

Alejandra Monterroso
Bruna Letícia Menezes Ferreira
Naiara Sales Araújo Santos
organizadoras

O INSÓLITO FEMININO

Narrativas Fantásticas da América Latina e do Caribe

Pedro & João editores

O Insólito Feminino:

Narrativas Fantásticas da América Latina e do Caribe

Pedro & João editores

Alejandra Monterroso
Bruna Letícia Menezes Ferreira
Naiara Sales Araújo Santos
(Organizadoras)

O Insólito Feminino:

Narrativas Fantásticas da América Latina e do Caribe

Pedro & João editores

Copyright © Autoras e autores

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

Monterroso, Alejandra; Ferreira, Bruna Letícia Menezes; Santos, Naiara Sales Araújo [Orgs.]

O Insólito Feminino: Narrativas Fantásticas da América Latina e do Caribe. São Carlos: Pedro & João Editores, 2026. 233p. 16 x 23 cm.

ISBN **978-65-265-3290-4** [Digital]
ISBN **978-65-265-3289-8** [Impresso]

1. Literatura latino-americana. 2. Fantasia. 3. Mulheres escritoras. 4. América Latina. 5. Caribe. I. Título.

CDD –860

Capa: Marcos Della Porta
Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828
Revisão: Miriane Saraiva Hokama
Diagramação: Ida Conceição Andrade de Melo
Editor: Valdemir Miotello
Diretores executivos: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

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



Pedro & João Editores
www.pedroejoaoeditores.com.br
13568-878 – São Carlos – SP
2026

SUMÁRIO

Apresentação……..…...7

Prefácio…….……9

Uma Bruxa Latino-Americana: Leituras do Romance *Temporada de Furacões*, de Fernanda Melchor……....……13

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro

Entre o Familiar e o Estranho: O Terror Cotidiano em: *El Buen Mal*, de Samanta Schweblin……..…….29

Desirée Climent

Lendas e Fábulas na Educação: Contribuições da Literatura Infantojuvenil Fantástica de Carmen Dolores (1908).....49

Ana Luiza Ramos Gomes
Naiara Sales Araújo Santos

Do Místico ao Banal: A Construção do Insólito em Verena Cavalcante (2021).....77

Carolina de Aquino Gomes
Beatriz Rodrigues Ribeiro

O Fantástico como Recurso de Sobrevivência: Análise do Conto "Gesso" de Jarid Arraes……..107

João Emiliano Fortaleza de Aquino
Guilherme Clisma Araújo de Sousa

Entre a Lama e o Sangue: O Horror Neorregionalista como Voz Presente na Obra *Entre Rinha de Cachorros e Porcos Abatidos* (2009), de Ana Paula Maia……..…...…..125

Brendo Teixeira Pereira
Yasmine Sthéfane Louro da Silva

Fragmentos do Duplo Através dos Sonhos no Livro: *A Disciplina do Amor* de Lygia Fagundes Telles……..…….145

Bruno Leonardo Serra Costa
José Ailson Lemos de Souza

***Body Horror*: Desejo e Abjeção em: *Eu, Tituba, Bruxa Negra* de Salem de Maryse Condé……...171**

Emanuelle de Lemos Silva

A Representação da Loucura em: "A Caçada" , de Lygia Fagundes Telles: Linguagem, Narrativa e Psique……..193

Pollyanne Bicalho Ribeiro
Priscila Freitas Teixeira

Quando a Morte Marca Encontro: O Modo Fantástico e o Insólito em "O Encontro Marcado" (2022) de Lindevania Martins……..209

Naiara Sales Araújo Santos
Lorena Santiago Cardoso de Lima

Sobre os Autores……...229

Apresentação

O livro *O Insólito Feminino: Narrativas Fantásticas da América Latina e do Caribe* reúne estudos que investigam as múltiplas manifestações do fantástico, do horror, do estranho e do insólito em obras produzidas por escritoras latino-americanas e caribenhas. Organizado por Naiara Sales Araújo Santos, Bruna Letícia Menezes Ferreira e Dolores Lima, o volume propõe um mergulho crítico em narrativas que desestabilizam fronteiras entre realidade e imaginação, cotidiano e sobrenatural, corpo e monstruosidade, memória e trauma.

Ao longo dos capítulos, o leitor encontrará análises que evidenciam como o insólito, nas literaturas latino-americanas e caribenhas, torna-se um importante instrumento de representação das violências históricas, sociais, raciais e de gênero que atravessam a experiência feminina. Mais do que um recurso estético, o fantástico surge aqui como linguagem de resistência, denúncia e reinvenção do real.

A coletânea percorre diferentes vertentes do imaginário insólito contemporâneo. Em diálogo com autoras como Fernanda Melchor, Samanta Schweblin, Jarid Arraes, Ana Paula Maia, Lygia Fagundes Telles e Maryse Condé, os textos abordam temas como bruxaria, loucura, horror corporal, sonhos, morte, violência, memória e marginalidade, revelando a potência simbólica do feminino nas narrativas fantásticas.

Os capítulos demonstram também a diversidade de abordagens teóricas e metodológicas presentes nos estudos literários contemporâneos, articulando discussões sobre gênero, psicanálise, regionalismo, mito, educação e estudos culturais. Nesse sentido, o livro amplia o debate acerca das produções literárias de autoria feminina na América Latina e no Caribe, valorizando vozes que desafiam os cânones tradicionais e ampliam

as possibilidades do fantástico em contextos periféricos e pós-coloniais.

Outro aspecto relevante desta obra é a pluralidade institucional e regional dos pesquisadores participantes, vinculados a universidades brasileiras como Universidade Federal do Maranhão, Universidade Federal do Ceará, Universidade do Estado do Maranhão, Universidade Federal do Piauí, Universidade Federal do Rio de Janeiro e Universidade Estadual do Ceará. Essa multiplicidade de perspectivas fortalece o diálogo acadêmico e reforça a vitalidade dos estudos sobre o insólito no cenário crítico brasileiro.

O Insólito Feminino convida o leitor a atravessar territórios inquietantes, onde o estranho emerge das fissuras do cotidiano e onde as personagens femininas ocupam o centro de experiências marcadas pela transgressão, pelo medo, pelo desejo e pela sobrevivência. Ao reunir reflexões sobre obras e autoras fundamentais da literatura latino-americana e caribenha, esta coletânea reafirma a relevância do fantástico como espaço privilegiado de crítica social, elaboração simbólica e imaginação política.

Esperamos que esta obra contribua para ampliar os estudos sobre literatura fantástica de autoria feminina e incentive novas leituras acerca das múltiplas formas do insólito produzidas na América Latina e no Caribe.

As organizadoras

Prefácio

Desde a antiguidade, as narrativas fantásticas ocupam um lugar de destaque na literatura por sua capacidade de questionar as fronteiras entre o real e o imaginário, o cotidiano e o extraordinário, o visível e o oculto. No contexto latino-americano e caribenho, contudo, o fantástico adquire contornos ainda mais complexos, pois dialoga diretamente com histórias marcadas pela colonialidade, pela violência, pelos silenciamentos e pelas múltiplas formas de resistência cultural. É nesse espaço que emerge o insólito feminino, eixo central desta coletânea, que reúne pesquisas voltadas às representações do estranho, do monstruoso, do sobrenatural e do inquietante produzidas por mulheres ou relacionadas às experiências femininas nas literaturas da América Latina e do Caribe.

O Insólito Feminino: Narrativas Fantásticas da América Latina e do Caribe apresenta um conjunto diversificado de estudos que revelam como o fantástico contemporâneo se tornou um importante instrumento de questionamento das estruturas patriarcais, coloniais e normativas. As organizadoras Naiara Sales Araújo Santos, Bruna Letícia Menezes Ferreira e Alejandra Monterroso constroem, por meio desta obra, um espaço de reflexão crítica que aproxima literatura, gênero, memória, violência, horror e subjetividade, demonstrando a vitalidade dos estudos sobre o insólito na contemporaneidade.

Ao longo dos capítulos, o leitor encontrará discussões que transitam entre diferentes vertentes do fantástico, do horror e do estranho, revelando personagens femininas marcadas por experiências de marginalização, desejo, loucura, corporeidade e resistência. A figura da bruxa, por exemplo, reaparece em novas configurações no estudo sobre *Temporada de Furacões*, de Fernanda Melchor, mostrando como o imaginário latino-americano

apresenta o feminino monstruoso como expressão de exclusão e violência social. Em diálogo com esse universo inquietante, o cotidiano assume feições perturbadoras nas análises sobre Samanta Schweblin e Verena Cavalcante, nas quais o banal se converte em espaço de ameaça e estranhamento.

A coletânea também amplia o debate ao incluir reflexões sobre literatura infantojuvenil, como no estudo acerca da obra de Carmen Dolores, demonstrando que o fantástico constitui importante ferramenta de formação imaginativa e crítica. Do mesmo modo, os trabalhos dedicados a Jarid Arraes, Ana Paula Maia e Lygia Fagundes Telles revelam como o insólito pode manifestar-se por meio do trauma, do horror social, do duplo, da fragmentação psíquica e da representação da loucura, aproximando o fantástico das tensões concretas da existência contemporânea.

Outro aspecto de grande relevância nesta obra é a atenção dedicada ao corpo feminino enquanto espaço de conflito e abjeção. O capítulo sobre *Eu, Tituba, Bruxa Negra de Salem*, de Maryse Condé, discute como o *body horror* se articula às discussões raciais, coloniais e de gênero, reafirmando a potência política da literatura fantástica produzida no Caribe. Nesse sentido, os estudos aqui reunidos mostram que o insólito não opera apenas como mecanismo de evasão imaginativa, mas sobretudo como linguagem crítica capaz de expor violências históricas e subjetivas frequentemente silenciadas.

A pluralidade teórica e metodológica dos textos fortalece esta coletânea como contribuição significativa para os estudos literários contemporâneos. Os capítulos dialogam com os estudos do fantástico, da narrativa gótica, do horror, da crítica feminista, dos estudos decoloniais e das discussões sobre memória e trauma, oferecendo ao leitor múltiplas possibilidades interpretativas. Mais do que um conjunto de análises isoladas, esta obra configura-se como um mosaico crítico que evidencia a força das narrativas insólitas produzidas por mulheres ou centradas em experiências femininas na América Latina e no Caribe.

Em tempos marcados pelo recrudescimento das intolerâncias, das violências de gênero e das disputas em torno da memória e da representação, refletir sobre o insólito feminino significa também reconhecer a literatura como espaço de resistência, denúncia e reinvenção simbólica. As personagens monstruosas, as figuras espectrais, os corpos em transformação e as subjetividades fragmentadas presentes nas obras analisadas nesta coletânea revelam não apenas medos individuais, mas também os fantasmas sociais que atravessam nossas sociedades.

Assim, *O Insólito Feminino: Narrativas Fantásticas da América Latina e do Caribe* constitui uma importante contribuição para os estudos das literaturas latino-americanas contemporâneas, ao reunir pesquisadores de diferentes instituições e perspectivas críticas em torno de um tema que permanece profundamente atual. Trata-se de uma obra que convida o leitor a atravessar territórios de inquietação, estranhamento e descoberta, onde o fantástico se revela como poderosa ferramenta de interpretação do mundo e das experiências humanas.

Que estas páginas inspirem novas leituras, pesquisas e diálogos sobre as múltiplas manifestações do insólito feminino nas literaturas da América Latina e do Caribe.

Alejandra Monterroso
Escritora Peruana

UMA BRUXA LATINO-AMERICANA: LEITURAS DO ROMANCE *TEMPORADA DE FURACÕES*, DE FERNANDA MELCHOR

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro[1]

1 Introdução

> Significado de furacão: Redemoinho de vento; tempestade, tufão. Ventania intensa, violenta e repentina. [Figurado] Grande perturbação: furacão político (Dicio: Dicionário online de Português)

Há uma relação muito antiga entre o feminino e a bruxaria. Não há consenso entre estudiosos sobre quando essa ligação se inicia, no entanto, ela se solidifica em um determinado período da história ocidental: a Idade Média, quando se construiu todo um pensamento em torno dos "agentes do mal" (Delumeau, 2009), sendo a mulher considerada o mal maior.

A história também nos mostra que cada época determina seus medos e temores, no entanto, o pensamento moderno pouco se desprendeu do medo em relação ao feminino, contribuindo assim para alimentar a construção da figura da bruxa como uma mulher horrenda e maligna. E aqui um aspecto merece consideração: bruxas não são figuras mitológicas ou construídas; elas de fato existem. Observam Jeffrey B. Russell e Brooks Alexander (2008, p. 9) que "[...] a bruxaria é considerada como uma religião de pleno direito por numerosas instituições, inclusive as forças armadas e o sistema legal dos Estados Unidos".

[1] Pós-Doutora em Estudos Literários – Universidade Federal de Uberlândia; docente da Universidade Federal de Catalão. E-mail: fabianna_bellizzi_carneiro@ufcat.edu.br

Todavia, a racionalidade moderna não superou essa construção da figura da bruxa enquanto agente do mal, bem como não conseguiu dissolver construções discursivas e pensamentos misóginos.

Este artigo propõe demonstrar que, longe de ser uma relíquia, a bruxaria experimenta, nas artes e em especial no texto literário, uma instigante ressignificação no século XXI. As bruxas não apenas persistem como se adaptam, migrando das fogueiras da inquisição para as redes sociais; das margens da sociedade para o centro dos debates sobre emancipação das mulheres, espiritualidade alternativa, identidade de gênero e crítica ao capitalismo. Pretende-se atestar a hipótese de que o romance *Temporada de Furacões*, da escritora mexicana Fernanda Melchor, ao retomar a figura da bruxa pode dizer muito a respeito das agruras que acometem mulheres latino-americanas no século XXI.

Dessa feita, as leituras do romance de Melchor, feitas neste artigo, sustentam-se sob teorias a respeito do feminino do contexto colonial à contemporaneidade, uma vez que o romance põe em foco três mulheres que sofrem violência sistêmica: Yesenia, Norma e a Menina Bruxa, cujas inserções na trama podem semiotizar o microcosmo latino-americano, conforme este artigo problematiza. Os resultados esperados apontam para o fato de que a figura da bruxa, em *Temporada de Furacões*, longe de ser uma mera caricatura do mal, ressurge na literatura contemporânea como projeção de uma sociedade patriarcal, extremista e violenta.

2 Desenvolvimento

A produção de Fernanda Melchor atesta um movimento muito específico, cuja escrita nasce de escolhas estéticas e políticas calcadas em contextos sociais, históricos e culturais e que não desconsidera pungentes substratos econômicos e sociais latino-americanos, afinal a América Latina tem uma história marcada por violências profundas: colonização, genocídio de povos

originários, escravidão, ditaduras militares brutais, guerras civis, desigualdade social extrema e, mais recentemente, a guerra contra o narcotráfico e o crime organizado. A literatura, como forma de representar e processar a realidade, não ignora esse contexto, uma vez que a violência na página espelha a violência nas ruas, conforme a própria Melchor afirma (*apud* Lobo, s.d.):

> Acho que abordei a violência em geral, a sangrenta, mas também as pequenas violências, como as domésticas, de gênero, psicológicas, o abuso infantil. Acredito que tenha a ver com uma necessidade de entender por que chegamos ao ponto em que estamos. Penso em quais são as condições que imperam em nossa sociedade para que aconteçam fatos horríveis: tantas pessoas desaparecidas, tantos mortos, pessoas dedicadas ao crime organizado, a roubar, assassinar, no que os leva a ser corruptos [...]. Não existe o monstro, nem o homem 'normal', há uma sociedade que produz esse tipo de violência.

Necessário frisar que Fernanda Melchor, assim como várias autoras de sua geração, está ressaltando uma realidade que sempre foi violenta, mas que antes era narrada por uma perspectiva masculina majoritariamente. Nota-se, nessas autoras, a busca por uma linguagem que seja tão crua e direta quanto a realidade que se descreve e que esteticamente recuse o eufemismo, experimentações ou técnicas inovadoras. O engajamento de autoras como Samanta Schweblin, María Fernanda Ampuero, Giovanna Rivero, Dolores Reys, Ana Paula Maia, Monica Ojeda, apenas para citar algumas, lembra-nos das palavras de Wander Melo Miranda (2010, p. 188): "[...] o compromisso de exprimir o que é excluído – apresentado reiteradamente da perspectiva do monstruoso em sua violência desmedida – é a situação-limite da escrita".

Essa escrita, considerada por alguns como uma espécie de "novo gótico latino-americano", leva-nos a esse tipo de "situação-limite" ao se apresentar de forma bruta, física e visceral. Ao descrever com crueza a violência contra o corpo feminino

(estupro, feminicídio, mutilação), as autoras expõem a misoginia estrutural de suas sociedades, afinal, conforme pontua Monica Ojeda (*apud* Araujo, 2023): "quando se vive em um lugar em que a violência é o pão de cada dia, ou os seus afetos estão em uma zona de perigo, fica difícil evitar que isso não se reflita em uma obra". Podemos dizer, a partir de certas nuances, que essa escrita seria uma forma de chocar o leitor e forçá-lo a encarar uma realidade que muitas vezes é normalizada ou invisibilizada, conforme se nota no romance *Temporada de Furacões*, cuja prosa, tal como um furacão, mergulha na miséria, no machismo e na brutalidade de um povoado assolado pelo crime organizado.

Dividido em oito capítulos, *Temporada de Furacões* parte de um mistério: um grupo de garotos brinca próximo a um fétido córrego e descobre um cadáver boiando "[...] entre juncos e as sacolas de plástico que o vento empurrava da estrada, a máscara preta que fervilhava com uma miríade de cobras negras, e sorria" (Melchor, 2020, p. 18). Conforme a trama prossegue, surge a revelação de que o cadáver era da Menina Bruxa, uma mulher trans que herdou a fama de feiticeira de sua mãe, a Bruxa Velha, mulher temida entre os habitantes mais velhos do fictício povoado de La Matosa.

A diegese não fornece o nome da Bruxa e nem da Menina Bruxa. São as duas personagens que não possuem nomes definidos. Isso não deixa de ser uma crítica social, uma vez que não informar o nome despersonaliza e desumaniza a identidade de uma pessoa. Isso se torna ainda mais sintomático em se tratando de uma personagem como uma bruxa, vista por muitos como uma mulher maléfica, conforme se nota nas primeiras linhas do segundo capítulo:

> Chamavam-na de Bruxa, assim como a sua mãe: a Menina Bruxa quando a velha começou o seu negócio de curas e malefícios, e apenas Bruxa quando ficou sozinha, lá pelo ano do deslizamento. Se algum dia teve outro nome, inscrito num papel mirrado pela passagem do tempo e pelos vermes, oculto talvez em um desses

> armários que a velha enchia de sacos e trapos imundos e mechas de cabelo arrancadas e ossos e restos de comida, se alguma vez chegou a ter um primeiro nome e sobrenome como o resto das pessoas do povoado, isso foi algo que ninguém nunca soube [...] (Melchor, 2020, p. 19).

O deslizamento, mencionado no excerto acima, ocorrera no ano setenta e oito (o século não é mencionado), por causa do furacão que açoitou a costa, inundando os campos e "apodrecendo tudo" (Melchor, 2020, p. 29). Muitas pessoas assinalaram a morte trágica da Bruxa como um merecimento por causa de seus atos – atos estes, cabe frisar, solicitados pela própria população de La Matosa, como: confeccionar chás abortivos, "castrar os homens do povoado" (Melchor, 2020, p. 29) e tantas "bruxarias" que fizera. Alguns moradores de La Matosa, inclusive, acreditavam que a Bruxa havia envenenado o esposo, seu Manolo, e os filhos deste para herdar suas terras e dinheiro; além de várias maldades que ela cometera contra a própria filha, a Menina Bruxa, tida como "filha do diabo" (Melchor, 2020, p. 26). Assim transcorre o segundo capítulo do romance, com descrições muito fortes tanto da relação entre a mãe bruxa e a filha, quanto da própria inserção da Bruxa Velha em uma comunidade que, ao mesmo tempo que a temia, também a ela recorria em busca de solução para problemas. Os trechos longos, a linguagem rápida e muito detalhada, a pouca inserção de pontos e vírgulas, a narração marcada pela polifonia, nos dão a impressão de que tudo acontece como um furacão. Ao final do capítulo, dá-se o surgimento de um cadáver flutuando no canal do Engenho.

Sublinha-se que não é a busca da resolução do crime que perfaz os seis capítulos seguintes, mas sim as micro histórias e as personagens que gravitam ao redor da Menina Bruxa, até porque o romance é entremeado por muitas digressões e *flashbacks*, a ponto de o crime em si tornar-se quase que um "coadjuvante". Dito de outro modo, o feminicídio é um mote para que surjam histórias de vidas avassaladas de personagens que, em um

primeiro momento, não teriam relação com a Menina Bruxa, mas que sem esses encontros a história não teria o desfecho tal qual se apresenta. Lembra-nos Antonio Candido (2007, p. 53) que uma história se faz através das personagens, afinal "[...] quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente". E as personagens que compõem os capítulos III, IV e V; Yesenia, Chabela e Norma, respectivamente, não se conheciam, mas desenvolvem ligações entre si por causa da Bruxa e inclusive fornecem, junto com a trama, os "intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam" (Candido, 2007, p.53-54), levando-nos a comprovar a hipótese deste trabalho: estas personagens podem metaforizar o *zeitsgeist* latino-americano?

Ainda compõem a trama descrições de pedofilia, distúrbios emocionais, assassinatos e violência obstétrica enovelados por uma certa ambientação mística, como se a culpa dos atos perversos fosse da Menina Bruxa, ao passo que são as personagens perversas que atribuem seus atos criminosos àquela. Também se destaca a linguagem imagética e muito repulsiva do início ao final do romance, e que se adequa perfeitamente à condição das pessoas desamparadas institucionalmente que habitam La Matosa – local corrompido pelo tráfico de drogas, pelo poder vil, pelo machismo e homofobia que ali se instalam. Tem-se a impressão, conforme a trama transcorre, de estarmos diante de uma história que mimetiza o estado de ruína de muitas sociedades latino-americanas. Consoante Sérgio Tavares (2025):

> Em função da nacionalidade e da localização numa cidade fictícia, a novela de Melchor evoca a Comala, de *Pedro Páramo*, com seu desencanto e presença viva de dramas íntimos e sociais, porém, por conta de seu contexto, de sua habilidade em transfundir veracidade e invenção, o argumento se inspira diretamente em *Las muertas* (1977, sem tradução no Brasil), clássico de Jorge

> Ibargüengoitia que romantiza o caso das assassinas em série conhecidas como Las Poquianchis. Não por menos, a autora toma emprestado um trecho expressivo do livro como epígrafe: *Alguns acontecimentos aqui narrados são reais. Todas as personagens são imaginárias.*

De forma insipiente, podemos encontrar alguns paralelos entre o romance de Melchor e romance *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, a começar pelo fato de que os verdadeiros protagonistas nas duas histórias são os espaços: La Matosa e Comala, respectivamente. Em que pesem os quase sessenta anos que separam os autores, natural que suas escolhas estilísticas fossem bem diferentes: Rulfo seguia as tendências do realismo mágico, que surge no final de 1940, especialmente na América Latina; ao passo que Melchor reforça um tipo de escrita muito emanada às condições sociais da América Latina e com fortes traços do horror e do grotesco, tida por muitos críticos como o novo gótico latino-americano. Melchor e Rulfo se aproximam não pelo estilo, mas por causa da escrita engajada e que denuncia as agruras de países marcados pela demolição social, pelo neoliberalismo atroz e aumento vertiginoso de pessoas em posição de miserabilidade e

> [...] sem condições físicas e mentais de evitar se tornarem parte do lixo estadunidense. Essa atmosfera tóxica (literal e simbólica) provoca o entendimento, também da literatura, de que existe uma colonização infinita que ainda deixa seus rastros de violência e destruição aonde chega (Lobo, s.d.).

Para entender essa "colonização infinita", devemos retomar o contexto histórico da colonização latino-americana e como isso reverbera nas artes e na literatura, em especial atenção na escrita feminina – objeto deste trabalho –, afinal *Temporada de Furacões* metaforiza o que há de pior na América Latina – não por um mero fascínio pelo mórbido –, mas porque assume a função de desnudamento das relações de poder que se estabeleceram em

épocas coloniais na América Latina e se perpetuam até os dias de hoje.

2.1 A escrita que denuncia

Thomas Bonnici, no capítulo "Teoria e crítica pós-colonialistas" (2003, p. 205), afirma que se estabeleceu um tipo de poder nas colônias de forma a surtir o máximo efeito possível: "Gerações de europeus se convenciam de sua superioridade cultural e intelectual diante da 'nudez' dos ameríndios, gerações de homens, praticamente de qualquer origem, tomavam como fato indiscutível a inferioridade das mulheres", ou seja, atrelado à violência física, saques e extermínio, foram construídos discursos perniciosos para justificar, naturalizar e internalizar a hierarquia.

E a história nos mostra que essas construções discursivas operavam de forma articulada, afinal a ideia de que as terras colonizadas eram um vazio não só de população, mas também de religião e fé, dava à Igreja e à Coroa uma justificativa moral para intervir e impor seu sistema de crenças. Nesse caso, a violência era justificada como um "mal necessário" para um bem maior (a conversão); passando pelo discurso cultural e de "atraso" – tudo que era europeu era "civilizado": leis, escrita, costumes, religião monoteísta, ao passo que tudo que era nativo era "barbárie": costumes nativos, língua, nudez ou vestimentas diferentes, politeísmo, habitações consideradas "primitivas" (dentre outros) –; até o discurso de gênero, afinal a experiência histórica da colonização não é apenas um evento externo, mas também um "corpo" de poder que se replica nas relações de gênero. Esse discurso marcou a história social das colônias americanas sob o jugo metropolitano, e em grande parte explica o patriarcalismo que se estende até os dias de hoje em vários países que compõem o cone latino-americano.

Trazendo essas considerações para o romance *Temporada de Furacões*, podemos destacar uma triste representação de como as

mulheres eram tratadas nas colônias americanas, vítimas de um sistema que lhes negava proteção legal contra abusos, tornando-as completamente vulneráveis à violência sexual perpetrada pelos homens, conforme pode-se reler por meio da personagem de nome Norma. Ainda que o romance não evidencie paralelos entre a colonização hispânica e La Matosa, guiamos nosso olhar nesse sentido tendo em vista a própria formação da América Latina, afinal nossa colonização não é um "tema" entre outros, mas sim uma condição fundadora, espécie de "poço sem fundo" de traumas que a literatura continua interrogando, desmontando e reinterpretando. "Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia europeia ou ocidental" (Quijano, 2005, p. 6).

Norma é uma menina que precisa cuidar dos irmãos e é violentada pelo padrasto, Pepe, e deste acaba engravidando aos 12 anos. Sem afeto e sem cuidados familiares, Norma acreditava que as "investidas" do padrasto fossem apenas "[...] um carinho maior do que sentia pelos demais irmãos, inclusive por Pepito, o bebê que tivera meses atrás com sua mãe" (Melchor, 2020, p. 119). Tamanha é a ingenuidade da garota, que ela percebe estar grávida após ler, no ponto de ônibus "porque em casa nunca tinha tempo para ler nada" (Melchor, 2020, p. 123), a coletânea Contos de fadas para crianças de todas as idades e ali saber que "Domingo Sete" significava menstruar, ou seja, Norma engravida sem saber o que seriam os ciclos ovulatórios.

Temendo que sua mãe a culpasse e a expulsasse de casa, Norma foge e no caminho conhece Luismi, que a salva do traficante Cuco Barrabás, famoso por sequestrar garotas "só para machucá-las" (Melchor, 2020, p. 115). Norma, então, passa a viver com Luismi e após tomar um chá oferecido por Chabela, sua sogra, quase vai a óbito. A menina é socorrida e ao chegar ao hospital ainda sofre violência obstétrica e "[...] olhares acusadores das enfermeiras, quando enfim se dignavam a trocá-la, sem desamarrá-la nem por um instante da cama, porque essas foram

as instruções da assistente social: mantê-la prisioneira até que a polícia chegasse [...]" (Melchor, 2020, p. 98).

A inserção de Norma no enredo concentra-se na exploração da degradação, ao investigar suas origens e revelar sua estrutura interna, funcionando, sob essa perspectiva, como um reflexo da realidade latino-americana: complexa, desenganada e muitas vezes escamoteada pelos mecanismos de poder. A vida de Norma é construída em cima das violências mais brutais: pedofilia, violência contra a mulher, preconceito, abandono infantil, e tudo isso condenando-a à marginalidade. Norma mimetiza as chagas da desigualdade social abissal, da brutalidade das instituições que deveriam protegê-la, do alijamento de certas periferias e a luta desumana pela sobrevivência – ocorrências estas que infelizmente acompanham a história da América Latina desde os anos iniciais da colonização e exploração até os dias atuais.

Observa María Lugones (2019, p.371) que antes de se pensar na dicotomia de gêneros, deve-se problematizar "[...] que a hierarquia dicotômica entre seres humanos e não humanos é a dicotomia central da modernidade colonial". Indubitavelmente, o argumento criado pelo colonizador – humano *versus* não humano justificou a escravidão, saques, o roubo de terras e a violência, uma vez que a negação da humanidade dos povos nativos e dos africanos escravizados era condição necessária para a sustentação política e econômica do empreendimento colonial. Ser "humano", portanto, era um privilégio concedido a um grupo muito específico, assim, os "demais" eram explorados e subjugados sem os escrúpulos morais que se reservariam aos "da metrópole". Sob esse viés, a "civilização" é apresentada como um marcador de exclusão, e aqui destacamos um ponto importante: "Os comportamentos e as personalidades/almas das pessoas colonizadas eram julgadas como bestiais e, consequentemente, não atribuídas de gênero, promíscuas, grotescamente sexuais e pecaminosas" (Lugones, 2019, p. 371). E, de forma ainda mais cruel, os europeus diferenciavam os animais entre machos e fêmeas, ao passo que nossos povos originários eram bestializados.

Essa diferenciação não apenas reforçava os estratos de poder, como servia para justificar o trabalho escravo, crucial para a sobrevivência da colônia, mas nunca reconhecido em sua plena importância, sendo visto como uma mera obrigação inerente à condição de inferioridade – seres cujas aspirações e subjetividades eram ignoradas em prol de uma estrutura social que os considerava inferiores e descartáveis, conforme se nota no núcleo que perfaz Yesenia e sua família.

A entrada de Yesenia no romance, então, dá-se com a cena de um banho no rio. Para sua infelicidade, ela encontra o primo que detestava, ainda cambaleando pelo local, "[...] com certeza bêbado ou drogado [...]" (Melchor, 2020, p. 39). Desde muito jovem, Yesenia desenvolvera aversão pelo primo por causa do sofrimento que este causava a avó de ambos. O rapaz, Luismi, é filho de Chabela (uma prostituta do vilarejo) e de Maurílio, tio de Yesenia. A avó desenvolve um apego muito forte pelo garoto por acreditar que seria filho de seu único filho homem, Maurílio, um rapaz que levava uma vida incerta, a quem ela dedicou muito amor e sentia muita tristeza por causa de sua morte. Yesenia tentou alertar a avó, porém esta nunca acreditou na neta, a ponto de em uma noite de fúria cortar-lhe os cabelos e expulsá-la de casa. A raiva da avó atinge o ponto máximo quando ela descobre que Yesenia denunciara Luismi por supostamente ter matado a Bruxa, "[...] e Yesenia, com um fiapo de voz, quis pedir perdão e explicar que tudo tinha sido feito pelo próprio bem dela, mas foi tarde demais: outra vez, a vó tinha golpeado Yesenia no lugar mais dolorido, pois morreu naquele instante [...]" (Melchor, 2020, p. 60).

Chabela, cuja história compõe o quarto capítulo, é uma prostituta que sustenta a casa e o marido, Munra, que tem deficiência física. Chabela não concorda com a vida que Luismi leva – o rapaz não estuda e não trabalha. Dorme até tarde e vive as madrugadas na companhia de amigos utilizando drogas ilícitas. Um desses amigos é Brando, com quem frequenta noitadas na casa da Menina Bruxa. Brando reprime um forte

desejo sexual por Luismi, e essa repressão foi um gatilho para, junto com seus amigos, matarem a Menina Bruxa (fato que se revela nos últimos capítulos do romance). Brando queria resgatar respeito entre as pessoas do vilarejo, que duvidavam de sua "masculinidade", ao passo que os demais queriam roubar o dinheiro que a Menina Bruxa guardava em casa após a morte de sua mãe. Quando não estava na companhia dos amigos, Luismi estava em encontros amorosos com homens mais velhos (engenheiros que se mudam para o vilarejo por causa da extração de petróleo) em troca de promessas de emprego. É no momento em que Luismi, já casado com Norma, encontra a menina quase morta em casa após tomar o chá abortivo oferecido por Chabela, que se tem o vértice que une a Menina Bruxa a essas personagens, e aqui destaca-se a composição de uma personagem tão recorrente na literatura ocidental há muitos séculos: a bruxa.

Desde a feiticeira Circe, que transforma os soldados de Ulisses em suínos no poema épico *Odisseia*; passando por figuras como a Bruxa Má do Oeste do romance *O Maravilhoso Mágico de Oz* (1900), de L. Frank Baum; e as bruxas da peça *Macbeth* (1603-1607), de Shakespeare, nota-se que há uma certa inscrição de gênero na composição das bruxas, tendo em vista serem estas consideradas mais perigosas que os bruxos. Personagens como Gandalf em *O Senhor dos Aneis* (1954), de J. R. R. Tolkien; Harry Potter ou até mesmo o deus Hermes, que intercede contra os feitiços de Circe, são retratados como conselheiros sábios e não como seres malignos, ou seja, o conceito de bruxaria foi extensivamente utilizado para estigmatizar e transformar as mulheres em instrumentos de controle social e de reforço de uma ordem patriarcal e misógina.

Na sociedade mexicana, especialmente, é bastante conhecido o mito da La Llorona, fantasma vingativo do folclore mexicano e que supostamente vagueia perto de rios e baías lamentando os filhos que afogou num ataque de ciúmes após descobrir a infidelidade do marido. Sublinha-se, aqui, a tipologia comumente associada à La Llorona: "Uma índia, mentalmente doente, que

afogou os filhos no rio, que foi obrigada a buscá-los pelas noites, e que ainda aparece como uma bela mulher, de longa cabeleira, vestida de branco, que atrai os homens para lugares perigosos onde são encontrados mortos" (Montandon, 2007, p. 46).

