já que o medo da morte criou a crença na imortalidade da alma sob a forma de um duplo espectral da figura humana e mortal (Rank, 1939). Na literatura ficcional, por outro lado, o duplo possui algumas variantes: “o duplo objetivo”, no qual o protagonista presencia uma duplicação alheia que parece uma cópia idêntica de outro indivíduo e o faz questionar sobre as leis naturais do mundo que foram perturbadas; “o duplo subjetivo externo”, onde o indivíduo enfrenta-se a si mesmo fisicamente e “o duplo subjetivo interno”, quando o indivíduo enfrenta a si mesmo no nível da consciência, seja em um mundo distinto, ou que compartilhem atributos e coexistem em uma mesma dimensão (Herrero Cecilia, 2011). Seguindo essa classificação, em “Chicos que faltan”, percebemos um exemplo de duplo objetivo:

Nem eles nem ninguém, na época, ousaram dizer que Victória não havia mudado nada fisicamente naqueles cinco anos de ausência e que usava a

mesma roupa do dia do desaparecimento, inclusive a mesma presilha prendia seu pesado cabelo castanho em um rabo de cavalo. O segundo caso foi ainda mais complicado de explicar: Lorena López, uma garota de Villa Soldati que havia fugido de casa com o motorista de *remís*, de quem estava grávida de cinco meses, apareceu no Rosedal do Parque Chacabuco, grávida de cinco meses. Ela estava desaparecida havia um ano e meio. Os ginecologistas confirmaram que aquela era sua primeira gestação. E então? (Enriquez, 2023, p.121)

Nessa altura do conto, esses casos de retorno ainda não haviam instaurado o total efeito de impossibilidade, pois tanto Victória quanto Lorena ainda estavam *vivas* quando desapareceram, porém, o retorno de Pivete é o ponto definidor do impossível se tornando real:

O caso de Pivete estava encerrado. Fazia um ano que um trem passara por cima dele em Constitución. Havia caído nos trilhos tonto de tanto bater carteiras. O vagão cortou suas duas pernas, e não foi possível salvá-lo. O rosto permaneceu intacto. E era o mesmo das fotos e também o mesmo deste Pivete que estava no Parque Rivadavia, só que não era possível que Pivete estivesse lá com os outros aparecidos, porque Pivete estava morto. (Enriquez, 2023, p.122)

É nesse ponto que os eventos insólitos cravam sua sentença e o terror da inexplicabilidade se instaura tanto nas personagens quanto no leitor; para Rosalba Campra (2016, p.132): “a invasão é aterradora porque a busca de sua origem não dá nenhum resultado: se o mal tivesse uma origem discernível, seria possível identificar sua cura. Ou ainda que não existisse cura, a racionalidade não se veria negada em seus fundamentos”. De acordo com Rosset (2008), a presença do duplo faz com que comecemos a questionar nossa própria *unicidade e originalidade* no mundo, se não somos nós mesmos figuras duplicadas. Masahiro Mori, em 1970, defendia que “quanto mais realistas fossem as réplicas humanas, mais atraentes elas seriam, até que ficassem realistas demais e começassem a suscitar perturbação, para se referir ao momento em que a distinção entre o humano e não-humano se esvai e nossa atração por réplicas realistas se transforma em repulsa, ele cunhou o termo “vale da estranheza” (Summerscale, 2023). Podemos afirmar que a presença desses jovens que retornam desperta a sensação do “vale da estranheza”, pois humanos não deveriam voltar dos mortos, mas lá estão esses seres, idênticos aos desaparecidos.

Segundo Izabel Fontes (2018, p. 251): “uma sociedade que teve 40.000 desaparecidos em seu passado recente é uma sociedade condenada a ser assombrada por fantasmas” e por ausências que sobrevivem à própria morte.

O desaparecido está condenado à impossibilidade de morrer, estando preso nas dobras entre o mundo dos vivos e o dos mortos. uma sociedade de desaparecidos é uma sociedade que dissolveu duas de suas fronteiras básicas:

aquela que separa a morte e a vida e aquela que delimita o espaço do humano e do não-humano. (Fontes, 2018, p. 252)

Os desaparecidos, após retornarem, tentam voltar a fazer parte da comunidade tradicional da qual pertenciam antes de desaparecer, mas são rejeitados e expulsos de seus antigos lares e núcleos familiares, que os reconhecem como cascas vazias ocupando o lugar de quem um dia foram, como podemos perceber nos dois trechos abaixo:

Eu não sei quem ela é, mas não é minha filha. Me enganei. Parece muito com ela, mas não é minha filha. Eu pari Lorena. Reconheceria ela de olhos fechados, apenas pelo cheiro. E esta não é minha filha. (Enriquez, 2023, p.121)

Esta não é a garota que nós conhecíamos, esta não é a nossa menininha. Nós não sabemos quem é. Tem a mesma aparência, a mesma voz, atende pelo mesmo nome, é igual até o último detalhe, mas não é nossa filha. Façam com ela o que quiserem. Não queremos mais vê-la. (Enriquez, 2023, p.124-125)

Geralmente, os personagens inseridos na literatura fantástica conseguem assimilar a nova realidade – que surge com a inserção dos elementos insólitos, e não pode mais voltar a ser como era – somente até certo ponto. Isso significa que é muito comum que a presença insólita seja recalcada ou negada de alguma maneira, por meio de drogas, álcool, sonho, imaginação fértil, ilusão de ótica ou memória falha, deixando esses elementos não naturais no âmbito da dúvida, da hesitação todoroviana, ou até mesmo desacreditada pela loucura do personagem focalizador, seja de forma episódica, como um surto, ou total, quando o personagem sobrevive aos eventos sobrenaturais às custas de sua saúde mental e se torna um arguidor não confiável. Quando a personagem se recusa a aceitar a nova realidade de maneira mais radical, pode ser que cometa suicídio ou assassinato ao final da narrativa. No conto de Enriquez, no entanto, a existência dos garotos perdidos é recebida com estranheza, receio e medo, mas não é negada ou duvidada – nem pelos personagens, nem pelo leitor –, somente parece deslocada e permanece inexplicável (Rosset, 2008); mas, ao invés de um esclarecimento da situação antes impossível, busca-se uma solução para que esses jovens voltem a desaparecer, tanto pelo desconforto do confronto com o a figura do *infamiliar*, quanto pelo desconforto social da necessidade de encarar novamente todos aqueles jovens “problemáticos” e de baixa renda ao mesmo tempo.

Sem ter para onde ir, os garotos perdidos vão tomando todos os parques e as ruas, e acabam se tornando uma presença sobrenatural indesejada na cidade, que não sabe o que fazer com eles:

Os garotos começaram a desocupar os parques. Saíam em procissões, no meio da noite, no nevoeiro: o êxodo ocorreu no inverno. Tão silenciosamente quanto chegaram, eles se retiraram. Andavam no meio da rua, como se não

tivesse medo dos carros. E se enfiavam em casas desabitadas. O problema era que, por um cálculo simples, as casas que ocupavam eram pequenas demais. Mesmo quando eram grandes. (Enriquez, 2023, p.124)

Em determinado momento, os desaparecidos resolvem sair das ruas e de casas isoladas e ocupar uma casa específica, abandonada:

É que a porta e as janelas da casa cor-de-rosa – exceto a do meio – estavam tapadas com tijolos e os garotos haviam entrado assim mesmo. Ninguém conseguia explicar como. Eles os haviam visto entrar, mas garantiam que não tinha atravessado os tijolos, não era exatamente isso. Simplesmente haviam passado como num abre-te sésamo. (Enriquez, 2023, p.124)

Eles criam uma espécie de comunidade (estar em comum, pelo outro e através do outro) própria na Casa que, em si, é mais que uma simples casa, mas é como um organismo vivo, místico, que abriga e sustenta os garotos perdidos. Eis um trecho de quando Mechi resolve perguntar a umas das desaparecidas se eles vão embora:

— Aqui em cima vivemos todos.

E começaram a aparecer ao redor dela outros garotos, o rosto deles formando um círculo em volta do de Vanadis. Mechi reconheceu a maioria, adolescentes e crianças, fugidos e raptados, vivos e mortos.

— Vocês vão ficar muito tempo aí em cima?

Todos juntos os garotos responderam:

— No verão vamos descer.

Mechi sentiu então que não eram garotos, que formavam um organismo, um ser completo que se movia em manada. (Enriquez, 2023, p.126)

Todavia, sair das ruas não era o suficiente, pois sua simples existência ainda perturbava os habitantes da cidade:

Aquelas famílias abastadas [...] deviam estar completamente piradas, porque não eram capazes de compreender nenhuma interrupção em suas vidas confortáveis [...] Enviariam o exército? Matariam todos, como ela havia visto uma mãe pedir na televisão, uma mãe que dizia que eram como cascas, que esses garotos não tinham nada dentro? Talvez, mas ainda não. (Enriquez, 2023, p. 125)

Cada lugar ocupado no conto é uma tentativa de tomada de controle e de definição de identidade, de pertencimento. Segundo Olivares (2021), um espaço marginalizado se localiza à margem não somente social, mas também física. A Casa funciona como uma representação desses espaços urbanos marginalizados e se torna uma ameaça cercada, de forma que a força policial, militar, que representa a violência legalizada, chegará, cedo ou tarde, para interromper o curso dos acontecimentos e implantar a oficialidade do sistema obrigatório. Summerscale (2023, p. 94) afirma que “os enviados do inferno foram substituídos pelos enviados do Estado”, o que significa que antes a ameaça de condenação divina era a punição máxima, a mais

aterrorizante, porém hoje a possibilidade de uma intervenção do Estado e das forças policiais, principalmente no contexto latino-americano que estamos analisando, pode se tornar mais terrível e devastadora do que um acerto de contas celestial.

Para Fontes (2018, p. 251), na Argentina, “com a ditadura da década de 70, governar passa a estar associado à eliminação dos corpos subversivos e é criado um inimigo nacional a ser combatido [...] se estabelece uma política de extermínio dos corpos marginais”. A ordem social se forma a partir da exclusão daquilo que não faz parte do ideal político, portanto a solução para os corpos desviantes é o seu desaparecimento, pois quando não estiverem mais à vista, não será preciso fazer nada a respeito. Todavia, o argumento de Hayley Campbell (2024, p. 19) traz um contraponto para essa questão: “o real e o imaginário se misturam, tornam-se ruído de fundo. A morte está em toda parte, mas é velada, ou é ficção. Assim como nos videogames, os corpos desaparecem. Mas os corpos têm que ir para algum lugar”.

Em uma entrevista, em 2017, para o jornal *El Español*, Mariana Enriquez disse que, tendo crescido na Argentina, certos terrores sempre lhe foram muito comuns:

É na infância onde o terror se tatua. A literatura te permite vesti-lo de diferentes maneiras. Eu gosto do gênero, gosto tanto que o investigo, e me pergunto que roupa nova posso colocar-lhe. Já escreveram, por exemplo, muitos relatos de fantasmas em castelos, mas não tantos em apartamentos. Não é o mesmo encontrar ossos perdidos em uma abadia inglesa do século XVI que na Argentina de hoje. E é aí onde o relato se torna social, porque um relato de terror na Argentina não é só um relato de terror. Porque segue havendo desaparecidos, e os ossos são um assunto político<sup>15</sup>.

Os espaços narrativos de “Chicos que faltan” (a cidade, o corpo invadido e a casa) são muito mais do que cenários ou planos de fundo, possuindo fortes cargas simbólicas, que se modificam à medida que são habitados, essenciais para a construção do enredo, que se desenvolve apenas por meio desses espaços que são sobretudo representações socioculturais e, portanto, servem também como palco de denúncia, por meio da ficção, de problemáticas reais:

A maioria dos desaparecidos era de garotas adolescentes. Que partiam com um sujeito mais velho, que se assustavam com uma gravidez. Que fugiam de um pai bêbado, de um padrasto que as estuprava, de um irmão que se masturbava em suas costas à noite. Que saíam para dançar e se embebedavam e se perdiam por alguns dias, e depois ouviam um clique na cabeça na tarde em que resolviam parar de tomar a medicação. E as que eram levadas, as

---

<sup>15</sup> No original: Es en la infancia donde el terror se tatúa. La literatura te permite vestirlo de diferentes maneras. Me gusta el género, me gusta tanto que lo investigo, y me pregunto qué ropa nueva puedo ponerle. Se han escrito, por ejemplo, muchos relatos de fantasmas en castillos, pero no tantos en departamentos. No es lo mismo encontrar huesos perdidos en una abadía inglesa del siglo XVI que en la Argentina de hoy. Y es ahí donde el relato se vuelve social, porque un relato de terror en Argentina no es sólo un relato de género. Porque sigue habiendo desaparecidos, y los huesos son un asunto político. Disponível em: <[https://www.elespanol.com/el-cultural/20170201/mariana-enriquez-argentina-relato-terror-no-genero/190482354\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/20170201/mariana-enriquez-argentina-relato-terror-no-genero/190482354_0.html)>

sequestradas que se perdiam em redes de prostituição e nunca mais apareciam, ou apareciam mortas, ou como assassinas dos seus raptos, ou como suicidas na fronteira com o Paraguai, ou esquartejadas em um hotel de Mar del Plata. (Enriquez, 2023, p.111-112)

As temáticas do horror social expressam a nossa visão do mundo, bem como nossos temores e tabus. Esse conto é um exemplo de que a literatura de horror social é, necessariamente, uma literatura de espaço, já que esse enredo poderia não fazer sentido em um lugar em que desaparecimentos sem solução não são cotidianos, ou que a maioria dos (raros) desaparecidos são encontrados em pouco tempo. Porém, na Argentina, onde os desaparecidos da ditadura militar jamais foram encontrados mesmo após várias décadas, e onde jovens desaparecem diariamente<sup>16</sup>, sem perspectivas de retorno, a possibilidade de, de repente, isso começar acontecer é muito mais aterradora. Estamos a todo instante em contato com a morte através das imagens de violência cotidiana, e acabamos perdendo a sensação de segurança até mesmo dentro dos espaços aos quais pertencemos. Enriquez se utiliza de um cenário facilmente reconhecido pelo público como real e natural, a cidade de Buenos Aires, e insere nele elementos fantásticos que servirão como uma transgressão da realidade (a volta de quem deveria permanecer ausente) e um alerta negativo para temáticas sensíveis, como o comum desaparecimento de jovens latino-americanos de baixa renda e o incômodo da sociedade com a mera existência desses jovens, já que a população estava mais satisfeita enquanto eles estavam fora de vista.