Pensemos em uma questão de ordem cronológica. As primeiras naus europeias atracam nas Américas por volta do século XVI, período no qual o continente europeu vivenciava o ideal medievo, regido pelo pensamento cristão, responsável pela construção de toda uma iconografia maléfica das mulheres. Embora os ascetas cristãos não tenham inventado o medo em relação ao feminino, pontua Delumeau (2009, p. 468) que o cristianismo muito cedo o integrou ao imaginário europeu e "agitou esse espantalho até o limiar do século XX". Essa ideia de inferioridade de gênero, portanto, se instaura nas colônias atrelada à ideia europeia da inferioridade dos nossos povos nativos, confirmando assim a tese de Lugones (2019, p. 373) de que "'a missão civilizatória' colonial foi a máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas pela exploração inimaginável, violenta violação sexual, controle da reprodução e um horror sistemático [...]". Uma figura como La Llorona – uma mulher indígena – reforça e personifica essa dupla opressão: a misoginia trazida pelo cristianismo e a violência racial do colonialismo. Por outro lado, seu mito também pode ser lido como uma alegoria do trauma histórico sofrido pelas mulheres nativas, cujos corpos foram alvo direto da violência colonialista, seja através da violação, do controle reprodutivo ou do extermínio de suas culturas. Assim, La Llorona transcende o folclore e se torna um símbolo do "horror sistemático" infligido aos corpos racializados e femininos, ecoando o luto e a resistência de um povo devastado pela "missão civilizatória".

Em síntese, o romance de Melchor não fantasia a figura da bruxa – o texto a trata como algo muito mais incômodo e profundo –, sugerindo que ela representa aquilo que foi historicamente reprimido, silenciado ou considerado excessivo nas experiências das mulheres: o desejo, a raiva, a sexualidade

não normatizada, o corpo indócil, a violência sofrida e também a violência potencial. Nesse contexto, a bruxa encarna justamente o que a modernidade tenta "exorcizar": o irracional, o instável, o não domesticável. Comprova-se, então, que Fernanda Melchor usa a figura da bruxa como crítica, não como fantasia libertadora, especialmente por ser uma mulher trans, personificando assim a intersecção de todas as opressões, o "alvo" sobre o qual uma comunidade lança toda o seu ódio para não encarar sua própria podridão. Seu assassinato é um notório ponto de convergência de uma teia de violências – de gênero, de classe, raciais e coloniais – que constituem a verdadeira maldição a ser exorcizada.

3 Conclusão

As considerações feitas ao longo deste artigo nos levam a comprovar a hipótese de que o romance *Temporada de Furacões* ressignifica a figura da bruxa no século XXI como uma forma de crítica através da qual podemos examinar os problemas sociais da América Latina. Melchor nos apresenta a bruxa como canalização de toda perversidade de uma comunidade patriarcal, violenta e profundamente marcada por uma colonialidade do poder que persiste.

Através de uma narrativa polifônica, que mergulha nas vidas devastadas de personagens como Norma, Yesenia, Chabela e a Menina Bruxa, o romance demonstra que a caça às bruxas nunca verdadeiramente cessou. Ela apenas se transmutou. La Matosa, ao atuar como um microcosmo do continente, onde a misoginia colonial se entrelaça com a brutalidade do capitalismo neoliberal, acaba por semiotizar o continente sulamericano.

Portanto, a retomada da figura da bruxa na literatura contemporânea, exemplificada por Fernanda Melchor, é uma forma de a arte denunciar que os mesmos mecanismos de poder que justificaram as fogueiras há séculos continuam vivos, adaptados aos novos tempos. A bruxa, no contexto do século XXI, assume a função de crítica social muito atual, expondo as

estruturas de violência, desigualdade e exclusão que, longe de terem sido superadas, continuam a organizar o tecido social latino-americano.

Referências

ARAUJO, Guilherme. Escritoras latinas dão fôlego a movimento literário sob e sobre a violência constante no continente. **Quatro cinco um**. Disponível em: https://quatrocincoum.com.br/artigos/literatura/onde-vive-o-horror/ Acesso em: 19 fev. 2026.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. *In:* BONNICI, Thomas, ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária.** Abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2003, p. 205-221.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In:* CANDIDO, Antonio *et al*. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.p. 53-80.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800:** uma cidade sitiada. Tradução de Maria Lucia Machao. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOBO, Fernanda. Escrita furiosa, entender a violência: questões que movem a ficção da escritora Fernanda Melchor. **Acervo Pernambuco.** Disponível em: https://www.pernambucorevista.com.br/acervo/pernambuco/70-perfil/3102-escrita-furiosa,-entender-a-viol%C3%AAncia-quest%C3%B5es-que-movem-a-fic%C3%A7%C3%A3o-da-escritora-fernanda-melchor.html . Acesso em: 27 jan. 2026.

LUGONES, Marìa. Rumo a um feminismo decolonial. *In:* HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento**

feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.p. 368-391

MELCHOR, Fernanda. **Temporada de Furacões.** Tradução de Antonio Xerxenesky. São Paulo: Mundaréu, 2020.

MIRANDA, Wander Melo. **Nações literárias.** São Paulo: Ateliê, 2010.

MONTANDON, Rosa Maria Spinoso de. **La Llorona. Mito e poder no México.** 2007. 329 f. Tese (Doutorado em HIstória) – Programa de Pós - Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In:* LANDER, Edgardo. (org.). **A colonialidade do saber:** eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: 2005. p.227-278. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Quijano.rtf. Acesso em: 26 jan. 2026.

RUSSELL, Jeffrey B. Russell; BROOKS, Alexander. **História da Bruxaria.** Tradução de Alvaro Cabra e William Lagos. São Paulo: Aleph, 2008.

TAVARES, Sérgio. Crítica: Temporada de furacões, de Fernanda Melchor. **São Paulo Review**. Disponível em: http://saopauloreview.com.br/critica-temporada-de-furacoes-de-fernanda-melchor/. Acesso em: 28 jan. 2026.

ENTRE O FAMILIAR E O ESTRANHO: O TERROR COTIDIANO EM *EL BUEN MAL*, DE SAMANTA SCHWEBLIN

Desirée Climent[1]

1 Introdução

O terror e o fantástico, como tradições consolidadas da literatura ocidental, continuam a se manifestar na produção contemporânea, mas sob formas que reconfiguram seus pressupostos clássicos. Em vez de se apoiar exclusivamente na irrupção do sobrenatural ou na figuração explícita do monstruoso, muitas narrativas atuais deslocam o medo para o interior do cotidiano, tensionando a noção de normalidade e produzindo efeitos de inquietação que dialogam com categorias já estabelecidas pela crítica, ao mesmo tempo em que as atualizam.

Nesse horizonte, o conceito de abjeção, formulado por Kristeva (1992), oferece uma chave interpretativa relevante. A abjeção não se restringe ao repulsivo ou ao grotesco, mas designa aquilo que ameaça as fronteiras do eu e desorganiza sistemas simbólicos, instaurando uma experiência de desestabilização subjetiva. Ao expor o sujeito ao que deveria permanecer excluído, o abjeto produz uma fratura na ordem do sentido, aproximando-se do que Freud (1974) define como o inquietante, o momento em que o familiar se torna estranho, revelando tensões latentes na experiência cotidiana.

[1] Doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestra em Literaturas Hispânicas pela mesma instituição. E-mail: climent.desiree@gmail.com

Essa zona de ambiguidade também dialoga com as reflexões clássicas sobre o fantástico. Para Todorov (1970), ele se constitui na hesitação diante do aparentemente inexplicável; Barrenechea (1972) e Cortázar (1982) enfatizam a ruptura da lógica racional que sustenta o real; Alazraki (1990) aponta sua capacidade de evidenciar fraturas culturais. No contexto contemporâneo, López-Pellisa e Luis Garzón (2019) demonstram como o insólito latino-americano, especialmente na produção de narradoras, tem deslocado o foco do sobrenatural para conflitos subjetivos e sociais, reinscrevendo o fantástico nas tensões do cotidiano.

Paralelamente, os estudos de França (2008) e França e Silva (2012) contribuem para compreender o horror como categoria estética, distinguindo-o da mera reação emocional. O medo literário, nessa perspectiva, constitui-se como construção artística que mobiliza estratégias narrativas específicas para produzir mal-estar, intensificando a experiência do "horrível" por meio de recursos formais que afetam a percepção do leitor.

É nesse campo de ressignificações que se insere *El buen mal* (2025)[2], de Samanta Schweblin. Nos contos que compõem a obra, mortes, doenças, distúrbios psíquicos e traumas instauram situações em que a normalidade se revela frágil. O medo não se constrói somente e exclusivamente a partir de eventos espetaculares, mas da exposição de fraturas sutis no cotidiano, evidenciando a fragilidade das fronteiras que organizam a experiência subjetiva. Ao tensionar a ideia de normalidade, a autora dialoga com tradições do terror e do fantástico, ao mesmo tempo em que as reconfigura à luz das inquietações contemporâneas.

[2] *O bom mal*. Todas as traduções desse trabalho são da própria autora, exceto quando sinalizado de modo diferente. Optou-se por manter as citações da obra no original por se tratar de uma análise literária e assim se preservar a voz, o estilo, as nuances e intenções autênticas da autora, permitindo uma interpretação mais precisa. As citações que não se referem à obra literária analisada estão traduzidas no corpo conforme as orientações da ABNT e as traduções da obra estão em nota de rodapé.

Além disso, a análise da obra pode ser ampliada pelas contribuições de Bourdieu (2007), no que se refere à inserção da autora no campo literário, bem como pelos estudos de Martín-Barbero (2013) e García Canclini (1995), que permitem compreender as mediações entre literatura, indústria editorial e meios de comunicação. Desse modo, o medo representado nos contos não se limita à esfera individual das personagens, mas se articula a transformações mais amplas na sensibilidade e na circulação cultural contemporânea.

Assim, ao articular abjeção, medo, fantástico e horror como categoria estética, este trabalho propõe examinar como *El buen mal* (2025) reinscreve e ressignifica conceitos clássicos da literatura de terror, construindo uma estética do mal-estar fundada na instabilidade do cotidiano e na problematização da normalidade.

2 Desenvolvimento

Para compreender esse processo de ressignificação, analisam-se os contos da coletânea. O primeiro conto *"Bienvenida a la comunidad"*[3], apresenta como protagonista uma mulher casada, com filhos, inserida em uma localidade aparentemente tranquila, cuja rotina se organiza em torno do cuidado doméstico. A narrativa inicia-se, no entanto, com a tentativa de suicídio da personagem, gesto que irrompe como ruptura inaugural da ordem cotidiana. Após sobreviver, ela retoma suas atividades como se nada tivesse ocorrido, mas o evento parece instaurar uma fissura irreversível na normalidade que sustenta sua existência.

A tentativa de autodestruição não é explorada como espetáculo dramático, mas como experiência íntima, silenciosa e perturbadoramente lúcida. A serenidade com que a personagem descreve a própria asfixia produz um deslocamento inquietante:

[3] "Bem-vinda à comunidade".

> *Quiero que eso pase sin dolor. Una decena de burbujas salen por la boca y la nariz y se elevan. Otro espasmo me acalambra y tengo miedo de lo que pueda ocurrir ahora. Suelto el aire que me queda. Me sorprende la sensación líquida donde antes había aire, pero, sobre todo, me sorprende la lucidez, la serenidad. Me miro las manos, más grandes y blancas que en la superficie, y me pregunto cuanto tiempo tardaré en perder el conocimiento* (Schweblin, 2025, p. 9-10).[4]

É justamente nessa tranquilidade, na suspensão do pânico esperado, que se inscreve o abjeto. Conforme formula Julia Kristeva, o abjeto não é simplesmente o sujo ou o moralmente condenável, mas aquilo que ameaça as fronteiras do eu, que desorganiza identidades e sistemas simbólicos. A tentativa de suicídio, enquanto transgressão radical da autopreservação, rompe o pacto silencioso que sustenta a vida familiar e social. Ela expõe aquilo que deveria permanecer excluído: a fragilidade psíquica, o desejo de desaparecer, o esvaziamento de sentido.

Nesse conto, o horror não advém do sangue ou da violência explícita, mas da desestabilização simbólica. A personagem, embora sobreviva, já não ocupa o mesmo lugar na economia afetiva da narrativa. Sua tristeza e sua invisibilidade tornam-se quase palpáveis, revelando silenciamentos estruturais e a precariedade de sua posição dentro da família. O que se apresenta como normalidade revela, assim, uma ficção sustentada por repressões e omissões, aquilo que Freud (1974), ao tratar do inquietante (*Unheimlich*), descreve como o retorno perturbador do que deveria ter permanecido oculto. O familiar torna-se estranho porque deixa entrever sua própria artificialidade.

[4] Quero que isso aconteça sem dor. Uma dezena de bolhas sai pela boca e pelo nariz e se eleva. Outro espasmo me dá uma cãibra e tenho medo do que possa acontecer agora. Solto o ar que ainda me resta. Surpreende-me a sensação líquida onde antes havia ar, mas, sobretudo, surpreende-me a lucidez, a serenidade. Olho para minhas mãos, maiores e mais brancas do que na superfície, e me pergunto quanto tempo levarei para perder a consciência.

O abjeto reaparece em outro conto, "*El ojo en la garganta*"[5], mas deslocado para o corpo infantil. Um acidente doméstico, o menino que engole uma pilha, desencadeia danos irreversíveis e a necessidade de uma traqueostomia. O orifício aberto em sua garganta transforma-se, metaforicamente, em um "olho": é por ele que o menino vê, sente e se relaciona com o mundo. O corpo, antes íntegro e reconhecível, converte-se em superfície de estranhamento. Nas palavras de Kristeva:

> O abjeto não é um objeto diante de mim, que eu nomeio ou imagino. Tampouco é um sujeito, um 'eu'. O abjeto tem apenas uma qualidade do objeto, a de se opor ao eu. Mas não é um objeto; aquilo que é abjeto não é meu correlato, que, oferecendo-me um apoio sobre alguém ou alguma coisa, permitir-me-ia ser mais ou menos objetivado. O abjeto não é algo que eu reconheça como coisa. É algo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita limites, posições, regras. O entre, o ambíguo, o misto (1982, p. 8).

Ou seja, o abjeto corresponde ao que ameaça a estabilidade do sujeito e da estrutura social, pois rompe fronteiras e embaralha distinções que garantem a sensação de ordem. O corpo perfurado da criança encarna essa perturbação: dissolve a distinção entre interior e exterior, entre integridade e mutilação, entre o que deve permanecer oculto e o que se torna visível. A pergunta que ecoa na narrativa através da fala da criança: "*¿Un cuerpo así, pinchado, sigue siendo un cuerpo?*" (Schweblin, 2025, p. 75)[6] revela que a questão não é apenas médica, mas ontológica.

Além disso, o estranhamento não se limita ao menino. O pai, tomado pela culpa, passa a perceber o filho como lembrança permanente da falha, e o corpo da criança converte-se em lugar de tormento. O que antes era familiar torna-se inquietante; o corpo amado torna-se também corpo abjeto. A experiência do *Unheimlich*

[5] "O olho na garganta".

[6] Um corpo assim, perfurado, continua sendo um corpo?

freudiano articula-se aqui à categoria kristeviana, produzindo um horror que emerge do interior da vida doméstica. Em palavras do autor: "A palavra alemã '*unheimlich*' é obviamente o oposto de '*heimlich*' ['doméstico'], '*heimisch*' ['nativo'] − o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é 'estranho' é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar" (Freud, 1974, p. 227).

Nesses dois contos, abjeto e estranho se articulam, de formas distintas, mas que perpassam a experiência do corpo e da relação que as personagens estabelecem com ele.

No conto seguinte, "*Un animal fabuloso*"[7], a ruptura da normalidade se inscreve de modo diverso. A narrativa constrói inicialmente uma atmosfera de cumplicidade entre a narradora e um menino descrito como singular, sensível, fascinado por cavalos. A morte trágica da criança interrompe brutalmente essa configuração afetiva, instaurando o trauma.

É nesse ponto que a narrativa mobiliza procedimentos clássicos do fantástico, conforme discutidos por teóricos como Barrenechea (1972), Cortázar (1982), Todorov (1970) e Alazraki (1990): a hesitação diante do inexplicável. O aparecimento de um cavalo após a morte do menino, reconhecido pela narradora como se houvesse ali uma continuidade misteriosa, desloca o texto para uma zona de ambiguidade. O evento não é explicado, tampouco é plenamente assumido como sobrenatural. Ele permanece suspenso, exigindo do leitor a mesma oscilação interpretativa que caracteriza o fantástico tradicional, como já sinalizado por Louis Vax (1965, p. 78):

> O mundo tornou-se turvo, inquietante; já não se está seguro de nada; o sonho e a vigília, o sonhado e a realidade entrelaçam-se inexplicavelmente e nos produzem um curioso mal-estar: sentimos vacilar sob nossos pés a terra firme das certezas.[8]

[7] "Um animal fabuloso".

[8] "*El mundo se ha vuelto turbio, inquietante, no se está ya seguro de nada; el sueño y la vigilia, lo soñado y la realidad se enlazan inexplicablemente y nos producen un curioso*

Entretanto, o que se observa não é mera repetição de fórmulas clássicas. O insólito, aqui, não busca instaurar um universo regido por leis sobrenaturais estáveis, mas tensionar a experiência do luto. O cavalo não resolve a morte; ele a intensifica. O extraordinário não afasta o real, mas o atravessa, expondo a incapacidade da linguagem de elaborar plenamente a perda:

> *Lo reconozco enseguida. El color, la altura, las orejas. Tira del carro con cansancio. Un carro enorme, desproporcionado para su tamaño. Pido que detengan el coche, me bajo y corro hacia él. El hombre que lo conduce a latigazos no entiende que ocurre, tira de las rindas para frenarlo. El caballo se detiene, bufa, se vuelve hacia mí. Toco su cabeza enorme, mi frente otra vez contra su frente. Una palma abierta contra su pómulo, la otra contra su pecho. Es tan enorme y precioso, y yo estoy pidiendo perdón (Schweblin, 2025, p. 44).*[9]

A dúvida e impossibilidade de um menino ter se tornado o cavalo permanece e não é solucionada no texto, reforçando o caráter e a tradição do fantástico no conto.

O texto seguinte é "*William en la ventana*"[10]. Nele, também um animal será fundamental para a percepção do sobrenatural. A protagonista é uma escritora que recebe um trabalho para escrever em Xangai. Trata-se de uma proposta irrecusável e ela decide viajar, mesmo tendo obtido o diagnóstico de uma grave doença que acomete seu marido.

---

malestar: sentimos vacilar bajo nuestros pies la tierra firme de las certidumbres"

[9] "Reconheço-o imediatamente. A cor, a altura, as orelhas. Ele puxa a carroça com cansaço. Uma carroça enorme, desproporcional ao seu tamanho. Peço que parem o carro, desço e corro até ele. O homem que a conduz a chicotadas não entende o que está acontecendo; puxa as rédeas para freá-lo. O cavalo para, bufa e se volta para mim. Toco sua cabeça enorme, minha testa outra vez contra a dele. Uma palma aberta contra sua maçã do rosto, a outra contra seu peito. Ele é tão enorme e precioso, e eu estou pedindo perdão".

[10] "William na janela".

Apesar da distância, eles mantêm uma relação de grande proximidade, falando-se diariamente. O marido a auxilia com questões corriqueiras por telefone e pela internet. Ainda assim, o fato de saber que ele está doente preocupa a narradora, que passa a ser atormentada por pensamentos recorrentes acerca da possível morte do companheiro: *"Llegar a casa y descubrirlo duro en el sillón, o moverme en la cama en la madrugada, tocar su pierna con mi pie y sentir su piel fría y rígida. Me asustaba la idea de su cuerpo ya sin él, de toda su parte física ahí en la casa, totalmente vacía"* (Schweblin, 2025, p. 48).[11]

A morte passa a ocupar um lugar constante nos pensamentos da protagonista. Entre sua rotina de escrita, socialização com outros escritores e ligações diárias para o marido, ela faz amizade com uma das autoras que se encontra no mesmo local que ela. Essa colega possui uma preocupação que foge do comum: o intenso afeto por seu gato, que ficou em outro país. Esse gato é William.

A inquietação da amiga se dá porque o animal sofreu um envenenamento e quase morreu. A mulher toma conhecimento do ocorrido por meio do marido, que lhe relata tudo por telefone. Em determinado momento, ela confessa que ama o marido, mas afirma que quem mais ama em sua vida é o gato e que seria impossível viver sem ele.

A partir desse episódio, a protagonista passa a pensar constantemente nesse animal. Impressiona-lhe o tamanho afeto que sua colega demonstra por ele. Com a ajuda de seu próprio marido, que está em Buenos Aires, consegue uma fotografia do felino, e este passa a ocupar grande parte de seus pensamentos.

Em determinado momento, o gato morre. A notícia desestabiliza profundamente a colega da protagonista e também a própria narradora. A morte, que antes parecia rondar de maneira

[11] "Chegar em casa e descobri-lo rígido na poltrona, ou me mexer na cama de madrugada, tocar sua perna com meu pé e sentir sua pele fria e dura. Me assustava a ideia de seu corpo já sem ele, de toda a sua parte física ali na casa, completamente vazia".

distante seus pensamentos, torna-se central a partir do instante em que sua amiga lhe comunica que William morreu.

As dúvidas, os medos e as angústias acerca da morte parecem adquirir outras dimensões enquanto as duas amigas conversam sobre o ocorrido. É nesse momento que ocorre a ruptura com aquilo que se entende por normalidade: ambas escutam o gato dentro do apartamento. Trata-se de algo impossível, já que ele está morto e em outro país. Em um primeiro momento, a protagonista acredita que o que escuta seja fruto do desespero da amiga diante da perda. Contudo, ao final, ela própria também ouve o som: *"Entonces lo escuché. Claro y chispeante, un rasguño lento sobre una textura suave, como centenas de micro globitos explotando en el aire"* (Schweblin, 2025, p. 62).[12]

Ao perceber que algo inexplicável ocorre, a protagonista é submergida em uma espiral de dúvidas que colocam à prova sua própria sanidade:

> *¿Y si William realmente estaba en el cuarto con nosotras? ¿Y si la marca de Andrés nunca había estado ahí, y yo me la había estado imaginando? ¿Y si Denyse se había inventado todo y no había gato ni marido? ¿Y si Andrés ya estaba muerto, pero nadie me había podido avisar? ¿Y si yo también estaba loca y ahora perdía el total control de mi vida? ¿Y si de verdad me moría si Andrés se moría, pero sola y a diecinueve mil kilómetros de distancia?" (Schweblin, 2025, p. 63).*[13]

Nesse ponto da narrativa instala-se aquilo que Tzvetan Todorov (1970) identifica como a hesitação característica do

[12] "Então eu o ouvi. Claro e crepitante, um arranhão lento sobre uma textura suave, como centenas de microbolhas estourando no ar".

[13] "E se William realmente estivesse no quarto conosco? E se a marca de Andrés nunca tivesse estado ali, e eu a tivesse imaginado o tempo todo? E se Denyse tivesse inventado tudo e não houvesse gato nem marido? E se Andrés já estivesse morto, mas ninguém tivesse conseguido me avisar? E se eu também estivesse louca e agora estivesse perdendo o controle total da minha vida? E se eu realmente morresse se Andrés morresse, mas sozinha e a dezenove mil quilômetros de distância?".

fantástico: a impossibilidade de decidir entre uma explicação racional ou sobrenatural para os acontecimentos. O episódio rompe com as fronteiras seguras da realidade cotidiana e introduz uma dimensão inquietante do familiar, aproximando-se daquilo que Sigmund Freud (1974) denomina *unheimlich*, isto é, a irrupção do estranho no interior do que deveria ser conhecido e estável.

Tal hesitação aproxima o conto também das formulações de Ana María Barrenechea (1972), para quem o fantástico se constrói quando o relato coloca em crise a estabilidade das leis que organizam a realidade narrativa. Nesse sentido, o episódio vivido pelas personagens não se resolve pela explicação racional nem se confirma plenamente como sobrenatural, mantendo-se em uma zona de indeterminação que intensifica o efeito de inquietação.

De maneira semelhante, Jaime Alazraki (1990) observa que o fantástico contemporâneo frequentemente desloca o foco do acontecimento extraordinário para a experiência subjetiva das personagens, fazendo com que a dúvida, o medo e a desestabilização da percepção da realidade sejam mais importantes que o evento em si. No conto de Schweblin, o som do gato morto não apenas introduz uma ruptura no plano do real, mas também desencadeia um processo de questionamento interno que coloca em risco a própria estabilidade psíquica da narradora.

Se em *"William en la ventana"* o insólito emerge por meio da irrupção do sobrenatural em um contexto cotidiano, nos contos seguintes Schweblin desloca esse efeito perturbador para outras dimensões da experiência humana. A velhice, a memória e a fragilidade do corpo passam a ocupar lugar central na construção da inquietação narrativa. Nesse sentido, o fantástico deixa de depender exclusivamente de acontecimentos extraordinários e passa a operar, como sugere Julio Cortázar (1982), a partir de pequenas fissuras na realidade cotidiana, nas quais o familiar revela subitamente sua dimensão inquietante. Corroboram essa análise as afirmações de Vax acerca do fantástico:

> A narrativa fantástica, ao contrário, deleita-se em apresentar-nos homens como nós, situados subitamente diante do inexplicável, mas dentro do nosso mundo real. Enquanto o feérico coloca fora da realidade um mundo em que o impossível, e, portanto, o escândalo, não existe, o fantástico se nutre dos conflitos entre o real e o possível (1965, p. 6).[14]

Os dois últimos contos, *"La mujer de Atlántida"*[15] e *"El superior hace una visita"*[16], relacionam-se no que se refere à representação de personagens idosas. O primeiro apresenta como fio condutor da narrativa uma senhora muito idosa que frequenta um salão de beleza. Sua condição de velhice é apresentada como algo incômodo, que deve ser ocultado:

> *Aparecía por la peluquería cada dos semana. Alguien la interceptaba enseguida y la acompañaba discretamente hasta el fondo del local para que el resto de las clientas no tuvieran que verla ni olerla. La sentaban frente al espejo que hay detrás de las piletas en un banco que se usaba solo para ella, y ahí se quedaba, inmóvel, hasta que yo terminara de atender y me acercaba (Schweblin, 2025, p. 109).*[17]

Essa personagem, chamada senhora Pitis, será responsável por evidenciar o incômodo social diante da velhice e, ao mesmo tempo, por provocar uma ruptura com o cotidiano por meio da memória e da percepção do tempo. É graças a ela que a narradora protagonista

---

[14] *La narración fantástica, por el contrario, se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real. Mientras que lo feérico coloca fuera de la realidad un mundo donde lo imposible y, por lo tanto, el escándalo no existe y lo fantástico se nutre de los conflictos entre lo real y lo posible*.

[15] "A mulher de Atlántida".

[16] "O superior faz uma visita".

[17] Ela aparecia no salão a cada duas semanas. Alguém a interceptava imediatamente e a acompanhava discretamente até o fundo do salão para que o resto das clientes não tivesse que vê-la nem senti-la. Sentavam-na diante do espelho que fica atrás das pias, em um banco que era usado apenas por ela, e ali permanecia, imóvel, até que eu terminasse de atender e me aproximasse.

retoma lembranças do passado e o trauma de ter perdido sua irmã quando ambas eram ainda crianças.

Nesse conto, o corpo idoso, frequentemente associado ao incômodo ou ao repúdio, transforma-se em elemento central do insólito. A velhice, que poderia ser percebida como abjeta, converte-se em mediadora entre passado e presente, permitindo à protagonista revisitar experiências traumáticas e ressignificar a morte precoce da irmã.

Nessa perspectiva, o insólito não se manifesta por meio de um acontecimento sobrenatural evidente, mas pela forma como a memória reorganiza o tempo e o espaço da experiência. A narrativa evidencia, assim, aquilo que Ana María Barrenechea (1972) identifica como uma das características do fantástico moderno: a presença de zonas de ambiguidade em que realidade, lembrança e imaginação passam a coexistir, produzindo uma percepção instável do mundo narrado.

Se no conto anterior o insólito emerge a partir da memória e da fragilidade do corpo idoso, em *"El superior hace una visita"*, Schweblin desloca o foco para o espaço doméstico. Nesse caso, o terror não decorre de um evento sobrenatural, mas da ruptura violenta de um espaço que deveria representar segurança e intimidade.

O último conto, "*El superior hace una visita"*, também apresenta a velhice como elemento central. Nele, duas mulheres idosas são representadas, evidenciando diferentes problemáticas associadas ao envelhecimento. A protagonista possui cerca de sessenta anos, é divorciada, tem uma filha que vive no exterior e mora sozinha em seu apartamento.

Nessa personagem configuram-se questões recorrentes da vida contemporânea, como a solidão, o tédio e os questionamentos sobre o sentido da própria existência:

> *Se preguntaba de qué se trataba todo eso, es decir, para qué era todo ese asunto de tener una vida. ¿Era algo que en algún punto debía entender?*

> *¿Algo que una estaba destinada a ver, o que debía hacer? No esperaba un descubrimiento extraordinario* (Schweblin, 2025, p. 154).[18]

A outra face da velhice aparece na figura da senhora que desencadeará o elemento insólito da narrativa. Trata-se de uma mulher muito idosa, aparentemente com algum comprometimento neurológico, que foge da casa de repouso onde vive. A protagonista decide ajudá-la e a leva para seu apartamento. Pouco depois, o filho dessa senhora, Joel, aparece para buscá-la. A tensão se intensifica quando se descobre que há um localizador nas sandálias da idosa, o que permitiu ao filho encontrá-la. Ao chegar ao apartamento, o homem passa a agir de forma agressiva e invasiva, iniciando uma série de abusos físicos e psicológicos contra a protagonista.

> *El hombre estaba acostado en la cama, con los brazos debajo de la cabeza y los ojos cerrados. No se había quitado las zapatillas. Tenía las piernas cruzadas sobre la colcha floreada y movía rítmicamente los pies, tarareando algo para sí mismo. Ella carraspeó y él abrió primero un solo ojo, como espiándola, después sonrió y se sentó bajando las piernas de la cama. (Schweblin, 2025, p. 165).*[19]

A invasão ao apartamento marca o início de uma sequência de violências que incluem intimidação, tortura psicológica e agressão física. A protagonista sente o peso da solidão e a impossibilidade de pedir ajuda. A presença do invasor rompe completamente com a expectativa de segurança associada ao espaço doméstico e instala um clima de medo constante.

---

[18] "Perguntava-se do que se tratava tudo aquilo, isto é, para que servia toda essa questão de ter uma vida. Era algo que, em algum momento, deveria entender? Algo que se estava destinada a ver, ou que deveria fazer? Não esperava uma descoberta extraordinária".

[19] "O homem estava deitado na cama, com os braços debaixo da cabeça e os olhos fechados. Não tinha tirado os tênis. Estava com as pernas cruzadas sobre a colcha florida e movia ritmicamente os pés, cantarolando algo para si mesmo. Ela pigarreou e ele abriu primeiro um único olho, como se a espreitasse; depois sorriu e se sentou, baixando as pernas da cama".

> *El hombre se sentó de repente, mirándola furioso por primera vez. Ella quería hablar, tenía que hablar. Él se levantó, le apuntó con el arma a la cabeza y sacó el seguro. Era algo tan insólito que le costaba reaccionar (Schweblin, 2025, p. 173).*[20]

Nesse conto, o terror emerge da ruptura do espaço doméstico como lugar de segurança. A casa, tradicionalmente associada à proteção e à intimidade, transforma-se em espaço de medo e vulnerabilidade. O cotidiano reconhecível é perturbado por uma violência inesperada, aproximando-se novamente do efeito do estranho descrito por Sigmund Freud (1974), no qual aquilo que deveria ser familiar torna-se fonte de angústia, e auxiliam essa interpretação os pressupostos de Julio França: "Literatura de Horror é a denominação mais usual dada a textos ficcionais que, de algum modo, são relacionados ao sentimento de medo físico ou psicológico" (2008, p. 14).

Nesse sentido, embora não haja um acontecimento sobrenatural explícito, o relato produz um efeito semelhante ao que Tzvetan Todorov (1970) identifica como próprio das narrativas do insólito: a desestabilização das certezas que organizam a realidade cotidiana. A irrupção da violência dentro do espaço privado transforma o ambiente doméstico em um lugar imprevisível e ameaçador. É o insólito que demarca a experiência nesses dois últimos textos, tal como a definição de Lopez-Pellisa (2019):

> Diz o dicionário que o insólito é o raro, o estranho, o desacostumado. Nesta antologia, o insólito é tudo aquilo que resulta extraordinário: o que sai do comum, o inusual, o fabuloso ou o inexplicável; aquilo que aspira ir além da realidade" (López-Pellisa , Teresa; Luis Garzón, Ricard.2019, p. 11).[21]

[20] "O homem se sentou de repente, olhando para ela furioso pela primeira vez. Ela queria falar, precisava falar. Ele se levantou, apontou a arma para a cabeça dela e tirou a trava de segurança. Era algo tão insólito que lhe custava reagir".

[21] "*Dice el diccionario que lo insólito es lo raro, lo extraño, lo desacostumbrado. En esta antología, lo insólito es todo aquello que resulta extraordinario. Lo que se sale de lo común, lo inusual, lo fabuloso o lo inexplicable: lo que aspira a ir más allá de la realidad"*

Assim, um gesto inicial de solidariedade desencadeia uma situação extrema que evidencia medos profundamente contemporâneos: a violência doméstica, a vulnerabilidade das mulheres e a sensação de insegurança que atravessa a vida urbana atual.

Além das dimensões estéticas e temáticas já discutidas, a produção literária de *El buen mal* também pode ser compreendida a partir de sua inserção em um contexto cultural mais amplo, no qual diferentes linguagens e repertórios narrativos se entrecruzam. Nesse sentido, a noção de campo literário proposta por Pierre Bourdieu (2007) permite considerar que a obra de Samanta Schweblin (2025) não se constitui apenas a partir de tradições estritamente literárias, mas também dialoga com práticas culturais e formas de circulação simbólica que atravessam a cultura contemporânea. A trajetória da autora, marcada por forte presença internacional, circulação em diferentes mercados editoriais e diálogo com outras linguagens narrativas, evidencia como sua escrita se insere em um espaço cultural dinâmico, no qual literatura, mídia e entretenimento mantêm relações cada vez mais estreitas.

A partir dessa perspectiva, os contos analisados podem ser lidos também como produtos de um ambiente cultural caracterizado por intensas mediações simbólicas. Conforme argumenta Jesús Martín-Barbero (2013), a cultura contemporânea se estrutura por meio de processos de mediação que articulam práticas sociais, formas narrativas e meios de comunicação. Nessa lógica, as narrativas literárias não se limitam a reproduzir modelos herdados da tradição, mas incorporam modos de percepção, ritmos narrativos e estratégias de construção de suspense que circulam amplamente em outras esferas da cultura, como o cinema, as séries televisivas e as narrativas audiovisuais do entretenimento contemporâneo.