---

<sup>16</sup> No México, mais de 40 mil desaparecimentos foram reportados entre 2006 e 2019. Durante 2017, no Brasil, 82.684 casos de desaparecimentos foram reportados às polícias civis. Em El Salvador, 65% das pessoas desaparecidas têm menos de 30 anos. Disponível em: <<https://www.icrc.org/pt/document/pessoas-desaparecidas-no-brasil-e-america-latina-familias-nao-param-de-buscar>>

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O gênero *horror* é realmente complexo e controverso, desde suas nomenclaturas, teorias fundamentais e movimentos literários, até sua recepção, por diversas vezes nada positiva. Isso se dá por dois motivos principais, o primeiro é que, como vimos ao longo do segundo capítulo, os assuntos pelos quais o gênero se debruça são muito antigos e muito mutáveis, pois, assim como são universais e inerentes ao ser humano – como os sentimentos de medo e assombro – são também muito reféns de cada época e das novas pressões fóbicas que surgem em momentos de crise social. É fácil criar um monstro, mas não é tão fácil assim nos livrarmos dele, à medida que se modificam e se misturam conosco. O segundo motivo é que esse é o gênero ideal para falar do que ninguém quer ouvir, seja para denunciar e desnaturalizar a violência contra os oprimidos e a situação dos sem voz (como as mulheres); seja para falar de temáticas sensíveis (como a morte, a decadência e o sofrimento) através da imaginação e de metáforas, já que a narrativa realista muitas vezes reprime assuntos assombrosos ou ignora vozes de autoras como Ampuero e Enriquez.

Talvez esses sejam os motivos que fazem muitas pessoas repudiarem essa forma de expressão artística, pois não sabem ou não se interessam, em lidar com a realidade do mundo cruel em que vivemos. No entanto, conforme defendido no terceiro capítulo, ao fugirem de todo sentimento de caráter negativo e macabro, também se esquivam de uma vivência repleta de experiências sublimes e profundas. Por outro lado, talvez seja esse mesmo caráter cruel e sublime que atrai tantas outras pessoas para o gênero, pois, a partir dele, podem vislumbrar, quiçá compreender, outros aspectos (físicos, psicológicos e potenciais) do ser humano, do outro, de si mesmo e de sua coletividade.

Retomando o problema de pesquisa: de que forma se dá a construção narrativa para o efeito do medo e da utilização do horror como artifício estético para gerar empatia, identificação, resistência e crítica social a partir da exploração da violência e do repulsivo nos contos: “Subasta” e “Biografía”, de María Fernanda Ampuero; e “Chicos que faltan”, de Mariana Enriquez? Responde-se de forma sintetizada:

O horror nos três contos se dá de maneira particular. O medo que a protagonista de “Subasta” sente é o da violência física, da violação de seu corpo simplesmente por ser mulher, o público também teme pela integridade da personagem, que se encontra em uma situação vulnerável e indigna, ao mesmo tempo que se sente horrorizado por sua performance nojenta e inesperada que acaba salvando sua vida, mas a faz ser vista como *menos humana* por utilizar a

repulsa provinda de seu próprio corpo como defesa e resistência. Por outro lado, além do horror físico e corporal, este conto expõe os monstros interiores, sobre os quais não temos qualquer maneira de identificar, evitar ou eliminar, pois são humanos e estão camuflados entre nós.

Em “Biografia”, a protagonista indefesa também teme por sua vida em mãos masculinas, no entanto, o mais chocante é o discurso de ódio do antagonista, suas motivações preconceituosas e xenofóbicas para a violência. Aqui, assim como no conto anterior, podemos perceber, cenas de horror corporal, como a cena em que Alberto dança com a mãe morta, quando a protagonista se urina e quando encontra pedaços humanos nas gavetas, por exemplo, mas diferentemente de “Subasta”, esse não é o aspecto mais aterrorizante do conto, que, apesar dos aspectos físicos, focaliza no campo psicológico e imaginativo das personagens. Além disso, aparecem elementos insólitos ao longo da narrativa (como a dupla personalidade que habita em Alberto), que se intensificam no final (quando os espíritos das vítimas e da mãe aparecem pedindo para serem ouvidas), no entanto, nem o público, nem a protagonista temem o sobrenatural. O horror de “Biografia” é causado, principalmente, pela capacidade do ser humano de querer causar mal aos outros, em especial contra grupos marginalizados para exercer dominância.

Em “Chicos que faltan”, o sobrenatural, em específico o surgimento do duplo, é o que causa terror tanto na protagonista quanto no público, pois as noções de realidade, morte e singularidade são postas à prova, e o mundo não pode voltar a ser o que era. Todavia, a violência contra os jovens de classes sociais mais baixas é o palco para que esses eventos fantásticos se desenvolvam, enfatizando que a América Latina é e sempre foi, por si só, um cenário de violência e de possíveis horrores ainda desconhecidos. O horror do conto, além de denunciar e nos lembrar que nada pode *desaparecer*, instaura uma espécie de ansiedade paranoica que questiona o que é cravado como inquestionável.

Nos três contos analisados, as personagens já estão acostumadas com os cenários de violência urbana em que estão inseridas e não se veem completamente despreparadas para lidar com os horrores cotidianos, diferentemente das mocinhas inocentes dos romances góticos; mas, em algum momento, todos os limites de transgressão são ultrapassados e as situações se tornam extremas, causando medo, espanto, incredulidade e desespero por sobreviver.

Cansada de estar à mercê da inconsistência masculina – que hora fere, hora salva – a mulher percebe que já se foi o tempo em que preferia padecer passivamente para ser idolatrada (de forma póstuma), e que nem o luxo da loucura vale tanto a pena, pois até sua insanidade

deve ser submissa, melancólica e inofensiva. Seria assim tão horrível ser temida? Viver entre os horrores – e não apesar deles – e talvez até propagá-los? Horrível para quem?

Se analisarmos os contos como puramente ficção, conseguimos perceber e até espelhar as sensações das personagens, de que algo está errado, que não deveria acontecer, que não há o que fazer, ao mesmo tempo que algo precisa ser feito. As personagens são ambíguas, os cenários sufocantes e as tramas, no mínimo, cruéis e aterradoras. É possível, inclusive bastante provável, que o leitor tenha sentimentos sublimes, como alívio e admiração quando as personagens conseguem se libertar, encantamento pelas cenas de violência e revolta pelas injustiças. Mas é muito difícil que alguém, seja de qualquer lugar no mundo, se sinta confortável lendo essas narrativas, como se fosse uma leitura *agradável* ou pior, que não desperte emoções.

Todavia, para latino-americanos, principalmente os que se identificam como mulheres, é quase pessoal. Como se alguém pegasse nossos anseios mais profundos, embora cotidianos, e os lançasse no papel de forma visceral. Como se alguém estivesse em nossa casa e soubesse quais monstros habitam debaixo da cama. E não é exatamente esse o caso? Autoras como María Fernanda Ampuero e Mariana Enriquez sabem, porque debaixo de suas camas habitam os mesmos monstros. E é esse exercício de escrita corajosa capaz de incentivar que nós, que compartilhamos esses horrores e medos, lutemos com elas.

Para que minha contribuição não acabe aqui, pretendo, além de seguir valorizando o horror feminino latino-americano como leitora, buscar oportunidades para que minha voz, não apenas como pesquisadora, mas como escritora, junte-se às dessas grandes autoras, a fim de fortalecer ainda mais esse movimento que ainda está se consolidando. É interessante ressaltar que as vozes dessas autoras já extrapolam o campo literário e se consolidam em outras vertentes artísticas, por exemplo, nas artes cênicas, onde contos de Mariana Enriquez vêm sendo adaptados para peças teatrais e para o cinema, mas que infelizmente ainda não chegaram ao Brasil. Em minha tese de doutorado, pretendo continuar minha pesquisa sobre o horror artístico e os efeitos do medo, mas aplicando a teoria nos palcos.

## 6 REFERÊNCIAS

AIKIN, John; BARBAULD, Anna Laetitia. In: FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar; ZANINI, Claudio (Org.). *Artes do mal: textos seminais*. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2024.

AMORIM, Suelen Marcellino Izidio de. O duplo na perspectiva da literatura fantástica nos contos de Cristina Fernández Cubas. 2015. 108 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2015. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/11449/138437>>

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

AMPUERO, María Fernanda. *Sacrifícios humanos*. Tradução de Silvia Massimini Felix. Belo Horizonte: Moinhos, 2022.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Da Idade Média aos nossos dias. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2017.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto E Abel Do Nascimento Pena. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2008.

BERTIN, Juliana Ciambra Rahe. *O monstro invisível: o abalo das fronteiras entre monstrosidade e humanidade*. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina. Revista Outra Travessia. Edição n. 22 (2016): O monstro à mostra: mostruário. 18/08/2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2016n22p37>> Acesso em: 24 mai. 2023.

BURKE, Edmund. *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza*. Tradução de Daniel Moreira Miranda. São Paulo: Edipro, 2016.

BUTLER, Judith. *Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista*. Caderno de Leituras n.78. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2018. Disponível em: <[https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno\\_de\\_leituras\\_n.78-final.pdf](https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf)> Acesso em 13 jun. 2023.

CAMPBELL, Hayley. (mor.te) sf.: lembranças vivas do que fomos. Tradução de Monique D'Orazio. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2024.

CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Tradução de Flavia Pestana. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.

CARDOSO, André. “Apresentação”. In: FRANÇA, Júlio; SENA, Marina. (Orgs.). *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira no século XX*. Niterói: Hugin Munin, 2020.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.

CLARKE, Kate; *et al.* Crimes vitorianos macabros. Tradução de Stefano Volp. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2021.

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

CRUZ, Daniel Alves. *Anjos Cruéis*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2024.

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

DI MAIO, Vincent; FRANSCCELL, Ron. *O segredo dos corpos*. Tradução de Lucas Magdiel. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

DOUGHTY, Caitlin. *Confissões do crematório*. Lições para toda a vida. Tradução de Regiane Winarski. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2016.

DOUGHTY, Caitlin. *Para toda a eternidade*. Conhecendo o mundo de mãos dadas com a morte. Tradução de Regiane Winarski. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução de Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

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

ENRIQUEZ, Mariana. *Os perigos de fumar na cama*. Tradução de Elisa Menezes. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.

FARIAS, Paulo Roberto. *Morredeiro: a corporalidade perturbadora numa composição cênica de horror*. Orientadora: Mirna Spritzer. Dissertação (Mestrado) - 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.

FAÇANHA, Caroline; RESENDE, Ana. *Pilhas de Corpos Grotescos: O Gótico Contemporâneo em Mariana Enriquez e Patrícia Melo*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Revista Abusões nº 19 ano 08, 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.12957/abusoes.2022.66465>> Acesso em: 22 abr. 2023.

FONTES, Izabel. *O horror vem de dentro: o abjeto e o corpo político em três contos de Mariana Enriquez*. In: REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS, ISSN-e 2179-4456, Vol. 3, Nº. 20, 2018. Novas Narradoras Latino-Americanas: Corpo, Memória, Imaginário. Disponível

em: < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6862928>> Acesso em: 28 ago. 2024.

FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar (Orgs.). *Tênebra: narrativas brasileiras de horror [1839-1899]*. São Paulo: Fósforo, 2022.

FRANÇA, Júlio; SENA, Marina. (Orgs.). *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira no século XX*. Niterói: Hugin Munin, 2020.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

GRUBER, Daniel. “Escrever histórias de medo”. In: TENÓRIO, Patricia Gonçalves (Org.). *Sobre a escrita criativa*. Recife: Raio de Sol, 2018.

HELOÍSA, Márcia. “Introdução”. In: STOKER, Bram. *Drácula*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2018.

HERRERO CECILIA, Juan. *Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorias explicativas*. In: Çédille: revista de estudios franceses, Monografias 2, 2011. Disponível em: Acesso em: 20 jan. 2025.

KING, Stephen. *Dança Macabra*. O terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

KING, Stephen. *Danse Macabre*. New York: Simon and Schuster, 2010.

LONGINO, Dionísio. *Do Sublime*. Tradução de Marta Isabel de Oliveira Várzeas. São Paulo: Annablume Editora, 2015.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: LIVRARIA FRANCISCO ALVES EDITORA S.A, 1987.

LUCAS, Julia Kieling. *Para além do pesadelo: a procura por uma dramaturgia de horror no teatro*. 16/12/2021. v. 21 (2021): XI Congresso da ABRACE. Disponível em: < <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5449/0>> Acesso em 27 fev. 2023.

MILLER, William Ian. *Anatomia do nojo*. Tradução de Alexandre Boide. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2024.

MONTAIGNE, Michael de. “Sobre o medo” / “Sobre a crueldade” In: FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar; ZANINI, Claudio (Org.). *Artes do mal: textos seminais*. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2024.

NESTAREZ, Oscar Andrade Lourenção. *Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias*. 2022. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-05102022-192221/>. Acesso em: 27 jun. 2023.

ODÁLIA, Nilo. *O que é violência*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

OLIVARES, Mónica Barrientos. “Violencia fundacional y resistencia comunitaria em Por la Patria y Fuerzas Especiales, de Diamela Eltit” In: BENATTI, Andre Rezende; Souza, Livia Santos de (Org.). *Escrituras da violência da literatura latino-americana*. Curitiba: Ed. UFPR, 2021.

QUEIROZ, Edilene Freire 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](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382004000100003&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 01 nov. 2024.

RAMOS, Flávia Brocchetto; PANOZZO, Neiva Senaide Petry. *Mergulhos de leitura: a compreensão leitora da literatura infantil*. Caxias do Sul: Educus, 2015. Disponível em: <[https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/mergulhos\\_ebook.pdf](https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/mergulhos_ebook.pdf)>. Acesso em: 07 ago. 2023.

RANK, O. *O duplo*. Tradução de Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Coeditora Basílica, 1939.

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

ROSSET, C. O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão. Tradução de José Thomaz Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *A tradição feminina do Gótico: uma descrição de formas e temas nas literaturas brasileira e de língua inglesa*. Orientador: Júlio César França Pereira. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2022.

SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. “Apresentação – A natureza estética da violência” In: BENATTI, Andre Rezende; SOUZA, Livia Santos de (Org.). *Escrituras da violência da literatura latino-americana*. Curitiba: Ed. UFPR, 2021.

SCHOPENHAUER, Arthur. *As dores do mundo*. Tradução de José Souza de Oliveira. São Paulo: Edipro, 2019.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a morte*. Pensamentos e conclusões sobre as últimas coisas. Tradução de Karina Jannini. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

SÊNECA, Lúcio Anneo. *Sobre a brevidade da vida*. Tradução de Lúcia de Sá Rebello, Ellen Itanajara Neves Vranas, Gabriel Nocchi Macedo. Porto Alegre: L&PM, 2022.

SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. Yale University Press: New Haven and London, 2004.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

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

VELLOSO, Mônica Pimenta. *A literatura como espelho da nação*. Estudos Históricos, Rio de

Janeiro, v. 1, n. 2, p. 239-263, 1988.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?* O corpo no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

APÊNDICE A – Leilão, de Maria Fernanda Ampuero



# LEILÃO

Em algum lugar perto daqui há galos.

De joelhos, com a cabeça baixa e coberta com um trapo imundo, concentro-me em escutar os galos, quantos são, se estão numa gaiola ou no galinheiro. Meu pai criava galos de briga e, como não tinha com quem me deixar, me levava às rinhas. Das primeiras vezes, eu chorava ao ver o galinho desnortado na arena, e ele ria e me chamava de *mulherzinha*.

À noite, galos gigantes, vampiros, devoravam minhas tripas, eu gritava, e ele vinha à minha cama e voltava a me chamar de *mulherzinha*.

— Vamos lá, não seja tão mulherzinha. São galos, caralho.

Depois eu já não chorava ao ver as tripas quentes do galo perdedor se misturando ao pó. Era eu quem recolhia aquela bola de penas e vísceras e a levava à lata de lixo. Eu lhes dizia: adeus, galinho, seja feliz no céu onde há milhares de minhocas e campo e milho e famílias que amam os galinhos. No caminho, algum criador de galo sempre me dava uma bala ou uma moeda para que eu o deixasse me tocar ou beijar, ou que eu o tocasse e beijasse. Eu tinha medo de que, se dissesse isso ao meu pai, ele voltasse a me chamar de *mulherzinha*.

— Vamos lá, não seja tão mulherzinha. São criadores, caralho.

Certa noite, a barriga de um galo estourou enquanto eu o carregava nos braços como se fosse uma boneca, e descobri que aqueles homens tão machos que gritavam e atiçavam para que um galo rasgasse o outro de cima a baixo tinham nojo da merda, do sangue e das vísceras do galo morto. Assim, eu passava essa mistura nas mãos, nos joelhos e no rosto, e eles pararam de me importunar com beijos e outras idiotices.

Diziam ao meu pai:

— Sua filha é um monstro.

E ele respondia que mais monstros eram eles, e depois brindavam tilintando seus copinhos de bebida.

— Mais monstro é você. Saúde.

O cheiro dentro de um rinhadeiro é asqueroso. Às vezes, eu acabava adormecendo num canto, sob as arquibancadas, e despertava com algum daqueles homens olhando para minha calcinha sob o uniforme do colégio. Por isso, antes de adormecer, eu enfiava a cabeça de um galo entre as pernas. Uma ou muitas. Um cinto de cabeças de galinhos. Levantar uma saia e encontrar cabecinhas arrancadas também não agradava aos machos.

Às vezes, meu pai me acordava para que eu limpasse a sujeira de outro galo destripado. Às vezes, ele mesmo ia e os amigos lhe perguntavam para que merda servia a menina, se ele era um veadinho. Ele ia embora com o galo desventrado jorrando sangue. Da porta, soprava-lhes um beijo. Os amigos

riam.

Sei que em algum lugar perto daqui há galos, pois eu reconheceria esse cheiro a milhares de quilômetros. O cheiro de minha vida, o cheiro de meu pai. Cheira a sangue, a homem, a sujeira, a bebida barata, a suor acre e a graxa industrial. Não é preciso ser muito inteligente para saber que este é um lugar clandestino, um local perdido no meio do nada, e que eu estou muito, mas muito fodida.

Um homem está falando. Deve ter uns quarenta anos. Eu o imagino gordo, careca e sujo, com camiseta regata branca, shorts e chinelos de borracha, imagino as unhas do mindinho e do polegar compridas. Fala no plural. Aqui há mais pessoas além de mim. Aqui há mais gente de joelhos, com a cabeça baixa, coberta por esse asqueroso pano escuro.

— É isso aí, vamos nos acalmando, que o primeiro filho da puta que fizer um barulhinho, eu meto um tiro na cabeça. Se todos colaborarem, todos vão sair inteiros daqui esta noite.

Sinto sua barriga contra minha cabeça e depois o cano da pistola. Não, não está brincando.

Uma garota chora alguns metros à minha direita. Acho que não suportou sentir a pistola na têmpora. Escuta-se uma bofetada.

— É isso aí, rainha. Aqui ninguém chora, você escutou? Ou já está com pressa pra ir cumprimentar papai do céu?

Depois, o gordo da pistola se afasta um pouco. Foi falar ao telefone. Diz

um número: *seis, seis infelizes*. Diz também, *seleção muito boa, boa demais, a melhor em meses*. Diz que é imperdível. Faz uma ligação atrás da outra. Por um instante, ele se esquece de nós.

Ao meu lado, escuto uma tosse abafada pelo pano, uma tosse de homem.

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

— O quê? — pergunto.

Ele percebe que sou mulher. Fica calado.

A primeira coisa que eu pensei quando entrei no táxi esta noite foi *finalmente*. Apoiei a cabeça no banco e fechei os olhos. Tinha bebido algumas taças e estava muito triste. No bar, havia encontrado o homem pelo qual eu tinha de fingir amizade. Ele e a mulher dele. Sempre finjo, sou boa fingindo. Mas quando entrei no táxi, suspirei e disse a mim mesma *que alívio, vou para casa, para me acabar de chorar*. Acho que adormeci por um momento e, de repente, ao abrir os olhos, estava numa cidade desconhecida. Um polígono. Vazio. Escuridão. O alerta que faz o cérebro ferver: sua vida acabou de entrar pelo cano.

O taxista sacou uma arma, olhou nos meus olhos, disse com uma amabilidade ridícula:

— Chegamos ao seu destino, senhorita.

O que aconteceu em seguida foi rápido. Alguém abriu a porta antes que eu pudesse trancá-la, enfiou um saco na minha cabeça, amarrou minhas mãos e me enfiou nessa espécie de garagem com cheiro de rinhadeiro podre, obrigando-me a ficar ajoelhada num canto.

Escutam-se conversas. O gordo e mais alguém, e depois outro e outro. Chega gente. Ouvem-se risos e cervejas sendo abertas. O cheiro de maconha começa a se espalhar, e alguma outra dessas merdas com cheiro ácido. O homem que está ao meu lado faz tempo que já não me diz para ficar tranquila. Deve estar falando isso a si mesmo.

Antes, ele havia mencionado que tinha um bebê de oito meses e um menino de três. Deve estar pensando neles. E nesses sujeitos drogados entrando no condomínio fechado em que ele mora. Sim, deve estar pensando isso. Nele cumprimentando o vigia noturno, como faz todas as noites desde que seu carro está na oficina, enquanto aqueles animais estão no banco de trás, agachados. Ele vai enfiá-los em sua casa, onde está sua bela mulher, seu bebê de oito meses e seu menino de três anos. Ele vai levá-los para dentro de sua casa.

E não há nada que ele possa fazer quanto a isso.

Mais à frente, à direita, ouvem-se murmúrios, uma garota que chora, não

sei se a mesma que chorou antes. O gordo atira e todos nós nos jogamos no chão, como podemos. Não atirou em nós, só atirou. Dá na mesma, o terror nos transpassou. Escuta-se a risada do gordo e de seus companheiros. Eles se aproximam, levam-nos para o centro da sala.

— Bem, senhores, senhoras, está aberto o leilão desta noite. Bem lindos, bem comportadinhos, vocês vão ficar aqui. Mais pra cá, minha rainha. Iiiiisso. Sem medo, linda, que eu não mordo. Assim está bom. Esses cavalheiros vão escolher qual de vocês vão levar. As regras, cavalheiros, são as de sempre: quem dá mais dinheiro leva a melhor mercadoria. As armas, deixem aqui enquanto o leilão durar, eu vou guardá-las. Obrigado. Como sempre, é um prazer receber vocês.

O gordo vai nos apresentando como se dirigisse um programa de televisão. Não podemos vê-los, mas sabemos que há ladrões nos olhando, escolhendo-nos. E estupradores. Com certeza há estupradores. E assassinos. Talvez haja assassinos. Ou alguma coisa pior.

— Daaaaamas e cavalheeeeeiros.

O gordo não gosta dos que choramingam nem dos que dizem que têm filhos nem dos que gritam desesperados  *você não sabe com quem está se metendo*. Não. Gosta menos ainda dos que ameaçam dizendo que ele vai apodrecer na cadeia. Todos esses, mulheres e homens, já receberam pontapés na barriga. Escutei pessoas caindo no chão, sem ar. Eu me concentro nos galos. Talvez não exista nenhum galo. Mas eu os escuto. Dentro de mim.

Galos e homens. *Vamos lá, não seja tão mulherzinha, são criadores, caralho.*

— Esse senhor, como se chama nosso primeiro participante? Como? Fale alto, amigo. Ricardooooooooo, bem-vindooooooooo, tem um relógio de marca e tênis Adidas dos boooooons. Ricardooooo deve ter dinheiroooooooooo. Vamos ver a carteira do Ricardo. Cartões de crédito, ohhhhhh, Visa Gooooold.

O gordo faz piadas ruins.

Começam a dar lances por Ricardo. Um oferece trezentos, outro oitocentos. O gordo acrescenta que Ricardo vive num condomínio fechado longe da cidade: Vistas do Rio.

— Ali onde nós, os pobretões, não podemos nem chegar perto. Ali é que mora o amigo Riquinho. Posso te chamar de Riquinho, não posso? Como o Riquinho Rico.

Uma voz horripilante diz cinco mil. A voz horripilante leva Ricardo. Os outros aplaudem.

— Vendido ao cavalheiro de bigode por cinco mil!

Nancy, uma garota que fala com um fio de voz, é tocada pelo gordo. Sei disso porque ele diz *olhem que tetas, que lindas, que durinhas, que biquinhos* e faz som de chupada, e essas coisas não são ditas sem tocar, e além disso, o que o impede de tocá-la, quem? Nancy parece jovem. Vinte e poucos. Talvez seja enfermeira ou professora. O gordo tira a roupa de Nancy. Escutamos que abre seu cinto e os botões e que arranca sua roupa íntima, embora ela diga *por favor* tantas vezes e com tanto medo que todos encharcamos nossos

trapos imundos com lágrimas. Olhem esse cuzinho. Ai, que coisinha. O gordo chupa Nancy, o ânus de Nancy. Escutam-se lambidelas. Os homens atiçam, rugem, aplaudem. Depois, o investir de carne contra carne. E os urros. Os urros.

— Cavalheiros, não faço isso por depravação. É controle de qualidade. Dou um dez pra ela. É só dar um trato nela e nossa amiguinha Nancy fica uma delícia.

Deve ser linda porque oferecem, na hora, dois mil, três, três e quinhentos. Vendem Nancy por três e quinhentos. O sexo é mais barato que o dinheiro.

— E o sortudo que leva esse cuzinho delicioso é o cavalheiro do anel de ouro e do crucifixo.

Vão nos vendendo um por um. Do sujeito que estava ao meu lado, o do bebê de oito meses e o menino de três, o gordo conseguiu tirar toda informação possível e agora ele é um peixe muito graúdo para o leilão: dinheiro em várias contas, alto executivo, filho de um empresário, obras de arte, filhos, mulher. O cara é o bilhete premiado. Com certeza vão sequestrá-lo e pedir um resgate. Os lances começam em cinco mil. Sobem até dez, quinze mil. Vão até vinte. Alguém com quem ninguém quer se meter ofereceu os vinte. Uma voz nova. Veio apenas para isso. Não estava ali para perder tempo com bobagens.

O gordo não faz nenhum comentário.

Quando chega minha vez, penso nos galos. Fecho os olhos e abro os

esfínteres. Isso é a coisa mais importante que vou fazer na vida, então vou fazê-la bem. Encharco minhas pernas, os pés, o chão. Estou no centro de uma sala, rodeada por delinquentes, exibida diante deles como gado, e como gado esvazio meu ventre. Como posso, esfrego uma perna contra a outra, adoto a posição de uma boneca estripada. Grito como louca. Agito a cabeça, balbucio obscenidades, palavras inventadas, as coisas que eu dizia aos galos, do céu com milho e minhocas infinitas. Sei que o gordo está a ponto de atirar em mim.

Em vez disso, arrebeta minha boca com um tapa, minha língua se divide em duas com uma mordida. O sangue começa a me cair pelo peito, a descer por minha barriga, a se misturar com a merda e a urina. Começo a rir, desvairada, a rir, a rir, a rir.

O gordo não sabe o que fazer.

— Quanto dão por esse monstro?

Ninguém quer dar nada.