Essa circulação de linguagens também pode ser compreendida à luz das reflexões de Néstor García Canclini (2007) sobre os processos de hibridação cultural. Para o autor, as produções

culturais contemporâneas se constituem a partir do cruzamento entre tradições distintas, em que formas eruditas e populares passam a coexistir e a se transformar mutuamente, em palavras do autor:

> De todo modo, é interessante destacar que o imaginário se apresenta e tem êxito comunicacional. Ficamos atentos ao que nos dizem na televisão sobre o que aconteceu na cidade ao longo do dia. A televisão, ou às vezes a internet, desempenha esse papel. Assim, isso expressa, por um lado, um desejo de conhecimento e, por outro, uma carência que é difícil de suportar. Esses dois impulsos estão na base dos imaginários. O imaginário não é apenas a representação simbólica do que ocorre, mas também o lugar de elaboração de insatisfações, desejos e da busca de comunicação com os outros (2007, p. 93).[22]

No caso da obra de Schweblin (2025), essa dinâmica se manifesta na maneira como os contos dialogam simultaneamente com tradições literárias do fantástico e do terror e com sensibilidades narrativas difundidas pelos meios de comunicação e pela cultura de massa. O efeito de inquietação produzido por suas narrativas não depende apenas de procedimentos literários clássicos, mas também de um modo de construção do suspense e da tensão que ecoa estruturas narrativas amplamente disseminadas no imaginário cultural contemporâneo.

Desse modo, o terror e o insólito presentes nos contos de *El buen mal* podem ser interpretados não apenas como continuidade de uma tradição literária consolidada, mas também como resultado

[22] De todas maneras es interesante destacar que el imaginario se presenta, tiene éxito comunicacional. Estamos alertas a lo que nos dicen en la televisión sobre que pasó en la ciudad a lo largo del día. La televisión o a veces la internet, juegan ese papel. Entonces, esto está expresando por un lado un deseo de conocimiento y, por otro lado, una carencia que resulta difícil de soportar. Esos dos resortes están en la base de los imaginarios. El imaginario no sólo es representación simbólica de lo que ocurre, sino también es el lugar de elaboración de insatisfacciones, deseos, búsqueda de comunicación con los otros (2007, p. 93).

de um diálogo constante entre literatura e cultura midiática. Ao incorporar essas múltiplas influências, a escrita de Schweblin evidencia como o gênero do terror se reinventa na contemporaneidade, articulando repertórios provenientes tanto da tradição literária quanto das linguagens do entretenimento. Assim, suas narrativas revelam uma sensibilidade estética profundamente vinculada às formas culturais do presente, nas quais o medo emerge menos da irrupção espetacular do sobrenatural e mais da percepção de fissuras inquietantes no interior da experiência cotidiana.

3 Conclusão

A análise dos contos de *El buen mal* evidencia como a autora mobiliza diferentes estratégias narrativas para representar medos profundamente vinculados à experiência contemporânea. Ao deslocar o foco do terror para situações aparentemente banais, como a vida familiar, a doença, a velhice, o luto ou a solidão, Schweblin constrói narrativas nas quais o cotidiano se revela permeado por fissuras que desestabilizam a sensação de normalidade. Nesse processo, o estranho emerge justamente no interior do familiar, aproximando-se daquilo que Sigmund Freud descreve como o inquietante, isto é, o momento em que algo outrora conhecido retorna sob uma forma perturbadora.

Essa dinâmica permite compreender o sentido da tensão proposta no próprio título deste trabalho, entre o familiar e o estranho, uma vez que as narrativas analisadas demonstram como a normalidade cotidiana pode se tornar repentinamente instável. Nas histórias de Schweblin, o terror não se constrói apenas por meio de acontecimentos extraordinários, mas sobretudo pela percepção de pequenas rupturas naquilo que parecia seguro e reconhecível. Assim, o cotidiano torna-se o espaço privilegiado para a emergência do inquietante. Ao mesmo tempo, as narrativas evidenciam experiências que podem ser interpretadas à luz da noção de abjeção formulada por Julia Kristeva (1992). Corpos

fragilizados, memórias traumáticas, perdas irreparáveis e relações afetivas atravessadas por culpa ou violência configuram situações em que as fronteiras simbólicas que sustentam a identidade e a ordem social se tornam instáveis. O horror, nesse contexto, não se constrói necessariamente a partir de acontecimentos espetaculares, mas da percepção de que a normalidade cotidiana se sustenta sobre equilíbrios frágeis.

As narrativas dialogam ainda com a tradição crítica do fantástico desenvolvida por autores como Tzvetan Todorov (1970), Ana María Barrenechea (1972), Julio Cortázar (1982) e Jaime Alazraki (1990). Em diversos momentos, os contos mantêm o leitor em estado de hesitação diante de acontecimentos que escapam às explicações convencionais, produzindo uma zona de ambiguidade em que o real e o inexplicável coexistem. No entanto, em vez de simplesmente reproduzir modelos clássicos do fantástico, Schweblin desloca esse efeito para experiências subjetivas e conflitos cotidianos, atualizando o gênero no contexto da sensibilidade contemporânea.

Nesse sentido, a obra evidencia como o terror e o fantástico continuam a oferecer instrumentos relevantes para a representação das tensões do presente. Ao articular abjeção, memória, violência e fragilidade emocional, *El buen mal* revela que aquilo que se entende por normalidade pode ser, como sugere a própria autora, uma construção frágil, constantemente ameaçada por forças que emergem do interior da vida cotidiana. Assim, a escrita de Samanta Schweblin reafirma a vitalidade da literatura de terror na contemporaneidade e aponta para novos caminhos interpretativos da literatura argentina atual, na qual o medo deixa de estar restrito ao sobrenatural e passa a habitar as zonas mais íntimas da experiência cotidiana.

Referências

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? *In:* MORALES, Ana María (org.). **Teorías de lo fantástico**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990. p. 21-38.

BARRENECHEA, Ana María. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. **Revista Iberoamericana,** Pittsburgh, v. 38, n. 80, p. 391-403, apr. 1972. DOI:10.5195/reviberoamer.1972.2727

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte:** gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANCLINI, Néstor García. Diálogo con Néstor García Canclini: ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad? Entrevista concedida a Alicia Lindón. *EURE* – **Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales,** Santiago, v. 33, n. 99, p. 89-99, 2007.

CORTÁZAR, Julio. Do conto breve e seus arredores. *In:* CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio.** São Paulo: Perspectiva, 1982.

FRANÇA, Júlio. **O horror na literatura:** reflexões sobre medo e estética. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

FRANÇA, Júlio; SILVA, Maria Cristina Batalha da. O horror como categoria estética. *Abusões: Revista de Literatura e Cultura Popular*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 1–17, 2012.

FREUD, Sigmund. O inquietante (Das Unheimliche). *In:* FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

KRISTEVA, Julia. **Poderes de la perversión:** ensayo sobre la abyección. México: Siglo XXI Editores, 1982.

KRISTEVA, Julia. **Extranjeros para nosotros mismos**. Barcelona: Plaza & Janés, 1992.

LÓPEZ-PELLISA, Teresa; GARZÓN, Luis (org.). **Insólitas:** narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España. Madrid: Páginas de Espuma, 2019.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

SCHWEBLIN, Samanta. **El buen mal**. Buenos Aires: Random House, 2025.

SCHWEBLIN, Samanta. **El concepto de normalidad es nuestra ficción más efectiva**. Entrevista concedida a Silvina Friera. Página/12, Buenos Aires, fev. 2025. Disponível em: https://www.pagina12.com.ar/806598-samanta-schweblin-el-concepto-de-normalidad-es-nuestra-ficci/. Acesso em: 14 mar. 2026.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VAX, Louis. **Arte y literatura fantásticas.** Buenos Aires: Buenos Aires Eudeba, 1965.

LENDAS E FÁBULAS NA EDUCAÇÃO: CONTRIBUIÇÕES DA LITERATURA INFANTOJUVENIL FANTÁSTICA DE CARMEN DOLORES (1908)

Ana Luiza Ramos Gomes[1]
Naiara Sales Araújo Santos[2]

1 Introdução

Ao longo da história, até os dias atuais, os aspectos literário e pedagógico permeiam a definição da literatura infantojuvenil, que cumpre funções de entretenimento, formação moral e instrução. Com o surgimento da classe burguesa na Europa, a partir do século XVIII, essa produção consolidou-se como instrumento de caráter formativo, alinhado aos valores da nova ordem social. Nesse contexto, os textos destinados ao público infantil passam a desempenhar o papel de difundir a cultura como reservatório de saberes e de transmitir, de modo acessível e lúdico, princípios considerados fundamentais à formação do cidadão moderno. Paralelamente, o crescente prestígio da ciência, da leitura e do livro favoreceu a expansão de bibliotecas, escolas e outras instituições voltadas à infância.

Esse processo reverbera no Brasil tardiamente em relação à Europa e aos Estados Unidos, somente no final do século XIX e início do XX surgem obras destinada aos jovens leitores em território nacional. Ao investigar a historiografia do gênero,

[1] Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Maranhão; email: ana.lrg@discente.ufma.br;
[2] Doutora em Literarura comparada; docente do Programa de Pós-graduaçao em Letras da Universidade Federal do Maranhão. E-mail: naiara.sas@ufma.br

porém, ainda considera-se que somente a partir da segunda década do século XX houve uma verdadeira consolidação.

A literatura infantojuvenil diferencia-se de outros gêneros por sua capacidade de mobilizar o imaginário da criança, sendo o fantástico um importante recurso nesse processo. Conforme aponta Zilberman (2003), a especificidade desse campo se evidencia no poder das narrativas para despertar e expandir a imaginação infantil. Tal característica demonstra um traço essencial de seu funcionamento e evidencia sua influência no desenvolvimento cognitivo e emocional das crianças, proporcionando experiências literárias enriquecedoras desde as fases iniciais da vida. Ademais, a literatura infantojuvenil fantástica emerge como uma importante ferramenta para proporcionar o caráter moralizante de forma lúdica, compreensiva e afetiva para o público.

Por décadas, a sistematização do gênero considera a narrativa que atribui a Monteiro Lobato o papel de fundador. É inegável sua relevância e projeção nacional no início do século XX, principalmente a partir da construção do Sítio do Pica-pau Amarelo. Porém, essa versão, amplamente difundida nos estudos literários, desconsidera autoras e autores que, antes de Lobato, já se dedicavam à produção voltada à infância, muitas vezes recorrendo ao modo maravilhoso, ao fantástico e às lendas populares brasileiras como estratégias de mediação pedagógica e de formação moral.

Portanto, essa pesquisa se justifica pela necessidade de reavaliar o papel das mulheres na história da literatura brasileira, especialmente no âmbito do fantástico, valorizando autoras que foram marginalizadas e esquecidas ao longo do tempo. Objetiva assim investigar, na obra *Lendas brasileiras: coleção de 27 contos para crianças* (1908), de Carmen Dolores, o papel das lendas e fábulas na formação ética, social e moral, bem como na construção da identidade cultural e na valorização da tradição oral brasileira, no contexto da Belle Époque.

2 A Belle Époque Brasileira: a formação da literatura infantojuvenil brasileira

O desenvolvimento da literatura infantojuvenil brasileira foi um processo gradual, influenciado por mudanças sociais, políticas e culturais no país, que culminou na criação de uma literatura nacional voltada para a formação das novas gerações e alinhada aos valores da modernização e da educação. Até 1920, esse gênero, influenciado por modelos europeus, tinha um forte compromisso com a formação de um sentimento patriótico e cívico nas crianças.

A literatura infantojuvenil no Brasil surge de forma tardia, consolidando-se apenas nas proximidades do século XX, em decorrência das condições sociais e históricas do país. Ao longo do século XIX, o papel da criança na sociedade passou a ser progressivamente problematizado, em um contexto ainda marcado pela manutenção de práticas de caráter pré-burguês. Esses fatores contribuíram para o desenvolvimento mais lento da educação infantil no Brasil, sobretudo quando comparado à Europa e aos Estados Unidos.

A atividade editorial no Brasil teve início em 1808, com as primeiras publicações voltadas ao público infantil por meio da Imprensa Régia, incluindo traduções como *Aventuras Maravilhosas do Celebérrimo Barão de Münchhausen* e, em 1818, *Leitura para Meninos*, de José Saturnino da Costa Pereira. Essas publicações eram esporádicas e insuficientes para caracterizar uma produção literária regular.

Eventos como a Abolição do Regime Escravista em 13 de maio de 1888 e a Proclamação da República em 15 de novembro de 1889, consequentemente o fim do Regime Monárquico no Brasil marcaram a transformação da literatura infantojuvenil como produção literária brasileira regular, refletindo o progresso do Brasil como Estado Nacional independente e soberano.

A Belle Époque brasileira, situada entre o final do século XIX e o início do século XX, configura-se como um período de intensas transformações políticas, sociais e culturais. As rupturas

institucionais desse momento histórico evidenciam a necessidade de construção de uma nova identidade nacional, em um contexto marcado pela reorganização das estruturas sociais. Nesse cenário, o processo de urbanização e a formação de uma classe média emergente ampliaram significativamente o consumo cultural e o número de leitores.

Esse ambiente favoreceu o desenvolvimento do mercado editorial e o surgimento de produções voltadas ao público infantil. Destaca-se, nesse contexto, a revista *O Tico-Tico* (1905), que alcançou ampla circulação e se consolidou como um marco na formação de leitores, ao articular entretenimento e conteúdos educativos. Paralelamente, o poder público passou a incentivar a produção de literatura destinada às crianças, atribuindo-lhe uma função estratégica na formação moral, cívica e intelectual das novas gerações.

Além disso, a transição de uma sociedade predominantemente rural para uma configuração urbana reforçou o papel da escola como instituição central na transmissão de saberes e valores. Esse movimento impulsionou a produção de materiais didáticos e literários voltados à infância, consolidando a literatura infantojuvenil como instrumento relevante no projeto de formação do cidadão republicano, ao integrar dimensões pedagógicas, culturais e patrióticas.

Esse cenário se reflete na atuação de autores pioneiros que, a partir do final do século XIX, passaram a desenvolver iniciativas voltadas à construção de uma produção nacional. Nesse momento, havia uma demanda crescente por materiais didáticos e literários destinados às crianças, visando à sua formação cidadã. Com a valorização progressiva da educação e da escola no Brasil, intensificou-se a preocupação com a escassez de leituras adequadas ao público infantil. Diante dessa necessidade, escritores e professores passaram a elaborar obras especificamente voltadas ao ambiente escolar.

Entre 1880 e 1920, consolidaram-se os primeiros esforços para a constituição de uma literatura infantojuvenil brasileira, em

sintonia com as transformações sociais e culturais do período. Paralelamente, ampliaram-se as traduções e adaptações de textos estrangeiros, com destaque para nomes como Carlos Jansen e Figueiredo Pimentel.

Essa produção também respondia a um ideal patriótico, ao mesmo tempo em que oferecia possibilidades de retorno financeiro, especialmente no contexto das campanhas de instrução e alfabetização e da crescente demanda escolar. Muitos desses autores mantinham vínculos com instâncias governamentais, o que favorecia a circulação e adoção de suas obras. Essa proximidade ajuda a explicar o caráter nacionalista e pedagógico predominante nas produções da época, tornando a escrita para crianças uma via de profissionalização e emancipação feminina no período de transição entre os séculos XIX e XX.

Fabíola Cristina Alves afirma em *O imaginário da Primeira República brasileira e A influência das Artes sobre a Civilização de Eliseu Visconti: embates* (2025) que a produção artística da época buscava expressar uma transição simbólica entre o Império e a República, alinhando-se ao projeto de modernização em curso. No entanto, a forte dependência de referências externas evidencia a ausência de uma estética propriamente nacional nos primeiros anos do regime republicano. Nesse contexto, observa-se o esforço de construção de uma imagem de progresso e modernidade, ainda que tais transformações não se manifestassem de forma homogênea na sociedade brasileira. Orientado por uma lógica de embelezamento e europeização do espaço urbano, esse processo visava adequar a capital aos padrões de civilização então valorizados.

De acordo com Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007), em *Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias*, a forte presença de obras estrangeiras no mercado editorial brasileiro impulsionou a criação de produções nacionais voltadas ao público infantil, com o intuito de afirmar valores e ideais próprios. Nesse sentido, as primeiras manifestações desse campo foram marcadas, em grande parte, por traduções, evidenciando o papel dos pioneiros na estruturação inicial da literatura infantojuvenil no Brasil e na busca

por uma produção que dialogasse com a realidade e as demandas culturais do país.

Entre os pioneiros, destaca-se Carlos Jansen (1829-1889), responsável por traduzir e adaptar obras como *As Mil e Uma Noites*, contos de Perrault e outros textos voltados ao público infantojuvenil. Figueiredo Pimentel (1869-1914), por sua vez, figura como representante típico da Belle Époque carioca, sendo autor de obras de grande repercussão, entre as quais se destaca *Histórias da Carochinha.* Embora frequentemente associada, no senso comum, a narrativas simples ou fantasiosas, essa obra alcançou expressivo sucesso no final do século.

João Ribeiro também realizou contribuições relevantes, sobretudo com a tradução de *Il Cuore* (O Coração), cuja versão em língua portuguesa, publicada em 1891, obteve ampla circulação editorial entre o final do século XIX e meados do século XX, alcançando mais de 50 edições ao longo de aproximadamente um século.

Segundo Valdez e Costa (2007, p. 165), o Brasil recorreu amplamente à importação de contos estrangeiros como estratégia de formação moral das crianças, com o objetivo de conduzi-las rumo à "sonhada civilização", buscando combater comportamentos considerados indesejáveis, como a mentira, a preguiça e a desobediência.

No que se refere à produção genuinamente nacional, é fundamental destacar o papel da autoria feminina na consolidação da literatura infantojuvenil brasileira. *Contos Infantis* (1886), de Júlia Lopes de Almeida, sua estreia literária, escrita em coautoria com sua irmã Adelina Lopes Vieira, configura-se como um marco inicial dessa produção, ao reunir 58 textos em verso e em prosa voltados à formação escolar primária e à "educação moral e estética" da infância (Almeida, 1886, p. 6). Além disso, destaca-se que, em suas narrativas, há a presença de elementos do modo fantástico, utilizados como recurso estético e pedagógico na construção das histórias.

Além dessa, outras obras voltadas ao público infantil foram elaboradas com o mesmo objetivo, como *Histórias da nossa terra* (1907), *A Árvore* (1916) e *Era Uma Vez* (1917) revelam um investimento consciente na formação ética, estética e cidadã das crianças, por meio de narrativas que mesclam fantasia e valores morais.

Nesse contexto, a autora selecionada sobre a qual esse trabalho trará luz para análise é Carmen Dolores, cuja produção, embora não seja predominantemente voltada à literatura infantojuvenil, inclui uma obra única significativa nesse campo. Em *Lendas brasileiras: coleção de 27 contos para crianças* (1908), a autora mobiliza elementos do fantástico ao recolher contos, lendas e fábulas inspirados na tradição oral, os quais evocam o imaginário brasileiro da época. A obra, nesse sentido, contribui para a construção e valorização de uma identidade nacional, ao incorporar narrativas que expressam valores, crenças e representações coletivas. Assim, a análise dessa produção permite compreender de que maneira a literatura infantojuvenil participa dos processos de formação cultural e simbólica, aspectos que serão aprofundados nas seções seguintes.

3 Carmen Dolores: Vida e Atuação Intelectual

Para escrever no século XIX, sendo mulher, era necessário coragem, garra e determinação, principalmente para expressar opiniões não tão bem quistas pelo público. Carmen Dolores, ou Emília Moncorvo Bandeira de Melo, era essa pessoa. Nascida no Rio de Janeiro em 11 de março de 1852, filha de Emília Dulce Moncorvo de Figueiredo e Carlos Honório de Figueiredo, um comendador que foi secretário do Instituto Histórico e Geográfico e membro correspondente da Sociedade de Geografia de Lisboa.

Carmen Dolores, pseudônimo mais conhecido de Emília Moncorvo Bandeira de Melo, pertenceu a uma família de classe alta economicamente estabelecida durante o período do Império, no século XIX. Viajou diversas vezes à Europa e teve acesso a uma

formação intelectual privilegiada, que a própria escritora descreve como uma "educação" não convencional para meninas de sua época. Em sua residência, a presença de uma vasta biblioteca, composta por obras clássicas, evidencia o ambiente cultural em que se formou. Os autores e títulos frequentemente mencionados em suas crônicas indicam sua valorização do conhecimento, conforme aponta Risolete Maria Hellmann (2021), na apresentação "Carmen Dolores, uma escritora brasileira do século XIX", do livro *Drama na Roça*, também de autoria da escritora.

Casou jovem, aos 15 anos, no dia 23 de dezembro de 1867. O marido advogado também ocupou cargos elevados na Repartição de Estatística do Ministério do Império, além de ter acumulado outros cargos, como membro da Sociedade de Higiene de Paris e secretário do Conselho Superior de Saúde Pública. Ele era 14 anos mais velho que a autora e deixou-a viúva com seis filhos, em 1886, com apenas 34 anos.

> Antes de ficar viúva, o nome de Carmen Dolores não aparece em periódicos cariocas, mas Emília figurava nas colunas sociais em raras ocasiões, principalmente nas viagens à Europa e nas ações sociais. Depois que seus primeiros textos vêm a público, com seus pseudônimos diversos, parece que se instaura um silêncio, na mídia impressa carioca, sobre o nome de Emília Moncorvo Bandeira de Mello, inclusive nas colunas sociais (Hellmann, 2021, p. 13).

Através das crônicas publicadas, de forma autobiográfica, no periódico *O Paiz,* Carmen Dolores deixava pistas revelando fatos da vida privada, para atiçar a curiosidade dos leitores. Já se sabia que Carmen Dolores era um pseudônimo, porém sua identidade civil ainda era um mistério: "Outros cronistas, vez por outra, cogitavam possíveis nomes conhecidos para aqueles textos vibrantes que conquistavam um público leitor cada vez maior" (Hellmann, 2021).

Com a viuvez precoce, a escrita deixou de ser uma atividade recreativa para se tornar meio de sustento. Entre 1897 e agosto de 1910, a autora construiu uma trajetória bastante produtiva, utilizando diversos pseudônimos, como Júlio de Castro, Mário Villar e Leonel Sampaio. Sob o nome de Célia Márcia, inaugurou a forma epistolar no periódico *L'Étoile du Sud* (RJ), entre 1904 e 1905. No entanto, foi como Carmen Dolores que se consolidou no meio literário, desenvolvendo sua escrita jornalística e ficcional e buscando reconhecimento crítico, ainda resguardada pelo anonimato de sua identidade civil.

Carmen Dolores destacou-se entre os demais pseudônimos por sua projeção pública e por uma atuação assumidamente alinhada às pautas femininas de seu tempo, especialmente no contexto de um feminismo voltado à igualdade de direitos, característico do final do século XIX e início do XX. Além de sua expressiva produção na imprensa brasileira, todas as suas obras em livro foram publicadas sob esse nome, o que contribuiu para a consolidação de sua identidade literária.

No início de 1907, veio a público a primeira edição do livro de contos *Um drama na roça*. Ainda nesse ano, já com sua identidade civil revelada, a autora proferiu a conferência literária *A sociedade no Rio de Janeiro*. Em 1908, Carmen Dolores alcançou maior projeção no cenário intelectual e social da Belle Époque com a conferência *Que é melhor*?, que reuniu um expressivo público, especialmente feminino, interessado em suas reflexões sobre a condição da mulher. No mesmo período, sua peça teatral *Desencontro* foi encenada, ampliando sua atuação no campo literário e artístico. Ainda em 1908, publicou *Lendas brasileiras: coleção de 27 contos para crianças*, obra que se destaca por reunir narrativas inspiradas na tradição oral, sobre a qual este artigo irá abordar.

Em 1909, passou a publicar, em folhetim, o romance *A luta*. Pouco antes de seu falecimento, em 1910, houve a notícia da conclusão da obra, que viria a ser publicada postumamente. No mesmo ano, organizou a coletânea *Ao esvoaçar da ideia*, reunindo

crônicas, algumas inéditas, que abordam temas diversos, entre os quais se destaca a defesa do direito feminino ao divórcio, evidenciando seu engajamento nas pautas femininas de seu tempo. Outro livro de contos póstumos é *Almas complexas*, que chegou ao público em 1933, pelas mãos de sua filha Chrysanthème, pseudônimo de Cecília Moncorvo Bandeira de Mello, a filha mais velha de Emília Moncorvo Bandeira de Mello.

Acerca da escrita da autora, Hellmann afirma que há similaridade com o naturalismo em seus contos e romances. Um traço marcante ainda é a crítica que Carmen Dolores faz a aspectos da sociedade através do sarcasmo e da ironia:

> Nos seus livros de contos e romances segue uma linha muito próxima do naturalismo tardio, que ainda encontrava manifestações no início do século XX. Já enquanto cronista, Carmen Dolores ficou conhecida como uma mulher que escrevia o que pensava sem subterfúgios, de forma irônica e, às vezes, até sarcástica. Com essa consciência ela justifica, pelo viés da educação diferenciada recebida, a expressão de suas ideias e atitudes que não constituem a norma, o comportamento usual das mulheres que lhe são contemporâneas (Hellmann, 2021, p. 16).

O reconhecimento por parte dos intelectuais da Belle Époque brasileira e do público leitor de Carmen Dolores foi alcançado gradualmente, durante o período de anonimato, quando ainda se desconhecia tratar-se de uma mulher. As suposições e especulações em torno da identidade autoral por ela construída possibilitaram a expressão de sentimentos e ideias, bem como a crítica à "pequenez burguesa", aos "preconceitos" e à "falsidade", evidenciando aspectos controversos da vida em sociedade. Tal estratégia permitiu-lhe posicionar-se de forma crítica sem expor diretamente sua condição de "senhora da sociedade", identidade social associada à Emília Moncorvo Bandeira de Melo.

> Na medida em que o pseudônimo mais usado por ela, Carmen Dolores, torna-se conhecido, a curiosidade despertada por aqueles

> textos vibrantes, 'másculos' – como costumavam considerá-los os intelectuais críticos da época – aumenta. Até que, em 1907, o nome de Emília Moncorvo Bandeira de Mello volta aos destaques das mídias como a identidade civil da escritora que usava o pseudônimo de Carmen Dolores. Nos meses seguintes, não faltou espaço nas colunas de jornais para comentar o fato. Obviamente, os discursos estavam repletos de espanto, incredulidade e, por que não dizer, decepção, por serem aquelas crônicas escritas por uma mulher (Hellmann, 2021, p. 17).

Emília Moncorvo Bandeira de Melo faleceu em 16 de agosto de 1910. Nesse momento, seu nome de batismo reaparece e passa a dividir a centralidade social com sua identidade literária, Carmen Dolores. Nas notas de falecimento publicadas nos periódicos da época, observa-se a recorrente associação entre ambos os nomes: de um lado, a "senhora da sociedade" e mãe de figuras públicas; de outro, a cronista, romancista, contista, dramaturga e conferencista reconhecida no meio intelectual carioca do início do século XX.

4 A obra *Lendas brasileiras: Coleção de 27 contos para crianças* (1908)

A obra *Lendas brasileiras: coleção de 27 contos para crianças* (1908), de Carmen Dolores, foi publicada em 1908 e reúne 27 narrativas voltadas ao público infantil. A segunda edição, lançada em 1914, contou com ilustrações de Julião Machado, artista português radicado no Brasil e considerado um dos pioneiros da caricatura no país. Com base na tradição oral, as histórias são apresentadas em linguagem simples e acessível, articulando uma narrativa ágil e envolvente, marcada pela presença de elementos do folclore e do imaginário popular brasileiro. Dentre os temas recorrentes, os contos configuram-se como instrumentos de ensino e formação cultural. No artigo *Mulheres escrevem para crianças* (1890-1930), de Rosa Maria de Carvalho Gens, utilizado como texto

de apoio na edição publicada pela Sá Editora, a autora explicita os principais eixos temáticos presentes nessas produções:

> (...) 'O macaco e o moleque de alcatrão', ganham cores e vida através da escritora. A inflexão é brasileira e a agilidade da narrativa traçam os contornos de figuras que brotam do folclore e da literatura popular. Determinadas marcas dessa espécie de textos podem ser encontradas na obra, como a figura da mulher como portadora de sabedoria ('O cágado e a fruta') e a falta de harmonia entre a beleza e a pobreza ('Existia há tempos uma moça muito bonita, mas tão pobre, que passava necessidades e privações' – 'O casamento da moça'). É interessante notar que, em meio a lendas do folclore brasileiro, aparecem narrativas do cotidiano, espécie de histórias de moralidades. Dentro dessa esfera, predomina a idéia de castigo para os ricos que não auxiliam os pobres e o nivelamento de classes, pela morte. A figura da mãe torna-se o centro dessas narrativas, junto ao filho doente, produzindo uma visão de mundo em que as mulheres sảo, mais uma vez, as portadoras de emoção e sentimento (Gens, 2015, p. 158).

Ou seja, como defensora da igualdade de direitos femininos e alinhada às pautas femininas de seu tempo, Carmen Dolores selecionou em seus contos aqueles em que a mulher é portadora de sabedoria e há a centralidade da figura materna. Outro aspecto importante é que as narrativas apresentadas na obra refletem uma sociedade em que o acesso à educação ainda era restrito, evidenciando um contexto anterior à consolidação da escola como instituição central na formação dos indivíduos. Ao selecionar e reelaborar essas histórias, Carmen Dolores recupera tradições da cultura popular e ainda espelha a realidade social de seu tempo, marcada por um processo de transição entre um Brasil predominantemente rural e uma sociedade em vias de urbanização.

Durante a Primeira República, observa-se a crescente valorização da instrução formal e da alfabetização diante da nova organização social. Além disso, o modelo republicano conferiu

legitimidade e impulso à produção de materiais de leitura destinados às crianças, evidenciando uma preocupação cada vez maior com a formação leitora e com a escassez de obras adequadas a esse público (Lajolo; Zilberman, 2008). Assim, as narrativas preservam formas culturais anteriores e permitem compreender o contraste entre um modelo social em que a educação era limitada e um novo cenário no qual a escola se afirma como espaço fundamental de formação.

5 Análise da Obra: *Lendas e fábulas na narrativa infantojuvenil*

O enfoque da presente pesquisa visa identificar os aspectos do insólito especificamente nas narrativas que configuram-se como lendas e fábulas em *Lendas Brasileiras* (1908). de Carmen Dolores. Conforme explica o professor Flávio García, com base em texto do pesquisador boliviano Renato Prada Oropeza, o "insólito" consiste na:

> [...] manifestação, em uma ou mais categorias básicas da narrativa (...) de alguma incoerência, incongruência, fratura da 'representação' (...) referencial da realidade vivida e experienciada pelos seres de carne e osso em seu real quotidiano, como, por exemplo, a verossimilhança real-naturalista. Nesse sentido, pode-se dizer que existem, no mínimo, dois sistemas narrativo-literários: um real-naturalista, comprometido com a representação referencial da realidade extratextual; outro insólito - 'não real-naturalista' -, que prima pela ruptura com a representação coerente, congruente, verossímil da realidade extratextual (García *apud* Matangrano, Tavares, 2019, p. 20).

Dessa forma, o insólito rompe com aquilo que é compreendido como coerente no mundo real pelo leitor ou espectador da obra, seja ela literária, cinematográfica ou de outro meio narrativo. No entanto, tanto a origem quanto os contornos do gênero fantástico são objeto de intenso debate acadêmico.

Em segundo plano, compreender quais são os aspectos que identificam uma narrativa como uma lenda. Segundo Câmara Cascudo (1976, p. 378), a lenda é um "episódio heróico ou sentimental com elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral e popular, localizável no espaço e no tempo." Diferente do mito, que possui um caráter mais simbólico e atemporal, a lenda tem um vínculo com a realidade e pode ser situada geograficamente. São transmitidas oralmente de geração em geração, o que permite variações ao longo do tempo. Jean-Pierre Bayard (1957, p. 9) afirma que a lenda "incorpora os sentimentos, as emoções e o pensamento do povo", o que favorece a adaptação das lendas conforme o contexto sociocultural.

Cascudo (1976) destaca ainda que a lenda apresenta "fixação geográfica e pequena deformação", enquanto os mitos não precisam de um contexto geográfico ou histórico específico. As lendas frequentemente carregam ensinamentos e valores de uma comunidade, ajudando a preservar tradições e explicar fenômenos naturais ou históricos. Bayard (1957) sugere que as lendas podem ser mais "verdadeiras do que a história", pois transmitem a essência cultural e emocional de um povo. Como são passadas oralmente, as lendas sofrem modificações ao longo do tempo, o que faz com que existam diferentes versões da mesma história. Jolles (1976, p. 45) explica que a lenda busca "cristalizar e dar configuração definida a um conjunto de fenômenos semelhantes."

A fábula, por sua vez, é um gênero narrativo que existe há milhares de anos, um dos mais antigos e populares, amplamente utilizado para retratar valores gerais, o que faz com que perpetue ao longo de tanto tempo e continue pertinente em qualquer época. Oswaldo Portella (1983, p.121) conceitua a fábula:

> De um lado, designa a série ou a sequência de incidentes que compõem a ação de qualquer obra narrativa. O conjunto dos acontecimentos, ligados entre si, de uma epopeia, de um drama, de um romance, de um conto, constitui a fábula nesse primeiro sentido. [...] A alma são exatamente as verdades gerais

> corporificadas na narrativa. Por outro lado, como forma literária específica, a fábula é uma narração breve, em prosa ou em verso, cujos personagens são, via de regra, animais e, sob uma ação alegórica, encerra uma instrução, um princípio geral ético, político ou literário, que se depreende naturalmente do caso narrado (Portella, 1983, p. 121).

Assim, as características marcantes da fábula se configuram pela presença de uma narrativa curta, breve e objetiva; personagens animais ou objetos personificados - que falam e agem como seres humanos; moral da história (uma lição ou ensinamento explícito ou implícito ao final da narrativa) e a presença de uma alegoria, com o uso de metáforas para representar comportamentos e situações humanas. Esses elementos fazem com que a fábula seja um gênero narrativo tão utilizado no processo educacional.

Em sua origem, a fábula era contada oralmente em situações informais, com o objetivo de transmitir ensinamentos morais e buscava explicar comportamentos e sugerir soluções para a convivência social, segundo Farencena e Fuzer (2012, p.67). Esopo é tradicionalmente considerado o "pai da fábula", sendo o principal responsável por sua disseminação.

Quanto à moral, para Luana Maria Martins (2022), serve para instruir na construção de valores e de pensamento crítico que está em constante transformação. Além da moralidade, Martins afirma ainda que a fábula apresenta a estrutura situação inicial, obstáculos, tentativa de solução, situação final e, por fim, a moral. Apesar disso, consolidou-se como um elemento característico, reforçando o caráter ideológico e moralizante da fábula clássica.

A partir desses conceitos foi possível classificar a obra *Lendas brasileiras: coleção de 27 contos para crianças* (1908), de Carmen Dolores, frente à análise do corpus em quatro categorias principais: lendas, fábulas, narrativas híbridas e contos moralizantes.

No conjunto das lendas, inserem-se narrativas como “A mãe-d’água”, “A filha da Cobra Grande”, “Saci-pererê”, “Lobisomem”,

“A mula sem cabeça”,“Não faças bem sem saber a quem”, “O casamento da moça” e “Bicho-manjaléu”, que se caracterizam pela presença de elementos sobrenaturais, pela vinculação ao folclore e pela inscrição no imaginário coletivo, contribuindo para a construção da identidade cultural.