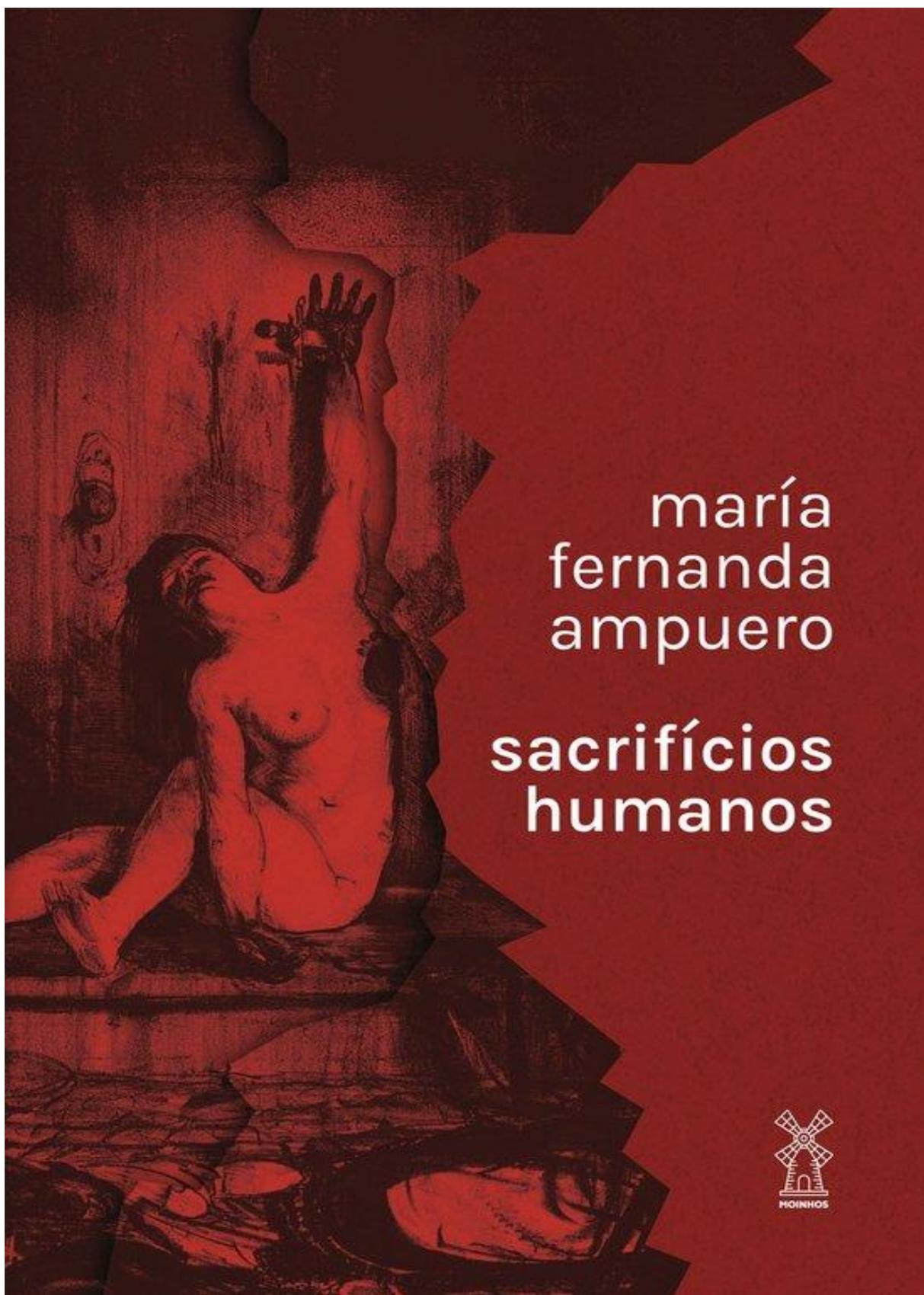
O gordo oferece meu relógio, meu celular, minha carteira. Tudo é barato, falsificado. Pega em meus seios para ver se a coisa se anima e eu guincho.

— Quinze, vinte?

Mas nada, ninguém.

Jogam-me num pátio. Encharcam-me com uma mangueira de lavar automóveis e depois me enfiam num carro que me deixa toda molhada, descalça, aturdida, na rodovia Perimetral.

APÊNDICE B – Biografia, de María Fernanda Ampuero



## BIOGRAFIA

Que imprudente, que louca, dirão, mas gostaria que me vissem sem documentos em outro país, contando e alisando as poucas notas para poder pagar o quarto e comprar um pão e um mísero café. Desespero e internet se juntam, cavalgam, dão à luz crias monstruosas, atrocidades.

Nas páginas de busca de emprego, ia anotando todas as opções de trabalho que podiam oferecer a alguém como eu.

Limpar, cuidar, cozinhar, lavar, costurar, vender, distribuir, classificar, coletar, empilhar, reabastecer, cultivar, atender, vigiar.

Eu ligava e, no mesmo instante, me perguntavam por meus documentos.

- Meu visto de residência está para sair.
- Ligue para nós quando estiver com ele.
- Seus documentos estão em ordem?
- Ainda não.
- Aqui não empregamos ilegais.

Era assim todos os dias.

A angústia me subia pelo peito como uma criatura negra, gelada, rangente, com ferrões. Vocês conhecem esse animal? É difícil explicar como ele faz um ninho em suas costas. É como morrer e permanecer vivo. É como tentar respirar debaixo d'água. É como ser amaldiçoada.

Nessas circunstâncias, escrever é a coisa mais inútil do mundo. É um conhecimento ridículo, um fardo, um fingimento. Escriturária estrangeira de um mundo que a odeia.

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!*

Não achei que aquela mensagem, com seus pontos de exclamação, fosse do interesse de ninguém.

Porém, na mesma hora meu telefone tocou. Número desconhecido.

— Tenho uma história que o mundo deveria conhecer.

Chamava-se Alberto. Disse que morava numa cidadezinha do Norte, que pagaria o que eu pedisse, que não poderia me dar mais detalhes pelo telefone e que eu teria de viajar no dia seguinte se estivesse interessada no trabalho.

Depois de um silêncio que ninguém rompeu, pedi muito dinheiro porque aquela voz me assustava, porque eu teria de atravessar um país que não conhecia e porque pensei que pagar aquela quantia a uma desconhecida, uma estrangeira desconhecida, o faria desistir.

— Vou te enviar um sinal agora mesmo.

O fato de ele ter parado de me tratar formalmente me assustou. Há uma familiaridade que os homens mais velhos às vezes adotam e que você não sabe se é porque te veem como uma filha boba, ou porque querem pôr as mãos em você, ou por ambas as coisas.

Logo depois que me tornei imigrante, meu chefe na lan house, o mesmo que me dizia que eu parecia a filha dele, que tinha ficado em seu país natal, havia tentado me estuprar numa daquelas cabines telefônicas onde outros e outras como eu lamentavam seus mortos ou consolavam seus vivos. Vendo que eu resistia, bateu minha cabeça contra um telefone. Com a boca cheia de sangue, eu me virei, gritei, cuspi nele.

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.

Meu chefe tinha todos os documentos em dia e quem estava em apuros era eu.

Olhem para mim, olhem para mim. Estou correndo rua abaixo sem um dos sapatos, a blusa aberta, o sutiã rasgado, a saia enrolada na altura dos quadris.

Olhem para mim, olhem para mim. Estou gritando como se tivesse escapado de uma explosão, o fogo ainda chamuscando meus cabelos, liberando no ar o cheiro da carne, os dentes manchados de sangue escuro. Grito que estou morrendo, que vão me matar.

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.

Chorei no chuveiro com o sangue sujando a água como no cinema, e no dia seguinte comecei a procurar outra ocupação. Não recebi pelos dias que trabalhei na lan house.

Quando o tal Alberto me mandou o adiantamento, uma fortuna para mim, quis gritar de alegria, mas algo me disse para não fazer isso.

Nós, imigrantes sem documentos, guardamos as cédulas de cores desconhecidas perto do peito e as aquecemos com o coração, como filhos pequenos. Nós também as demos à luz, com uma dor que nos parte em duas e que o corpo não esquece.

Pensei muito, até que a cabeça doesse, sobre minhas opções. Perguntei à mulher que me alugava um espaço para dormir na sala dela, minha única conhecida na cidade, minha compatriota, e ela disse que sim, que era perigoso, na verdade muito perigoso, mas era pior ficar na rua.

— Veja, meu bem, quando você emigra sabe que qualquer coisa pode acontecer, como na guerra. Não se emigra se for para viver com medo. Cerre bem os dentes e aperte bem as pernas e faça o que tem de fazer: você sabe que o primeiro dia do mês já está chegando.

Naquele dia, com a quantia que o tal Alberto me enviou, eu me senti humana por algumas horas. Mande dinheiro para casa, falei com meus pais ao telefone e pedi que beijassem minha filha por mim, entrei num supermercado e comprei carne e frutas frescas, tomei um café sentada no terraço de um bar, como qualquer mulher.

Então o medo me inundou com sua água ácida.

Em casa comi assustada, como os vira-latas comem. À noite, peguei um ônibus em direção ao Norte. No caminho, não sei a que horas, adormeci.

Sonhei que um peru tinha entrado furtivamente no quarto da minha filha e estava bicando sua moleira. Soube de imediato que o peru era um demônio, e que os demônios se alimentam dos pensamentos puros dos bebês. Eu queria gritar, mas não tinha boca. Os gritos ecoavam em minha cabeça, por dentro, como um chocalho, fazendo meu coração crescer cada vez mais até eu quase não conseguir respirar. Eu não tinha pernas. Também não tinha braços para pegar meu bebê e levá-lo para longe do peru. Eu não era uma pessoa, era um olho, um olho que chorava leite de sangue, de um seio infeccionado, sobre minha filha. O peru se virou e olhou para mim. Seu rosto era meu rosto. Ele gritou para eu correr.

— Corra!

Acordei com meu próprio grito, e a mulher ao meu lado olhou para mim com raiva e mudou de lugar. Estrangeira, pensou. São tão esquisitas, pensou. Ela deve estar doente, pensou. Eu lhe causei asco.

Esperava-me na estação um homem que não era o tal Alberto, mas sim alguém que, disse ele, era discípulo do mestre Alberto. Era velho, ou assim parecia: não tinha dentes e batia em meus ombros. Usava calça e camisa pretas e uma espécie de capa de pano com capuz que o fazia parecer muito estranho no meio de tantas pessoas com jaquetas acolchoadas.

Passou por minha cabeça dizer que ia ao banheiro, comprar uma passagem de volta e esquecer o assunto, mas a outra metade do pagamento me fez ficar. Para que vim, senão para ganhar dinheiro? Para que vim, senão para dar a cara a tapa? Para que vim, senão para tentar sobreviver aos golpes da vida?

Mulheres desesperadas são a carne da moenda. Nós, imigrantes, além disso, somos os ossos que trituram para que os animais comam.

A cartilagem do mundo. A cartilagem pura. A moleira.

Pensei em meus pais, a milhares de quilômetros de distância, esperando pelas transferências para começar a pagar minha dívida

de viagem e alimentar minha filha. Claro que sabíamos que os agiotas são feras perigosas que facilitam tudo até que você esteja em apuros e depois te devoram vivo, mas também sabíamos que permanecer no país era ainda mais insensato.

Ao nos dolarizarmos, fomos lançados à merda: e que cada família sacrifique seu melhor cordeiro.

Tínhamos escutado histórias de imigrantes com dívidas a quem aquelas vozes aterrorizantes ligavam para dizer que naquele momento estavam vendo sua filhinha brincar no parque, e como sua filhinha é linda de trancinhas, ela deve cheirar bem, já está crescadinha, né? Parece uma flor.

Andei com o velho por meia hora num carro preto comprido. Eu estava muito assustada para conversar e ele parecia não estar lá, como se fosse um motorista pintado num carro de brinquedo. Deixamos para trás a cidade, os postos de serviço, os polígonos industriais, e seguimos por uma estrada secundária abandonada que desembocava na floresta.

Foi quando descobri que meu telefone estava sem sinal.

Foi quando chegamos à casa desse tal Alberto.

A casa era quase bonita, de pedra branca com telhado vermelho e muitos girassóis na entrada. De um lado havia gaiolas de coelhos e galinhas e um poço. A casa tinha uma chaminé, da qual saía fumaça, e uma churrasqueira de tijolos.

Lembrei-me daqueles que se deixaram seduzir pelas janelas de açúcar através das quais a bruxa canibal olhava, gananciosa.

Alberto saiu para me receber com um doberman de cada lado. Quando criança, tive uma doberman chamada Pacha, a quem alimentava com flores, folhas, tudo o que pudesse encontrar. Ela era dócil e terna até que um dia deixou de sê-lo. Arrancou um pão doce e dois dedinhos da mão direita da minha irmã bebê.

Naquela tarde, meu pai amarrou Pacha, alimentou-a, acariciou suas costas macias como seda preta e depois atirou em sua cabeça.

Eu vi tudo da janela.

Perguntei a Alberto se os cães eram bravos e ele disse que sim.

Quando me virei para me despedir do velho, o carro tinha sumido, e não havia nem sinal da poeira que ele deve ter levantado ao partir.

Por alguns segundos, Alberto e eu nos entreolhamos, nos reconhecemos.

Olhem para mim, olhem para mim. Frágil como o pescoço de uma galinha. Uma mulher estrangeira com uma mochila nas costas diante de um homem desconhecido com dois cães enormes e ferozes na parte mais remota de uma cidade remota num país remoto.

Olhem para mim, olhem para mim. Pouca coisa para o mundo, sacrifício humano, nada de nada.

Aqui não vão me ouvir gritando.

Mesmo se minhas cordas vocais estourarem, mesmo se eu gritar até me despedaçar, ninguém vai me ouvir. Não há nada além das árvores, só o lindo céu de inverno, mas sob as árvores e sob os céus mais lindos acontecem coisas terríveis, e eles ainda permanecem lá, inabaláveis, estranhos, alheios.

As que foram comidas pelas formigas, as que já não parecem meninas e sim rascunhos, os pulsos desconjuntados, as pretas de queimaduras, os puros ossos, as furadas, as decapitadas, as desnudas sem pelos pubianos, as esfoladas, as bebês com um único sapatinho branco, as que infartam pelo pavor do que estão fazendo com elas, as amarradas com suas próprias calcinhas, as esvaziadas, as estupradas até a morte, as que são arranhadas, as que dão à luz vermes e larvas, as mordidas por dentes humanos, as machucadas, as sem olhos, as estripadas, as roxas, as vermelhas, as amarelas, as verdes, as cinzentas, as degoladas, as afogadas comidas pelos peixes, as dessangradas, as perfuradas, as desmanchadas em ácido, as espancadas a ponto de desfigurar-se.

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.

Se eu sair correndo, Alberto vai soltar os cachorros.

Quem avisará meus pais? Alguém vai me encontrar algum dia? Minha filhinha vai crescer pensando que sua mãe a abandonou? Os agiotas perdoarão nossa dívida?

Olhem para mim, olhem para mim. Com medo de demonstrar medo. Que Alberto me veja assustada pode ser o gatilho, o fósforo, o curto-circuito: por que tão nervosa? Eu te assusto? Agora você vai ver, sua puta de merda, o que é medo de verdade.

Olhem para mim, olhem para mim. 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 importunar o homem bravo, o homem bêbado, o homem desconhecido, o homem.

Aprendi a não dizer que essa boca é minha, porque nunca foi.

Ele entrou na casa e eu o segui. Por quê? O coração de um imigrante é um pássaro preso entre as mãos.

Preciso comer.

Preciso dar de comer.

Preciso ser comida.

Quando ele fechou a porta com o trinco, uma parte de meu corpo ficou arrepiada e a outra se transformou em chumbo. O coração se recolheu como se estivesse sendo selado a vácuo. Meus lábios grudaram na gengiva. Engoli vidro moído. Mal conseguia respirar.

Olhem para mim, olhem para mim. E me escutem. Eu digo a mim mesma: não é nada de mais, sua boba, você vai ver. Você vai ouvir a história que esse homem tem a contar e depois ele vai te levar de volta para a estação, você vai entrar no ônibus e tirar uma soneca deliciosa. Você terá dinheiro para enviar para longe. Sua filha poderá usar um vestido novo, sua mãe poderá fazer camarão ensopado, você existirá de corpo inteiro. Você existirá, idiota, você existirá.