Já as fábulas abrangem textos como “Veado caipora”, “A formiguinha”, “Espertezas da raposa”, “O urubu e o sapo”, “Amiga raposa e amigo corvo”, “A onça e o boi”, “A onça e o bode”, “Aventuras do jabuti miri” , “Macaco e sua cauda”, “O cágado e a fruta”, “Macaco e o moleque de alcatrão”,“Perigos da imitação” e “Cágado e o teju”, caracterizados pela presença de animais antropomorfizados e pela estrutura curta em relação a tempo e espaço, voltada à transmissão de ensinamentos morais.

Considerando que o foco deste estudo está sobre as lendas e as fábulas, as demais narrativas da coletânea que não se encaixam nas categorias anteriores podem ser agrupadas em outras duas classificações. Parte delas pode ser classificada como contos moralizantes, como “O preguiçoso”, “A velha gulosa” e “Os sapatinhos de pão”, os quais apresentam personagens humanos e enfatizam comportamentos sociais, operando por meio da crítica de costumes e da veiculação de valores éticos.

Outras narrativas configuram-se como híbridas, como “Capineiro”, “A mortalha” e “História do Jesus mendigo”, por articularem elementos da tradição oral com estruturas narrativas populares, frequentemente permeadas por traços religiosos e simbólicos. Para fins de organização do corpus, foi elaborada uma tabela (Quadro 1) com os contos classificados.

Quadro 1 – Classificação dos contos de *Lendas brasileiras: coleção de 27 contos para crianças* (1908), de Carmen Dolores

Classificações	**Contos**	**Características predominantes**
Lendas	A mãe-d'água; A filha da Cobra Grande; Saci-pererê; Lobisomem; A mula sem cabeça; Bicho-manjaléu. Não faças bem sem saber a quem; O casamento da moça;	Presença do sobrenatural; vínculo com o folclore; tradição oral; fixação cultural
Fábulas	Veado caipora; A formiguinha; Espertezas da raposa; O urubu e o sapo; Amiga raposa e amigo corvo; A onça e o boi; A onça e o bode; Aventuras do jabuti miri; Macaco e sua cauda; O cágado e a fruta; Macaco e o moleque de alcatrão; Cágado e o teju; Perigos da imitação;	Animais antropomorfizados; moral implícita ou explícita; espaço e tempo restritos.
Contos moralizantes	O preguiçoso; A velha gulosa; Os sapatinhos de pão.	Personagens humanos; crítica de costumes;
Narrativas híbridas	História do Jesus mendigo; Capineiro; A mortalha.	Articulação de tradição oral e estruturas narrativas populares;

6 A articulação entre o literário, o fantástico e o didático em *Lendas brasileiras* (1908)

A análise de *Lendas brasileiras* (1908), de Carmen Dolores, estrutura-se em três eixos principais: o literário, o fantástico e o didático, compreendidos como dimensões fundamentais para a interpretação da obra e de sua inserção no contexto histórico-cultural da Primeira República. Através da utilização de lendas para a composição da coletânea, observa-se a valorização da tradição oral brasileira a partir de contos que articulam a cultura e as diferentes etnias que compõem o povo brasileiro. Essas produções literárias participaram ativamente do projeto pedagógico da Belle Époque de formação do "novo cidadão republicano", contribuindo para a construção identitária nacional.

Nesse sentido, destacam-se influências indígenas, perceptíveis na presença de personagens e histórias de origem nativas. Um exemplo significativo dessa presença de matrizes indígenas pode ser observado na recorrência da figura da onça em diversas narrativas da coletânea, tanto em fábulas quanto em lendas. Contos como "A onça e o boi", "A onça e o bode", "O veado caipora", "O cágado e a fruta", "Amiga raposa e amigo corvo" e "Aventuras do jabuti mirim" evidenciam a presença desse animal no imaginário representado pela obra. Nesse contexto, a onça se configura como uma figura simbólica de grande relevância cultural.

Segundo o Museu das Culturas Indígenas (2023), a partir de relatos de diferentes povos indígenas, a onça é compreendida como um ser associado à força, à astúcia e à dimensão espiritual, sendo frequentemente concebida como guardiã da floresta e entidade de grande poder, associada às cosmologias indígenas brasileiras:

> A onça pintada é um símbolo muito forte da luta dos povos indígenas originários de Abya Yala. É uma irmã que luta ao nosso lado e que nos ensina o caminho da resistência e sobrevivência. Ela

> está presente na história, memória e narrativa da cosmovisão de diferentes povos indígenas originários de Abya Yala. (...) De acordo com o povo Pataxó, a onça já viveu em outro mundo que não era esse. Ela era um ser de formas diferentes das onças desse novo mundo de hoje. Na criação do novo mundo, a onça ficou responsável pelo cuidar de todos os seres. Assim seguia observando a Terra, falando com as Estrelas, a lua e o sol (Museu das Culturas Indígenas, 2023).

Durante as narrativas, a onça é retratada ora como um animal astuto, capaz de enganar e vencer outros personagens, ora como uma figura envolvida em conflitos com os demais animais da floresta, evidenciando tanto sua força quanto as tensões que estruturam as relações no universo narrativo.

Também é comum a associação de histórias comuns entre a cultura africana e as narrativas presentes em *Lendas Brasileiras* (1908). Um exemplo claro são os contos "O urubu e o sapo", presente na obra de Carmen Dolores, e a narrativa da "Festa no céu", em *Histórias Africanas* (2014), recontadas por Ana Maria Machado. Essas duas histórias apresentam notáveis convergências estruturais e temáticas, evidenciando sua origem comum na tradição oral.

Em ambos, observa-se uma organização narrativa centrada na realização de uma festa no céu, da qual participa um animal que, incapaz de voar, recorre à astúcia para alcançar o espaço celeste, geralmente por meio do engano ou da exploração de outro personagem.

> Mas os africanos concordam com os indígenas brasileiros em uma coisa, pelo menos: céu é lugar de festa. Daquelas ótimas, em que ninguém quer ficar de fora. E, na hora da festança, todo mundo quer ir, mesmo quem não consegue voar. Na Nigéria, de noite, nas aldeias, quando as pessoas se sentam nas esteiras que cobrem o chão para ouvir as histórias que os mais velhos gostam de contar e todos gostam de ouvir, uma das preferidas é a da festa no céu (Machado, 2014, p. 43).

Aqui o caráter fantástico invade a narrativa com a presença de animais antropomorfizados, que falam, planejam e agem segundo padrões humanos, aproxima essas narrativas do universo das fábulas e dos contos populares. Segundo Carolina Curvelo Tavares Carreiras Neves (2021):

> 'antropomorfismo' ou 'antropomórfico' está ligado à atribuição de comportamentos e fisionomia humana a entidades não humanas, como por exemplo, animais, objetos, forças da natureza, estações entre outros. O sujeito não deixa de ser o mesmo, apenas ganha atributos que são caracteristicamente humanos (Neves, 2021, p. 12-13).

Além disso, destaca-se o tema da esperteza, que estrutura o enredo e conduz a uma consequência punitiva, reforçando a dimensão moralizante característica desse tipo de narrativa. Outro aspecto relevante é o caráter etiológico desses contos, uma vez que ambos procuram explicar determinadas características físicas dos animais — no caso brasileiro, as marcas no corpo do sapo; na tradição africana, as fissuras no casco do cágado.

> A mesma aventura sucedeu com o cágado, que chegou cá embaixo com o casco todo arrebentado, em mil pedaços. Durante a queda ele vinha gritando: 'Léu, léu, léu; Se desta eu escapar; Nunca mais festa no céu'. Deus teve pena dele, juntou-lhe os pedacinhos do casco e deu-lhe de novo a vida, em recompensa pela grande vontade que ele tinha tido de ir ao céu. É por isso que o cágado tem o casco em forma de remendo. Ele e o sapo se consolam juntos (Dolores, 1908, p. 69-70).

> [...] Espatifou-se no quintal.
> Não morreu, mas o casco ficou todo quebrado. Foi preciso chamar um grande curandeiro para juntar todos os pedaços e colá-los novamente.
> Por isso, até hoje, o casco do cágado é cheio de remendos.

> E ele vive andando devagar e escondendo a cabeça quando alguém chega perto — de medo ou de vergonha, ninguém sabe (Machado, 2014, p. 53).

Tais semelhanças, embora situadas em contextos culturais distintos, apontam para a circulação e adaptação de motivos narrativos entre diferentes povos, evidenciando o diálogo entre matrizes culturais que compõem o imaginário popular.

Outro aspecto relevante diz respeito à presença de narrativas que recuperam temporalidades anteriores à Primeira República, especialmente vinculadas ao passado colonial e ao contexto escravista brasileiro. As lendas, nesse sentido, operam como registros simbólicos de formas sociais e culturais anteriores à Abolição, incorporando personagens e relações típicas desse período histórico. Um exemplo significativo é a lenda "A mãe-d'água", ambientada em um engenho, na qual se apresenta a figura de uma sinhazinha fragilizada e de sua ama de leite negra, evidenciando hierarquias sociais e vínculos afetivos marcados pela escravidão.

A narrativa introduz ainda uma entidade ligada às águas, a mãe-d'água, associada a tradições indígenas (como a figura da Iara) e também passível de diálogo com matrizes africanas, Iemanjá e Oxum. A lenda articula diferentes heranças culturais, europeia, africana e indígena, evidenciando como essas matrizes se entrelaçam na construção do imaginário brasileiro e na representação literária da infância.

A lenda "A mãe-d'água" também evidencia o caráter fantástico em sua composição e estrutura. A narrativa se desenvolve a partir de um encantamento e de uma sedução mediada por um canto que ecoa à beira do açude, acompanhado da aparição de um moço de olhos azuis que atrai a jovem sinhazinha. No entanto, sempre que ela tenta se aproximar, a figura se desfaz. A ama de leite, então, revela tratar-se do filho da mãe-d'água, um ser híbrido, metade humano, metade peixe.

Ainda assim, a jovem insiste para que a ama a ajude a encontrar e unir-se a ele, evidenciando a força desse encantamento.

Paralelamente, a narrativa incorpora práticas culturais afro-brasileiras, podendo ser compreendida como expressão de um sincretismo religioso, especialmente na passagem em que se recorre a tio João Mandinga, figura associada a práticas de aconselhamento espiritual. Além disso, o conto apresenta aspectos que dialogam com representações de entidades aquáticas das religiões de matriz africana, como Iemanjá, reforçando a articulação entre diferentes matrizes culturais na construção do imaginário narrativo.

> Nem fale nisso, sinhazinha! Vosmecê está doida? Aquele moço tem corpo de peixe e mora com a mãe no fundo d'água...
> A moça, porém, tanto chorou e pediu que a negra acabou prometendo consultar tio João Mandinga, no alto do morro, para ver se ele arranjava algum remédio. Ao fim de quatro dias, ela entregou à mocinha um espelho, um pente e uma fita azul.
> Está aí, sinhazinha, o que tio João mandou. Parece que a mãe-d'água é toda faceira. Vosmecê mostre o espelho à beira do açude e ela logo aparece; mostre o pente e ela vem falar-lhe; mostre depois a fita azul e prometa dá-la, se ela deixar ver de perto o filho, com quem vosmecê quer casar... (Dolores, 1908, p. 87).

Há uma clara aproximação com a figura da mãe-d'água, que se funde à imagem de Iemanjá no imaginário cultural. A tríade formada pelo espelho, pelo pente e pela fita azul funciona como um conjunto de signos que reforça essa associação. O espelho e o pente, tradicionalmente ligados à vaidade, aparecem também em práticas rituais (abebés), instrumentos de invocação, recorrentes em oferendas. A fita azul, por sua vez, representa a cor vinculada à Iemanjá no contexto brasileiro, funcionando ainda como uma espécie de promessa ou barganha. Por fim, a descrição da entidade como "toda faceira" reforça o arquétipo da beleza e da sedução.

Quanto ao caráter fantástico, a presença articulada dos gêneros lenda e fábula evidencia a construção do insólito nas narrativas. No caso das lendas, observa-se a recorrência de elementos do imaginário popular e do sobrenatural, manifestados de diferentes formas. Já nas fábulas, destaca-se a presença de simbolismos e animais antropomorfizados, que agem e pensam como humanos. Ambos os aspectos constituem traços fundamentais do fantástico.

Um exemplo disso é analisado pela Profª Drª Naiara Sales Araújo (2025), no artigo "O Fantástico Feminino Brasileiro: uma reflexão acerca da produção esquecida", ao abordar a lenda do "Lobisomem", em que o mistério e o sobrenatural se apresentam como elementos estruturantes da narrativa:

> No conto 'O lobisomem', por exemplo, a autora utiliza características sobrenaturais para criar uma atmosfera de suspense e terror e aproveita esses elementos para transmitir ensinamentos morais aos leitores, destacando suas habilidades em utilizar o sobrenatural como uma ferramenta literária para explorar temas mais amplos e significativos (Araújo, 2025, p. 14).

Quanto ao caráter didático e formativo, as narrativas da coletânea *Lendas Brasileiras* (1908) apresentam como proposta a transmissão de valores, a promoção de uma educação ética e social e a representação de sentimentos e experiências coletivas. Ao recorrer às lendas, a obra mobiliza uma memória coletiva que favorece a identificação do leitor com situações que, embora narradas de forma específica, remetem a vivências compartilhadas em diferentes contextos do Brasil. Trata-se, portanto, menos de experiências individuais e mais de construções simbólicas que circulam socialmente, contribuindo para a formação de uma identidade nacional e para a preservação cultural. Essa característica dialoga com as características principais da literatura infantojuvenil: a oscilação histórica entre o literário e o didático (Mortatti, 2000a).

No que diz respeito às fábulas, observa-se, em sua estrutura, a presença intencional de ensinamentos morais, evidenciando um propósito pedagógico. Nesse sentido, retoma-se o argumento de Luana Maria Martins (2022), acerca da moral como instrumento de construção de valores e para o desenvolvimento de um pensamento crítico do leitor. Araújo (2025) afirma ainda:

> Embora o conto apresente elementos sobrenaturais, a autora utiliza essa dimensão para transmitir lições morais ou ensinamentos aos leitores. O lobisomem, além de representar o medo e o desconhecido, pode ser interpretado como uma metáfora para os perigos que enfrentamos quando sucumbimos às nossas paixões ou impulsos mais primitivos. Assim, Carmem Dolores alerta os leitores sobre os perigos de se deixar levar por instintos selvagens ou comportamentos predatórios, que podem levar à ruína pessoal e social. Dessa forma, o elemento sobrenatural no conto serve como um veículo para transmitir uma mensagem moral mais profunda, incentivando os leitores a refletirem sobre suas próprias escolhas e ações (Araújo, 2025, p. 14).

Assim, os elementos fantásticos presentes na obra funcionam como ferramentas pedagógicas voltadas ao público infantil. A literatura fantástica favorece o interesse pela leitura ao dialogar com a imaginação e com a necessidade de encantamento próprios do desenvolvimento infantil. Além disso, adapta-se às diferentes faixas etárias, estimulando a criatividade e contribuindo para a construção do pensamento simbólico e lógico.

Vigotsky (2009, p. 14) destaca que a imaginação é a base da criatividade em todas as áreas culturais, o que reforça a relevância das narrativas fantásticas na formação do pensamento criativo infantojuvenil. No que tange ao modo fantástico na literatura infantojuvenil, observa-se sua contribuição para a compreensão do mundo real por meio de histórias que despertam curiosidade, promovem identificação afetiva e incentivam a reflexão ética. Ao transformar o cotidiano em algo extraordinário, o fantástico

possibilita a transmissão de valores essenciais, como respeito, empatia e solidariedade.

7 Considerações Finais

Diante do exposto, a obra *Lendas Brasileiras: Coleção de 27 contos para crianças* (1908), de Carmem Dolores, pode ser compreendida a partir de sua relevância no contexto da literatura infantojuvenil da Primeira República, especialmente no que se refere à articulação entre os aspectos literário, didático e fantástico. Observa-se, portanto, que a literatura destinada à infância apresenta, historicamente, uma oscilação entre o literário e o didático, sendo o fantástico um recurso que contribui para o alcance de objetivos formativos, sobretudo no âmbito pedagógico e moral.

No que diz respeito ao aspecto literário, a utilização de lendas e fábulas vincula a obra à tradição oral popular, permitindo o resgate de elementos históricos, culturais e imaginativos que compõem a formação social e cultural do povo brasileiro. Nesse sentido, as narrativas se inserem em uma perspectiva mais ampla, de caráter patriótico e nacionalista, própria do período, ao valorizarem manifestações culturais diversas (indígenas, africanas e europeias) contribuindo para a compreensão da constituição do imaginário coletivo no Brasil.

Já no plano didático, observa-se que tanto as fábulas quanto as lendas operam como instrumentos de formação ética e social. As fábulas apresentam, de modo mais explícito, ensinamentos morais, enquanto as lendas mobilizam valores, sentimentos e formas de interpretação do mundo que refletem o pensamento coletivo. Dessa forma, a obra se insere em um movimento mais amplo de produção literária voltada à formação do leitor infantojuvenil, articulando entretenimento e instrução.

Além disso, o caráter fantástico constitui um elemento estruturante das narrativas, seja pela presença do sobrenatural nas lendas, seja pela antropomorfização dos animais nas fábulas. Esse aspecto contribui para o envolvimento do leitor, para o

desenvolvimento da imaginação e a mediação de valores e experiências simbólicas. A escolha por lendas e fábulas também favorece a preservação e a continuidade de tradições culturais, ao registrar narrativas oriundas da oralidade e integrá-las ao campo da literatura escrita, reforçando a construção de um repertório simbólico compartilhado.

Por fim, cabe destacar que Carmem Dolores não se dedicou exclusivamente à literatura infantojuvenil, sendo esta coletânea uma produção pontual em sua trajetória, possivelmente relacionada ao contexto de incentivo à produção de obras voltadas à infância no período republicano. Porém, a autora destaca ao escrever literatura infantojuvenil fantástica na primeira fase do gênero no Brasil, que ainda são necessárias maiores pesquisas acerca de cada conto e maior valorização de *Lendas Brasileiras: Coleção de 27 contos para crianças* (1908).

Referências

ALMEIDA, Júlia Lopes de; VIEIRA, Adelina Lopes. **Contos Infantis:** em Verso e Prosa. Rio de Janeiro: Laemmert & C.ª, 1891. 182 p.

ARAÚJO, Naiara Sales. O fantástico feminino brasileiro: uma reflexão acerca da produção esquecida. **Revista de Estudos Interdisciplinares**, *[S.l],* v. 7, n. 5, p. 1-17, set./out. 2025. DOI: https://doi.org/10.56579/rei.v7i5.1825.

ALVES, Fabíola Cristina. O imaginário da Primeira República brasileira e A influência das Artes sobre a Civilização de Eliseu Visconti: embates. **RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, *[S.l],* v. 11, n. 2, jul./dez. 2025, art. 2732. Disponível em: claec.org/relacult. Acesso em: 10 abr. 2026.

BAYARD, Jean-Pierre. **História das Lendas**. Tradução de Jeanne Marillier. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1957 [Coleção Saber Atual].

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11. ed. São Paulo: Global, 2011.

DOLORES, Carmen. *Lendas Brasileiras: coleção de 27 contos para crianças*. Ilustrado por Julião Machado. 1. ed. São Paulo: Sá Editora, 2015. 122 p.

DOLORES, Carmen. **Um drama na roça.** Apresentação de Risolete Maria Hellmann. Prefácio de Coelho Neto. Notas de Maria Helena de Almeida Freitas, Mariana Sanmartin de Mello e Mônica Almeida Rizzo Soares. Brasília: Senado Federal, 2021. 235 p. (Coleção Escritoras do Brasil, v. 7). Disponível em: https://www2.senado.gov.br/bdsf/handle/id/587237 . Acesso em: 03 nov. 2026.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira:** História e Histórias. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.

MACHADO, Ana Maria. **Histórias africanas**. 1. ed. São Paulo: FTD, 2014. 56 p.

MARTINS, Luana Maria. **Fábula como alternativa metodológica:** influência no pensamento crítico e senso moral do indivíduo. Anais do X Congresso Internacional de Línguas e Literatura. Campina Grande: Realize Editora, 2021. Disponível em: https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/75854. Acesso em: 27 fev. 2025.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias**. Fantástico Brasileiro:** o insólito literário do romantismo ao fantástico. Curitiba: Arte & Letra, 2019. 340 p.

MORTATTI, Maria do Rosário Longo. Leitura crítica da literatura infantil. **Leitura: teoria & prática,** Campinas: ALB, ano 19, n. 36, p.11-17, dez. 2000a.

MUSEU DAS CULTURAS INDÍGENAS. **Mymba'i:** pedindo licença aos espíritos, dialogando com a Mata Atlântica. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 2023. Disponível em: https://museudasculturasindigenas.org.br/exposicoes/mymbai-pedindo-licenca-aos-espiritos-dialogando-com-a-mata-atlantica. Acesso em: 24 abr. 2026.

NEVES, Carolina Curvelo Tavares Carreiras. **O antropomorfismo na ilustração infantil**. 2021. Trabalho de Projeto (Mestrado em Desenho) - Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas – Artes. Lisboa, 2021.

PORTELLA, Oswaldo O. A fábula. **Revista Letras**, Curitiba, n. 32, p. 119-138, 1983. Disponível em: DOI:https://doi.org/10.5380/rel.v32i0.19338. Acesso em: 3 fev. 2025.

VALDEZ, Diane; COSTA, Patrícia Lapot. Ouvir e viver histórias na educação infantil: Um direito da criança. *In:* ARCE, Alessandra; MARTINS, Lígia Márcia. (org.). **Quem tem medo de ensinar na educação infantil?:** Em defesa do ato de ensinar. Campinas, SP: Editora Alínea, 2007 (p. 163-184).

DO MÍSTICO AO BANAL: A CONSTRUÇÃO DO INSÓLITO EM VERENA CAVALCANTE (2021)

Carolina de Aquino Gomes[1]
Beatriz Rodrigues Ribeiro[2]

1 Introdução

A literatura de horror no Brasil, embora presente desde períodos formativos da ficção nacional, permaneceu por muito tempo relegada a uma posição marginal no sistema literário, ofuscada pela hegemonia do realismo como paradigma estético dominante. França e Nestarez (2022) chamam atenção para a necessidade urgente de redescoberta e de fomento à crítica especializada que se debruce sobre a literatura do medo, a fim de revisitar uma tradição frequentemente negligenciada pela historiografia literária. Tal revisão implica reconsiderar o lugar do gótico no contexto brasileiro, ampliando o olhar crítico sobre narrativas que mobilizam o horror existencial, o macabro, o sobrenatural e o fantástico**.** Nesse contexto, a obra da escritora Verena Cavalcante (2021) emerge como campo fértil para a análise estética e filosófica do horror, sobretudo nos contos "O berro do bode" e "Tijolo".

Nessas narrativas, o horror manifesta-se de modos distintos: no primeiro, por meio de uma presença grotesca e ruidosa que transgride limites humanos e convoca imagens de animalidade e

[1] Doutora em Letras pela Universidade Federal do Ceará; docente do Programa de Pós-graduaçao em Letras da Universidade Federal do Piauí. E-mail: carolina@ufpi.edu.br

[2] Graduanda em Letras pela Universidade Federal do Piauí. E-mail: beatrizrodrigueslp@gmail.com

sacrifício; no segundo, através de uma violência silenciosa, invasiva, que se infiltra moralmente nos personagens. A relevância desta pesquisa reside na possibilidade de compreender como a literatura contemporânea brasileira produz uma estética plural do horror, que envolve tanto a corporeidade quanto a dimensão moral da experiência do mal. Cavalcante, ao explorar diferentes intensidades de horror, contribui para a discussão sobre os limites entre humano e monstruoso, revelando as tensões éticas e filosóficas que emergem na representação do corpo submetido a forças exteriores ou interiores de ameaça.

O objetivo geral desta pesquisa é examinar como Verena Cavalcante mobiliza diferentes formas de horror em ambos os contos, evidenciando a dimensão corporal e moral do mal. Destrinchando esse propósito, visamos analisar o horror manifestado pelo excesso ruidoso e grotesco de cunho folclórico no conto "O berro do bode"; investigar o horror de caráter silencioso e invasivo espaços familiares e cotidianos em "Tijolo", considerando sua dimensão moral; comparar as duas poéticas do mal em uma análise contrastiva das duas narrativas, destacando também complementaridades e tensões entre horror cotidiano e folclórico; e refletir sobre a centralidade do monstruoso e da vulnerabilidade na construção estética do horror contemporâneo.

A pesquisa adotou uma abordagem qualitativa, bibliográfica e teórico-analítica, centrada na interpretação dos contos "O berro do bode" e "Tijolo", baseada, essencialmente no problema central que orienta tal investigação : *como a representação do horror corporal e moral em Verena Cavalcante tensiona os limites entre humano e monstruoso nas narrativas contemporâneas?* Para responder a tal indagação, optou-se por seguir o seguinte percurso metodológico: leitura crítica e interpretação textual, analisando as estratégias narrativas de construção do horror e da representação da monstruosidade corporal e moral; busca por embasamento teórico conceitual sobre o Fantástico, o Horror literário e a Monstruosidade; análise comparativa que confronta duas formas de horror presentes nos contos, identificando

complementaridades e contradições na estética do mal. A metodologia permite compreender o funcionamento do horror na obra de Cavalcante, tanto em suas dimensões visíveis e externas quanto em suas manifestações silenciosas e morais, destacando a centralidade do corpo e da vulnerabilidade.

A consolidação de uma fortuna crítica consistente sobre o horror contemporâneo exige, portanto, não apenas reconhecer sua relevância cultural, mas também sistematizar os elementos estruturantes que o configuram enquanto vertente literária. Nesse sentido, Sassé (2017) observa que, embora haja consenso quanto à intenção do horror de provocar medo, persiste significativa divergência sobre a maneira como essa emoção estética opera. Sua manifestação varia conforme o contexto cultural, histórico e social, o que dificulta a estabilização de parâmetros universais de classificação. Além disso, nem toda obra que causa terror é necessariamente reconhecida como pertencente ao gênero pelo público ou pela crítica.

No cenário do século XXI, observa-se uma intensificação do interesse de escritores brasileiros por temas enraizados na cultura popular e no folclore nacional, resultando no fortalecimento de uma vertente conhecida como *folk horror* ou horror folclórico (Nestarez, 2022; Paciorek, 2018). Essa modalidade explora o medo associado a rituais ancestrais, crenças pagãs e comunidades isoladas, frequentemente ambientando suas narrativas em espaços rurais ou limiares. A obra "O berro do bode", de Verena Cavalcante, insere-se nesse movimento ao resgatar superstições tradicionais e articulá-las à figura do corpo monstruoso, configurando-se como um exemplo expressivo das chamadas poéticas negativas.

Nessas poéticas, o monstro emerge como figura central. Segundo Nazário (1998), ele representa uma dimensão do ser que a racionalidade civilizatória tentou excluir; é um espelho distorcido que devolve ao sujeito aquilo que ele busca ocultar. Complementarmente, Cohen (1996) afirma que o monstro deve ser compreendido não apenas como criatura ficcional, mas como

corpo cultural – uma projeção simbólica construída para ser interpretada. Assim, a monstruosidade opera como dispositivo de leitura das ansiedades sociais, funcionando menos como entidade externa e mais como metáfora das fronteiras instáveis entre o humano e o inassimilável.

2 O Horror Folclórico e a Figura da Bruxa

O horror, enquanto gênero literário autônomo, não se limita à mera provocação do medo, mas estrutura-se fundamentalmente como uma experiência estética de reação ao impossível. Sua gênese etimológica remete ao latim *horrere*, que designa o ato de estremecer ou arrepiar-se, evidenciando que o gênero é definido primordialmente por suas pretensões afetivas e pelos efeitos que busca suscitar no receptor.

Segundo a teoria de Noël Carroll (1990), o horror artístico é individualizado por um objeto formal que combina dois componentes avaliativos indissociáveis: a ameaça e a impureza. Esses elementos são, assim, agenciados pelo monstro, que é, necessariamente uma violação das categorias culturais e naturais vigentes, apresentando-se como um ser cognitivamente ameaçador que desafia a ordem estabelecida pela lógica racional; citando Mary Douglas, coloca:

> Eles são antinaturais relativamente a um esquema conceitual cultural da natureza. Eles não se encaixam no esquema, violam o esquema. Assim, os monstros não são apenas fisicamente ameaçadores, são cognitivamente ameaçadores. São ameaças ao saber comum. Sem dúvida, é em razão dessa ameaça cognitiva que não só os monstros horríficos são ditos impossíveis, mas também tendem a fazer com que os que os encontram fiquem loucos, doidos, transtornados etc., pois esses monstros são, em certo sentido, desafios aos fundamentos do modo de pensar de uma cultura (Carroll, 1990, p. 50).

Essa transgressão categorial é o que distingue o horror do terror psicológico ou realista. Enquanto o terror explora fenômenos humanos e possíveis, o horror exige a presença de uma entidade que transgride as leis da natureza, funcionando como um "desajustamento metafísico" que provoca repulsa e fascínio simultâneos. Desse modo, o "prazer" derivado desse gênero não reside no mal em si, mas na curiosidade despertada pelo processo de desvelamento e prova do desconhecido, que o enredo orquestra para satisfazer o apetite cognitivo do público diante do supostamente incognoscível.

Dentro dessa gramática do medo, o horror folclórico (*folk horror*) emerge como um subgênero que desloca o assombro para a tensão entre a modernidade e os resquícios de crenças ancestrais. Sua estrutura é frequentemente definida por uma "cadeia de elementos" que compreende a paisagem, o isolamento, sistemas de crenças distorcidos e um evento culminante de invocação ou sacrifício. Diferente do horror urbano, o *folk horror* utiliza o cenário – seja rural ou dotado de um passado antigo – como um *genius loci malévolo*, onde o isolamento não é apenas físico, mas moral (Paciorek,2018) .

A característica central dessas narrativas reside no choque entre indivíduos imersos na racionalidade contemporânea e grupos cujas práticas e valores são absolutamente alheios e "outros", frequentemente enraizados em tradições pagãs ou folclóricas europeias. Argumenta-se que este subgênero não se vincula a uma época específica, mas a uma estética de "assombro" que explora a sobrevivência do passado no presente, utilizando o folclore como um conto preventivo que *ward off* o incauto perante forças naturais elementares e incontroláveis (Paciorek,2018).

A figura da bruxa, elemento recorrente tanto no horror clássico quanto no folclórico, simboliza historicamente a ambivalência da alteridade feminina em uma sociedade patriarcal. Culturalmente, a bruxaria europeia histórica foi construída como uma amálgama de feitiçaria antiga, folclore e heresia cristã, sendo o termo "bruxa" frequentemente utilizado

para demonizar mulheres que viviam à margem das estruturas de poder (Nestarez, 2024; Paciorek, 2018) . Na literatura de autoria masculina tradicional, a bruxa era invariavelmente associada ao "feminino monstruoso", uma artesã demoníaca que encarnava os temores de subversão da norma (Nestarez, 2024).

Entretanto, na produção literária contemporânea, especialmente na de autoria feminina, a representação da bruxa e do sobrenatural sofre uma redefinição política e subversiva. A bruxa deixa de ser o "outro" puramente maléfico para tornar-se um agente de resistência e "acerto de contas" contra a violência de gênero e o sistema patriarcal (Nestarez, 2024). Em narrativas de horror feminista, o fantástico e a figura da bruxa oferecem um espaço de confronto e revide, onde a transgressão das leis naturais serve como metáfora para a libertação da mulher de suas prisões simbólicas e físicas. A bruxa, portanto, transita de um estereótipo de impureza e perdição para um protagonismo literário que questiona as fronteiras entre realidade, desejo e identidade.

Na tradição literária brasileira, a feiticeira desdobra-se a partir de um hibridismo que funde o folclore europeu com as particularidades do insólito regional, distanciando-se do arquétipo clássico da megera para tornar-se uma representação da alteridade radical e da subversão de gênero. Inicialmente, em precursoras como Júlia Lopes de Almeida, a mulher relacionada ao sobrenatural ainda oscilava entre a "cabocla inocente" e a "tentação diabólica", refletindo uma imitação dos modelos oitocentistas masculinos em que o feminino é frequentemente diabolizado (Barp, 2020). Contudo, a produção contemporânea de autoria feminina no Brasil tem operado uma "reconceptualização" dessa figura, utilizando o horror não apenas como ferramenta estética, mas como um espaço de "acerto de contas" contra as estruturas patriarcais e a violência simbólica (Nestarez, 2024; Perotoni, 2020). Nessa perspectiva, a bruxa deixa de ser o "outro" passivo para assumir o protagonismo como agente de transgressão, ocupando territórios onde a racionalidade falha em explicar a complexidade do corpo e do desejo feminino.

Essa transição para um horror mais visceral e "obsceno", caracterizado pelo choque sensorial e pela exposição da abjeção (Silva, 2017; Kristeva, 1980), encontra no conto “O berro do bode”, de Verena Cavalcante (2021), uma de suas expressões mais contundentes. Na narrativa, a figura da bruxa é encarnada pela "osseira", uma entidade que habita o limiar entre o humano e o bestial, descrita com "pupila horizontal de caprina" e um cheiro que mistura "sangue, urina e couro molhado" (p. 187). Diferente da bruxa folclórica higienizada, a osseira de Cavalcante é uma força telúrica e "secular", identificada como a "mãe de nós tudo" e o próprio "Céu e o Inferno", exercendo uma maternidade monstruosa que inverte o ideal romântico do "anjo do lar". Ao procurar a feiticeira para sanar sua esterilidade, a protagonista se submete a um ritual que funde o erotismo à repulsa, culminando em um "parto" de centenas de filhotes de tarântula que devoram sua carne. Aqui, a bruxaria funciona como uma metáfora da "vontade impugnada" e do preço agônico para o exercício de uma vocação imposta pela biologia e pela cultura.

Argumentativamente, a bruxa na literatura brasileira contemporânea atua como um catalisador do horror folclórico (*folk horror*), em que o isolamento e os sistemas de crenças distorcidos revelam uma natureza que não é harmoniosa, mas simbiótica, indiferente à moralidade humana. Através de estéticas da obscenidade, autoras como Cavalcante utilizam a monstruosidade da bruxa para denunciar a "maldição de Eva" e o esvaziamento da identidade feminina em contextos de repressão. A bruxa brasileira, portanto, consolida-se na ficção atual como um símbolo de resistência sombria, onde o fantástico não serve à evasão, mas à confrontação direta com as zonas mais abjetas e inomináveis da experiência humana e social.

3 O Horror Urbano e a Infância

A literatura de horror contemporânea, especialmente no contexto latino-americano, atravessa um momento de redefinição

estética e política, frequentemente denominado como o "novo *boom* do insólito" (Nestarez, 2024). Diferente das narrativas oitocentistas, que muitas vezes lidavam com o medo de forma alegórica ou tangencial, a produção atual, impulsionada em grande medida pela autoria feminina, utiliza o gênero como uma ferramenta de denúncia e "acerto de contas" contra as estruturas hegemônicas de poder.

> Observa-se a multiplicação de narrativas nas quais os recursos do gênero são utilizados para se investir diretamente contra estruturas hegemônicas de poder, para se sabotar os mecanismos de uma sociedade que custa a mudar em resumo, para contra-atacar. Um número crescente de escritoras apropria-se do horror de maneira a obter, na ficção, aquilo que a realidade lhes nega (Nestarez, 2024, p. 129).

No cenário atual, o gênero opera em dois eixos principais: o sobrenatural, que desafia as leis da natureza, e o "supernatural", que explora as potências de maldade do próprio ser humano em contextos realistas (Silva, 2017). Essa vertente supernatural, exemplificada por obras que expõem psicopatas e sistemas sociais desumanizantes, rompe com o mistério vago para focar no choque sensorial e na repulsa, aproximando-se de uma estética da obscenidade. O horror deixa de ser apenas uma metáfora do mal externo para revelar que a própria humanidade e as pessoas ao nosso redor são monstros em potencial.

Assim, o horror contemporâneo não busca apenas o arrepio catártico, mas opera o que Teresa López-Pellisa (2022) conceitua como o fantástico inapropriado/inapropriável: narrativas que desestabilizam o normativo a partir de "lugares-outros", dando voz a sujeitos marginalizados que vagam como fantasmas em uma realidade heteronormativa e capitalista. Nesse cenário, o horror se impõe como um território autônomo de resistência, onde o "monstruoso" é ressignificado para expor as fraturas de

um mundo ocidental que permanece refratário a certas existências e liberdades.

Essa transição para uma estética mais visceral reflete-se na consolidação do horror urbano (ou *gótico urbano*), que desloca o assombro dos castelos arcaicos para o ambiente claustrofóbico das metrópoles contemporâneas. A característica central desse subgênero é a domesticação do horror, situando-o explicitamente no mundo doméstico burguês e nas paisagens citadinas: a cidade é representada como um labirinto vasto e desconhecido, um "castelo metropolitano" onde a parte superior (palácios e centros de poder) coexiste com um submundo sombrio de favelas, esgotos e criminalidade organizada (Salles, 2015).

Dentro dessa lógica de desconstrução da normalidade, as figurações da infância na obra de Verena Cavalcante (2021), especificamente em "Tijolo", apresentam uma ruptura radical com a visão idílica e romântica da criança. Cavalcante concebe a infância sob a máxima de que esta é o "molde de todos os monstros", em que seus narradores infantis, frequentemente autodiegéticos, relatam experiências de extrema dor, assédio e violência existencial, ocupando o papel de personas brutas, geradas fora de expectativas maniqueístas. Então, a criança na obra de Cavalcante não é apenas vítima, mas um agente de crueldade e sadismo, o que a aproxima do conceito de "animal monstruoso" incapaz de articular plenamente sua linguagem diante da desmesura do mal.

Essa infância "bruta" funciona como uma metáfora da sensibilidade pós-moderna: um estado de latência e potência que confronta a morte e o trauma não como fins, mas como catalisadores de uma transformação dolorosa e inevitável, especialmente voltada à representação de relações de alteridade. Assim:

> Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o monstrum é, etimologicamente, 'aquele que revela', 'aquele que adverte', um glifo em busca de

> um hierofante. Como uma letra na página, o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento; ele habita, sempre, o intervalo entre o momento da convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido — para nascer outra vez. Esses espaços epistemológicos entre os ossos do monstro constituem a conhecida fenda da différance de Derrida: um princípio de incerteza genética, a essência da vitalidade do monstro, a razão pela qual ele sempre se ergue da mesa de dissecção quando seus segredos estão para ser revelados e desaparece na noite (Cohen, 2000, p. 27).

Esses sistemas de hierarquia social, então, são trabalhados não como um elemento externo e puramente fantástico, mas como a simbólica da diferença, funcionando como um espelho das tensões sociais e políticas que definem o tempo presente. Ainda para Cohen, o corpo do monstro é um constructo cultural que incorpora medos, desejos e ansiedades, servindo como um deslocamento para inscrever qualquer tipo de alteridade — seja ela sexual, racial, política ou econômica. Essa construção da alteridade através do "monstruoso" tem sido historicamente utilizada para policiar as fronteiras do possível e justificar o extermínio ou a marginalização daqueles que desafiam as normas vigentes, como mulheres independentes, minorias étnicas ou dissidentes políticos. Dessa forma, o texto deixa de ser apenas uma ferramenta de exclusão para tornar-se um espaço de limiaridade e resistência, onde o monstro, enquanto "suplemento" que desintegra a lógica binária, intercala o horror à denúncia social, forçando o leitor a reavaliar os pressupostos culturais sobre quem é, de fato, o agente da abjeção.

Ainda, a escrita de Cavalcante utiliza recursos como o fluxo de consciência e a discursividade precária para mimetizar a instabilidade do pensamento infantil, criando uma verossimilhança que choca pela crueza. Ao fundir a inocência com a abjeção, a autora reivindica novos olhares para o gênero, desconstruindo a relação convencional entre personagem

positiva e monstro; em "Tijolo", a monstruosidade reside na própria vulnerabilidade da infância e na sua capacidade de espelhar o horror da vida ordinária. Portanto, a obra de Cavalcante insere-se no "novo realismo" da literatura brasileira contemporânea, em que o horror literário não serve à evasão, mas transtorna as dimensões do mundo para denunciar uma realidade social e cultural saturada de violência e reificação humana.

4 As Poéticas de Verena Cavalcante: Entre o Místico e o Banal

Verena Cavalcante, pseudônimo da escritora Bruna Oliveira Gonçalves, é uma das vozes mais contundentes da literatura de horror brasileira contemporânea, sendo sua trajetória literária marcada por uma estética que funde o horror visceral à denúncia social, frequentemente explorando as fraturas do cotidiano e da condição feminina. A autora utiliza recursos como o fluxo de consciência e o monólogo interior para mimetizar a instabilidade da fala infantil, conferindo verossimilhança ao horror experimentado pelas crianças. Em sua produção mais visceral, ela aproxima-se de uma estética da obscenidade e do choque sensorial.

Os contos analisados neste trabalho estão presentes na coletânea intitulada *Inventário dos predadores domésticos,* publicado pela editora DarkSide em 2021. Nele, Cavalcante nos apresenta uma gama bastante diversificada de representações – e desconstruções – da infância e seus entornos, explorando temas tabus, a violência sexual banalizada e sexualidade reprimida.

> Foi o berro do bode, esticado e sofrido, simulacro de choro de bebê novo, sinal ou presságio, que solidificou a decisão de prostrar-se de joelhos diante da moça que caminhava com as bestas, fosse quem fosse, sagrada ou profana, a implorar-lhe por filhos que vingasse no útero agreste. Quem, se não ela? Seio esquerdo inflado, saguis e filhotes de gato agarrados no mamilo preto a lhe sugarem o leite cor-de-rosa, estriado de sangue perfumado, um

> dos olhos branco, urubutinga da pele brilhosa às garras amareladas dos pés, camadas e mais camadas de queratina, como fungos de árvore, cogumelos ancestrais que surgiram no início dos tempos (Cavalcante, 2021, p. 185).

A anunciação do monstruoso nas linhas iniciais do conto "O berro do bode" cumpre uma função estrutural decisiva para a organização da narrativa, ao instaurar, desde o princípio, uma ambientação regida pelo monstruoso e pelo demoníaco. O grotesco apresentado nas primeiras dez linhas não se limita a uma estratégia de impacto sensorial, mas estabelece os parâmetros simbólicos que orientarão a leitura do texto como um todo. A sobreposição de elementos corporais disformes, odores, secreções e presenças animais constrói um quadro de excesso que dissolve fronteiras entre o humano e o não humano, entre o orgânico e o ritualístico. Desse modo, o satânico não surge como ruptura narrativa posterior, mas como condição constitutiva do universo ficcional, naturalizando o abjeto como parte integrante da experiência cotidiana representada.

O espaço descrito assume papel fundamental na consolidação dessa lógica simbólica. Longe de funcionar apenas como pano de fundo, ele se configura como elemento ativo na construção das significações místicas e sobrenaturais que circundam a figura da bruxa. Trata-se de um espaço socialmente compartilhado, marcado por práticas, crenças e rituais que integram o sobrenatural à vida ordinária da comunidade.

> Na cidadezinha eram famosas as mandingas e trabalhos da tal mulher; junto dela o barulho das centenas de cascavéis, ilusão de ótica do chão movediço, resultado das dezenas de chocalhos amarrados no pescoço, do tilintar dos ossos de pássaros nas canelas, dos dentes fortes de cachorro-do-mato enfeitando a cintura larga de parideira (Cavalcante, 2021. p. 185-186).

Nesse contexto, a feiticeira se distancia da representação tradicional associada ao isolamento, à marginalidade ou à ameaça externa. Ao contrário, ela se apresenta como figura de alteridade

integrada, responsável por organizar os prazeres, as superstições e os afetos que estruturam a dinâmica da pequena cidade. Seu poder não opera à margem da coletividade, mas em consonância com ela, funcionando como eixo simbólico que legitima desejos, transgressões e experiências limítrofes:

> As mulheres abaixavam as cabeças e mantinham silêncio, reverentes, quando ela passava — pupila horizontal de caprina, cheiro de damiana, tomilho, sangue, urina e couro molhado —, mas tão logo o ar deixava de vibrar com a eletricidade de seus eo de corda, eletrizados e abertos como leques, riam, tocavam umas nas outras, sussurravam nos ouvidos, o cantinho das bocas se tocando; cúmplices dos mistérios do amor e do parto, do gozo e da morte, magias das quais a osseira era detentora (Cavalcante, 2021, p. 186).

A introdução da professora, figura estrangeira, marca um ponto de inflexão ao instaurar a oposição entre o universo folclórico e o saber técnico-científico. Sua condição de forasteira é reforçada pela descrição física, sobretudo pelo "cabelo cor de ferrugem" (Cavalcante, 2021, p. 187), historicamente associado ao pecado e à bruxaria, ao mesmo tempo em que a diferencia do imaginário local. Como professora, pressupõe-se que represente a racionalidade, a ordem e o conhecimento institucionalizado, em contraste com o obscuro ligado à bruxa. Contudo, essa oposição torna-se instável ao longo da narrativa. À medida que sua experiência é atravessada pela ausência da maternidade, ocorre um deslocamento progressivo de seu posicionamento simbólico. O desejo materno impõe-se não como construção social ou expectativa de gênero, mas como impulso fisiológico e visceral. Nesse processo, a natureza prevalece sobre o humano, rompendo com o paradigma racional inicialmente encarnado pela personagem. A maternidade deixa de operar como papel social e assume contornos de necessidade orgânica, vinculada ao retorno a um estado primordial. O corpo da professora torna-se o espaço

dessa transformação, evidenciando a fragilidade entre razão e instinto.

A própria noção de maternidade é então reconfigurada. Em vez de uma concepção idealizada do amor materno, emerge um desejo marcado pela desmedida, pela doação absoluta e pela subserviência voluntária. A professora não almeja apenas gerar filhos, mas preencher um vazio existencial que se amplia progressivamente, projetando na maternidade a promessa de completude. Esse desejo, contudo, não conduz à harmonia, mas à intensificação do excesso. A maternidade passa a ser associada a uma experiência limítrofe, na qual o sujeito se dissolve no ato de procriar, reafirmando o movimento de retorno ao primordial humano. No plano simbólico, a ideia de uma maternidade que consome o sujeito e o reduz ao "ciclo cego da criação" encontra amparo na definição arquetípica da mãe:

> [O inconsciente] pode voltar-se contra o consciente nascido dele, e destruí-lo: seu papel é, então, o de uma mãe devoradora, indiferente ao indivíduo, absorvida unicamente pelo ciclo cego da criação. [...] Encontra-se nesse símbolo da mãe a mesma ambivalência que nos símbolos da terra e do mar: a vida e a morte são correlatas. [...] a genitora devorando o futuro genitor, a generosidade transformando-se em captadora e castradora (Cascudo, 2000).

O clímax do conto se materializa no ritual, cuja chegada é anunciada de forma direcionada pelo canto das cigarras. A natureza assume novamente o papel de mediadora entre o cotidiano e o sobrenatural, demarcando o tempo do sagrado. A bruxa é celebrada pela comunidade como "a mãe de nós *tudo*" (Cavalcante, 2021, p. 188), figura que concentra em si o poder sobre o bem e o mal. Ao ocupar essa posição, a feiticeira se estabelece como instância intermediária entre o divino e o diabólico, o natural e o sobrenatural, reforçando sua centralidade simbólica e sua autoridade ritual.

A transfiguração da bruxa como bode entre macieiras condensa um conjunto significativo de símbolos associados à fertilidade, ao pecado e à sexualidade. O bode, historicamente vinculado a cultos pagãos e à figura do diabo na tradição ocidental, articula potência vital e transgressão moral. As macieiras, por sua vez, remetem ao pecado original e ao desvelamento do interdito (Nestarez, 2024; Russell, 2021). Ao conduzir a professora à cabana, a bruxa não apenas realiza um ritual erótico, mas reinscreve a personagem em uma lógica arcaica de fertilidade, na qual desejo, sagrado e monstruoso se entrelaçam.

A presença da fauna brasileira durante o ritual reforça a inscrição espacial da narrativa e contribui para a caracterização do conto como um exemplo do que Sena (2017) nomeia como um traço gótico naturalista e Serrevalle de Sá (2010) chama de gótico tropical. Os animais não funcionam apenas como elementos descritivos, mas como signos da simbiose entre corpo, território e sobrenatural. Essa dimensão reforça o processo de assimilação da professora ao espaço, culminando em sua plena incorporação à lógica que inicialmente lhe era externa.

O horror no conto não se estrutura a partir de um evento isolado ou de uma revelação súbita, mas por meio de um processo contínuo de acumulação, no qual o excesso sensorial, simbólico e corporal desempenha papel central. Desde as primeiras linhas, a narrativa opta por uma exposição direta do grotesco, recusando estratégias de suspensão prolongada ou ambiguidade moderada. A associação final entre o ato de parir e o sacrifício destinado à perenidade da vida, que reafirma o movimento de retorno ao primordial, é discutida teoricamente sob a ótica dos ritos culturais:

> A mulher que morre ao botar um filho no mundo assume, em todas as culturas, uma significação sagrada, que se aproxima à do sacrifício humano destinado a assegurar a perenidade, não apenas da vida, mas da tribo, da nação, da família. [...] nas religiões

> indígenas, só as mães eram criadoras e responsáveis pela vida (Cascudo, 2000).

O impacto inicial não se esgota em sua função, mas estabelece uma lógica de leitura em que o horror é progressivamente naturalizado, integrando-se à experiência cotidiana da comunidade representada. Assim, o efeito horrífico decorre menos do inesperado e mais da insistência com que imagens de degradação, mistura e transgressão são reiteradas ao longo do texto.

A corporeidade assume lugar privilegiado na construção desse horror. O corpo é constantemente descrito em estado de transformação, atravessado por secreções, fluidos e animais, o que desestabiliza qualquer noção de integridade ou fechamento. Essa exposição do corpo em sua dimensão mais material contribui para a dissolução das fronteiras entre o humano e o não humano, instaurando um regime de representação no qual o monstruoso emerge da própria vida orgânica. O horror, nesse sentido, não se ancora no sobrenatural como instância externa, mas no interior do corpo, que se torna espaço de passagem e de contaminação.

O espaço narrativo reforça essa lógica ao funcionar como prolongamento do corpo e de seus excessos. A cidade, a cabana e a natureza ao redor não se apresentam como cenários neutros, mas como ambientes impregnados de significações rituais e sensoriais. Sons, cheiros e presenças animais atravessam constantemente a narrativa, criando uma atmosfera de saturação que impede qualquer distanciamento seguro por parte do leitor. O horror se constrói, assim, pela convergência entre espaço e corpo, ambos submetidos a uma mesma dinâmica de desmedida e fusão.

Outro aspecto fundamental para a configuração do horror é sua relação com o desejo. Diferentemente de narrativas em que o horror se associa à violação ou à ameaça externa, neste conto ele se articula ao anseio da personagem. O desejo de maternidade não apenas conduz a protagonista ao ritual, mas sustenta sua

adesão voluntária ao processo que culmina no monstruoso. O horror, portanto, não se impõe contra a vontade da personagem; ele é buscado, aceito e, finalmente, celebrado. Essa adesão compromete a leitura moralizante e intensifica o desconforto, pois desloca o horror do campo da punição para o da realização.

O ritual constitui o ápice desse processo, reunindo corpo, espaço e desejo em uma experiência limite. A descrição minuciosa dos gestos, das presenças animais e dos elementos naturais reforça a sensação de perda de controle e de dissolução do sujeito. No entanto, o ritual não é apresentado como ruptura abrupta, mas como culminância lógica de uma trajetória já marcada pela entrega progressiva ao excesso. O horror atinge seu ponto máximo não por sua violência explícita, mas pela coerência interna com que se realiza.

O desfecho, com o parto de milhares de aranhas, consolida a construção do horror ao fundir criação e monstruosidade em um único gesto. A cena final não propõe uma resolução apaziguadora, mas reafirma a lógica de abundância e proliferação que atravessa toda a narrativa. O horror se manifesta, então, não como negação da vida, mas como sua expansão descontrolada. Ao aceitar essa forma de existência, a protagonista encerra o conto plenamente integrada ao universo que, desde o início, se organizou sob o signo do excesso e do monstruoso.

No conto "Tijolo", a poética do horror se constrói a partir de uma dimensão urbana e cotidiana, marcada pela banalização da violência e pela sua incorporação às relações mais ordinárias da infância. Diferentemente de narrativas em que o horror se ancora no extraordinário ou no sobrenatural, aqui ele emerge do comum, do ambiente doméstico e das interações sociais mais corriqueiras. O efeito horrífico não decorre de um evento excepcional, mas do acúmulo de pequenas violências normalizadas, que atravessam a linguagem, os gestos e as hierarquias impostas às personagens desde muito cedo.

O primeiro aspecto a ser destacado é a natureza do narrador. O conto é conduzido pela voz infantil de um menino, cuja

enunciação é marcada por hesitações, repetições e vícios de linguagem próprios da oralidade infantil. Essa escolha narrativa não apenas confere verossimilhança ao relato, mas intensifica o desconforto do leitor ao fazer com que conteúdos violentos, misóginos e homofóbicos sejam apresentados como percepções espontâneas e não mediadas criticamente. O horror, nesse caso, se constrói justamente pela distância entre a forma ingênua do discurso e a brutalidade do conteúdo narrado, evidenciando como a violência já se encontra internalizada no imaginário da criança. A trama se desenvolve em um ambiente familiar profundamente marcado pela violência, tanto em sua dimensão física quanto simbólica.

O espaço doméstico, que tradicionalmente se associa à proteção e ao cuidado, é apresentado como lugar de opressão constante. A figura do pai ocupa posição central nesse processo, funcionando como agente direto da violência e como modelo normativo de masculinidade. Mesmo nos momentos em que demonstra afeto, como ao construir o carrinho de rolimã para o filho, o gesto é atravessado por gritos, ameaças e agressões físicas. Assim, os pequenos prazeres infantis são sistematicamente minados por um contexto de insalubridade social e emocional, no qual o medo se sobrepõe ao afeto.

> Fui ajudar meu pai a martelar os pregos nas rodas do carrinho, mas ele me empurrou, Sai daqui, moleque, Você só atrapalha, E vê se não faz esse bico não, senão eu desfaço ele com a minha mão, entendeu? Acho que ele ainda tá chateado porque da última vez que ele tava trabalhando e eu fui ajudar eu remedei ele, fingi que também tava martelando e fiquei fazendo a cara de concentração igual a dele, O que cê tá fazendo, menino?, ele perguntou, O que cê tá fazendo, menino? eu imitei, aí ele me pegou pelos cabelos e me socou a cara, quebrou o cantinho do meu dente com o anel grosso que ele usa no dedo, agora que fodeu tudo de vez, acho até que mordi a língua porque senti um gosto salgado de sangue na boca (Cavalcante, 2021, p. 78).

A figura do pai, apesar de sua violência extrema, estabelece-se como principal ponto de alteridade para o garoto. Mesmo quando agride o filho de forma severa, ele permanece como referência de autoridade e como ideal de masculinidade a ser alcançado. O narrador internaliza o discurso paterno, justificando as agressões como parte natural da educação e reiterando a necessidade de respeito irrestrito à figura do pai. Essa identificação evidencia como a violência não apenas oprime, mas também forma, moldando subjetividades desde a infância. As agressões físicas e verbais são justificadas pelo próprio narrador como práticas educativas, evidenciando a normalização da violência como ferramenta formadora.

O primeiro contato do protagonista com o sexo ocorre coletivamente, mediado pelos amigos e pelo consumo de material pornográfico. A experiência homossexual que se segue é apresentada de modo ambíguo: ao mesmo tempo em que há prazer, instaura-se uma hierarquia clara entre os meninos. A distinção entre "os que dão" e "os que recebem" organiza as relações de poder no grupo, associando passividade à inferioridade. O medo de ocupar a posição subalterna e, sobretudo, de ser descoberto pelo pai, regula as ações do narrador, revelando como a homofobia opera como mecanismo disciplinador desde a infância.

No plano das relações entre as crianças, o horror assume contornos ainda mais insidiosos. O contato precoce com a pornografia e a experiência sexual coletiva introduzem hierarquias baseadas na dominação e na humilhação.

> A gente ficou vendo as fitas de putaria, aí de repente eu percebi que os moleques tavam tudo com o pinto pra fora, tudo batendo punheta ao mesmo tempo, olhando a mulher chupar o cara, falaram pra eu tirar o meu e bater também, mas puta vergonha, meu pinto ainda era pequeno perto do deles, acho que é porque eles já tão no ginásio, eu não, pô, tomara que meu pinto cresça um dia, acho que cresce sim, acho que é curtinho porque eu ainda sou

> meio moleque, meio pirralho (...) No fim das contas decidi pôr o pau pra fora e bater uma pros moleque não acharem que eu era viado ou que meu pinto tinha algum problema (Cavalcante, 2021, p. 80-81).

Figueiredo (2019) reforça como essa estrutura de poder se manifesta através do "estupro corretivo" (utilizado para "ensinar" a norma a corpos desviantes), o qual gera os sentimentos de abjeção como os narrados no conto.

> Ainda que em situações diferentes, os estupros corretivos [...] visam humilhar as mulheres desviantes, que não aceitam a heteronormatividade compulsória. O fato de serem negras acentua o estigma da marginalidade numa sociedade racista como a brasileira. [...] [A personagem] se sentia culpada e encarava o estupro como um castigo que tinha merecido. [...] Tenho vergonha e nojo do momento (Figueiredo, 2019, p. 146).

Analogamente, a distinção entre os corpos que penetram e os que são penetrados estrutura relações de poder marcadas pela homofobia, produzindo medo, vergonha e vigilância constante. O prazer, embora presente, não neutraliza o horror; ao contrário, intensifica-o, pois se associa à coerção e à ameaça de exclusão social e familiar.

É nesse contexto que emerge o eixo central da narrativa: a homofobia. O conto explicita o contato precoce das crianças com a pornografia, elemento que contribui para a construção de um ideário rígido acerca da performance sexual masculina. A pornografia funciona como instância pedagógica informal, ensinando não apenas práticas sexuais, mas hierarquias de gênero.

> O monstro da proibição existe para demarcar os laços que mantêm unido aquele sistema de relações que chamamos cultura, para chamar a atenção — uma horrível atenção — a fronteiras que não podem — não devem — ser ultrapassadas. [...] Essas

> fronteiras são colocadas, primariamente, para controlar o tráfico de mulheres ou, mais geralmente, para estabelecer vínculos estritamente homossociais — os laços entre homens que fazem com que a sociedade patriarcal continue sendo funcional. [...] O monstro corporifica aquelas práticas sexuais que não devem ser exercidas ou que devem ser exercidas apenas por meio do corpo do monstro. Ela e Eles!: o monstro impõe os códigos culturais que regulam o desejo sexual (Cohen, 2000, p. 20).

Essa perspectiva de Cohen argumenta que o monstro (ou a representação do abjeto/proibido) serve para policiar os comportamentos e validar a estrutura patriarcal por meio da exclusão do que é considerado "desviante" ou feminino. O desempenho masculino, então, é exaltado como ideal, enquanto qualquer expressão de sexualidade feminina é desqualificada e associada à promiscuidade, como ocorre na forma como a irmã do narrador é descrita e julgada.

O episódio inicial do conto, que articula a alegria do menino ao receber o carrinho de rolimã com o desprezo dirigido à irmã, já antecipa o discurso de ódio que atravessará toda a narrativa. O machismo aparece como estrutura organizadora das relações familiares e sociais, sendo reproduzido pelo narrador infantil sem questionamento. A irmã é constantemente desqualificada por sua condição feminina, associada à vaidade, à sexualidade e à ideia de provocação, enquanto o narrador se percebe como vítima de injustiça e privação. Esse antagonismo não é apenas pessoal, mas estrutural, revelando um sistema de valores no qual o masculino se afirma pela negação e pela punição do feminino.

A posse do filhote de cachorro surge, então, como elemento simbólico fundamental para a compreensão das relações de alteridade estabelecidas pelo narrador. Ao reivindicar o animal como seu, o menino exerce, pela primeira vez, uma posição de poder e controle. O filhote torna-se objeto de afeto, mas também de afirmação de domínio, funcionando como compensação simbólica diante das violências sofridas. Esse gesto esclarece os

deslocamentos de poder que estruturam a monstruosidade no conto.

A monstruosidade, em "Tijolo", não se manifesta como deformidade física ou como entidade externa, mas no nível cultural, por meio de um ciclo contínuo de violência. O medo imposto pelo pai gera a necessidade de afirmação sobre os amigos, que, por sua vez, retorna ao pai como ameaça de exposição e punição. Esse movimento cíclico se cristaliza no momento em que o narrador se vê coagido a destruir o Outro – o cachorro – para preservar sua própria integridade simbólica. A morte do animal não é resultado de sadismo espontâneo, mas de uma lógica de sobrevivência construída em um ambiente onde o afeto é constantemente condicionado pela violência.

O efeito de horror não depende de um evento isolado, mas da acumulação de práticas violentas que moldam o olhar da criança e organizam suas relações com o mundo Assim, a principal estratégia de construção do horror reside na escolha da voz narrativa, pois

> (...) as crianças (...) são seres ficcionais em devir, personagens brutos, gerados fora de expectativas maniqueístas. Circulam em um universo no qual a violência e a crueldade participam do cotidiano e não lhes poupam. Porém, tanto são vítimas como agentes, em algum grau, dessa violência, trazendo em si traços de crueldade, sexualidade, inveja e brutalidade. Entretanto, o que nos interessa aqui não é apenas o modo como a narrativa representa a fala infantil, ao articular a discursividade precária ao fluxo disperso e à fragilidade do pensamento das personagens, mas também compreender como estão ligados a representação da infância e o exercício de reflexão estética. (...) a monstruosidade situa-se, em uma dolorosa via dupla, tanto nas pessoas e situações que catalisam experiências de violência nas crianças da narrativa, quanto nas próprias meninas. (...) Ao ressaltar a violência infantil, a recebida e a produzida, por uma clave de leitura que se distancia do convencional, o Horror [na obra de Verena Cavalcante] transtorna as dimensões do mundo (Pereira, 2017, p. 197).

A enunciação infantil, marcada por uma linguagem coloquial e por raciocínios fragmentados, produz um descompasso perturbador entre a forma e o conteúdo do relato. Violência física, misoginia, homofobia e ameaças extremas são narradas com a mesma naturalidade com que se descrevem brincadeiras ou desejos infantis. Esse apagamento de fronteiras entre o aceitável e o intolerável gera um efeito de estranhamento intenso, pois revela o grau de internalização da violência por parte do narrador. O horror, nesse sentido, não está apenas no que é narrado, mas no modo como é narrado.

Para Cohen (1990), a alteridade (seja ela racial, política, sexual ou econômica) é frequentemente inscrita através do corpo monstruoso. A transformação do "Outro" em monstro serve para justificar exclusões, anexações territoriais ou extermínios, como visto em representações históricas. O momento culminante da narrativa – a morte do filhote de cachorro – condensa de forma exemplar a manifestação do horror. O animal, objeto de afeto e símbolo de vulnerabilidade, torna-se alvo de destruição não por crueldade gratuita, mas como resultado direto de um sistema de chantagem e medo. A criança é levada a eliminar o Outro para preservar a própria integridade simbólica diante da figura paterna. O corpo monstruoso infantil, então, é como um deslocamento, pois retira uma característica de um grupo humano e a exagera até torná-la uma aberração, tornando o "Outro" algo ininteligível ou perigoso. O conto evidencia que o verdadeiro horror reside na reprodução contínua dessas dinâmicas, nas quais a infância não é espaço de proteção, mas terreno de assimilação precoce de estruturas opressivas.

A comparação entre os dois contos nos permite concluir que, embora mobilizem poéticas do horror profundamente distintas, ambos convergem na representação do monstruoso como produto de processos estruturais e não como evento excepcional. Em “O berro do bode”, o horror se constrói por meio do excesso simbólico, do ritual e da incorporação consciente do monstruoso como forma de retorno ao primordial. Trata-se de um horror que

se manifesta na adesão voluntária ao abjeto, no qual corpo, desejo e sobrenatural se alinham em uma lógica de transgressão celebrada. Já em "Tijolo", ele emerge da banalidade do cotidiano, da repetição de violências naturalizadas e da formação subjetiva da criança em um ambiente social insalubre, pois o monstruoso não é ritualizado nem desejado como transcendência, mas assimilado como norma de sobrevivência.

Enquanto o primeiro conto opera a partir de uma lógica expansiva, em que o horror se associa à fertilidade, à abundância e à aceitação do excesso, o segundo se organiza por uma lógica de contenção e coerção, na qual o horror se manifesta na repressão, no medo e na circulação desigual do poder. Em um, a monstruosidade culmina em uma forma de integração total da personagem ao universo simbólico que a cerca; no outro, ela se concretiza na reprodução involuntária da violência, quando a criança destrói aquilo que ama para preservar sua própria posição dentro da hierarquia masculina e familiar.

5 Considerações Finais

A análise dos contos "O berro do bode" e "Tijolo", de Verena Cavalcante (2021), permitiu compreender como o horror contemporâneo brasileiro se estrutura a partir de poéticas distintas, porém convergentes na problematização dos limites entre o humano e o monstruoso. Ao longo deste trabalho, buscou-se demonstrar que o horror, longe de operar como mero recurso de impacto ou entretenimento estético, funciona como um dispositivo crítico capaz de revelar tensões éticas, sociais e simbólicas profundamente enraizadas na experiência humana. Nesse sentido, a obra de Cavalcante evidencia uma estética do horror que se constrói tanto pelo excesso ritualístico e corporal quanto pela banalização cotidiana da violência, colocando em crise concepções estabilizadas de normalidade, inocência e humanidade.

Em “O berro do bode”, o horror manifesta-se como uma experiência de adesão consciente ao monstruoso. A narrativa organiza-se em torno de uma lógica de excesso, na qual corpo, espaço e desejo se entrelaçam de forma indissociável. A figura da bruxa, longe de ser apenas um resquício folclórico ou uma entidade marginal, ocupa uma posição central na economia simbólica da comunidade, operando como mediadora entre o sagrado e o profano, o desejo e a punição, a vida e a morte. O ritual de fertilidade não representa uma ruptura com a ordem vigente, mas sua intensificação, revelando que o monstruoso não se opõe à vida, mas emerge como uma de suas formas possíveis de manifestação. O horror, nesse conto, não se impõe como ameaça externa, mas é buscado e acolhido como resposta a um vazio existencial, o que desloca qualquer leitura moralizante e intensifica o desconforto provocado pela narrativa. Já em “Tijolo”, o horror assume contornos radicalmente distintos ao se inscrever no espaço urbano e doméstico, dissolvendo qualquer expectativa de transcendência ou ritualização. Aqui, o monstruoso não se apresenta como entidade excepcional, mas como resultado direto de processos formativos atravessados pela violência cotidiana. A escolha de um narrador infantil autodiegético revela-se central para a construção do efeito horrífico, uma vez que a linguagem fragmentada e aparentemente ingênua naturaliza práticas de agressão física, misoginia e homofobia. O horror emerge justamente da ausência de estranhamento por parte da criança, evidenciando o grau de internalização da violência como norma de sobrevivência e de pertencimento social.

A comparação entre os dois contos evidencia que, embora mobilizem registros estéticos distintos, o *folk horror* ritualístico e o horror urbano cotidiano, ambos operam a partir de uma concepção estrutural do monstruoso. No primeiro, a monstruosidade se manifesta pela via da expansão, da fertilidade excessiva e da dissolução voluntária do sujeito em uma lógica arcaica e simbiótica. No segundo, ela se concretiza pela contenção, pela coerção e pela reprodução involuntária da violência,

especialmente no interior das hierarquias familiares e de gênero. Em ambos os casos, o horror não se configura como evento isolado, mas como resultado de processos contínuos que moldam corpos, desejos e subjetividades.

Dessa forma, a análise confirma que a representação do horror corporal e moral na obra de Verena Cavalcante tensiona de maneira decisiva as fronteiras entre humano e monstruoso, deslocando o monstro do campo da alteridade absoluta para o interior das relações sociais e afetivas. Seja pela via do ritual e do desejo, seja pela via da pedagogia da violência e do medo, os contos revelam que o monstruoso não está fora da experiência humana, mas constitui um de seus modos mais extremos de expressão. Ao articular horror, corpo e formação subjetiva, Cavalcante contribui para a consolidação de uma literatura de horror brasileira contemporânea que não busca a evasão, mas o enfrentamento direto das zonas mais abjetas, ambíguas e inquietantes da vida social.

Referências

BARP, Guilherme. A mulher e o sobrenatural em "Sob as estrelas", de Julia Lopes de Almeida. *In:* ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KNAPP, Cristina Löff. (org.). **O insólito na literatura:** olhares multidisciplinares. Caxias do Sul: EDUCS, 2020, p. 65-76.

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

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Ediouro, 1972.

CAVALCANTE, Verena. **Inventário de predadores domésticos**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2021.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. *In:* SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **A pedagogia dos monstros:** os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 25-55.

FIGUEIREDO, Eurídice. Violência e sexualidade em romances de autoria feminina. **Interdisciplinar,** São Cristóvão, v. 32, p. 137-149, jul./dez. 2019. DOI:https://doi.org/10.47250/intrell.v32i1.12872

FRANÇA, Júlio. Espaços tropicais da literatura do medo: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX. *In:* CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 13. 2013, Campina Grande. **Anais [...].** Campina Grande: Realize, 2013.

FRANÇA, Júlio. O horror na ficção literária: reflexão sobre o "horrível" como uma categoria estética. *In:* CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. **Anais [...].** São Paulo: USP, 2008.

JEHA, Julio. Monstros como metáfora para o Mal. *In:* JEHA, Julio (org.) **Monstros e monstruosidades na literatura.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

LÓPEZ-PELLISA, Teresa. Lo fantástico inapropiado/able: una propuesta más allá del feminismo. In: CANO VIDAL, Borja; PASCUA CANELO, Marta; PASTOR, Sheila. (ed.). **Sujetos precarios en las literaturas hispánicas contemporâneas.** Madrid: Peter Lang, 2022. p. 33-48.