O interior da casa era escuro e cheirava a comida rançosa, a algo com repolho que se cozinhou há muito tempo e fermentou, a pouca ventilação, a sujeira, a ar viciado. Quase não havia móveis, quadros ou espelhos. Parecia uma casa abandonada, um covil. Pedi o

telefone a Alberto e ele respondeu que não tinha pagado a conta e a linha havia sido cortada. Também a luz.

Senti como se tivesse pisado numa mina terrestre, ouvi dentro da cabeça o som de uma trava, *click*. Eu estava na armadilha, aquela que faz os animais da floresta mastigarem a própria pata para fugir e sangrar no caminho. Um lampejo de terror me cegou por alguns segundos e, quando abri os olhos, olhei para ele em busca de compaixão, um pedido de desculpas, uma compreensão do terror de uma estrangeira sozinha, quem sabe onde, quem sabe com quem.

Não havia nenhuma. Nada.

Quanto tempo é preciso fingir que está tudo bem até você reconhecer que está infinitamente ferrada e que sabe disso? Quanto tempo você tem de esperar até tentar alcançar um cinzeiro, um atizador, um vaso para estourar na cabeça dele? Quanto de prudência pode demonstrar um animal ameaçado? E uma mulher?

Olhem para mim, olhem para mim: mantenho meus bons modos diante das mandíbulas abertas da besta, caio com uma graça de princesa no abismo, engulo o vômito escuro para dizer ah, ok, é que eu queria avisar que está tudo bem.

Minha voz de ratinha me encheu de nojo.

Nós dois nos sentamos numa mesa de madeira rústica, ele na cabeceira. Peguei meu gravador, meu caderno e, enquanto ele fazia algo que interpretei como uma prece — olhos muito fechados, braços abertos, palmas para o alto —, olhei ao redor. Havia pichações na parede. Pinceladas grossas de tinta vermelha e brilhante com palavras da Bíblia:

*Arrependei-vos!*

*Eu repreendo e disciplino todos que amo.*

*Pecamos! Agimos perversamente!*

*O fim está próximo!*

*Ele voltará!*

Meus olhos se encheram de lágrimas e, em vez de correr, de gritar, de chutar, de dizer a ele que porra é essa, seu puto louco, maldito psicopata, estou indo embora agora, peguei um pacotinho de lenços de papel e fingi assoar o nariz.

De repente, sem aviso, sem levantar a cabeça, ele começou a falar como se estivesse se dirigindo a si mesmo.

Eu apertei rapidamente o *play* e o *rec*.

Sua voz sem inflexão, plana como um conjuro, soava como uma lixa de madeira.

Começou contando sua infância pobre na cidade, com aquela fome tão avassaladora que os forçava — ele e seu irmão gêmeo — a caçar ratos ou pombos para mastigar outra coisa além da pura miséria, para silenciar o monstro do intestino; falou das brincadeiras com pedras e latas de cerveja vazias, dos sonhos com sorvete, brinquedos, morangos e doce de leite que terminavam quando os dois acordavam na cama imunda, o pesadelo.

Falou da violência, de seu pai massacrando sua mãe, sua mãe sangrando por todos os lados, sua mãe manca, sua mãe devota, sua mãe surda de um ouvido, sua mãe sem dentes.

Sua mãe, a dolorosa.

Ele e seu irmão masturbavam um ao outro para não ouvir. Depois, batiam os punhos contra o corpo, o rosto, os genitais. Eles se sufocavam com sacos plásticos, cortavam-se com facas, arrancavam as unhas, raspavam a cabeça ferindo o couro cabeludo, faziam tatuagens toscas e perversas com agulhas e tinta, queimavam a pele.

Então descobriram a cola de sapateiro, os vícios, a prostituição.

Contou que ele e seu irmão, cada dia mais velhos, cada dia mais homens, cada dia mais sinistros, decidiram matar o pai da próxima vez que ele desse uma surra na mãe. Fizeram punhais com latas e madeiras afiadas e os guardaram sob a cama.

O pai não bateu na mãe de novo porque nunca mais voltou.

Ele e seu irmão chegaram ao final da infância naquele dia: os homens da casa não podem sonhar.

Ele falou que era um viciado em recuperação, que o amor de sua vida havia sido a droga e que, por causa dela, se rebaixou além do que poderia contar. Ele consumira de tudo até o incidente com sua mãe.

A mulher já estava muito doente quando ele e seu irmão resolveram roubar dela, mais uma vez, as poucas notas que a

caridade lhe dava e os remédios que tomava para dor. Compraram drogas, saquinhos de uma merda nojenta que eles esquentavam numa colher e injetavam nos braços já quase sem veias. Adormeceram num canto com outros drogados. Não sonharam. Naquela noite, sozinha, sem medicação, em meio às dores que a faziam dar gritos de além-túmulo, tremendo como se estivesse possuída, mastigando a língua, os olhos esbugalhados, as mãos crispadas como galhos, a mãe morreu.

Eles voltaram para casa navegando céus de cor púrpura, gotejando sangue dos braços, cantando doces canções de ninar para crianças mortas. Uma vizinha tinha chamado os paramédicos. Quando os dois se aproximaram da ambulância, acharam os socorristas parecidos com atores de uma comédia de TV. Tudo era hilário para eles, em especial a postura da mãe morta, com a mandíbula torta e os olhos bem abertos. Mamãe, que engraçada, que caretas são essas, mamãe. Eles lhe deram abraços e beijos. Quando os paramédicos estavam prestes a levá-la para fora de casa, os dois irmãos decidiram se trancar lá dentro. Por que aqueles palhaços querem levá-la, se ela está tão feliz? Não é verdade, mamãe, que você está mais feliz do que nunca? Enquanto a polícia tentava derrubar a porta, eles puseram na mãe um vestido de flores miúdas, dançaram com a morta, ajeitaram uma flor de plástico em seu cabelo, mexeram seus braços para fazê-la dançar com graciosidade, deram-lhe vinho e cigarros. É a última vez, mamãezinha, disseram a ela. Desculpe pelos comprimidos, não faremos isso de novo. Mas veja como você está fantástica, você não precisa mais deles. Dance, mamãezinha, dance. Então a mãe morta agarrou seus braços com tanta força que lhes deixou marcas roxas por várias semanas. Alberto apertou seus pulsos como se ainda doessem e, depois de um longo silêncio, lhe saiu um fio de voz.

— Ela olhou para nós e disse que, se voltássemos às drogas, viria nos matar.

Naquele momento, a sobriedade os atingiu e eles perceberam que estavam profanando o corpo decrépito da mãe.

— Até hoje não consigo explicar como foi que ela agarrou nossos braços. Deve ter sido o *rigor mortis*, não sei. A partir de então,

mudei completamente de vida, não voltei a me injetar drogas, tive de me afastar dos traficantes, dos conhecidos. Vendi o apartamento, vim para essa aldeia. Aqui a natureza me limpou e aqui encontrei a palavra. Ou a palavra me encontrou, não sei. Meu irmão também encontrou a palavra, mas de uma forma mais obscura, mais prejudicial.

Ousei fazer apenas uma pergunta.

— Onde ele está agora?

Alberto suspirou.

— Para mim, é difícil falar dele. Amanhã continuamos.

Seu rosto mudou, ele fez uma careta horrível, como se estivesse sofrendo uma dor excruciante, que o transformou em outra pessoa. Seus olhos se converteram em duas brasas vermelho-vivas bem atrás do globo ocular. Gritou com a boca tão aberta que pude ver as lacunas onde deveriam estar os dentes, as manchas pretas de cáries, a língua pontiaguda.

— Diga à vadia que estou aqui. 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, não se esqueça de nada.

Ele me olhou nos olhos pela primeira vez em toda a tarde.

— O que há de errado com você, sua porca? Quer que eu te diga a verdade, o que o covarde do meu irmãozinho não é capaz de te dizer? Você quer que eu te fale sobre Nosso Senhor da Noite? 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 para 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.

— Você sabe de que meus cachorros se alimentam? De putas estrangeiras como você.

Olhem para mim, olhem para mim. Eu me levanto numa velocidade impossível, recuo até ficar colada na parede, cubro o

rosto com as mãos, mordo o punho para que não saia o grito que me ensurdece por dentro. O raio branco do terror me atravessa completamente. O coração, como um louco perigoso, bate contra as paredes. Eu gemo, peço por favor, por favor, por favor. Digo que tenho uma filha, Alberto, por misericórdia.

— 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.

Àquela hora, a única luz que nos iluminava vinha da lareira que estava atrás dele, e uma luz âmbar avermelhada brilhava às suas costas, projetava sombras gigantescas nas paredes que gritavam em vermelho brilhante: arrependei-vos, o fim está próximo, arrependei-vos.

Eu o vi se aproximar de mim.

Olhem para mim, olhem para mim. Iluminada de pavor, os olhos cegos e gigantescos, à beira do desmaio, o cérebro faiscando como uma pedra de amolar.

Olhem para mim, olhem para mim. Obrigando-me a pensar na única coisa possível: você está sonhando, isso não é real, acorde agora, acorde.

Olhem para mim, olhem para mim. Quando ele já está tão perto que posso sentir seu hálito de salitre e decomposição, faço xixi nas calças, não consigo falar. Faço sons guturais, guinchos, como se, em vez de humana, eu fosse um coelho ainda vivo nas mandíbulas de um lobo. Minha voz sai atordoada, apenas um suspiro.

— Alberto, eu lhe imploro, pense na sua mãe, Alberto.

Olhem para ele, olhem para ele. Cala-se como se tivesse sido apagado com um extintor de incêndio, baixa a cabeça, pede desculpas.

— Olhe, me desculpe, meu luto é muito recente e às vezes não me sinto bem.

Já era noite escura, a noite mais negra que se possa imaginar, a de quando o mundo ou suas criaturas não existiam, quando ele se afastou de mim. Acendeu velas vermelhas que distribuiu pela casa.

Havíamos passado sete horas sentados, sem água, sem comida, sem ir ao banheiro.

— Alberto? Você está bem?

— Claro, mulher, claro.

— Alberto? Você poderia me levar até a estação? Sabe, estou pensando que é melhor depois...? Quer dizer, eu gostaria de voltar...

— Impossível, não tenho carro e a essa hora não há ônibus.

Peguei minha mochila e a abracei. Perguntei onde ficava o banheiro num sussurro. Estava encharcada em minha própria urina e, além disso, menstruada. A umidade sangrenta corria por minhas pernas até os sapatos. Em meu estômago, estava acesa uma vela de ignição de terror.

Quando ele abriu a porta do banheiro, o cheiro escapou como um animal selvagem, faminto e tóxico. Entrou em minhas narinas como um estupro e me empurrou para trás. Cheirava a amônia pura, a coisa morta, pus, sangue podre, escape de gás. Iluminado pela luz vermelha da vela, o chão, a privada, grande parte das paredes, a pia, a banheira, tudo era de uma cor acastanhada que parecia viva, orgânica. Tive de fazer um esforço imenso para não vomitar. A pestilência me embebia por dentro como um banho de águas fecais, e as solas de meus sapatos grudavam naquela coisa escura e emborrachada que cobria o chão.

Eu teria preferido fazer lá fora, entre as árvores, mas pensei nos cachorros, no escuro, nele e no que quer que fosse o Senhor da Noite.

Metade da porta do banheiro era de vidro chanfrado. Enquanto eu tentava fazer xixi agachada sem me sujar de urina ou sangue, enquanto tirava minhas calças, a calcinha e o absorvente encharcado, tentando não tocar em nada e ao mesmo tempo ficar limpa, vi a sombra da cabeça dele cada vez maior do outro lado da porta. Não saiu dali. Ouvi uma voz sussurrando que não, que não, e outra, aquela outra voz diferente e monstruosa que dizia mariquinha, sua porra de maricas, você não faz nada certo, sua porra de doente, idiota, por que você a trouxe então?

Eu o imaginei quebrando o vidro, destrancando a porta e me estuprando e me matando naquele chão repugnante, onde flutuavam coisas que pareciam cabelo, que pareciam coágulos.

Eu queria lhe dizer para não me espionar, eu queria gritar com ele qual é o seu problema?, mas nenhuma palavra saiu. Procurei por onde fugir, mas no banheiro só havia uma pequena janela gradeada.

Ao lado do banheiro ficava o quarto que Alberto tinha preparado para mim. Havia uma pequena cama, uma mesinha de cabeceira e uma cadeira de balanço na qual se sentava um velho urso de pelúcia gigantesco. O cômodo tinha uma janela com cortinas e através delas era possível ver a sombra dos cachorros, um do lado do outro, de pé, tão altos quanto eu. Ouvia-se a respiração dos animais, forte, áspera, caçadora.

Alberto colocou velas vermelhas na mesinha e o quarto se encheu de uma luz enfermiça, de igreja velha, aquela que ilumina as meninas de joelhos em genuflexórios empoeirados, pedindo desculpas por coisas que elas não sabiam que eram pecado.

Na parede havia outro enorme grafite vermelho: *Arrependa-se!*, e sobre a cama uma cruz com um Cristo banhado em sangue.

— Este era o quarto da minha mãe. Aqui você vai ficar confortável.

Ele fechou a porta, afastou-se alguns passos e voltou.

— Não se esqueça de passar o trinco.

Olhem para mim, olhem para mim. Sozinha num quarto gelado que cheira a mofo e velharia, e separada por uma simples porta de um homem que ameaçou me atirar como comida a seus cães. Tento não fazer barulho. Empurro com cuidado a cama contra a porta e subo nela sem tirar os olhos do ferrolho.

Olhem para mim, olhem para mim. Uma estrangeira sozinha que é como um cervo que é como um bebê que é como uma pele do dedo que é facilmente arrancada, mastigada e cuspidada. No meio da floresta, na casa do terror, ouvindo os latidos raivosos dos cachorros, começo a chorar como nunca chorei em minha vida.

Não olhem para mim. Vocês vão sentir raiva, vão dizer: que imprudente, que louca.

O cérebro comanda de novo: você precisa se salvar. Muito devagar, sem tirar os olhos da porta, abro armários e gavetas. Tem de haver algo com que eu possa me defender. Ao passar pela cadeira de balanço na qual está o urso, estremeço. Aquela coisa parece viva, seus olhos brilham à luz vermelha da vela, suas pequenas garras parecem estender a mão para me tocar.

Olhem para mim, olhem para mim. Como se houvesse uma cobra venenosa sob meus pés, fico paralisada. 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 foi 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.