MESSIAS, Adriano. **Todos os monstros da Terra:** bestiários do cinema e da literatura. 2. ed. São Paulo: Blucher, 2022.

MINOIS, Georges. **História do inferno.** Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2023.

NESTAREZ, Oscar Andrade Lourenção. Autoria de mulheres na literatura de horror: denúncia e acerto de contas em obras do Brasil e da Espanha. **Opiniães**, São Paulo, v. 13, n. 24, p. 114-136, jan./jun. 2024. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.224701

NICKEL, Philip J. Horror and the Idea of Everyday Life: On Skeptical Threats in Psycho and The Birds. Eindhoven: TU Eindhoven, 2009. Disponível em: https://api.semanticscholar.org/CorpusID:141011353. Acesso em: 03 nov. 2026.

PACIOREK, Andy *et al*. (ed.). **Folk Horror Revival:** Field Studies. 2. ed. Durham: Wyrd Harvest Press, 2018.

PEREIRA, Danielle Cristina Mendes. Da infância bruta: duas meninas em Larva. **e-scrita**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 196-211, jan./abr. 2017.

PEROTONI, Fabiana. Marina Colasanti e o uso do fantástico como ferramenta na denúncia da violência contra a mulher. *In:* ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KNAPP, Cristina Löff. (org.). **O insólito na literatura:** olhares multidisciplinares. Caxias do Sul: EDUCS, 2020, p. 77-90.

SALLES, Karina dos Santos. **Penny bloods:** o horror urbano na ficção de massa vitoriana. 2015. 152 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

SENA, Marina Faria. **O Gótico-Naturalismo na literatura brasileira oitocentista.** 2017. 97f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/6914. Acesso em: 03 nov. 2026

SILVA, Alexander Meireles da *et al*. (org.). **Estudos do Gótico**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.

SILVA, Pedro Puro Sasse da. Coordenadas do medo: uma proposta de análise da ficção de horror. *In:* SILVA, Alexander Meireles da et al. (org.). **Estudos do Gótico**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017. p. 110-120.

O FANTÁSTICO COMO RECURSO DE SOBREVIVÊNCIA: ANÁLISE DO CONTO "GESSO" DE JARID ARRAES

João Emiliano Fortaleza de Aquino[1]
Guilherme Clisma Araújo de Sousa[2]

1 Introdução

A problemática da violência no Brasil em um cenário histórico é marcada por profundas desigualdades sociais, econômicas e de gênero, além de tensões políticas que continuam a atravessar a formação da sociedade brasileira. No caso das mulheres, essa realidade revela-se ainda mais preocupante, uma vez que, ao longo de décadas, elas têm sido submetidas a diversas formas de violência, como agressões no âmbito doméstico, feminicídios, discriminação de gênero e restrições no acesso a direitos fundamentais. Conforme apontam Mazzariello e Ferreira (2015), as diferenças de comportamento atribuídas a homens e mulheres não derivam de uma natureza essencial, mas são produzidas por processos culturais e sociais que moldam expectativas, papéis e práticas. Dessa forma, compreende-se que as estruturas sociais e simbólicas desempenham papel determinante na manutenção de relações desiguais de poder e na reprodução de mecanismos de opressão que incidem diretamente sobre as experiências femininas.

Nesse contexto, a literatura contemporânea tem se constituído como um espaço privilegiado para problematizar

[1] Doutorado em Filosofia; docente da Universidade Estadual do Ceará. E-mail: emiliano.aquino@uece.br

[2] Graduando em Letras pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: guilhermeclisma@alu.ufc.br

essas dinâmicas e revelar suas implicações na vida cotidiana. O conto "Gesso", presente na obra *Redemoinho em dia quente* (2019), da escritora cearense Jarid Arraes, apresenta uma narrativa que articula criticamente a violência de gênero com elementos simbólicos e religiosos que atravessam a experiência da protagonista. A história acompanha Doralice, personagem que vivencia um relacionamento marcado pela violência e pela opressão, evidenciando as marcas físicas e subjetivas deixadas por esse contexto. Ao mesmo tempo, a narrativa constrói um percurso em que elementos do cotidiano social se entrelaçam com dimensões do imaginário religioso e do fantástico, produzindo uma representação complexa do processo de ruptura com o ciclo de violência.

A partir dessa perspectiva, o presente trabalho busca compreender de que maneira a autora mobiliza a articulação entre o realismo social e o elemento fantástico-religioso como estratégia narrativa para representar o processo de libertação da protagonista. O objetivo central consiste em analisar como essa fusão narrativa contribui para narrar a ruptura de Doralice com o ciclo de violência que atravessa sua trajetória. Para isso, procura-se identificar e examinar, no interior da narrativa, as passagens que evidenciam a presença de metatextos religiosos e de manifestações do fantástico, interpretando de que forma tais elementos atuam simbolicamente na construção do empoderamento da personagem.

Além disso, o estudo propõe investigar a imagem da santa de gesso como um elemento simbólico central na narrativa. Nesse sentido, busca-se compreender como essa figura funciona como metáfora para a transferência da responsabilidade por uma intervenção transformadora pelo plano do divino, produzindo uma ruptura que a protagonista, inserida em um contexto de violência estrutural, não consegue realizar sozinha.

Essa pesquisa revela-se relevante na medida em que articula a análise literária com problemáticas sociais urgentes, como a violência de gênero e as formas simbólicas de resistência

presentes na cultura. Ao investigar como o conto "Gesso", de Jarid Arraes, mobiliza elementos do fantástico e do imaginário religioso para representar a ruptura de uma mulher com um ciclo de violência, o estudo evidencia o potencial da literatura como espaço de elaboração crítica da realidade social. Nesse sentido, a análise contribui não apenas para a ampliação dos estudos sobre a obra de autoras contemporâneas brasileiras, mas também para a compreensão de como estratégias narrativas podem dar visibilidade a experiências de opressão e, simultaneamente, construir possibilidades simbólicas de sobrevivência e empoderamento. Assim, a pesquisa reforça o papel da literatura como campo de reflexão sobre as desigualdades estruturais que atravessam a sociedade e como instrumento de problematização das relações de poder que afetam especialmente os corpos femininos.

Nesse sentido, a produção literária de autoria feminina pode ser compreendida como um importante instrumento de resistência simbólica e social. Por meio dela, não apenas expressam-se experiências individuais, mas também evidenciam-se as lutas coletivas travadas por mulheres em diferentes contextos históricos e sociais. Tal escrita contribui para problematizar direitos que ainda permanecem fragilizados ou negligenciados ao mesmo tempo em que amplia o debate público acerca de sua presença e de sua participação na vida social. Dessa forma, a literatura produzida por mulheres favorece a construção de um espaço de reflexão crítica que valoriza perspectivas inclusivas e reafirma a relevância de sua atuação na constituição da sociedade.

2 O Fantástico e o Imaginário Religioso na Ruptura do Ciclo de Violência

No conto "Gesso", de Jarid Arraes, a articulação entre o realismo social e os elementos do imaginário religioso constitui um dos principais mecanismos narrativos por meio dos quais se constrói a trajetória de ruptura da protagonista. A narrativa apresenta Doralice inserida em um contexto marcado pela religiosidade e a admiração por parte dela e do coletivo, como podemos ver:

> Sempre achei bonita a cerimônia que as minhas vizinhas faziam quando era dia de renovação em alguma casa da rua. O Sagrado Coração de Jesus, o Sagrado Coração de Maria. Desde pequena, ouvi falar sobre votos renovados. Casamento, amizade, vizinhança, a própria casa. As vozes cantando juntas. A nós descei, Divina Luz. O coro forte estranhamente afinado (Arraes, 2019).

A ambientação do conto "Gesso", assim como de outras narrativas presentes na obra de Jarid Arraes, situa-se no interior do sertão nordestino, um espaço social marcado, em muitos contextos, por condições econômicas precárias e por limitações estruturais que impactam diretamente as possibilidades de vida da população. Nesse cenário, as oportunidades de inserção no mercado de trabalho são restritas, sobretudo para as mulheres, que frequentemente enfrentam dificuldades adicionais para conciliar atividades laborais com as responsabilidades familiares. Essa realidade torna-se ainda mais complexa no caso de mulheres em situação de maior vulnerabilidade social, para quem o acesso e a autonomia econômica se apresentam como um desafio constante.

Além das limitações materiais, fatores de ordem cultural também contribuem para a manutenção de relações desiguais no interior da vida doméstica. A persistência de modelos familiares

associados à ideia de "família tradicional" tende a reforçar a divisão de papéis de gênero, atribuindo ao homem a função de provedor do lar. Nesse contexto, consolida-se uma dinâmica em que a autoridade masculina passa a ocupar posição predominante tanto no espaço doméstico quanto na esfera social, enquanto às mulheres é frequentemente reservado o papel de responsáveis pelo cuidado da casa e da família. Dessa forma, constrói-se uma representação feminina associada à submissão e à dependência, condição que contribui para a naturalização de relações de poder assimétricas. Nesse sentido, afirma Claude Dubar:

> A subordinação generalizada das mulheres a um homem (o pai, o marido, os anciãos, os padres, etc.) é detectável. [...] a diferenciação dos sexos que justifica a divisão sexuada do trabalho afasta as mulheres da esfera do poder e as constitui em grupo distinto ligado à esfera doméstica. Uma vez que essa operação parece a todos, inclusive às próprias mulheres, natural [...] (Dubar, 2009).

Ou seja, as estruturas sociais tendem a posicionar as mulheres em lugares de subordinação em relação aos homens, estabelecendo relações hierárquicas que atravessavam diferentes dimensões da vida social. Essa desigualdade manifestava-se, por exemplo, no interior da família, nas figuras de autoridade representadas pelo pai ou pelo marido, e também em espaços institucionais, inclusive no âmbito religioso, onde cargos de liderança, como os ocupados por padres ou pastores, eram predominantemente reservados aos homens. Tal configuração está relacionada ao que a literatura sociológica denomina "divisão sexual do trabalho", isto é, a distribuição de funções e responsabilidades a partir de critérios de gênero. Nesse modelo, às mulheres eram atribuídas atividades vinculadas ao cuidado doméstico e à criação dos filhos, enquanto aos homens se associava a posição de autoridade e de controle dos espaços de poder na sociedade.

Ao retomar a análise do conto, observa-se que a protagonista parece não vislumbrar possibilidades concretas de transformação para sua própria vida. A narrativa oferece poucas informações objetivas sobre sua trajetória pessoal, deixando em aberto aspectos relevantes, como seu nível de escolaridade ou a forma pela qual garantia sua subsistência. Sabe-se apenas que ela vive em um espaço socialmente vulnerável, localizado na periferia do Cariri cearense, descrito como "[…] nosso bairro, um loteamento ainda em construção. Quando eu cheguei lá, com meus dezessete anos, aquilo tudo era mato" (Arraes, 2019). A partir desse trecho, é possível identificar a idade da personagem no momento em que se estabelece no local, porém o texto não apresenta informações posteriores que permitam compreender sua idade no presente da narrativa, tampouco a de seu companheiro.

Outro aspecto que suscita questionamentos ao leitor refere-se à ausência de informações sobre possíveis tentativas de denúncia contra o agressor. O conto não explicita se a personagem buscou ou chegou a considerar recorrer a mecanismos institucionais de proteção. O que se evidencia, sobretudo, é a presença recorrente do desejo de escapar da situação de violência, sentimento que aparece de forma implícita ao longo da narrativa e que reforça a sensação de aprisionamento experimentada pela protagonista dentro do contexto em que vive.

Desse modo, somos introduzidos ao relacionamento marcado por violência física e psicológica, evidenciando a naturalização de agressões no cotidiano de sua comunidade. Ao relatar episódios em que o companheiro a humilha, a xinga e a agride fisicamente, o texto explicita o contexto de opressão em que a personagem se encontra:

> Se o dia estava ruim, descontava tudo em mim. [...] me chamava de burra, dizia que eu era uma quenga [...] Mas aquilo foi me dando medo e mais medo, porque Sérgio foi piorando os xingamentos e depois começou a me apertar pelo braço e sair me puxando até me deixar em casa [...] (Arraes, 2019).

Esses trechos revelam um ambiente de violência reiterada, diante do qual Doralice demonstra sentir medo, mas também a sensação de não possuir alternativas concretas de fuga. É nesse cenário em que a renovação religiosa, realizada na casa da vizinha Socorro, assume papel central no desenvolvimento da narrativa. O ritual coletivo, marcado por rezas, cantos e pela presença da imagem da Virgem Maria, instaura um espaço simbólico no qual o cotidiano da personagem se entrelaça com o imaginário religioso. Durante esse momento, Doralice passa a ouvir aquilo que interpreta como a voz da santa, que lhe anuncia repetidamente a proximidade da morte: "Você vai morrer, Doralice. De hoje não passa, Doralice". Essa experiência introduz no texto um elemento característico do fantástico, entendido aqui como a irrupção de um acontecimento que tensiona os limites entre o real e o sobrenatural. Conforme observa Tzvetan Todorov (1970), o fantástico se estabelece justamente na hesitação diante de um fenômeno aparentemente inexplicável, que pode ser interpretado tanto como manifestação sobrenatural quanto como projeção subjetiva do personagem. No caso de Doralice, a voz da santa pode ser compreendida simultaneamente como um presságio sobrenatural ou como a materialização simbólica do medo extremo que a personagem sente diante da violência de Sérgio.

Além disso, a narrativa evidencia um contraste significativo entre a repetição das orações e a presença constante de Sérgio, figura que encarna a ameaça e a violência no cotidiano da protagonista. Essa oposição ressalta a tensão existente: de um lado, a tentativa de encontrar amparo em uma dimensão espiritual capaz de oferecer consolo e, de outro, a realidade marcada pela opressão que permeia a experiência de Doralice. Nesse contexto, a prática da oração assume um papel que ultrapassa o simples ato devocional, funcionando como uma estratégia simbólica de resistência e de preservação subjetiva. Por meio desse recurso, a personagem busca sustentar-se emocionalmente, encontrando na espiritualidade uma fonte de

força e de coragem para lidar com as adversidades que atravessam sua vida diária.

> Eu escutava meu nome sendo chamado, psiu, ei, Doralice. Fazia de conta que nenhum zumbido chegava ao meu ouvido. Repetia o pai-nosso, a ave-maria, o credo e cantava de novo que a luz, a luz, descei divina e o amor. E Sérgio com raiva. Fumaçando. Pensei que sorte que essas rezas duram muito, derrama Senhor sobre nós o seu amor, mas a reza logo acabou. Como não sou besta, fui logo pra cozinha com o pretexto de ajudar. Ô, mulher, eu quero ajudar, deixe eu servir aqui os sequilhos. Peguei a bandeja antes que a dona da casa respondesse e fui procurar gente pelos quartos e pelo quintal. [...] Sentei na cadeira e olhei pra estátua colorida. O manto azul e branco cobrindo a cabeça da Virgem Maria, os braços abertos e as mãos com as palmas pra cima. Era muito bonita, tinha uma expressão serena, só era chato que ficasse me dizendo você vai morrer, de hoje não passa, a morte está chegando, Doralice (Arraes, 2017).

A imagem da Virgem Maria aparece na narrativa inserida em uma construção simbólica que se afasta das leituras tradicionalmente associadas a essa figura religiosa. No conto, sua representação não se limita à ideia de proteção ou amparo espiritual; ao contrário, ela surge vinculada a um anúncio de perigo e de morte iminente. Essa configuração adquire maior intensidade quando se considera o ambiente que cerca a protagonista, marcado por situações de violência e por relações de opressão, fazendo com que a presença da santa seja reinterpretada dentro desse cenário de tensão e ameaça.

Essa ambiguidade produz um deslocamento significativo na dinâmica da narrativa. Convencida de que corre perigo imediato, Doralice decide permanecer na casa de Socorro, evitando sair ao encontro do agressor que a espera do lado de fora. Enquanto tenta ignorar os chamados de Sérgio, a protagonista se refugia na repetição das rezas, afirmando que "repetia o pai-nosso, uma ave-maria, o credo e cantava de novo que a luz, a luz, descei divina".

Nesse momento, o ritual religioso passa a funcionar como um espaço temporário de proteção simbólica. Ao acreditar na advertência sobrenatural, a personagem interrompe, ainda que provisoriamente, a lógica de submissão que orientava sua relação com o agressor.

Nesse contexto, a figura da Virgem Maria assume um papel simbólico fundamental na construção do conflito narrativo. Tradicionalmente associada à proteção e à intercessão divina, a imagem da santa aparece inicialmente como objeto de devoção, descrita pela narradora como "muito bonita, com uma expressão serena". Entretanto, essa serenidade contrasta com a insistência da voz que anuncia o perigo iminente: "sua morte está chegando, Doralice". A repetição desse aviso intensifica a tensão narrativa e evidencia a percepção crescente de ameaça vivida pela protagonista. A presença da santa, portanto, não se limita a representar um elemento decorativo do ritual religioso; ao contrário, ela se converte em um signo central que articula medo, fé e sobrevivência.

O momento decisivo da narrativa ocorre quando Sérgio invade a casa e volta a agredir Doralice. Nesse instante, o presságio da morte parece concretizar-se:

> Ele mirou bem no meu nariz e o murro pegou foi com tudo. Ouvi minha cara se quebrando, os ossinhos todos torados no meio. Comecei a chorar, as palavras se apagaram da minha boca e eu fiquei com os braços mexendo enquanto ele me segurava pelo pescoço (Arraes, 2019).

Diante da agressão, a personagem acredita que seu destino já está determinado, recordando novamente o aviso da santa: "A Santa tinha me avisado que de hoje não passava, que a morte vinha.". No entanto, o desfecho do conto desloca radicalmente essa expectativa. Em vez de aceitar passivamente o destino anunciado, Doralice utiliza a própria imagem religiosa para reagir contra o agressor: "Peguei a estátua com a mão direita e

lasquei uma cacetada na cabeça de Sérgio". O gesto culmina com a quebra da imagem sagrada, cujos fragmentos ficam espalhados pelo chão: "a santa já estava toda espatifada, os cacos espalhados pelo tapete".

Esse episódio final produz uma ressignificação profunda do símbolo religioso presente na narrativa. A santa de gesso, que inicialmente figurava como objeto de devoção e proteção espiritual, transforma-se em instrumento concreto de defesa. A destruição da imagem pode ser interpretada como metáfora do rompimento com a lógica de passividade que frequentemente marca a experiência de mulheres submetidas à violência doméstica. Nesse sentido, o sagrado não opera apenas como promessa de salvação transcendente, mas como mediação simbólica que possibilita à personagem agir diante da ameaça que enfrenta.

Assim, a fusão entre o fantástico e o imaginário religioso constrói uma representação complexa do processo de empoderamento de Doralice. O anúncio reiterado da morte funciona como elemento catalisador que conduz a personagem ao limite de sua condição de vítima, enquanto o gesto final evidencia a passagem da passividade à ação. Desse modo, o conto demonstra como a literatura contemporânea pode mobilizar recursos simbólicos e narrativos para representar experiências de violência e, simultaneamente, imaginar possibilidades de ruptura. Ao articular o cotidiano brutal da violência de gênero com a dimensão do fantástico e do sagrado, a narrativa evidencia que a sobrevivência da protagonista não depende exclusivamente de uma intervenção divina, mas também de sua capacidade de transformar o próprio símbolo religioso em instrumento de resistência.

3 A Santa de Gesso como Símbolo de Mediação Entre o Sagrado e a Ruptura

"Hoje este gessozinho comercial / É tocante e vive, e me fez agora refletir / Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu. (Manuel Bandeira)" O trecho do poema "Gesso", de Manuel Bandeira, presente no livro *O ritmo dissoluto* (1924), utilizado para introduzir esta seção, evidencia elementos fundamentais da experiência humana: o sofrimento e a possibilidade de superação que emerge a partir dele. A reflexão proposta pelo poema sugere que os momentos de dor e ruptura, embora profundamente marcantes, podem dar origem a processos de reconstrução subjetiva. Ao estabelecer um diálogo entre esse poema e o conto "Gesso", de Jarid Arraes, objeto de análise deste estudo, torna-se possível compreender como experiências traumáticas, especialmente aquelas relacionadas à violência, exigem da vítima um complexo processo de reorganização de sua própria existência. No caso de mulheres que enfrentam situações de violência, o impacto emocional e psicológico dessas vivências torna particularmente desafiador o retorno a uma vida cotidiana marcada por segurança e autonomia. Cada trajetória de superação envolve, portanto, um movimento de reconstrução pessoal, no qual se busca lidar com as marcas deixadas pela violência e retomar a possibilidade de viver de forma livre.

Ao adentrarmos o universo narrativo do conto, torna-se possível observar como essas experiências são representadas no percurso da protagonista. Em "Gesso", a narradora-personagem Doralice, jovem de origem humilde que vive no semiárido nordestino, encontra na religiosidade um meio simbólico de escapar, ainda que momentaneamente, da violência doméstica que sofre em seu relacionamento com Sérgio. Sempre que participava das chamadas "renovações" realizadas nas casas do bairro, encontros devocionais dedicados ao Sagrado Coração de Jesus e ao Sagrado Coração de Maria, a personagem encontrava uma forma de se distanciar do agressor.

Apesar de frequentar regularmente esses encontros religiosos, a protagonista não demonstra uma devoção efetiva. Em determinado momento, ela própria reconhece sua postura ambígua diante da fé: "Eu estava lá no meu canto, quieta, repetindo todas as rezas junto com o coro. Acreditar, eu não acreditava. Mas fingia que era uma beleza" (Arraes, 2019). Essa passagem evidencia que sua participação nos rituais não está necessariamente ligada a uma convicção religiosa, mas antes à necessidade de encontrar um espaço de proteção diante da violência recorrente em sua vida doméstica. As renovações, nesse sentido, funcionam como uma estratégia de sobrevivência, permitindo que Doralice permaneça fora de casa e distante do agressor por algum tempo. O texto também sugere que a personagem vive uma condição de isolamento social, uma vez que não há menções a familiares ou a vínculos afetivos próximos; sua convivência parece restringir-se às vizinhas da rua em que mora.

Outro aspecto que se destaca não apenas nesse conto, mas em diversas narrativas da obra, é a presença recorrente da religiosidade. Sabe-se que Jarid Arraes, autora do livro, possui forte ligação com o Nordeste brasileiro e escreveu parte de sua obra após uma viagem à região do Cariri, no Ceará. Esse contexto cultural se reflete na construção das histórias, nas quais aparecem referências a figuras emblemáticas da religiosidade popular nordestina, como Padre Cícero, líder religioso profundamente reverenciado na região.

A presença constante desses elementos evidencia como a religiosidade constitui parte significativa da identidade cultural nordestina. Historicamente, o catolicismo desempenhou um papel expressivo na formação social da região, manifestando-se em práticas coletivas de fé que atravessam o cotidiano das comunidades. Festas dedicadas aos santos padroeiros, procissões religiosas e promessas feitas como forma de agradecimento ou pedido de intervenção divina fazem parte desse repertório cultural amplamente compartilhado. Ao incorporar tais

elementos em sua narrativa, Arraes não apenas representa práticas tradicionais do contexto nordestino, mas também evidencia a maneira pela qual a religião se consolida como um recurso simbólico mobilizado diante das adversidades da vida. Nesse sentido, o conto revela como, desde o processo histórico de formação da sociedade brasileira, a fé e a devoção foram frequentemente concebidas como possíveis caminhos de enfrentamento dos sofrimentos e das dificuldades que atravessam a experiência humana.

No desenvolvimento do conto, a imagem da santa de gesso ocupa um lugar central na organização simbólica da narrativa, ultrapassando sua função inicial de objeto devocional presente no ritual religioso. Inserida no contexto da renovação realizada na casa da vizinha Socorro, a estátua da Virgem Maria aparece inicialmente como parte do cenário de fé coletiva que estrutura aquele momento. Entretanto, à medida que a narrativa avança e a tensão provocada pela presença de Sérgio se intensifica, a figura da santa passa a adquirir novos significados, tornando-se um elemento decisivo na construção do percurso vivido pela protagonista.

Nesse sentido, a presença da imagem religiosa pode ser compreendida como um mediador simbólico entre o universo cotidiano de violência experimentado por Doralice e a possibilidade de transformação dessa realidade. Ao acreditar ouvir a voz da santa anunciando que "de hoje não passa", a personagem passa a interpretar essa manifestação como um aviso sobrenatural relacionado ao perigo que a cerca. Tal percepção evidencia a forma como o imaginário religioso opera, na narrativa, como um campo de interpretação da experiência vivida pela protagonista, oferecendo uma linguagem simbólica por meio da qual ela tenta compreender e lidar com a ameaça que enfrenta.

A partir dessa perspectiva, a figura da santa de gesso passa a representar, para Doralice, a possibilidade de uma intervenção que ultrapassa suas próprias capacidades de ação dentro daquele contexto de violência. Inserida em uma realidade marcada por

relações de poder desiguais e por um ciclo de agressões recorrentes, a personagem parece perceber-se limitada em sua capacidade de romper, por conta própria, com a situação em que se encontra. Dessa forma, a expectativa de que uma força divina possa intervir na realidade aparece como um mecanismo simbólico de deslocamento da responsabilidade pela ruptura, transferindo para o plano do sagrado aquilo que, no plano social, parece impossível de ser realizado.

Esse movimento de transferência revela também o modo como a religiosidade popular pode funcionar como um recurso de elaboração subjetiva diante de situações extremas. A crença na intervenção divina não se apresenta apenas como expressão de fé, mas como uma estratégia simbólica por meio da qual a personagem encontra um sentido para sua própria sobrevivência. Assim, ao atribuir à santa a função de anunciar o perigo e de orientar suas ações, Doralice constrói uma forma de reorganizar sua percepção da realidade, mobilizando o imaginário religioso como suporte para enfrentar a violência que a cerca.

Contudo, o desfecho do conto introduz uma inversão significativa nesse processo. No momento em que a protagonista utiliza a própria imagem da santa para golpear o agressor, o objeto religioso deixa de representar apenas a promessa de uma intervenção divina e passa a integrar diretamente a ação da personagem. A santa de gesso, que antes simbolizava a expectativa de proteção e de mediação espiritual, transforma-se em instrumento material da ruptura. Desse modo, a narrativa sugere que a intervenção esperada do plano divino não se realiza de forma externa ou milagrosa; ao contrário, ela se concretiza através da ação da própria protagonista.

A quebra da estátua, reforça essa ressignificação simbólica. O gesto de Doralice evidencia a passagem de uma posição de espera por salvação para uma atitude de enfrentamento, ainda que mediada pelo símbolo religioso que permeia toda a narrativa. Assim, a santa de gesso torna-se, simultaneamente, signo de fé,

instrumento de resistência e metáfora do processo de transformação vivido pela personagem.

Dessa maneira, a imagem da santa de gesso permite compreender como o conto articula o imaginário religioso e a experiência concreta da violência para construir uma narrativa de ruptura. Ao transformar o objeto devocional em agente simbólico da mudança, o texto evidencia que a libertação da protagonista não ocorre apenas pela intervenção divina, mas também pela reapropriação desse símbolo religioso como meio de ação diante da realidade opressiva que atravessa sua trajetória.

5 Conclusão

A análise do conto "Gesso", de Jarid Arraes, permitiu compreender como a narrativa articula diferentes dimensões simbólicas e sociais para representar a experiência da violência de gênero e as possibilidades de ruptura diante desse contexto. Ao situar a história de Doralice em um ambiente marcado por desigualdades sociais, precariedade econômica e relações de poder assimétricas, o texto evidencia como determinadas estruturas culturais e históricas contribuem para a manutenção de ciclos de opressão que atingem especialmente as mulheres. Nesse cenário, a protagonista encontra-se inserida em uma realidade de violência doméstica reiterada, na qual as agressões e humilhações praticadas por Sérgio configuram um cotidiano de medo e vulnerabilidade.

Ao longo da narrativa, entretanto, observa-se que a autora mobiliza elementos que ultrapassam a representação factual dessa realidade social. A presença do imaginário religioso e a inserção de manifestações associadas ao fantástico introduzem novas camadas de interpretação para a trajetória da personagem. A suposta voz da santa que anuncia a proximidade da morte cria um espaço de ambiguidade narrativa, no qual tensionam as fronteiras entre o sobrenatural e a experiência subjetiva da protagonista. Esse recurso não apenas intensifica a tensão do

enredo, mas também funciona como um mecanismo simbólico que desloca a percepção de Doralice sobre sua própria situação.

Nesse sentido, a religiosidade presente no conto não se limita à representação de práticas culturais típicas do contexto nordestino, embora essas tradições desempenhem um papel importante na ambientação da narrativa. As rezas, as renovações e a presença das imagens religiosas refletem aspectos profundamente enraizados na cultura popular da região, mas também operam, no interior da história, como dispositivos simbólicos de enfrentamento da violência. Ao recorrer à oração e à permanência no espaço-ritual da renovação, Doralice encontra um meio provisório de proteção diante da ameaça representada por Sérgio, evidenciando como a espiritualidade pode funcionar como suporte emocional e psicológico em situações de extrema vulnerabilidade.

Dentro dessa construção simbólica, a imagem da santa de gesso assume um papel central no desenvolvimento da narrativa. Inicialmente apresentada como objeto de devoção e elemento integrante do ritual religioso, a figura da Virgem Maria passa gradualmente a adquirir novos significados à medida que o conflito se intensifica. A voz que anuncia o perigo iminente pode ser interpretada como um presságio sobrenatural, mas também como a materialização do medo e da consciência do risco que a protagonista enfrenta. Dessa forma, o imaginário religioso atua como mediador entre a experiência concreta da violência e a possibilidade de transformação dessa realidade.

O momento culminante do conto ocorre quando Doralice utiliza a própria estátua da santa para reagir à agressão de Sérgio. Esse gesto produz uma ressignificação profunda do símbolo religioso que permeia toda a narrativa. A santa de gesso deixa de representar apenas a expectativa de uma intervenção divina externa e passa a integrar diretamente a ação da personagem, tornando-se instrumento material da ruptura com o ciclo de violência. A quebra da imagem reforça essa transformação

simbólica, indicando que a libertação da protagonista ocorre por meio de uma ação que articula fé, medo e sobrevivência.

Dessa forma, a fusão entre o realismo social e os elementos do fantástico-religioso constitui um recurso fundamental para a construção da trajetória de Doralice. Ao mobilizar o imaginário religioso como linguagem simbólica para representar experiências de violência e resistência, o conto evidencia como a literatura contemporânea pode problematizar questões sociais urgentes e dar visibilidade a vivências frequentemente silenciadas. A narrativa de Jarid Arraes, portanto, revela o potencial da literatura como espaço de reflexão crítica sobre as desigualdades estruturais que atravessam a sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que constrói uma representação complexa do processo de sobrevivência e empoderamento feminino diante da violência.

Referências

ARRAES, Jarid. **Redemoinho em dia quente.** 1. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

DUBAR, Claude. **A crise das identidades**: a interpretação de uma mutação. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MAZZARIELLO, Carolina Cordeiro; FERREIRA, Lucas Bulgarelli. Gênero. *In:* **Enciclopédia de Antropologia.** São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2015. Disponível em: https://ea.fflch.usp.br/conceito/genero. Acesso em: 15 mar. 2023.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** Tradução de Maria Clara Corrêa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ENTRE A LAMA E O SANGUE: O HORROR NEORREGIONALISTA COMO VOZ PRESENTE NA OBRA *ENTRE RINHA DE CACHORROS E PORCOS ABATIDOS* (2009), DE ANA PAULA MAIA

Brendo Teixeira Pereira[1]
Yasmine Sthéfane Louro da Silva[2]

1 Introdução

A produção literária de Ana Paula Maia destaca-se por apresentar de maneira explícita e objetiva questões relacionadas às camadas sociais marginalizadas que compõem o tecido da população brasileira. Essas categorias são inseridas em contextos semiurbanos e urbanos marcados pela precariedade e violência distintas de um ambiente propositalmente construído pelo capitalismo, assim como pelo constante trabalho caracteristicamente físico, pesado, de forma que brutaliza suas vítimas — os trabalhadores braçais desses espaços marcados pelo sufoco, pela sujeira e pela lugubridade. Outro fator determinante na obra são as marcas de um regionalismo latente. Não por questões geográficas, mas como expressões culturais de uma tradição já em vias de findar.

Por isso, indicamos que a escrita de Ana Paula representa os múltiplos desdobramentos defasados do capitalismo tardio,

[1] Graduando em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA; Bolsista do Programa de Iniciação Científica PIBIC/FAPEMA. E-mail (brendoteixeira05@gmail.com)

[2] Professora Assistente da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA; Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Piauí – UFPI. E-mail (yasmine.silva@cessin.uema.br)

sobretudo ao evidenciar como as estruturas sociais e econômicas moldam a existência de sujeitos marginalizados. Sua produção utiliza os elementos do Brasil profundo que povoam o imaginário popular e que marcam os espaços urbanos, atualmente considerados estigmatizados, no interior do país, seja pela representação dos valores morais que ainda estão em constante conflito nesses espaços em disputa, atualmente mais arduamente requisitados pelo capitalismo, que deseja implantar a sua hegemonia. O capitalismo não quer mais distinção entre espaços, sejam eles urbanos ou anteriormente ruralizados por completo. Agora, o capitalismo planeja o estabelecimento de espaços onde não se distingue mais onde é cidade e onde é cidade "acabada", porque, sim, a cidade acaba.

O termo "Brasil Profundo" dialoga diretamente com as condições subalternizadas do povo brasileiro, afinal, por muito tempo esse termo foi utilizado para designar os pobres, os sertanejos famintos e famílias. Redefinir e conceituar o presente termo é uma oportunidade de nos reapropriar da representação que era construída sobre pessoas que se enquadram em nossa categoria, sejam os sertanejos, os moradores de comunidades, os homens e mulheres que experimentam no cotidiano as desigualdades de um para o outro.

Conforme Carlos, Santos e Alvarez (2018, p. 23), "o espaço é pensado como produção/produto da ação da sociedade, imerso na totalidade da reprodução social (desdobrando-se na relação dialética sujeito-objeto)". Assim, apontamos que os espaços abordados pela escritora Ana Paula Maia, não funcionam meramente como cenários distorcidos, mas como extensões simbólicas das relações sociais que moldam e determinam a vida dos sujeitos marginalizados. Dessa forma, o ambiente torna-se um agente ativo que evidencia os processos de exclusão, precariedade e violência sofrida pelos personagens e transformados por estes em um novo ciclo de violência.

Dessa forma, Ana Paula Maia utiliza diferentes registros para representar os tipos de classes sociais presentes na sociedade

brasileira, construindo um espaço plurilíngue no que se refere à diversidade social do contexto semiurbano retratado na obra. Logo, indicamos que a categoria cultural funciona como uma das vozes da narrativa. Em contrapartida, a voz de Edgar Wilson, distingue-se entre vários representantes das experiências dos personagens ao longo da história, gerando um conflito autêntico de vozes. Quando há conflito entre a voz predominante de Edgar Wilson, o protagonista, e os antagonistas, que parecem sempre desagradá-lo, as vozes dos antagonistas são sempre silenciadas por Edgar, em uma expressão confiante de autoridade e domínio. A obra escolhida para análise *Entre Rinha de Cachorros e Porcos abatidos* (2009), é marcada pelos atravessamentos de múltiplas vozes sociais, que dialogam entre si, ao mesmo tempo em que compõem a atmosfera de tensão, brutalidade e animalização, resultando na desumanização dos personagens presentes na narrativa.