Olhem para mim, olhem para mim. E me escutem. Eu pronuncio seus nomes da melhor maneira possível. Awa. Fatima. Julie. Wafaa. Bilyana.

Olhem para elas, olhem para elas. Também foram imprudentes, loucas.

Também foram imigrantes.

Fecho a gaveta dos passaportes e, em outra, encontro escovas de dentes, agendas telefônicas, desodorantes, cremes, unhas postiças, curvadores de cílios, óculos, missais, o Alcorão, selos de virgens e santas, livros, fotos de meninos e meninas, de pessoas sorridentes na frente de uma casa, de uma senhora muito idosa cercada por dezenas de adultos, adolescentes e crianças.

Numa terceira gaveta, encontro mechas de cabelo: cabelos cacheados escuros, cabelos lisos pintados de vermelho, cabelos loiros como palha seca, cabelos que pertenciam a alguém, que brilhavam sob o sol na cabeça de uma mulher viva.

Aterrorizada, dou alguns passos para trás e tropeço na cadeira de balanço. O urso cai, eu caio. No chão, o urso e eu parecemos dois animais agonizantes, exangues, que finalmente foram caçados.

Os cães sabem disso. Farejam frenéticos o ar de sangue, lambem suas presas com a sede da antecipação, enchem a janela de saliva e rosnados.

Fico no chão olhando para o urso, que me devolve o olhar. Tiro uma tábua solta de debaixo da cama, agarro-me a ela como se em vez de imigrante eu fosse, quem sabe, uma bruxa, uma amazona. Imagino o festival de pauladas, imagino Alberto afundando num mar de sangue, cérebros e dentes, pedindo por favor.

Cada hora que passa é um milênio, e nesse milênio o urso e eu esperamos que aconteçam coisas horríveis, envelhecemos, choramos sem fazer barulho. A madrugada traz uma tempestade. Lá fora, além dos cães, também o vento parece uma matilha: os relâmpagos, os trovões, os galhos das árvores batendo furiosos na janela.

Olhem para mim, olhem para mim. Pego a pata do ursinho sujo e o aproximo de meu corpo. Lado a lado, o urso e eu somos o exército mais miserável do mundo, entrincheirados contra o Mal atrás de uma pequena cama de solteiro.

Eu rezo, acariciando a lã do urso em minha mão suada, e sinto que o urso também reza.

Quando ouvimos algum barulho do outro lado da porta, o urso e eu apuramos os ouvidos, abrimos os olhos inúteis diante de uma escuridão que há muito engoliu a vela, gememos de medo.

A maçaneta se move para cima e para baixo, para baixo e para cima, para cima e para baixo. Alberto quando não é Alberto ataca com uma fúria monstruosa. Parece que vai pôr a porta abaixo.

— Abra, sua puta, abra que eu tenho um trabalho para você, não é o que você queria? Vir aqui trabalhar? Abra a porra da porta, merda estrangeira, abra agora mesmo.

Eu abraço o urso e choro, imploro.

— Alberto, por favor.

Escuto a voz de Alberto. Pede calma, pede respeito. Começa a rezar aos gritos, e aos gritos chama sua mãe.

— Pai nosso que estais nos céus, santificado seja o vosso nome, venha a nós o vosso reino, seja feita a vossa vontade. Mãe, por favor, mãe.

A outra voz, a que parece sair das entranhas de Alberto, diz a ele que é inútil orar, que aquela puta já está morta, para que você a trouxe se não foi para que ela faça parte da cerimônia.

Alberto continua rezando.

— Livrai-nos do mal, livrai-nos do mal. Mãe, eu te imploro, mãe. Chega.

De repente, um grito terrível, insuportável, desumano: o grito de alguém que não acredita no que está vendo, pois o que está vendo não é possível.

O urso e eu imaginamos: um golpe contra um rosto afundando o nariz até o fim, a trituração brutal de um crânio caindo no chão, a geleia dos olhos estalando sob a pressão dos dedos, o gorgolejar de sangue escorrendo do pescoço aberto, o estertor rouco de uma voz derradeira.

Depois, mais nada. Nem Alberto, nem oração, nem ogro, nem socos na porta ou qualquer outra coisa. Um silêncio que é como a escuridão: uma boca aberta que não fala.

Abraço o urso com mais força. Dou um beijo em seu focinho cheio de pó. Ficamos assim por horas, comprimidos contra a cama, ele com seus olhos de urso e eu com meus olhos de mulher estrangeira, olhando fixo para o nada, esperando quem sabe o quê.

Quando me levanto, percebo que os cachorros estão calados há horas. Eu me aproximo da janela, eles não estão lá. Olho para o céu. É o céu mais lindo que já vi na vida. As estrelas brilham como não brilham na cidade, todo-poderosas, exageradas. Eu me lembro de que alguém me disse que as estrelas que vemos estão mortas há muito tempo e penso que seria bom se as desaparecidas brilhassem assim, com aquela mesma luz ofuscante, para que fosse mais fácil encontrá-las.

A porta da frente está escancarada. Abraço o urso e lhe digo obrigada, acaricio seu rosto peludo e o sinto tão molhado quanto o meu. Abro a janela com um cuidado infinito e saio como uma recém-nascida para a noite estrelada do mundo.

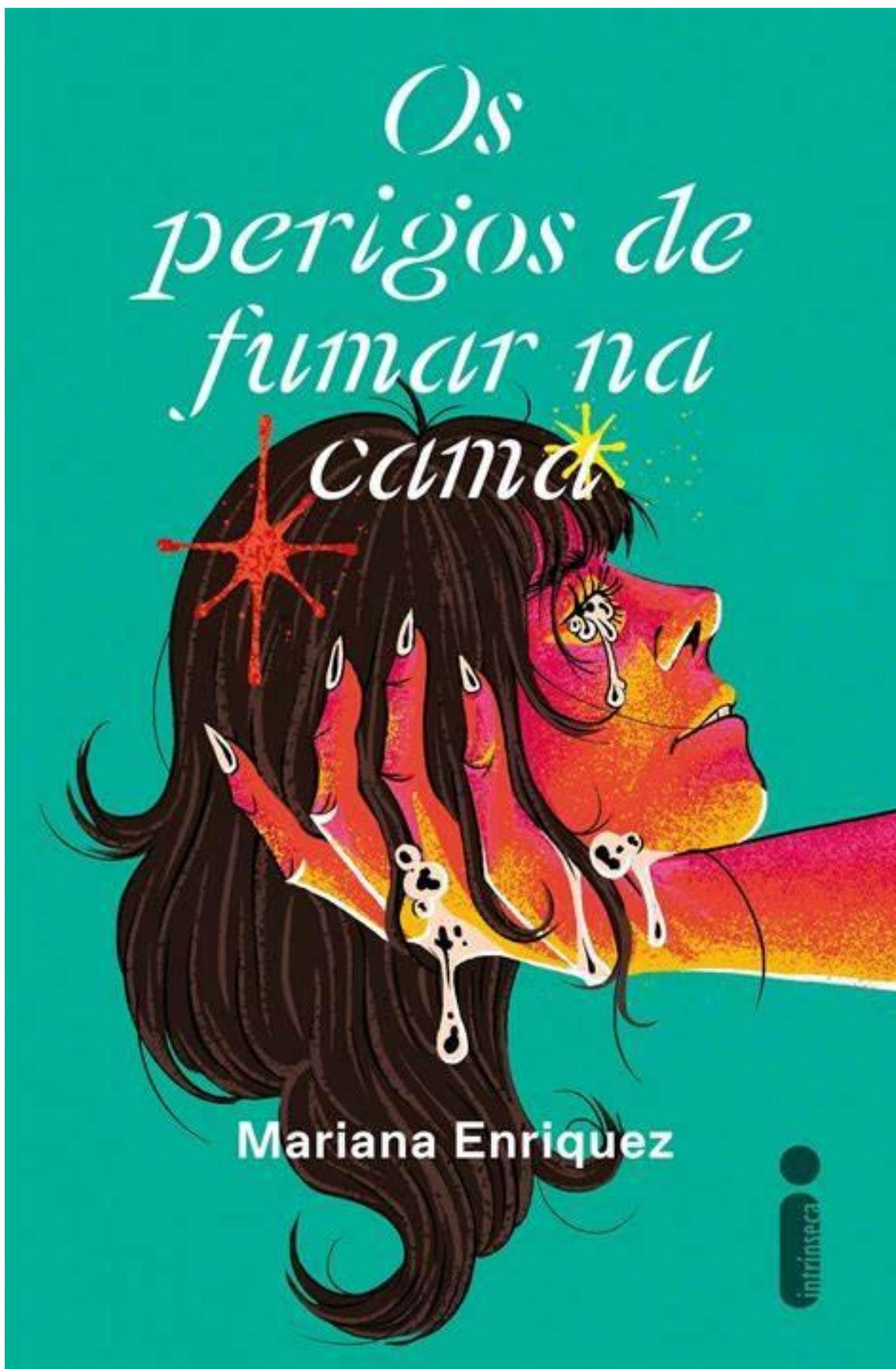
Olhem para mim, olhem para mim. Escapo como um animal surpreso de ter sobrevivido, um animal que não olha para trás porque ninguém o segue, um animal que dá grandes passos e

levanta poeira e se banha nela como se fosse purpurina. Vivo. Um animal vivo.

O vento seca minhas lágrimas enquanto corro em direção àquela fenda púrpura no horizonte. O dia cruzando a fronteira negra da noite.

Olhem para elas, olhem para elas. Na beira da estrada, como sombras, elas me veem passar e sorriem, irmãs da 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.



## 10. Garotos perdidos

Quando começou a trabalhar no Centro de Gestão e Participação que ficava embaixo da autoestrada no Parque Chacabuco, Mechi pensou que nunca seria capaz de se acostumar ao tremor constante sobre sua cabeça, um estrondo que combinava a passagem dos carros, a vibração das emendas do asfalto e o esforço dos pilares. Parecia palpitar, e ela estava bem embaixo, em um escritório perfeitamente quadrado que dividia com outras duas mulheres, Graciela e María Laura, as duas funcionárias com muito mais experiência, as duas calejadas e encarregadas do atendimento ao público, algo que Mechi não sabia nem queria fazer.

O trabalho de Mechi, silencioso, a isolava: era manter e atualizar o arquivo de crianças perdidas ou desaparecidas, localizado no maior departamento de registros do escritório, que fazia parte do Conselho dos Direitos da Criança e do Adolescente. Nem mesmo ela entendia claramente as redes burocráticas de conselhos e centros e dependências às quais pertencia, e às vezes era confuso determinar para quem estava trabalhando, mas em seus dez anos como funcionária da Prefeitura era a primeira vez que gostava de seu trabalho. Desde que começara nesse cargo — havia quase dois anos — recebera elogios entusiasmados a seu arquivo. Isso apesar de ele ter um valor apenas documental: os expedientes importantes, que mobilizavam policiais e investigadores atrás de pistas dos garotos, estavam nas delegacias e nas promotorias. O seu era mais inútil, como uma memória. Mas estava ao alcance de todos: às vezes os familiares vinham revê-lo para checar se alguma ponta solta os permitia montar o quebra-cabeça do paradeiro. Ou voltavam para

acrescentar novas suspeitas, novos dados. Entre os mais desesperados estavam aqueles chamados no jargão do escritório de “vítimas de sequestro parental”. Pais ou mães cujo parceiro havia fugido com o bebê em comum. Geralmente eram mães. E os homens vinham com muita frequência, angustiados: para eles o tempo era crucial, porque os bebês mudam muito rápido. Assim que surgiam os primeiros traços de personalidade, o crescimento do cabelo, a definição da cor dos olhos, aquele bebê da foto congelada usada no cartaz de “Procura-se” desaparecia mais uma vez. Desde que Mechi estava encarregada do arquivo, nenhuma criança sequestrada por pai ou mãe havia sido encontrada.

Felizmente, ela não precisava ver os rostos dos familiares dos desaparecidos. Quando iam ao escritório, se quisessem ver a pasta, Graciela ou María Laura pediam a Mechi, e elas lhe entregavam aos parentes. Era o mesmo processo quando vinham acrescentar alguma informação: deixavam com qualquer uma das duas mulheres, que depois a passavam a Mechi, e ela voltava a confeccionar sua pasta, ou melhor, suas pastas, uma digital e outra em papel. Às vezes, principalmente quando Graciela e María Laura se enredavam em suas longas conversas pessoais ou saíam para almoçar e se atrasavam, Mechi abria as pastas e fantasiava sobre as crianças. Inclusive guardava, num arquivo à parte, os casos resolvidos, os dos garotos que haviam aparecido. Quase sempre eram adolescentes: as garotas avisavam que iam sair para dançar e não voltavam. Jessica, por exemplo. Morava na esquina da Piedrabuena com Chilavert, em Villa Lugano. A casa, de acordo com as fotos, era baixa e com uma fachada branca suja. Não entregava o que se passava lá dentro. Seis crianças, uma mãe solo e o quarto de Jessica, com os tijolos sem reboco, um colchão de espuma sobre uma tábua (tecnicamente, não tinha cama) e seu lado da parede — porque dividia o quarto com dois irmãos — decorado com fotos de Guille, seu herói; fotos de Guille

tiradas de revistas, ou pôsteres mais ou menos completos, cobertos de beijos rosados, e “te amo” escrito repetidas vezes com caneta hidrocor vermelha. Jessica sempre se reunia com outras garotas na praça Sudamérica, reformada recentemente, com novos bancos de ferro (para que não fosse confortável ficar sentado por muito tempo ou, pior, deitar-se para dormir) e a presença da guarda municipal. Diziam que era uma garota tranquila, nunca havia sido pega fumando um cigarro. Mas um dia fugiu, e sua família saiu desesperada andando pelo bairro, distribuindo cartazes; deixavam a folha de papel A4 xerocada com a foto de Jessica, sobretudo nas *remiserías*, os tradicionais serviços de transporte particular, porque os motoristas, os *remiseros*, conheciam todo mundo. Jessica apareceu dois meses depois: havia ficado na casa de outra garota depois de uma discussão com a mãe, que lhe dissera, aos gritos, se continuar assim mando você para Comodoro Rivadavia. O pai dela morava lá. Quando Jessica apareceu, Mechi ficou olhando para a foto dela — a franja pintada de vermelho, os olhos delineados de preto, os lábios com *gloss* e brincos em forma de clave de sol — e pensou que deveria dizer à menina — Jessica tinha quatorze anos — que provavelmente Comodoro Rivadavia era muito melhor do que Villa Lugano, que talvez seu pai lhe desse uma cama que não se parecesse com uma esponja. Mas Jessica queria ficar na capital porque assim podia ir sempre que possível aos shows de Guille, e Guille nunca ia à Patagônia.