Sendo assim, o objetivo deste trabalho é analisar que dinâmicas de horror neorregionalista ou narrativas marcadas por características específicas determinam uma atmosfera de brutalidade, lugubridade e desconforto, tanto para os personagens quanto para os leitores que consomem a obra. Especialmente na obra *Entre Rinha de Cachorros e Porcos abatidos* (2009), de Ana Paula Maia, investigaremos como se desenvolve a representação social da voz de Edgar Wilson, como principal representante do sistema nostálgico de impunidade e força que reside no contentamento da "honra" masculina lavada no sangue.

Como metodologia, recorremos ao termo-chave *Plurivocalismo Bakhtiniano*, como forma de denominar um conjunto de teorias utilizadas para explorar a relação dialógica entre vozes no discurso. Para Bakhtin (2002, p. 108) "a estilização habitualmente periódica, da linguagem característica de gêneros, de profissões e de outras camadas é quebrada, as vezes pelo discurso direto do autor". Assim, por meio do plurivocalismo, evidenciamos as diferentes vozes sociais que podem ser posicionadas em consequente confronto na obra escolhida para

análise. No mais, como procedimentos adotados na pesquisa descrevemos que: (I) primeiro utilizamos trechos da obra; (II) descrevemos as estratégias discursivas realizadas pelo narrador na construção das descrições; (III) interpretamos como essas vozes constroem sentidos e (re)configuram a identidade do personagem Edgar Wilson. Dessa forma, apontamos que essas questões corroboram no contexto em que as vozes introduzidas como métodos de estudo da sociedade na obra dialogam e se configuram enquanto representação da identidade das múltiplas vozes brasileiras.

Por fim, apresentamos a pesquisa que está dividida em cinco seções: na primeira faz-se presente a introdução, em que contextualizamos o tema e o objetivo; na segunda, expomos os fundamentos teóricos sobre o neorregionalismo, sua relação com o horror e as tensões exploradas na contemporaneidade; a terceira discute como ocorre o processo de animalização dos trabalhadores braçais, explorados pelo sistema capitalista e a constituição do sujeito periférico; na quarta seção, desenvolvemos a análise da obra *Entre Rinha de Cachorros e Porcos abatidos* (2009), evidenciando a articulação plurivocal que caracteriza a narrativa.

2 O Brasil que Sangra: Horror Neorregionalista e a Exposição das Tensões Contemporâneas

A literatura contemporânea brasileira revela movimentos de ressignificação das tradições estéticas, dentre estas surge o regionalismo. Nesse sentido, essa vertente não se interessa apenas pelo espaço geográfico, como também questiona as configurações sociais, éticas e humanas as quais persistem na realidade brasileira. Logo, ao se deslocar para sujeitos marginalizados, em especial, aqueles que são submetidos ao trabalho braçal executante, privados dos direitos básico, o regionalismo surge como uma crítica, revelando tensões estruturais que atravessam as relações de poder ao longo do tempo.

Segundo Castro (2018, p. 171),

> [...] delimitar o regionalismo torna-se, portanto, uma tarefa árdua, uma vez que se trata de uma tendência que perpassa nossa história literária, adaptando-se aos mais variados contextos, sem perder, contudo, seu caráter fundamental de representação de 'cores locais'.

Tal abordagem permite-nos compreender o caráter dinâmico e mutável do regionalismo na tradição literária brasileira, ao afirmar que essa vertente literária atravessa diferentes momentos históricos sem perder seu núcleo representacional. Sendo assim, na contemporaneidade, o regionalismo desloca-se da simples representação das "cores locais" e passa a problematizar de maneira profunda as desigualdades que marcam determinadas camadas sociais.

Nessa mesma linha de pensamento, Candido (2006, p. 13), indica que:

> É o que tem ocorrido com o estudo da relação entre a obra e o seu condicionamento social, que a certa altura do século passado chegou a ser vista como chave para compreendê-la, depois foi rebaixada como falha de visão, — e talvez só agora comece a ser proposta nos devidos termos. Seria o caso de dizer, com ar de paradoxo, que estamos avaliando melhor o vínculo entre a obra e o ambiente, após termos chegado à conclusão de que a análise estética precede considerações de outra ordem (Candido, 2006, p. 13).

A perspectiva de Candido (2006) corrobora a relação entre literatura e sociedade que não deve ser entendida como mero reflexo sociológico, mas como forma articulada que o ambiente histórico se inscreve na própria estruturação da obra. Dessa maneira, as tensões sociais não aparecem como temáticas, mas como elementos que constituem a dinâmica literária, o que permite compreender o regionalismo contemporâneo e sua

construção estética na qual incorpora criticamente as desigualdades que representa.

Assim, a literatura aqui, que denominamos como neorregionalista, revela-se por tensionar e contextualizar as novas formas de produção artística, nas quais sustentam e reelaboram a crítica social contemporânea. Logo, não se trata apenas de uma reconfiguração das cores ou atualização da temática do regionalismo tradicional, mas uma estética que incorpora, na própria estrutura narrativa, as contradições e violências que atravessam o tecido social brasileiro.

A partir desse viés, Freitas (2019, p. 53) destaca que "a relação entre violência e literatura é de uma profunda conexão, especialmente no que tange à expressão do realismo". A partir disso, compreendemos que a violência constitui-se não apenas como elemento temático do regionalismo tradicional, mas é um constituinte estruturante da representação literária, sobretudo quando está ligada à tentativa de capturar o real em suas dimensões mais duras e incômodas.

Ademais, no interior estético dessa configuração literária e temática insere-se a dimensão do horror, abordado não apenas como um gênero literário, mas como experiência sensível e corporal, como descrito por Nestarez (2022, p. 20):

> Arrepios, tremores, coração acelerado: quando sentimos medo, o corpo não nos deixa mentir. Por mais que tentemos dissimular, algum comando primitivo é disparado dentro de nós, e toda a racionalidade acumulada ao longo de séculos é subitamente aniquilada pela certeza de que nossa vida está em perigo. Trata-se do alerta pretérito, item fundamental de nosso mecanismo de sobrevivência.

Assim, a partir dessa compreensão, indicamos que o horror deixa de ser restrito ao sobrenatural ou ao fantástico e passa a ser compreendido como mecanismos de reações diante das ameaças concretas. É nesse contexto que neorregionalismo se destaca, não

pelo fato do medo ou forças ocultas, mas das próprias condições do trabalho bruto e subalterno de forma repetitiva, além da precarização da vida e exposição dos corpos à exaustão. O horror neorregionalista é exposto como efeito das tensões sociais que determinam sujeitos em estado de alerta, como se a sobrevivência estivesse constantemente em risco. Dessa forma, o espaço regional concretiza-se, portanto, não apenas como um cenário, mas como desgaste físico e psicológico em que a violência estrutural produz um medo cotidiano, silencioso e naturalizado. Logo, compreendemos que o neorregionalismo passa de uma simples atualização das "cores locais" para uma prática da literatura que reformula a verossimilhança sob novas perspectivas, a fim de criar estéticas políticas e éticas. Ao integrar temas como violência, precarização da vida, desigualdades sociais e tensões entre periferias e centros urbanos, esta nova vertente traz consigo espaços às classes marginalizadas, antes representadas de forma folclorizada, e torna-se agora ambiente de complexidade marcado por conflitos simbólicos, discursivos e relações assimétricas de poder.

2.1 A modernidade que nos devora: animalidade e subjetividade

Os novos espaços de integração do sujeito na sociedade nos fazem compreender de que maneira o avanço tecnológico e a valorização da razão moldam as relações humanas e reconfiguram a própria experiência de vivência entre os seres de uma comunidade. Assim, as novas formas que os seres humanos encontram para comunicarem mensagens uns aos outros revelam modelos de interações humanas, ou seja, ampliam os horizontes de conhecimento e autonomia individual. Nessa mesma linha de pensamento, Carlos, Santos e Alvarez (2018, p. 23), apontam que:

> As ações decorrentes dessa relação produzem o espaço como processo civilizatório, apontando a produção do espaço como imanente à produção da vida. Tal fato indica que o modo da

> materialização do processo espacial realiza-se na vida cotidiana pela concretização das relações sociais produtoras dos lugares.

A partir desse ponto de vista, indicamos que esses espaços nos quais vivemos não são neutros, mas sim, modificados, recriados e ressignificados por questões capitalistas. Assim, quando novas gerações ocupam os novos espaços, há uma espécie de diálogo; os sujeitos integram e transformam as experiências em vivências. Conforme Harvey (2005, p. 43), "o sistema capitalista é, portanto, muito dinâmico e inevitavelmente expansível; esse sistema cria uma força permanente revolucionária, que, incessante, reforma o mundo em vivemos". Dessa maneira, o espaço torna-se um produto sustentado pelo meio capitalista e refém das transformações feitas pelo capital, agindo diretamente nas tensões, disputas e reorganizações que atravessam a vida social contemporânea.

Nesse sentido, indicamos que a modernidade não está configurada apenas nas novas formas de ocupação e uso do espaço, mas também no modo como os sujeitos vivem e negociam a sua posição dentro dele. Assim, com os avanços do capitalismo, as novas tecnologias expandem-se e intensificam as redes sociais, promovendo a circulação rápida de discursos, ideias e comportamentos, o que transiciona a dimensão do campo simbólico e cultural.

Logo, percebe-se que o espaço se torna como um produto em que ocorrem, simultaneamente, as relações sociais. Como é descrito por Candido (2006, p. 29) "tentavam explicar a arte na medida em que ela descreve os modos de vida e interesses de tal classe ou grupo, verdade epidérmica, pouco satisfatória como interpretação". Nesse sentido, apontamos que, assim como a arte, as representações não devem ser reduzidas à uma superficialidade da realidade, ou seja, devem ser compreendidas como parte viva na constituição das práticas sociais e das experiências humanas.

Outrossim, destaca-se o processo da animalidade humana. Ribeiro (2024, p. 79), define que: "aos animais vêm sendo negados direitos, ou qualquer forma de vida digna, como se eles estivessem em uma constante batalha contra o humano, sem direito de defesa, eternos prisioneiros de guerra". É o que acontece com o ser humano moderno: o capitalismo o submete a rotinas exaustivas, tendo seu tempo controlado. A redução de sua existência no empenho, nas engrenagens produtivas, aproximando-se da "vida nua", elevando o sujeito a ser destituído de garantias plenas da humanidade, ou seja, a vida passa a ser medida pelo valor que pode gerar dentro do que chamamos de lógica mercadológica. Logo, o corpo deixa de ser compreendido como espaço de experiência e passa, consequentemente, a ser administrado como um mero instrumento de rendimento, regulado por normas, metas e dispositivos de controle que operam de forma silenciosa e constante.

Dessa forma, compreendemos que embora a modernidade aumente as oportunidades de interação, ela também intensifica as tensões que moldam a subjetividade humana. Como construção social e capitalista, o espaço torna-se uma força ativa que organiza pessoas, relações e experiências. Nessa situação, o animalismo e a vulnerabilidade do sujeito tornam-se mais evidentes, demonstrando que o avanço tecnológico coexiste com formas de exclusão e precarização que afetam profundamente os seres humanos modernos.

2.2 O espaço que fere: a exposição à marginalidade e a criação do sujeito periférico

A relação entre espaço e subjetividade permeia os estudos literários contemporâneos, especialmente quando se trata da representação da marginalidade. O espaço periférico torna-se um agente ativo quando explora a questão das identidades e mesmo quando expõe conflitos sociais que são ignorados. Sendo assim, a construção da subjetividade manifesta-se nas formas como são

expressas as culturas que emergem no território periférico, sobretudo a oralidade, que permanece um símbolo coletivo estruturante das ações vividas. A partir disso, Nestarez (2022, p. 146) aponta que:

> Em certas culturas, ainda é assim. Vieram a escrita e outras formas de expressão; vieram incontáveis avanços tecnológicos e digitalizou-se a comunicação, mas nessas culturas a oralidade permaneceu como característica central, senão fundadora, sendo necessariamente incorporada ao imaginário e ao fabulário locais.

Contudo, analisar apenas o espaço periférico é insuficiente, necessita-se compreender sua dimensão histórica e cultural. Nesse sentido, Lucácks (2005, p. 251) afirma que:

> Existe, naturalmente, na historiografia literária, também o ideal do 'historiador puro', que nutre a ilusão de estudar e de expor apenas os fatos e as situações históricas (sem apurar seus fundamentos econômicos-sociais). Não é necessário nos alongarmos em explicar que um tal 'método' - falando respeitosamente - não pode produzir senão julgamentos críticos irrefletidos, não meditados e absolutamente desprovidos de princípios diretivos.

Tal reflexão nos permite compreender o espaço periférico, considerando sua base socioeconômica, evitando, assim, leituras equivocadas das camadas sociais que pertencem a esse espaço. Assim, de certa forma, a periferia não se concentra apenas em um recorte geográfico, mas, consequentemente, atravessa barreiras das desigualdades sociais na urbanização brasileira, que se configura em um espaço de exclusão e, posteriormente, de resistência.

Logo, L. Neves e J. Neves (2016, p. 214) destacam que:

> [...] moradores da periferia que retomam suas vozes e começam a escrever suas próprias histórias sem intermediários, as quais eram

> retratadas, principalmente, por intelectuais advindos da classe média. Esse movimento, em última análise, representa o empoderamento da voz dos excluídos por eles mesmos.

A partir desse ponto de vista, acrescentamos que a retomada da voz por parte dos sujeitos periféricos não se restringe apenas ao narrar as experiências, mas, sobretudo, se constitui como gesto político e estético de reentrada ao espaço social. Os sujeitos, quando produzem suas próprias histórias, deslocam-se do campo condicional de meros objetos representativos para o de agentes discursivos, tensionando as formas tradicionais de mediação que, por viverem em conflitos, filtram suas vivências por olhares externos. Dessa maneira, a escrita oriunda da periferia é abordada como uma prática de resistência simbólica, na qual tenta organizar as dinâmicas de pertencimento e identidade coletiva.

Sendo assim, o espaço periférico passa a ser concebido não apenas como um território marcado pela ausência ou precarização, mas como lugar de produção de saberes e de elaboração de experiências que desafiam os discursos hegemônicos. Logo, a subjetividade que comparece nesse contexto é atravessada por fluxos históricos e sociais que se materializam nas culturas e discursos, evidenciando novas formas de interação com o mundo e com outro. Portanto, a periferia deixa de ser compreendida como margem estática e passa a configurar um campo dinâmico de disputas simbólicas, uma vez que, articula memórias, identidades e resistências.

Assim, a criação do denominado "sujeito periférico" revela-se na exposição das forças; ou seja, de um lado temos a violência estrutural que limita as oportunidades e regula os modos de existência, e do outro, a potência cultural que ressignifica as vivências traumáticas, transformando-as em narrativas e práticas de sobrevivência. Desse embate, articulam-se forças que formam subjetivação que não apenas denunciam as condições de exclusão historicamente impostas, mas também reconfiguram o espaço periférico como território de produção simbólica, que emerge

memória, identidade e resistência, referente às desigualdades sociais.

3 Entre Vozes e Sangue: Uma Leitura Plurivocal da Narrativa de Ana Paula Maia

O narrador da obra *Entre Rinha de Cachorros e Porcos abatidos* (2009) apresenta múltiplas vozes no contexto social, cultural e ideológico que atravessam a construção dos personagens como um espaço de resistência social. Logo, apontamos que a obra não se apresenta como voz homogênea, ou seja, ela tensiona um discurso heterogêneo, com foco nos diferentes discursos sociais adotados pelos personagens que se entrecruzam e dialogam entre si. Como é descrito por Bakhtin (2002), o romancista não reconhece apenas linguagem uma única ingênua, incontestável e peremptória. Compreende-se, logo, que a linguagem e o romance, consequentemente, apresentam esse caráter polifônico equivalente, representando várias categorias de vozes não em um registro único, mas em um coro marcado por tensões ideológicas. Levando em consideração, especificamente, a obra de Ana Paula Maia, indicamos que está em um contexto de pluralidade de vozes. Nesta, especialmente na novela *Não se deve meter em porcos que não te pertencem*, da obra escolhida para análise, o narrador apresenta o espaço onde Edgar Wilson convive e trabalha; um ambiente totalmente socioespacial degradado, inapropriado para o desenvolvimento das sensibilidades humanas. Assim, ele convoca uma voz marginalizada e quase que totalmente esquecida, carregada pela pós-modernidade, pelo abandono tanto das autoridades governamentais quanto da comunidade, marcada pelas condições precárias às quais vive, resultando em uma invisibilização estrutural. Uma configuração que demonstra um espaço na narrativa no qual não atua apenas como "pano" de fundo das ações, mas como instâncias constitutivas das subjetividades criadas ali, uma vez que, grosso modo, as condições materiais de existência moldam diretamente as formas

de agir e perceber o mundo. Apresentamos o seguinte trecho para exemplificação:

> Aqui no subúrbio, quente e abafado, esquecido e ignorado, nos fundos de um mercadinho cheirando a barata, não existe desconforto maior do que o carregamento de porcos atrasar e expectativa maior do que vê-los, todos, pendurados por ganchos no frigorífico (Maia, 2009, p. 12).

Assim, compreendemos que há, na obra, a presença de uma voz social e periférica, que não descreve apenas o espaço que está delimitado, mas também a sobrevivência ao trabalho bruto e braçal que modela a subjetividade de Edgar Wilson. Conforme o narrador, a expressão "cheirando a barata" (Maia, 2009, p. 12) e a descrição da rotina exaustiva no abatedouro, levam o leitor a uma realidade na qual o ser humano e o animal se aproximam e se confundem em suas necessidades e desejos, auxiliando esse leitor no processo de reconhecimento do fenômeno de animalização sofrido, não apenas por Edgar Wilson, mas por todos os trabalhadores explorados pelo sistema capitalista.

Sendo assim, posteriormente no capítulo cinco intitulado "Porcos são incapazes de olhar para o céu" notamos um processo de animalização discursivamente construído de Edgar Wilson, já incorporado como um cão de rinha. Como é visto no seguinte trecho, descrito pelo narrador:

> Cão de rinha é um cão que não teve escolha. Ele aprendeu desde pequeno o que o seu dono ensinou. Podem ser reconhecidos pelas orelhas curtas ou amputadas e pelas cicatrizes, pontos e lacerações. Não tiveram escolhas. Exatamente como Edgar Wilson, que foi adestrado desde muito pequeno, matando coelhos e rãs. Que carrega algumas cicatrizes pelos braços, pescoço e peito. São tantos riscos e suturas na pele que não se lembra onde conseguiu a metade. Porém a marca da violência e resistência à morte de outros animais nunca tiraram o brilho de seus olhos quando contempla um céu amplo (Maia, 2009, p. 58).

Observamos, nesse trecho, a mobilidade da voz do narrador na utilização de um discurso que ultrapassa o lado figurativo. Edgar é associado a um cão de rinha, conectando-o a uma rede de fatores sociais intercalados desde a infância, como um animal treinado para a violência. Aqui, a multiplicidade de vozes articula a brutalidade, memória, instinto e trabalho sujo. Assim, essa convocação de vozes funde-se e constrói um sujeito híbrido, em que o animal e o humano se mesclam.

A violência e a desumanização ocorrem como algo naturalizado dentro da obra. A presente narrativa descreve não somente algo brutal, mas também a forma como essa brutalidade é naturalizada no cotidiano dos personagens. A crueldade é narrada sem estranheza, reforçando o ambiente que circula nos abatedouros de porcos, como se nota na seguinte passagem:

> Novamente suspende o machado e acerta a cabeça do animal, que tomba para o lado soltando mais um grunhido horrível, quase definitivo, e espirrando um filete de sangue direto no olho esquerdo de Pedro, que salta para trás" (Maia, 2009, p. 19).

A crueza descrita pelo narrador torna-se um procedimento comum. Trata-se de parte natural do trabalho, sem qualquer ruptura emocional, seja de choque com a morte do animal ou de repulsa.

Tal naturalização da violência não se restringe apenas no contexto das práticas laborais que são vinculadas no processo de abate dos animais. Ela se estende às esferas do cotidiano, no qual os limites entre humano e animal tornam-se progressivamente diluídos. Logo, apontamos que as relações estabelecidas entre os sujeitos passam a ser marcadas dentro da mesma racionalidade, seja pela brutalidade, seja pela instrumentalização do corpo. Como exemplo, o seguinte trecho:

> No chão, o sangue do animal; no ar, um odor férrico. Contra o muro, Pedro encostado alivia-se no animal que ele chama de

> Rosemery entre gemidos prolongados. Enquanto ele come o porco por trás, a cada golpe, escorre um líquido amarelado do peito rasgado" (Maia, 2009, p. 20).

Observamos aqui, a sobreposição entre o discurso do trabalho e da animalidade, visto que a brutalidade não é apresentada como uma exceção, mas como prática ordinária. Dessa maneira, a linguagem sensorial empregada pelo narrador intensifica a materialidade da cena, trazendo a naturalização da violência e aproximando o humano e animal sob a mesma lógica de uso e descarte. Assim, apresentam-se as vozes sociais do trabalho, da brutalidade e da dessensibilização, contribuindo para a construção identitária de Edgar Wilson. Novamente, a brutalidade intensificada reaparece quando é narrada a morte do personagem Pedro, cujo assassino, Edgar Wilson, sem piedade alguma, comete o homicídio, como vemos em:

> Pedro fecha os olhos quando percebe o segundo golpe, que esmiúça seu rosto transformando-o em uma massa disforme, o que imediatamente remete a Edgar Wilson o que será o rim de Gerson se ele não tomar algumas providências imediatas" (Maia, 2009, p. 22).

Compreendemos, aqui, a morte violenta do ser humano como um diálogo com o trabalho cotidiano. Para Edgar Wilson, o que importa não é a vida de Pedro e, sim, o prejuízo e rendimento dos animais abatidos. Essa característica pode ser compreendida como um dos traços neorregionalistas da obra, na medida em que o comportamento humano é apresentado e condicionado diretamente ao ambiente de violência e desumanização, o qual não atua como um pano de fundo, mas como instância produtora das práticas sistemáticas e funcionais.

Em outro trecho, fica evidente a curiosidade de Edgar Wilson, bem como uma inscrição à lógica do capitalismo que transforma o corpo humano em mercadoria. Ao narrar que:

"Curioso que só ele, Edgar Wilson rasga Pedro ao meio, remove seus órgãos e fica admirado pelo seu peso. Pedro vale tanto quanto a maioria dos porcos, e suas tripas, bucho, bofe, compensaria a perda do outro porco" (Maia, 2009, p. 23). Observamos aqui um discurso ligado à equivalência do corpo humano e ao animal abatido, submetendo ambos à mesma proporção de valorização produtiva. Dessa forma, há uma mobilização da linguagem aproximando-a de um vocabulário técnico-econômico, visto que a vida é reduzida à funcionalidade material, evidenciando um diálogo entre práticas laborais e naturalização da morte como procedimento de compensação.

Tal lógica de esvaziamento antológico reaparece na narrativa quando é descrito pelo narrador o destino de Rosemery, namorada de Edgar Wilson: "Rosemery, assim como Pedro, não foi muito longe. Esquartejada, foi devorada por uns porcos famintos durante toda uma madrugada. Sem restos ou rastros" (Maia, 2009, p. 50). Como podemos observar, a presença de vestígios do corpo humano devorados, apresenta um processo radical do apagamento simbólico, no qual a morte não apenas elimina a vida, como também, suprime qualquer possibilidade de reconhecimento social do sujeito. A devoração do corpo humano pelos animais projeta fronteiras entre a humanidade e a animalidade, complementadas com um discurso que instaura um regime em que a vida é destituída de valor político e reduzida à sua materialidade biológica. Ademais, o processo de banalização da violência atinge o ápice quando a instrumentalização do corpo humano passa a operar sob uma lógica técnico-operacional, quando o corpo de Marinéia, irmã de Gerson, é reduzido à matéria manipulável:

> Jogam Marinéia na banheira e a despem. — Aqui, Edgar, a cicatriz. É só a gente cortar em cima. — Melhor cortar um pouco mais afastado, pra não atingir o órgão, completa Edgar [...] — Você prefere que eu use o abridor de latas ou essa colher? — Sei

> lá, Edgar. — Cristo! Não se pode abrir alguém com uma colher, Gerson" (Maia, 2009, p. 35-37).

Como é evidenciado, a banalização da violência associada a objetos de uso cotidianos para a abertura do corpo humano, sendo deslocada a ação para uma dimensão técnico-operacional, em que o sujeito é reduzido à condição manipulável. Assim, o corpo deixa de ser compreendido como instância de identidade e passa a ser tratado como uma mera superfície de extração, visto que se aproxima da prática de abate que remete diretamente ao universo laboral vivenciado por Edgar Wilson. Sendo assim, essa configuração opera na inscrição de uma racionalidade produtiva sobre a vida, ou seja, reduz a sua funcionalidade biológica e opera, assim, sob o regime daquilo que é compreendido como vida nua.

Por fim, indicamos que a obra *Entre Rinha de Cachorros e Porcos abatidos* (2009), apresenta o horror neorregionalista por meio do cruzamento dialogado das vozes sociais que compõem a configuração plurivocal do protagonista Edgar Wilson. Assim, a presença articulada das vozes sociais que se cruzam, sejam elas marginalizadas, brutalizadas pela lógica trabalho precário ou animalizadas, inscritas no espaço suburbano. Essas ultrapassam os limites do ser humano e operam na condição das subjetividades, marcadas pela animalização e dessensibilização. Logo, indicamos que a narrativa de Ana Paula Maia constrói um universo ficcional por meio de discursos que esculpem o personagem e formam sua identidade, evidenciando a violência como prática naturalizada do sistema laboral.

4 Considerações finais

O objetivo deste trabalho foi analisar o horror neorregionalista na obra *Entre Rinha de Cachorros e Porcos abatidos* (2009), de Ana Paula Maia, enquanto personagem principal da narrativa. Sendo assim, a análise revelou a obra como terreno fértil para a compreensão das diferentes dinâmicas sociais que a animalização, a violência e a animalização do personagem principal, Edgar Wilson, apresentam. Ademais, ao tornar-se como peça-chave da análise o termo Plurivocalismo Bakhtiniano, foram possíveis as diferentes vozes: marginalizada, brutalizada pela lógica do trabalho precário e animalizada, que fazem parte do contexto social, cultural e ideológico presente na construção do protagonista Edgar Wilson, cuja personalidade é moldada pelas práticas brutais de trabalho, e marcada pelo espaço degradado e pela violência naturalizada.

A análise demonstrou as múltiplas vozes que operam e que não apenas representam, mas que tensionam a realidade e estética social. O discurso que atravessa a obra não é homogêneo; é composto por várias camadas, que se chocam e se completam. A obra evidencia que o personagem não é apenas vítima do ambiente, mas um produto que condiciona corpos, subjetividades e comportamentos.

A leitura de trechos escolhidos destaca a maneira como a autora cria um universo narrativo em que a linha entre o humano e animal é dissolvida. A brutalidade constante, tanto no abate de porcos quanto na morte de Pedro, Marinéia e Rosemery, evidencia a perda da sensibilidade, convertendo o corpo humano em substância indistinta, equiparada à carne animal. Dessa maneira, a equivalência mostrada torna-se uma constante percepção do protagonista, evidenciando de forma incisiva como o ambiente molda e distorce a subjetividade. Apontamos, assim, uma das características fundamentais que denominamos de neorregionalismo, que muda o foco dos núcleos locais para uma

crítica social intensa, fundamentada na violência e na valorização da vida.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. 4. ed. São Paulo:Ed. UNESP, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade.** 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARLOS, Ana Fani Alessandri; SANTOS, César Simoni; ALVAREZ, Isabel Pinto. (org.). **Geografia urbana crítica:** teoria e método. São Paulo: Contexto, 2018.

CASTRO, Hélder Brinate. O sobrenatural no regionalismo brasileiro do final do século XIX e do início do *XX*. **Revista Versalete,** Curitiba, v. 6, n. 10, p. 170-187, 2018.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço.** São Paulo: Annablume, 2005.

LUKÁCS, György. **Marxismo e Teoria da Literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MAIA, Ana Paula. **Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

NESTAREZ, Oscar. **Uma história da literatura de horror no Brasil:** fundamentos e autorias. 2022. 197 p. Tese (Doutorado em Estudos Comparados em Literatura de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. DOI: 10.11606/T.8.2022.tde-05102022-192221

NEVES, Lais Botelho das; NEVES, Jonas Simões das. A Marginalidade enquanto identidade: a literatura de periferia e o

empoderamento cultural de seus sujeitos. **RELACult-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, *[S.l]*, v. 2, n. 1, p. 213-228, 2016. DOI:10.23899/relacult.v2i1.151

RIBEIRO, Natália Lima. Humanizar o animal, animalizar o humano: a formação do bestiário de Ana Paula Maia. **Opiniães**, *[S.l]*, n. 24, p. 76-92, 2024. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.222571

FRAGMENTOS DO DUPLO ATRAVÉS DOS SONHOS NO LIVRO *A DISCIPLINA DO AMOR* DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Bruno Leonardo Serra Costa[1]
José Ailson Lemos de Souza[2]

1 Introdução

A escrita de Lygia Fagundes Telles representa a possibilidade de impressões significativas através de uma construção estilística que amplia os horizontes da subjetividade. A autora concebe uma literatura envolvente em realidades que adentram os espaços ocultos de uma condição existencial. Desse modo, torna-se propícia, na perspectiva das obras de Lygia, a percepção do enlace ficcional com elementos inerentes à constituição imaginária relativa, inclusive, ao duplo. Dirigimo-nos a Lamas (2002), em um rico trabalho sobre o imaginário e a escritura do duplo na obra de Lygia Fagundes Telles, para a compreensão de que não importa o prisma em que se mire o tema do duplo, ele estará ligado à dicotomia corpo/alma e fará referência à questão da identidade humana e ao motivo da finitude.

A partir dessa direção, menciona-se uma perspectiva de aprofundamento especificamente do livro *A Disciplina do Amor*, de Lygia Fagundes Telles, em relação à ideia de tratar a literatura como potência de representação de processos psíquicos, considerando os sonhos como material recorrente na escrita ficcional. Para Bruno (2024, p. 13), pesquisador que trata do duplo

[1] Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Maranhão. E-mail: bruno.serra@discente.ufma.br;

[2] Doutor em Letras; docente da Universidade Estadual do Maranhão. E-mail: ailsonlsj@gmail.com

na literatura, "a figura do duplo é muito importante na literatura, porque explora questões profundas sobre identidade, dualidade e os aspectos ocultos da mente humana". Nesse sentido, tratamos dos sonhos neste trabalho como um desses fenômenos de aspecto oculto, propício à (re)produção do duplo.

A leitura do livro *A Disciplina do Amor*, edição de 2010, despertou nosso interesse pelo trabalho tendo em vista a maneira como a autora se apropria das inquietações implícitas no mundo a partir de sua própria reflexão. Os escritos do livro são caracterizados como fragmentos de *Memória e Ficção* e a leitura evidencia essa perspectiva, pois são textos breves e, de fato, recorrentemente, há um olhar voltado para o interior, quase autobiográfico, mas sem perder o marcante caráter contístico. Assim, mediante a apreciação do livro em toda a sua extensão, consideramos o uso do termo fragmento como um pedaço de representação inserido em um contexto literário particular. O ponto de vista resulta da própria constituição do duplo como parte e do sonho como manifestação de recortes ideativos que são psíquicos.

Reconhece-se, então, o sonho enquanto fenômeno que promove o relaxamento das camadas de censura e revela conteúdos que não viriam à tona na realidade concreta, tal como a possibilidade de configuração de um outro "eu", manifestado em formas distintas. A perspectiva compreende extrair da literatura a maneira como o duplo se manifesta através dos sonhos na ficção, em indiscutível relação com a função do sonhar na realidade.

Aproxima-se, para isso, da psicanálise freudiana haja vista que o sonho torna-se o dispositivo de importância para a compreensão dos processos oníricos na formação do conceito de inconsciente. A evidência da obra *A Interpretação do Sonhos (1900)* de Freud marca os estudos sobre os processos oníricos na medida em que o sonho é tratado em sua constituição fenomênica mediante uma causalidade original, isto é, há sempre algo que o provoca, cujo conteúdo, recalcado, busca formas de vir à tona.

Importa considerar a principal premissa freudiana de que o sonho é a realização de um desejo (Freud, 1900).

Ademais, sem pautar no aprofundamento dos aspectos dissidentes com a psicanálise de Freud, encontro uma alternativa de propor a contribuição de Jung, pois é irrevogável o reconhecimento da psicologia analítica no estudo das estruturas simbólicas que norteiam o sonho. Em *O Homem e os seus Símbolos* (1964), Jung evidencia que o homem produz símbolos, de maneira inconsciente, na forma de sonhos. O sonho representaria uma alternativa de manifestação do duplo enquanto imagem reproduzida simbolicamente, haja vista que carrega relações subjacentes ao ideal de um "eu" sonhador.

O duplo, como o material que advém da divisão e estabelece uma relação com esse outro "eu" já dito, encontra na ficção um espaço de significação decodificada da realidade. O aspecto da duplicidade ou a representação de um "eu" e "outro" é constitutivo à psiquê, pois reflete a incapacidade da escolha e um outro lado que permanece oculto nas entrelinhas do ato. Lamas (2002, p. 52) diz que "portanto, a natureza paradoxal bipartida do ser humano é importante no entendimento do tema do duplo na literatura, também esta entendida como um duplo do real". O real, que acaba se modificando e adquirindo outras formas de sentido, inclusive quando a bipartição do sujeito revela-se inimaginável.

Remete-se, assim, à perspectiva do "estranho", pois o duplo, por si só, já causa "estranhamento"; inclusive, ao citar Hoffman como o mestre incomparável do estranho na literatura, o próprio Freud (1919) relaciona os temas da estranheza ao fenômeno do duplo. No sonho, então, a inquietude representada pela angústia ao acordar revela que o conteúdo, mesmo inédito, remete a algo de um conhecimento que a lembrança não contempla. Logo, pauta-se na questão que Freud (1919) levanta de que o "estranho" desconhecido na verdade é familiar e torna-se estranho pelo não reconhecimento, o que causaria a inquietação. Há, ao mesmo tempo, uma relação de complementaridade e inversão na

perspectiva do que pode ser acrescentado ao novo para torná-lo inquietante (Freud, 1919). Busca-se, nesse contexto, a compreensão de um duplo como representação incômoda de uma imagem simbólica residual da vida do sonhador, uma inquietação que é interna.