Como Jessica havia muitas, porque a maioria dos desaparecidos era de garotas adolescentes. Que partiam com um sujeito mais velho, que se assustavam com uma gravidez. Que fugiam de um pai bêbado, de um padrasto que as estuprava, de um irmão que se masturbava em suas costas à noite. Que saíam para dançar e se embebedavam e se perdiam por alguns dias, e depois tinham medo de voltar. Havia também as garotas loucas, que ouviam um clique na cabeça na tarde em que

resolviam parar de tomar a medicação. E as que eram levadas, as sequestradas que se perdiam em redes de prostituição e nunca mais apareciam, ou apareciam mortas, ou como assassinas de seus raptos, ou como suicidas na fronteira com o Paraguai, ou esquartejadas em um hotel de Mar del Plata.

Mechi tinha um amigo jornalista, Pedro, que estava se especializando em sequestros de meninas para a prostituição, e fazia investigações que mais tarde publicava como reportagens especiais, muito longas e detalhadas. Ele costumava visitar com frequência o escritório e o arquivo dela, que segundo ele eram uma joia.

— Tonta, isso é ouro em pó. Eu sempre falo de você com a promotora, você precisa conhecê-la, é uma sapatão que fuma charutos, maior voz de caminhoneira, com o cabelo todo mal pintado, você nem imagina! Qualquer dia desses almoçamos juntos, tá?

A proposta nunca se concretizava porque Pedro nunca estava acordado àquela hora e, além disso, viajava pelo menos a cada quinze dias. Estava na rota dos sequestradores de meninas para a prostituição. Com sua ajuda já haviam pegado um dos czares, um missionário radicado em Posadas, com várias saídas liberadas para o Brasil e o Paraguai, que alcançava com seus tentáculos até o sul da Grande Buenos Aires. Quando o levaram a julgamento e os detalhes assustadores foram descobertos e as meninas foram entrevistadas — algumas moravam no coração de Palermo, amontoadas em um conjugado, sem permissão para sair na rua, por isso tinham uma zeladora que levava comida e artigos de primeira necessidade —, Pedro se tornou um astro da televisão e participou de painéis, noticiários e até se sentou em sofás de programas de variedades. Comprou uma dúzia de casacos para o auge da fama, e Mechi pensou em como a fama e a televisão eram fáceis para um homem, bastava aparecer com casacos diferentes para garantir elegância; se tivesse sido ela, teria que comprar doze vestidos diferentes, por

exemplo. Pedro foi sincero e generoso nas entrevistas, e citou Mechi várias vezes, porque havia decifrado grande parte do esquema da rede de prostituição cruzando dados, e os dos arquivos do Conselho dos Direitos da Criança e do Adolescente tinham sido fundamentais. Mas Mechi não havia sido chamada para falar sobre seus garotos na tevê, e poucos jornais a entrevistaram. Ela recebeu alguns jornalistas no escritório do Parque Chacabuco, e todos comentaram sobre o barulho da autoestrada que preenchia a sala monotonamente. Mechi disse a eles que depois de um tempo a pessoa se acostuma, mas não era verdade, e eles não acreditaram, dava para ver seus sorrisos falsos. “Pelo menos é perto do parque”, diziam, e Mechi tinha que reconhecer que era uma recompensa pelo chacoalhar da autoestrada sobre sua cabeça. Às vezes ela aproveitava a hora do almoço para passear por ele: comia rápido um sanduíche sentada em um banco ou em um bar, se não tivesse levado comida, e depois caminhava pelo parque. Gostava de se sentar perto da estação de metrô, nos bancos de um pequeno roseiral romântico, com suas pérgulas e passeios, que almejava uma decadência elegante, arruinada pelo tráfego constante de carros na autoestrada, e pelos horrorosos pilares em forma de estilingue. Às vezes ela levava algumas pastas para revisar os nomes e as circunstâncias dos garotos, preenchendo mentalmente as lacunas na tentativa de inventar uma história para eles. Achava estranho que quase sempre a foto escolhida pela família, a mesma que costumava ser usada nos cartazes e nos folhetos de busca, fosse péssima. Os garotos pareciam feios; a lente capturava os traços deles tão de perto que os deformava, ou tão de longe que os desfocava. Apareciam com gestos esquisitos, sob iluminação precária; quase nunca eram fotos em que os ausentes estivessem bonitos.

Exceto Vanadis. Ela, com seu nome tão estranho. Mechi o havia procurado em um dicionário enciclopédico: era uma variante do nome da deusa nórdica Freya, divindade da juventude, do amor, da beleza e

senhora dos mortos. Vanadis, desaparecida aos quinze anos, era a única verdadeira beleza de todo o seu arquivo. Havia mais de vinte fotos dela, muito mais do que a média, e em todas era um mistério de cabelos escuros e olhos puxados, as maçãs do rosto altas e os lábios contraídos em um gesto de sedutora imatura. Mechi nunca havia sido obcecada por nenhum dos garotos, mas estava perto disso com Vanadis. Algo na história dela também não se encaixava: havia sido encontrada prostituindo-se no Retiro — isso era raro: não se tratava de uma área com oferta de sexo de rua —, ninguém da sua família quis se responsabilizar por ela quando os assistentes sociais intervieram e a internaram em uma instituição para menores, da qual fugiu. Nunca mais se soube dela. A família não parecia interessada em encontrá-la. Quem às vezes aparecia com informações eram seus amigos da rua. Outros garotos que a idolatravam, feirantes, taxistas que começavam sua jornada de madrugada, jovens que trabalhavam em hamburguerias e podrões que ficavam abertos vinte e quatro horas, jornalheiros, outras prostitutas, algumas travestis. O arquivo de Vanadis era grosso e tornava difícil fechar a pasta. Tanto que, certa tarde, na hora do almoço, Mechi deixou cair uma das fotos perto da estação Emilio Mitre. Quando correu para buscá-la, porque ventava e ela teve medo de que voasse, viu por um momento aquele rosto sobre a calçada e pensou que nada de ruim deveria ter acontecido com Vanadis, a garota que se parecia com Bianca Jagger mas que havia nascido em Dock Sud, porque nunca acontecia nada de ruim com as deusas, mesmo que fossem tão tristes e de rua.

\* \* \*

Um ano havia se passado desde o caso do missionário que comandava o tráfico e a exploração de menores para a prostituição e, a não ser por alguns sucessos individuais, as aparições de algumas garotas (a maioria eram crianças, Mechi ficava horrorizada, tantas crianças), o escritório

seguia seu ritmo habitual, angustiado mas rotineiro. Pedro retornara a seus mapas marcados com as rotas das garotas sequestradas; costumava seguir seus rastros graças a mensagens que elas mesmas deixavam em banheiros de postos de gasolina e hotéis: “Aqui é Daiana, mamãe, estou viva, sequestrada, te amo, socorro.” A cada quinze ou vinte dias ele visitava Mechi e seu arquivo. Aos poucos, tornaram-se amigos. Pedro gritava o tempo inteiro, ainda mais depois de algumas cervejas. Mechi sentia vergonha e um pouco de nojo ao ver os perdigotos serem disparados da boca de Pedro a cada gargalhada. Mas às vezes ele também a fazia rir. E ela gostava de tomar uma cerveja com ele na grama do parque, como se fossem dois adolescentes, enquanto discutiam a razão daquelas fotos tão feias, ou a quantidade de *remiseros* que fugiam com menores de idade, ou se os garotos sequestrados saíam do país pelo Paraguai, como sustentava a Defensoria, ou pelo Brasil, como suspeitavam os investigadores de organizações não governamentais e os jornalistas.

As coisas continuaram na mesma até que um dia Pedro apareceu com um dado, segundo ele, fantástico. Uma de suas “fontes” — jamais explicava em detalhes a Mechi quem eram seus informantes — estava vendendo o vídeo de uma menina menor de idade que tinha sido declarada desaparecida. Havia sido filmada com um telefone celular: a garota estava enrolada em uma coberta, ou enfiada em um saco de dormir, ou algo parecido, e se deduzia que ninguém deveria vê-la. Estava morta, e o que acontecia nesse vídeo de celular era que, por causa de um movimento em falso, enquanto ela era carregada por uma porta para ser colocada em uma caminhonete, a cobertura caía e o rosto da garota ficava descoberto e perfeitamente visível. Pedro ia pagar pelo vídeo, e pedia a Mechi se podia ver seu arquivo depois, para localizar a garota da filmagem, se é que ela estava lá. Mechi ouviu na voz de Pedro o mesmo entusiasmo que o deixara eufórico quando investigava o caso do

missionário. Ela disse que sim, que depois de ver o vídeo — ela não queria vê-lo de forma alguma, embora Pedro lhe oferecesse uma cópia — ele fosse ao escritório para verificar o arquivo. Pedro ligou no fim de uma segunda-feira e chegou agitado, cheirando a metrô e com gotas de suor na testa, como se fosse alto verão e não agosto em Buenos Aires.

— O que você está fazendo, Mechita do meu coração? O vídeo é perturbador. A imagem está uma merda, toda pixelada, e não me serve para porra nenhuma, porque não dá pra ver a placa da caminhonete onde colocam a guria, todos os caras estão com o rosto coberto com balaclavas, a casa pode ser qualquer uma e a rua revela uma Grande Buenos Aires toda errada, pode ser qualquer lugar. Mas dá pra ver a guria perfeitamente. Eles a reviram como se quisessem mostrá-la; não sei se o sujeito do celular a filmou de propósito, porque não tem som, mas eles a movem de um lado para o outro, o cobertor cai e aparece todo o rosto. Então, há uma espécie de *close*, que doentes filhos da puta, e um braço dela cai, bem frouxo, assim, cruzando o peito.

— Está morta?

— Ela não parece bem, mas não está dura, nem tem o rosto machucado. Poderia estar drogada, bêbada, adormecida. Acho que comprei gato por lebre. Mas, sim, também poderia estar morta. O vídeo dura trinta segundos, o rosto dela aparece por uns dez, não dá pra saber. Uma menina divina, isso, sim. Divina.

Mechi sentiu que ela agora também transpirava, e que seu estômago embrulhava e suas bochechas ardiavam como quando se dava conta de que, distraída, atravessava uma avenida com o sinal vermelho porque estava com fones de ouvido e não prestava atenção. Procurou o arquivo de Vanadis, abriu-o e perguntou a Pedro se era ela. É ela, respondeu Pedro sem hesitar, e mergulhou na pasta, uma das mais espessas. Ele não sabia se levava o vídeo para a promotora imediatamente ou se continuava a investigar, explicou. Havia tanto material. Assim, sozinho,

o vídeo não provava quase nada, mas com mais dados — que ele pretendia extrair de seu informante — poderia escrever uma matéria melhor e oferecer à promotora algo mais concreto. Os dados da pasta, além disso, eram uma mina de ouro. Mechi ouviu-o justificar-se sem dizer nada. Ela achava errado Pedro não entregar o vídeo à Justiça imediatamente, era a coisa certa a se fazer. Mas não podia bancar a certinha: ela realmente queria, estava morta de vontade de ver aquele vídeo de celular, e essa curiosidade mórbida não era exatamente um exemplo de ética. Não pediu uma cópia a Pedro. Conseguiu se conter.

De qualquer forma, não houve tempo para tomar decisões: Vanadis apareceu na manhã seguinte, sentada nos degraus da fonte principal do Parque Chacabuco, que não estava ligada naquela tarde, perto de outro complexo de piscinas de natação, semelhante à piscina municipal que ficava a uns duzentos metros de distância. Mechi a viu em sua caminhada habitual na hora do almoço. Primeiro olhou bem para a garota de botas pretas de cano médio, a saia jeans, os cabelos escuros e pesados; pensou que era pura autossugestão. Deu voltas ao redor dela, em círculos amplos, até que foi estreitando o cerco e parou na sua frente.

— Vanadis?

— Sim, olá, tudo bem? — respondeu a garota, que claramente não estava morta, e sorria sob o sol, um sorriso que mostrava dentes tortos e amarelos, a única perturbação em sua beleza.

Mechi pediu que a acompanhasse, e a garota concordou. Nesse primeiro encontro, não conseguiu interrogá-la, apenas se certificou de que ela a seguisse até o escritório, onde foram recebidas pelos uivos de alegria e estranhamento de Graciela e María Laura, que deram a Vanadis um cappuccino de máquina, e elas, sim, a enlouqueceram com perguntas, que a garota respondia, sobretudo, com inclinações de cabeça e muitos não me lembro. “Ela está em choque”, disse Graciela enquanto discava o número da Promotoria e depois o da mãe de Vanadis. Em

vinte minutos o escritório estava superlotado, e ainda por cima com os familiares de Vanadis desmaiando, chorando e gritando, em um reencontro de celebração insana. Um tanto estranho, pensou Mechi, porque durante todo o ano que Vanadis passou desaparecida nem sequer telefonaram. Insinuou isso a Graciela, que olhou para ela com uma cara de “Como você é insensível e sem coração”. Disse, didática: “As pessoas reagem ao trauma e à perda de maneiras diferentes. Há famílias que ficam obcecadas e procuram sem parar; outras fingem que nada aconteceu. Isso não significa que não amem seus filhos.” Graciela, com seu estilo de psicóloga social em permanente indignação e suas explicações simples porém arrogantes. Mechi ficou feliz, mais uma vez, por trabalhar afastada delas, e mais ainda por não ser um dos pobres familiares que precisavam se sentar em seu escritório e ouvi-la.

Com o tumulto, ela se esqueceu de ligar para Pedro. Fez isso assim que Vanadis e a família foram embora de carro até Tribunales para acrescentar o que era necessário ao caso.

— Você não sabe o que aconteceu.

— Rá! *Você* não sabe o que aconteceu aqui.

— Aqui onde?

— Estou no parque Rivadavia, em Caballito. Uma mulher reconheceu um moleque desaparecido, estava vendo filmes em uma das barracas. Um tal de Juan Miguel González, de treze anos...

— Pedro, espera...

— Não, deixa eu terminar, que isso é uma loucura! Não acredito que você não ficou sabendo.

— É que aqui também estamos com...

— Espera! A mulher se aproxima do moleque, conhecia-o de antes, diz a ele, Juan Miguel, é você?, e o molequinho diz que sim. Então a mulher liga do celular para a família, dali mesmo, do parque, e a mãe do

moleque começa a gritar, dizendo que seu filho já apareceu, *mas apareceu morto*, há três meses! Você se lembra desse caso?

— Por alto, um garoto que se jogou debaixo do trem...

— Esse mesmo! Mas, queridona, escuta só: a mãe não quis vir ver esse moleque que apareceu no parque, porque teve uma crise de nervos. O pai, sim, mais duro, veio. Enquanto isso o moleque estava na delegacia, e de lá me ligou um cana que é fonte minha. O pai chega e diz que é seu filho! Eu estou com a cabeça a mil e não vou mentir pra você, estou me cagando de medo, de verdade, esse molequinho estava morto, o trem arrancou suas pernas, mas o rosto estava ótimo, é o mesmo molequinho.

— Pedro...

— Além do vídeo que encontrei ontem, isso é uma loucura!

— Pedro, Vanadis apareceu aqui, no Parque Chacabuco.

— O quê?

— Vanadis, a do vídeo...

— Eu sei qual Vanadis, tonta, ainda mais com esse nome esquisito da porra! Como apareceu?

— Eu a encontrei, em uma escada do parque, uma daquelas próximas à fonte.

— Você está de sacanagem comigo.

— Que estou de sacanagem com você o quê, seu tonto.

— E onde ela está agora?

— Foram a Tribunales, está com a família.

— E é ela?

— É. Está esquisita, mas é ela.

— Não pode ser, tonta, não pode ser. Espera um pouco que estão me ligando, falo com você num minuto, vai ficar aí?

\* \* \*

Nas semanas seguintes, atingiu-se a histeria, e foi-se um pouco mais além. Os garotos desaparecidos de suas casas começaram a aparecer, mas não em qualquer lugar: apareciam nos quatro parques da cidade, o Chacabuco, o Avellaneda, o Sarmiento e o Rivadavia. Eles ficavam lá, dormiam um ao lado do outro à noite e não pareciam ter intenção de ir a lugar algum. Os familiares enlouquecidos vinham buscá-los sem pensar muito na estranheza do caso, no fato perturbador de que todos os garotos voltaram ao mesmo tempo. Nenhum deles falava muito nem parecia querer dizer onde havia estado. Tampouco pareciam reconhecer as famílias, apesar de partirem com quem os vinha buscar com uma mansidão ainda mais perturbadora.

Ninguém sabia o que dizer também. Como os garotos não falavam, não era possível afirmar que uma organização criminosa havia libertado todos juntos, por exemplo. Não existiam indícios disso. Muitas outras hipóteses circulavam, mas poucos investigadores, funcionários e jornalistas tinham a honestidade de Mechi ou Pedro; eles sinceramente não faziam ideia do que estava acontecendo, não podiam explicar aquilo; só sabiam que lhes dava muito medo.

Depois da confusão eufórica da primeira semana, o *frisson* foi decantando. O caso de Victoria Caride, por exemplo. Uma estudante de economia, uma das poucas desaparecidas de classe média alta, que teria sido sequestrada por traficantes de pessoas, que teria tido um surto quando parou de tomar remédios, que teria fugido com um homem casado. O caso de Victoria era um mistério, uma garota que saiu para comprar biscoitos e nunca mais voltou; uma garota bem-nascida, com amigos, dinheiro e dilemas normais. Já estava desaparecida havia cinco anos, e a esperança estava quase perdida.

Mas tinha aparecido no Parque Avellaneda, perto da estação do trenzinho antigo que dava voltas no edifício, sentada em um banco olhando para a mansão que fora sede de uma chácara histórica. Sua

família se entusiasmou e, assim que a viram na televisão — havia uma estação móvel de TV em cada parque, dia e noite —, foram buscá-la e levaram-na apertando-a em um abraço de lágrimas e coriza.

Nem eles nem ninguém, na época, ousaram dizer que Victoria não havia mudado nada fisicamente naqueles cinco anos de ausência e que usava a mesma roupa do dia do desaparecimento, inclusive a mesma presilha prendia seu pesado cabelo castanho em um rabo de cavalo. O segundo caso foi ainda mais complicado de explicar: Lorena López, uma garota de Villa Soldati que havia fugido de casa com um motorista de *remís*, de quem estava grávida de cinco meses, apareceu no Rosedal do Parque Chacabuco, grávida de cinco meses. Ela estava desaparecida havia um ano e meio. Os ginecologistas confirmaram que aquela era sua primeira gestação. E então? Não estaria grávida quando fugiu, teria sido um engano, talvez a garota tivesse mentido — o motorista não apareceu para confirmar ou negar nada, e fazia bem, porque iria direto para a cadeia por dormir com uma menor de idade —, ou os médicos estavam errados, como eles podiam ter tanta certeza. Lorena voltou para Soldati, mas quinze dias depois seus pais a “devolveram” ao Juizado de Menores que lhe correspondia. Pedro tinha visto a entrega. A mãe — contou ele a Mechi — tinha dito à juíza: “Eu não sei quem ela é, mas não é minha filha. Me enganei. Parece muito com ela, mas não é minha filha. Eu pari Lorena. Reconheceria ela de olhos fechados, apenas pelo cheiro. E esta não é minha filha.” A juíza ordenou um teste de DNA, e estavam esperando os resultados quando apareceu embaixo do monumento a Bolívar no Parque Rivadavia, conversando com outros garotos, um dos fugitivos mais famosos, o Pivete ou Superpivete, cujo nome verdadeiro era Jonathan Ledesma. Pivete era um fugitivo crônico e um ladrãozinho incipiente: aos doze anos, havia fugido de casa duas vezes — em Pompeya — e conseguira burlar a segurança de duas instituições para menores. As pessoas o viam por toda parte, porque Pivete andava pela

rua e roubava nos semáforos da 9 de Julio, mas ninguém havia conseguido localizá-lo a tempo suficiente de ser restituído. Além disso, passavam-se longas temporadas sem que se soubesse seu paradeiro.

No entanto, o caso de Pivete estava encerrado. Fazia um ano que um trem passara por cima dele em Constitución. Havia caído nos trilhos tonto de tanto bater carteiras. O vagão cortou suas duas pernas, e não foi possível salvá-lo. O rosto permaneceu intacto. E era o mesmo das fotos e também o mesmo deste Pivete que estava no Parque Rivadavia, só que não era possível que Pivete estivesse lá com os outros aparecidos, porque Pivete estava morto.

Até Pivete, Mechi havia aguentado continuar trabalhando no escritório debaixo da autoestrada, aguentado fazer parte do Conselho dos Direitos da Criança e do Adolescente. Mas quando Pivete apareceu com pernas e depois outro garoto que desapareceu aos oito anos apareceu com oito anos quando deveria ter pelo menos doze, Mechi se deu conta de que não aguentava mais, nem os pais que primeiro se alegravam e depois entravam em pânico, nem as notícias sobre internações psiquiátricas, nem os olhares dos garotos no parque, sentados nos aterros, nas escadas, nos brinquedos de criança, brincando com os gatos e até tentando entrar na piscina. Ela organizava arquivos, ela não conseguia explicar aquele regresso sobrenatural, ela queria voltar no tempo.

Reuniu-se com Pedro em sua casa, e ele lhe contou mais loucuras, mais absurdos, enquanto se embebedava com firmeza, com esperança na anestesia e no esquecimento.

— Mechi, querida, que porra é essa? Eu juro que tinha as pistas dos traficantes, dos cafetões, e de repente as pírralhas aparecem aqui, como se nada tivesse acontecido, e tudo desmorona. Destruíram meu trabalho de anos. Como se não tivesse sido real. Mas eu juro que minha

investigação é real, puta que pariu, não é mais minha! Veja até onde a promotora tinha chegado!

— Ela renunciou?

— Está em vias de.

— E o vídeo de Vanadis?

— Aquela menina satânica. Vou vendê-lo para um programa de tevê. Eles me dão a grana e te juro que vou morar em Montevideú, no Brasil, já deu, já deu. Vem comigo, Mechi, isso é coisa do demo, como dizia minha avó.

— Outro dia li uma coisa que me pareceu... não sei, é uma bobagem.

— Conta.

— Não lembro muito bem, mas é algo assim: os japoneses acreditam que, depois de morrer, as almas vão para um lugar que tem, digamos, uma cota limitada. E que, quando esse limite for atingido, quando não restar mais lugar para as almas, elas começarão a voltar para este mundo. Esse retorno é o anúncio do fim do mundo, na verdade.

Pedro ficou calado. Pensou na foto de Pivete sem pernas, sobre os trilhos, que havia visto no tribunal.

— Que conceito mais imobiliário esses japoneses têm do além.

— Muitas pessoas em um país pequeno.

— Mas sim, Mechi, pode ser. Pode ser que estejam voltando. Pode ser qualquer coisa, eu não sei mais no que acreditar.

Naquela mesma noite Mechi decidiu largar o trabalho e voltar para a casa dos pais por um tempo, até que alguma coisa — sabe-se lá o quê — mudasse. Pedro pediu a seu chefe no jornal que o transferisse para o caderno de Turismo, assim podia viajar e mandar à merda a cidade visitada pelos aparecidos. O chefe disse sim imediatamente. Pedro contou a Mechi que teve a sensação de que o chefe não o queria por perto, que sentia medo dele.

\* \* \*

Os garotos começaram a desocupar os parques. Saíam em procissões, no meio da noite, no nevoeiro: o êxodo ocorreu no inverno. Tão silenciosamente quanto chegaram, eles se retiraram. Andavam no meio da rua, como se não tivessem medo dos carros. E se enfiavam em casas desabitadas.

O problema era que, por um cálculo simples, as casas que ocupavam eram pequenas demais. Mesmo quando eram grandes. Trezentos garotos na casa da palmeira na rua Rosario, em frente ao Rivadavia. Outros trezentos na esquina da passagem Igualdad, na comuna de Cafferata, no Parque Chacabuco, uma casa pintada de rosa que desbotava devido ao abandono. Tinha uma janela solitária muito perto do telhado de duas águas, que os garotos deixaram aberta quando entraram. A comuna, pequena e nova-rica, estava aterrorizada, mas os policiais, em suas cabines de segurança instaladas nas esquinas, não sabiam o que fazer e, uma vez que os garotos estavam lá dentro, não ousaram tentar tirá-los de lá.

Não fizeram isso nem com uma ordem judicial.

É que a porta e as janelas da casa cor-de-rosa — exceto a do meio — estavam tapadas com tijolos e os garotos haviam entrado assim mesmo. Ninguém conseguia explicar como. Eles os haviam visto entrar, mas garantiam que não tinham atravessado os tijolos, não era exatamente isso. Simplesmente haviam passado, como num abre-te sésamo.

A líder do grupo de Cafferata era Vanadis, que tinha sido rejeitada pela família depois de duas semanas com o mesmo argumento que todas as famílias costumavam dar quando devolviam os garotos à rua ou a qualquer outro lugar: esta não é a garota que nós conhecíamos, esta não é a nossa menininha. Não sabemos quem é. Tem a mesma aparência, a mesma voz, atende pelo mesmo nome, é igual até o último detalhe, mas

não é a nossa filha. Façam com ela o que quiserem. Não queremos mais vê-la.

Dois pais haviam se suicidado em El Palomar depois de jogar a filha na rua. Os vizinhos diziam que, enquanto a garota esteve lá, eles ouviram os gemidos da mulher a noite inteira, sem parar.

Mechi leu no jornal sobre Vanadis e a casa cor-de-rosa, e sentiu uma vertigem que fez suas mãos suarem. Queria vê-la, queria perguntar-lhe coisas, como foi idiota por não ter feito isso quando a encontrou nas escadas da fonte. Sentia muito medo dela: tinha certeza de que a verdadeira Vanadis era a do vídeo, uma adolescente assassinada por homens barrigudos em um hotel imundo da periferia, usada e exterminada, uma adolescente que se achava muito conhecedora das ruas e se arriscava demais confiando na imunidade que sua beleza poderia lhe oferecer. Aquela da casa cor-de-rosa não era Vanadis, tinha certeza, mas queria vê-la.

O perímetro da Cafferata estava guardado pela polícia. Mechi podia imaginar aquelas famílias abastadas que ela havia conhecido em seus anos de trabalho lá, deviam estar completamente piradas, porque não eram capazes de compreender nenhuma interrupção em suas vidas confortáveis. No entanto, eles a deixaram passar. Os policiais estavam pálidos e trêmulos. Sairiam correndo ao menor sinal estranho dos garotos da casa, Mechi tinha certeza. Enviariam o Exército?

Matariam todos, como ela havia visto uma mãe pedir na televisão, uma mãe que dizia que eram como cascas, que esses garotos não tinham nada dentro?

Talvez. Mas ainda não.

Mechi parou na calçada em frente à casa cor-de-rosa, ao lado da pequena janela aberta. Fazia sol, era um dia gelado de inverno, mas de céu limpo. Com as mãos em concha, gritou o nome de Vanadis. Ouviu vagamente persianas e portas agitadas nas outras casas, ouviu até o

policial se aproximar, mas não lhe deu atenção, cravou o olhar na janela branca, esperando.

Vanadis colocou a cabeça para fora, aquela cabeça de deusa do Caribe, Bianca Jagger adolescente, e a cumprimentou com um gesto quase imperceptível. Havia reconhecimento em seus olhos escuros.

— Oi, Vanadis, o que vocês estão fazendo aí, por que se meteram aí?

Vanadis não respondeu. Mechi perguntou quantos eram, Vanadis disse que muitos, que não dava para saber ao certo, que estava escuro. Perguntou a ela de onde vinham, Vanadis disse que de muitos lugares diferentes. Perguntou se queria voltar para seus pais, e Vanadis disse que não, e acrescentou que nenhum deles queria. E então disse, mais alto e claro, como se finalmente respondesse à primeira pergunta:

— Aqui em cima vivemos todos.

E começaram a aparecer ao redor dela outros garotos, o rosto deles formando um círculo em volta do de Vanadis. Mechi reconheceu a maioria, adolescentes e crianças, fugidos e raptados, vivos e mortos.

— Vocês vão ficar muito tempo aí em cima?

Todos juntos, os garotos responderam:

— No verão vamos descer.

Mechi sentiu então que não eram garotos, que formavam um organismo, um ser completo que se movia em manada. As mãos do policial da esquina seguraram-na pelos ombros e Mechi gritou.

— Senhorita, por favor, retire-se.

— Eu já vou, me solta, me solta, merda! — gritou Mechi, e correu para Assembleia pensando que no verão ela iria para longe, talvez com Pedro, para um lugar onde os garotos não voltassem de aonde quer que tivessem ido.