Logo, na obra *A Disciplina do Amor* surgiram para análise os textos *Chegaram as Visitas*, *Era um Leão* e *O Sonho*, pois neles torna-se possível, na perspectiva do sonho, tratar de temas que saltam da escritura da autora e que são entendidos como resquícios de um material analisado como manifestação do duplo. Conforme considera Lamas (2002, p. 48),

> [...] as representações do duplo no imaginário podem ser muitas: a sombra, a imagem no espelho, o retrato, o reflexo, a alma, os gêmeos, o sósia, o anjo da guarda, o fantasma, o animal, a máscara, o disfarce, entre outras.

A relação com o duplo, então, torna o sonho um fenômeno cuja produção pode revelar conteúdos de manifestações entre o real e o imaginário, muito bem explorados por Lygia. O objetivo do trabalho, portanto, segue a perspectiva de explorar a função do duplo no desenvolvimento da narrativa através do sonho e suas significações.

2 A Contextualização do Duplo entre Sonho e Realidade em: *Chegaram as Visitas*

A oposição entre sonho e realidade pode reverberar em múltiplas contribuições, tendo em vista que o próprio sonho estrutura-se como uma "outra" realidade, por assim dizer, que é psíquica. Na literatura, vemos que a essência da ficção abre portas para um universo infinito de possibilidades de representação da(e) realidade(s). No que se refere ao nosso contexto literário, Lamas (2002, p. 84) diz que é característica de Lygia **"**um realismo fantástico-incomum, com textos situados entre a realidade e a

fantasia, entre o sonho e o real, obtendo climas de suspense que cria em estranhos ambientes".

Em *Chegaram as Visitas* há, nessa perspectiva, um ambiente envolto com a dimensão da dúvida entre o real e o imaginário, tendo o fantástico como impressão das propostas de significação do texto. A narradora, a princípio, acorda e se depara com determinadas criaturas:

> Quando acordei vi um Diabinho risonho montado no meu peito e outro Diabinho dependurado no lustre e se divertindo em coçar o ouvido com a ponta do rabo. Olhei para um, olhei para o outro e achei ambos parecidos com dois macaquinhos pretos, não fossem os pequenos chifres em meio das orelhas. Respirei fundo e relaxei a posição tensa, Vieram me visitar, hein?! — eu perguntei (Telles, 2010, p. 25).

A conotação da visita revela a ideia de um encontro. No contexto ficcional, esse encontro é provocado pelas circunstâncias de algo que não identificamos, isto é, não há causa aparente, como resquícios do inconsciente. Contudo, como o fato teria ocorrido ao acordar, supõe-se um estado de alteração da realidade, talvez precedido de um sonho, como veremos adiante.

Compreende-se, de antemão, que a aparição dos "diabinhos" reflete um encontro forjado da narradora com partes de si mesmo. O duplo é representado pela figura do "diabinho", que já aparece duplicado: a criatura do lustre confirma a visita com um aceno de cabeça afirmativo e a outra fazendo peripécias. Mas, segundo a narradora, a verdade é que não sentia medo, apenas curiosidade; com o cigarro aceso, relaxou e tragou profundamente (Telles, 2010). A aceitação sem hesitar das visitas propõe um reconhecimento e familiaridade com o que, a princípio, soaria estranho. Lamas (2002) explica que a noção de duplo enquanto estranho, porém não estrangeiro, é fortalecida pelos estudos psicológicos fundamentais na análise de

perturbações psíquicas e em análises da confluência imaginação/realidade.

Outrossim, considera-se que o sonho é um mecanismo de projeção do chamado duplo psíquico conforme categorizado por Guiomar (1967) e comentado por Lamas (2002) ao dizer que o duplo psíquico se diferencia do físico por este não ter um caráter alucinatório. Consideramos, inicialmente, que os "diabinhos" representam esse duplo psíquico na perspectiva de Guiomar (1967, p. 145) citado por Lamas (2002, p. 56), pois "(...) são frequentemente múltiplos, vários seres duplicando a testemunha principal".

Contudo, outra qualidade destes duplos psíquicos é que, algumas vezes, aproximam-se do duplo físico, não como sósias, mas como formas de aparição (Lamas, 2002). Em *Chegaram as Visitas*, a aparição dos "diabinhos" representa esse duplo que se origina no campo da psiquê, mas se materializa na realidade ficcional. Além disso, Lamas (2002) acrescenta que esses duplos psíquicos avançam segundo um processo alucinatório.

Nesse ínterim, a narradora traz novamente a perspectiva da verdade; agora, a verdade é que ainda estava curtindo a dor da perda do seu amor (Telles, 2010). Essa revelação pode ser o cerne para a configuração subjetiva do texto. A bipartição do "eu" em "diabinhos" revela uma ideia de que na perda encontram-se outros mecanismos de encarar o padecimento. O duplo é um problema da cisão e da multiplicação do "eu", como diz Birck (2017) em seu trabalho sobre o duplo na literatura e na psicanálise.

Adiante, entre lamúrias de decepções, a narradora declara-se como um sol apagado, restando apenas a memória de um sol que aquecia e iluminava; agora, após um incêndio, tornara-se cinza (Telles, 2010) tal como as cinzas do cigarro que consumia, associação subjacente no decorrer do texto. A cor cinza, no imaginário, está atrelada à tristeza, momentos de rebaixamento emocional e, em certo contexto, indeterminação. Além disso, o aspecto das cinzas pode representar o tópico do renascimento ou da morte haja vista que, em se tratando de "diabinhos" na

representação do duplo, fogo e cinzas remetem a uma imposição infernal. Nesse sentido, "o duplo sempre renasce das cinzas, representando tudo o que é o contrário da limitação do eu" (Lamas, 2002, p. 64).

Corrobora-se, ainda, com Lamas (2002) quando a autora considera que o elemento instaurador do fantástico na literatura de Lygia gera-se no psiquismo das personagens e, também, através dos sonhos. Assim, a aparição dos seres perpassa os contextos do real e do imaginário na medida em que não fica evidente em que momento da realidade psíquica da narradora eles são configurados. Isto porque o sonho é citado, como veremos adiante, e funciona como uma referência para a transposição da realidade, ao passo que, mesmo em vigília, a cena se desenrola como em um processo onírico. Logo, o despertar para o encontro com os nossos "monstros" acontece, geralmente, em momentos de relaxamento. O sonho, como um processo da dimensão onírica e característico do adormecimento, revela a obscuridade das fronteiras com a realidade.

> Despenquei do sonho e ali estava na mornidão. Na solidão. Traguei mais profundamente e um pequeno rolo de cinza rolou pelo meu peito. O Diabinho pulou a cinza com um movimento gracioso e me encarou para ver se eu me diverti com sua acrobacia. Não, não me diverti e então percebi uma expressão condoída em seu olhar perplexo. Rolei a cabeça, ah! do incêndio não restara pedra sobre pedra, osso sobre osso, Ah! eu disse em voz alta, rolando no travesseiro a cabeça opaca e na qual estivera um gorro de pedras fulgurantes que durou enquanto durou o meu amor. E agora ali estava esvaziada, sem forças nem para sorrir para os dois Diabinhos marotos que insistiam em me distrair (...) (Telles, 2010, p. 26).

O despencar do sonho é como ultrapassar uma fronteira e permanecer em uma mesma dimensão do imaginário, embora não saibamos em que momento a situação ocorre; se ao acordar, como no início do texto, ou naquele momento oportuno da

experiência com os "diabinhos". A narradora despenca em cinzas, ainda na mornidão, isto é, sem vigor.

O duplo torna-se, por conseguinte, o aspecto de encontro com o subjetivo, que foi visitado de maneira fragmentada e não é por acaso que, no contexto do despertar, o "diabinho" encara a narradora e a provoca. O olhar condoído e perplexo do "diabinho", o "duplo duplicado", reflete um outro "eu" que não consegue agradar a si mesmo.

Na dimensão psíquica, essa bipartição está relacionada com a angústia pela perda do amor na medida em que se aproxima das tendências ao esvaziamento das emoções. Para Jung (1964), os sonhos têm significação própria, mesmo quando provocados por uma perturbação emocional em que estejam também envolvidos os complexos habituais do indivíduo, pontos sensíveis da psiquê que reagem às perturbações externas. Relaciona-se, ainda, o despencar do sonho como uma reação a essas perturbações, associando-se à perspectiva da queda. Ao relacionar o tema da queda no campo da metamorfose, Silva (1984) diz que o momento da queda é também o momento do desvendamento da realidade, a hora da revelação.

> O desfecho, assim, apresenta a dissolução do encontro com o 'duplo duplicado'. Fechei os olhos com enfado. Quando os abri de novo o toco do cigarro entre os meus dedos estava apagado e os Diabinhos já tinham ido embora. Imaginei-os saindo com o rabo entre as pernas e desapontados, Adeus! deviam ter dito. Sentei-me na cama. Tinha perdido também os meus visitantes, os meus demônios, estou sozinha. Sozinha. Antes estivera infernizada e assim provocada quem sabe ainda poderia reagir, voltar à luta, ah! quem sabe na luta a esperança! Devo então ter gritado, Ei, onde é que vocês dois estão? Voltem, não me abandonem, voltem!... A janela abriu de repente e veio o vento que soprou a cinza do meu peito. O cheiro de enxofre foi desaparecendo aos poucos. Fechei a janela, deitei-me novamente e fechei as mãos (Telles, 2010, p. 26).

Destaca-se, no campo da linguagem, que quando a narradora apropria-se das criaturas assumindo a perda dos "seus demônios" evoca, na perspectiva do cotidiano, a lida com aquilo que nos perturba enquanto ser humano. O(s) duplo(s), aqui, sustentava(m) esse lugar de batalha emocional que, de certa forma, torna-se necessário com(o) um "outro" de referência. Conforme sinaliza Birck (2017, p. 45), "o duplo sempre gera ruído e nunca deixa incólume o sujeito que se percebe duplicado". O desespero demonstrado pela narradora com a ausência dos "seus demônios" e o pedido que retornem parece advir da necessidade do ser humano de agarrar-se a um sintoma.

Além disso, a sensação de outro abandono frente a estranheza da situação insólita pode ser representada, como diz Freud (1919), pelo fator da repetição que sujeito a condições e combinado a determinadas circunstâncias provoca indubitavelmente estranhamento, além do desamparo experimentado em alguns estados oníricos. Ao final, é na conformidade da solidão que o vento espalha as cinzas, vai desaparecendo o cheiro do enxofre infernal e há a possibilidade de uma outra jornada de renascimento. O fechar as mãos após deitar-se parece incógnito, ao mesmo tempo que em momento oportuno pode configurar outros movimentos simbólicos.

Logo, entre o sonho e a realidade está a dimensão psíquica do inconsciente como detentora das fantasias e outros recursos propícios à condução das questões humanas, inclusive no imaginário da literatura. Para Bellemin Noël (1983), no livro *Psicanálise e Literatura*, fantasias inconscientes servem de matriz a todas as ficções, em que um sujeito sacia o seu desejo no modo imaginário representando-o a si mesmo. Em *Chegaram as Visitas*, o encontro com os "demônios" pode estar relacionado, ainda, ao luto, como sintoma atribuído à perda do objeto. A resposta aos infortúnios da realidade provoca no sujeito uma incapacidade de desligamento com o objeto, causando repercussões psíquicas, mas também em ato.

Desse modo, em relação ao sonho, a representação do duplo no texto provoca uma abertura para os processos de exploração das vivências humanas, do desejo, da inquietação em qualquer realidade que possa ser considerada na narrativa ficcional. Freud (1919, p. 261) em *O Estranho*, sobre o animismo e o aparato mental, escreve:

> Refiro-me a que um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, com quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade, ou quando um símbolo assume as plenas funções das coisas que simboliza, e assim por diante.

Em *Chegaram as Visitas*, permanece inalterada a resolução do impasse do real estado em que a narradora se encontrava, entre o sonhar e os resquícios disto, entre o acordar e a sensibilidade aguçada ou um mero processo alucinatório. A ausência da distinção entre imaginação e realidade é o que causa na narrativa o estranho, cujo duplo é representante simbólico fundamental.

3 O Sonho e a Simbologia Animal na Perspectiva do Duplo em: *Era um Leão*

A simbologia dos sonhos representa um material de significação pelo qual o sujeito reflete a sua identificação a partir de um conteúdo (re)estruturado por processos oníricos. Jung (1964) adverte para o que chama de fato psicológico de grande importância: o homem também produz símbolos, inconsciente e espontaneamente, na forma de sonhos.

O simbolismo animal é identificado com frequência nas pesquisas e estudos sobre a escrita de Lygia Fagundes Telles. Neste trabalho, encontrou-se uma oportunidade de investigar essa manifestação através do sonho e incluir o duplo como um reflexo das dissidências de um "eu" ficcional. Considera-se, inicialmente, Lamas (2002) quando diz que o simbolismo animal

pode representar o terror frente à morte devoradora ou assumir representações benéficas no imaginário.

Em *Era um Leão* vemos uma breve narrativa do ponto de vista de um "eu" que pauta o discurso em uma perspectiva sequencial, sendo que o sonho serve como justificativa para a consecução da primeira ideia, que é coletiva. A narradora se coloca em uma posição de encontro e questiona o fato de ter se alinhado ao "outro" a partir da diferença, contudo há a interrogação sobre o próprio querer (Telles, 2010).

A ideia de uma espécie de preâmbulo enunciativo representa o cotidiano daquele que sonha, ou seja, em vigília os sujeitos interrogam-se sobre a vida e é esse o material que também aparece disponível ao processo onírico. Como se trata do inconsciente, há movimentações do aparelho psíquico que recobrem os verdadeiros sentidos e, assim, o sonho se torna um fenômeno compensador das irregularidades desse sistema. Desse modo, em *Era um Leão*, quem narra estabelece uma realidade de angústia e indecisão pertinente ao sujeito, cujos questionamentos podem reproduzir uma inquietação quanto à sua identidade e, na dúvida, o recurso que se apresenta para a deliberação é o sonhar:

> Não, também não era isso. Quis ficar só para ser verdadeira, agora queria apenas ficar só e então sonhei que era uma Rainha num coche desgovernado, em vão chamei por alguém que eu sabia por perto, onde? E o coche rodando para trás, para os lados, sem cavalos e sem cocheiro. Consegui descer e encontrei uma gata cor de mel com seu gatinho, me aproximei enternecida, E o pai? perguntei e apareceu um leão de juba desgrenhada e olhar de pedra. Corri, tinha uma mulher na casa mas a mulher gesticulava e não podia fazer nada enquanto o leão ia fechando o cerco, acordei com as pisadas na minha retaguarda. Mas quem me detesta tanto assim para me atacar até no sonho? quis saber e nesse instante vi minha imagem refletida no espelho (Telles, 2010, p. 21-22).

O texto é rico em detalhes e permite análises que seguem o fluxo da consciência humana e a resposta simbólica do inconsciente, que apenas um sonho seria capaz de proporcionar. Na leitura em psicanálise, retornamos às considerações freudianas quando sinaliza que

> [...] temos aqui a característica psicológica mais geral e mais notável do processo de sonhar: um pensamento, geralmente um pensamento sobre algo desejado, objetiva-se no sonho, é representado como uma cena, ou, segundo nos parece, é vivenciado" (Freud, 1900, p. 565).

A cena do sonho, no texto, é meticulosamente estruturada pelos processos oníricos, proporcionando os efeitos de configuração da análise da duplicidade.

Assim, há a representação de um imaginário, em que quem sonha se reconhece como uma rainha em um coche desgovernado sem cavalo e sem cocheiro. Contudo, esses conteúdos primários refletem somente um encadeamento de construções fantasiosas que tentam encobrir o real sentido do sonho. O que interessa em nossa análise é que a perspectiva de manifestação do duplo relaciona-se ao encontro com a representação animal através da figuração dos gatos e do leão em um vislumbre de transformação.

Para Freud (1900, p. 546), "de modo bastante geral, pode-se demonstrar que, se um elemento deixa de ser determinado por certa cadeia de pensamentos, sua determinação é imediatamente comandada por outra". No texto, o "eu" encontra uma gata cor de mel com o seu gatinho, intermediados por uma questão sobre o pai (figura importante da teoria psicanalítica dos complexos familiares). A representação da mulher gesticulando na casa pode estar relacionada à imagem da mãe, paralelamente ao pai, a partir da palavra no sonho. Na perspectiva do duplo, percebe-se no final do texto que a figura do leão é transformada no "outro" do "eu" duplicado.

Desse modo, sobre a figura do leão, remete-se à perspectiva da condensação como um recurso do trabalho do sonho, postulado por Freud (1990), que aponta para o entendimento do sonho como um processo de relação entre o conteúdo manifesto e o conteúdo latente. O processo de manifestação passa pela censura e une uma sequência de material a que foi submetido o movimento do sonho. Logo, a figura do leão é representativa como esse conteúdo que condensa vários processos de formações inconscientes, transformando experiências diversas em uma única representação. O conteúdo manifesto torna-se menor que o que permanece latente, pois a este não teremos o efetivo acesso, mas no sonho manifesta-se pela linguagem e na transformação de pensamentos em imagens.

Ainda em relação à configuração do animal na cadeia de representações do sonho, não era um gato, era um leão, ou seja, alguém mais forte ou pavoroso; não dócil, mas feroz. A figura ameaçadora do leão promove um surpreendente desfecho em relação ao reconhecimento do "eu" através do espelho. Ao tratar o animal como um objeto familiar de potência provindo da generalização, recorre-se a Lamas (2002, p. 58) para a compreensão de que "este duplo-objeto, este duplo generalizado é, em verdade, também um duplo afetivo nascido da instauração de correspondências entre o ser e seu espaço íntimo". O espaço íntimo é o que deixa reverberar os processos de ordem psíquica.

Lamas (2002) acrescenta que o duplo é constituído através da cisão do "eu" e por processos como metamorfose e narcisismo que aparecem nas diferentes representações. Em *Era o Leão*, Lygia explora a divisão do sujeito pelo sonho e a perspectiva animal simboliza a capacidade da mente humana de se relacionar com a necessidade de sobrevivência e autoconservação. Vejamos o que diz Jaffé (1964, p. 239) em colaboração com Jung no livro *O Homem e seus Símbolos* (1964).

> O sonho, muito comum, em que o sonhador é perseguido por um animal indica, quase sempre, que um instinto se dissociou da

> consciência e deve ser (ou está tentando ser) readmitido e integrado na vida do indivíduo. Quanto mais perigoso o comportamento no animal no sonho mais inconsciente é a alma primitiva instintiva do sonhador e mais imperativa a sua integração à sua vida para que seja evitado algum mal irreparável.

Assim, não é tão simples conceber a ideia de uma representação animal no processo onírico sem que haja uma interlocução com aspectos fragmentários da subjetividade do sonhador. Lamas (2002) cita Bravo (1997) para explicar que uma das representações da dualidade humana é a do homem/animal em que, a partir das lendas, o simbiótico entre o animal e o humano surge como memória.

Retorna-se, assim, aos processos de transformação que compõem a narrativa e geram especulações sobre um conflito familiar baseado na complexidade humana. O encontro com a gata cor de mel e o seu gatinho, seguido da questão da ausência paterna traz as perspectivas que levarão à decomposição da imagem do duplo. Como o leão aparece em seguida ao questionamento sobre a ausência do pai, interpreta-se o leão como esse pai que aparece de repente para a perseguição. No entanto, o processo torna-se complexo na medida em que o vislumbre do espelho revela uma identificação que se revela na formação de um duplo que a persegue.

Birck (2017, p. 55) explica que:

> Amplamente apresentado como ameaça, via de regra o duplo é a figura que provoca tanto fascinação, quanto horror. Inicialmente, é aquele que causa espanto, incredulidade (e que nesse sentido atrai aquele que se descobriu duplicado), para em seguida provocar a perseguição e consequentemente temor, e mesmo o desejo de aniquilamento, pois o duplo, não raro, ou na grande maioria das vezes, é a aparição que usurpa o que é do sujeito.

Quando a narradora questiona quem a detesta para atacá-la até no sonho, efetiva-se que a perseguição do leão enquanto

possibilidade complexa de representação de um duplo estranho, mas familiar, diz respeito a um direcionamento recorrente do próprio "eu" a suas angústias inconscientes. Considerando a perspectiva do estranho em Freud (1919), entre os exemplos de coisas assustadoras há algo de recalcado no elemento amedrontador que retorna. Dentre os processos subjetivos que circundam o estado de inquietação, principalmente relacionado ao duplo, há o medo da morte. Lamas (2002, p. 225) cita Durand (1989) para dizer que "os símbolos teriomorfos (de *terio* = animal e *morfos* = forma) pertencem ao regime diurno, podendo ser uma forma de representação da instância da temporalidade e da morte, da angústia frente à passagem do tempo".

Assim, o duplo do "eu" sonhador é reconhecido através do reflexo da sua própria imagem. Logo, as formas oníricas que aparecem antes do desfecho servem como uma batalha entre os complexos familiares para, no final, admitir-se a si mesmo o papel do duplo, que na verdade é ir contra o "eu" primário. Lamas (2002) fala ainda sobre a animalidade ao considerar a ideia de Morin (1970) de que o duplo corporificado pelos animais vinga-se dele próprio.

Ressalta-se, então, que o sonho serve como um veículo desgovernado que tenta impedir o sujeito de encarar as suas dualidades. Prochet (2013, p. 23), em um trabalho que questiona de que são feitos os sonhos, explica que "são feitos de saberes e não saberes, de corporeidades e materialidades, do que há de mais privado e inominável em nós mesmos e também é feito de linguagem, memória e razão".

Logo, foi na solidão que a narradora buscou um motivo, em sonho, para encontrar-se com o seu duplo. Ao acordar querendo saber quem a persegue, dirige-se ao espelho como objeto final de corte entre o "eu" e a sua "outra" imagem. Acerca do espelho, Lamas (2002, 47) citando Guimar (1967) diz que "o duplo é um eu profundo, ao mesmo tempo que realiza um efeito comparável ao reflexo do espelho". O efeito do duplo na imagem tornou-se possível através das realizações simbólicas de um sonho que

apresentou um material complexo e perturbador, a ponto de provocar o despertar.

4 A Referência da Morte e a Relação com a Duplicidade em: *O Sonho*

O último texto escolhido para explorar os fragmentos do duplo através dos sonhos pareceu significativo tendo em vista o próprio título. Ver-se-á que o direcionamento para o tema da morte é crucial, tanto para o desdobramentos das concepções relacionais dos processos oníricos quanto na perspectiva da aparição do duplo. Segue-se, assim, o pensamento de Lamas (2002, p. 201) quando diz que "(...) um sonho é um intervalo entre realidade e irrealidade, ocorrendo durante a fase do sono e sendo parente da morte. E as garras dessa encontram-se pousadas em seu ombro – um pesadelo que se tornará real". A experiência onírica, a princípio, representa o desejo de fuga quanto aos desígnios da realidade.

Em relação ao duplo na angústia da morte, há a possibilidade ilusória de criação de um outro "eu". A encarnação desse duplo corresponde à instância que prende o sujeito às incertezas do seu próprio destino. Recorro, então, à análise de Birck (2017, p. 55) sobre a obra *O Duplo* de Otto Rank (1914) quando diz que:

> O duplo, em suas mais diversas expressões, é aquele que se antecipa ao sujeito, que castra o sujeito em sua tentativa de livre arbítrio. O duplo é quem destitui o sujeito dos planos que este fez para si. É quem rouba o amor, a cena, é quem sempre está ali para lembrar que, sejam quais forem as tentativas, os subterfúgios, as estratégias, o sujeito está fadado ao que está por vir, numa alusão notória com a morte.

Nesse sentido atribuído ao duplo aludido à morte, passamos ao texto de Lygia na perspectiva do ato de sonhar. O primeiro momento da narrativa apresenta uma ideia de passagem de um

estado a outro, representativo do deitar, dormir e acordar em outra dimensão de realidade. Na transposição imediata do dia para a noite, os aspectos descritivos da atmosfera fantástica criada revelam a morte, como segue:

> Entro no sol, atravesso seu coração vermelho-cálido e acordo num campo de ouro que pode ser também um mar. Noite. A névoa foi então subindo do chão ou da água, subindo rápida até meus joelhos, subiu mais, atingiu meu peito e quando chegou quase na altura do meu queixo, fui tomada de pânico, é a morte. É a morte, pensei me debatendo, tentando me livrar da névoa que já atingia a minha boca, ultrapassou-a: então respirei leve, transparente, mas era isso morrer? (Telles, 2010, p. 37).

A angústia da morte no sonho traz o desdobramento da transformação, na relativa medida em que os desejos são constitutivos às ideias que buscamos recobrir nesse estado em que qualquer coisa pode acontecer. A figura da névoa funciona como a aproximação do momento finalístico do recobrimento, que sufoca e se propaga como uma condição para o impasse entre morrer e viver. Se tomarmos o sono como irmão da morte e se dissermos que o homem morto está dormindo, o que nosso inconsciente tenta na realidade expressar com essas imagens é a certeza de que haverá também o momento do despertar (Silva, 1984).

Assim, adiante, a narrativa abre espaço para mais um momento transitório:

> (...) Fiquei calma, uma doce vontade de não ser quando me deito de bruços no alto da montanha e fiquei vendo lá embaixo os rios rolando. Cruzavam-se e as águas ondulantes iam formando na base da montanha um aro movediço: inclinei-me para ver melhor, não, não eram rios de água mas rios de gente, rios humanos — indo para onde? Os mortos. São os mortos! pensei (Telles, 2010, p. 37).

A dimensão de passagem no sonho é inerente à sua constituição como mecanismo de formação das ideias insólitas. Logo, o contexto representativo que se forma na narrativa segue o caminho de encontro do "eu" sonhador com os mortos em uma perspectiva de criação de um ambiente fantástico, assemelhado com o imaginário correspondente à dualidade entre céu e inferno. Assim, é nesse cenário que, podemos dizer, o duplo se manifesta através do sonho:

> Nesse instante, alguém destacou-se de um daqueles rios e veio subindo a montanha na direção de onde eu me encontrava. Esperei. Na metade do caminho vi que era uma mulher. Os trajes eram de uma antiga dama egípcia, as mãos cruzadas sobre o peito, os olhos pintados de lápis-lazúli. Aproximou-se a uns dez passos apenas de distância, parou e ficou me olhando. Havia em sua expressão qualquer coisa que me pareceu familiar, o que era? Sorri e de repente me vi sorrindo no seu sorriso — o seu sorriso era meu e meu aquele rosto que me encarava como num espelho. Animei-me: Eu fui você! gritei. Um dia, num outro tempo, eu fui você! Ela moveu afirmativamente a cabeça (Telles, 2010, p. 37-38).

Quando Freud (1919) fala que o fenômeno do duplo é acentuado por processos mentais, a relação pode ser marcada pelo fato de que o sujeito se identifica com um "outro" de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu "eu" ou substitui o seu próprio "eu" por um estranho. A partir disso, veremos que há ainda alguns aspectos importantes a serem considerados na perspectiva simbólica do sonho, que levam à referência atribuída ao duplo.

A concepção histórico-cultural referenciada pela configuração da figura arquetípica egípcia nos remete à concepção de Jung (1964) de que há símbolos cuja natureza não é individual, mas sim coletiva. Nos aspectos da narrativa, a reprodução de uma imagem desse tipo possui significações que ultrapassam os limites da análise, mas apontam para um processo

de identificação que reverbera nas rupturas pelas quais as simbologias são destinadas.

Desse modo, no ato simbólico do sonhar, o fragmento da representação remete a uma determinada perspectiva de herança espiritual. As mãos cruzadas sobre o peito lembram a posição em que os mortos são deixados, logo, a representação egípcia dessa figura enigmática nos leva ao imaginário das tumbas, cuja cultura propõe o renascimento através da preservação do corpo. Prochet (2013, p. 18) sinaliza que a maioria dos trabalhos contemporâneos convergem para a ideia de que "o sonho deixa de ser uma mensagem de algo em separado, passa a representar um encontro. O sonhar é a ação humana que cria este lugar onde o encontro pode acontecer". Por isso, o sonho é uma "realidade" propícia ao encontro com o duplo.

Ademais, o encontro com um "eu" do passado remete à possibilidade, ainda, de regressar no tempo. Silva (1984, p. 181) diz que "se tempo e morte se equivalem, voltar no tempo é repetir a vida ou a morte ocorrida". Esse contexto, no aspecto ficcional, revela que a morte é tratada sob diversos contornos subjacentes aos vieses de interpretação e demarcam no tempo do sonho as resoluções significativas; o que nos leva às concepções de Lamas (2002) quando diz que na literatura, a morte e o renascimento se apresentam sob diversas formas simbólicas, além da morte física (material, corporal), a morte de uma identidade, de uma ideologia, de uma crença, de uma relação ou de um lugar.

No que se refere ao duplo, Bruno (2024), ao tratar novamente do livro *O Duplo,* de Otto Rank, diz que há uma relação entre o narcisismo e a morte, sendo uma das premissas para a compreensão da figura do duplo. Acrescenta ainda que tal fato dá ensejo ao medo da morte, que considera

> [...] a fatalidade do eu, da própria identidade e de todas as memórias que formam a existência de uma pessoa. Para além da morte biológica, tem-se o apagamento completo da existência de uma identidade individual (Bruno, 2024, p. 15).

O sonho, no texto de Lygia, traz em sua constituição a simbologia que vai determinar o papel do duplo na narrativa. Isso porque, como Freud (1919) já sinalizava que o duplo está relacionado ao estranho/familiar, vemos que, na narrativa, há o reconhecimento com a imagem refletida em um espelho. A identificação do próprio sorriso e do próprio rosto, a expressão que pareceu familiar, caracterizam o "outro" "eu" duplicado, manifestado através do estranhamento, no caso a vestimenta que não seria habitual. Silva (1984, p. 82) diz que "em literatura, o tema do espelho repete o duplo irreal, a falsa imagem que não se deixa prender".

Acrescenta-se, ainda, que a perspectiva do duplo admite um retorno ao viés de análise que se remete ao tema da reencarnação através do sonho, pois há a confirmação de que a sonhadora foi aquela figura no passado. Logo, passado e presente se encontram no sonho de maneira simbólica. O tema da reencarnação pode ser visto, como analisa Henderson (1964) no livro *O Homem e seus Símbolos*, pela perspectiva da imortalidade em significação aos mistérios de caráter cíclico.

Portanto, a referência da morte no sonho passa, de fato, pela relação com o renascimento. Quando cita brevemente esse texto em seu trabalho sobre a metamorfose na obra de Lygia, Silva (1984, p. 187) diz que reencontrar-se em outro tempo é postular a imortalidade do espírito e admitir a reencarnação. O sonho serve como catalisador para um outro tempo e uma outra vida, outra realidade. Lamas (2002, p. 54) diz que "este desejo de imortalidade, por sua vez, é gerado pelo amor a si mesmo e pela angústia da morte, ambos indissociáveis". O duplo, pode aparecer, então, na tentativa de driblar a morte pelo desejo de viver.

Assim, ao tratarmos o aspecto da reencarnação como uma possibilidade de ressurreição, o texto nos oferece uma revelação mítica através do sonho, pois de acordo com Silva (1984, 192-193):

> A ressurreição é um dos aspectos do mito da imortalidade, crença arraigada nas profundezas psíquicas do homem e verificável nas lendas e mitos dos povos antigos. As múmias egípcias, providas de alimentos, roupas, transporte e criadagem, atestam a convicção de que a morte não é o fim de tudo.

O duplo como o ressuscitado e/ou reencarnado imprime o sentido de manutenção de uma memória que atravessa os percursos do imaginário e da história coletiva. Contudo, a presença da morte enunciada vem estabelecer esse paralelo de superação de um estado psíquico que atravessa o sonho e deixa marcas.

Por fim, vejamos o resultado do encontro com o duplo:

> Fiquei feliz com a descoberta, tudo não passava de um transformar contínuo, não era simples? E agora? lembrei-me de perguntar. O que vou ser agora? No fundo do seu sorriso senti uma certa malícia que me fez sorrir também. Você vai ver, respondeu sem palavras. Levantou a mão espalmada, que eu esperasse: Você vai ver. No seu passo que mal tocava o chão, foi descendo a montanha, a silhueta esguia e reta seguindo a mesma trilha da subida. Mesmo sem distinguir-lhe as feições pude adivinhar que estava sorrindo quando me olhou pela última vez antes de se integrar ao rio, Você vai ver. Não me dirá nunca, pensei mas isso não tinha mais importância, eu estava contente ali na montanha de sol, mascando um favo de mel, fechei os olhos. Dormi (Telles, 2010, p. 38).

Compreende-se, assim, a presença de um duplo afetivo, conforme explica Lamas (2002, p. 57):

> Nos *duplos afetivos*, há uma sintonia, afinidades, ou seja, um sentimento caloroso, espontâneo e o reconhecimento de um equilíbrio profundo entre os dois seres. (...) O sujeito se reconhece (de passagem) num outro, sem antagonismos, nem interpretações alucinatórias. Percebemos nesta categoria que, no momento em

> que existe um afrontamento profundo com as questões da existência, o equilíbrio entre os duplos se quebra.

A felicidade do encontro, a identificação e a criação da atmosfera do sonho resultaram na transform(ação) frente ao duplo. O sonho na narrativa é um recurso da ação que não consegue ser concretizada na realidade. Para Freud (1900, p. 158), "o sonhar toma o lugar da ação, como o faz muitas vezes em outras situações da vida". A ação gera mudança e no sonho a passagem de um estado a outro depende do fluxo de ideias inconscientes que vão se modificando de acordo com o que acontece no estado de vigília. Na perspectiva do duplo afetivo, após o encantamento, a ausência de resposta sobre o futuro da existência provoca a quebra através do afastamento entre a sonhadora e a figura misteriosa reproduzida.

Em relação ao "transformar contínuo" citado no texto, lemos o aspecto da morte como a metamorfose final. Retoma-se a Silva (1984, p. 177) quando diz que "a consciência da própria morte aguça-lhe o desejo de perdurar, tanto em sua existência aqui e agora, como em algum outro lugar, além da vida". O ensejo em perdurar torna-se o motivo para que o desejo se realize, como nos mostra a narrativa. Acrescenta-se o aspecto cíclico entre sonho e realidade, adormecer e acordar, ao fato de poder remeter aos propósitos inconclusivos da finitude, já que a narradora separou-se do seu duplo e o ato de voltar a dormir sugere uma tentativa de continuidade.

5 Considerações Finais

A identificação de fragmentos do duplo através dos sonhos buscou sustentação na concepção imaginativa de uma ficção que encontra eco na realidade e sublinha no tempo os episódios figurativos. Vimos que o sonho é capaz de se tornar um mecanismo de propagação de elementos que circundam o insólito e experiências que envolvem corpo, alma, escolhas, destino e

principalmente subjetividade. Isto porque a escrita de Lygia Fagundes Telles consegue nos levar a espaços profundos do imaginário e em *A Disciplina do Amor* passeia pela atmosfera da memória e do vislumbre da reflexão.

Desse modo, os textos destinados à manifestação de processos oníricos e à possibilidade de suspeição sobre o tema do duplo nos levam, ainda, a considerar os aspectos primitivos da condição humana, ou seja, a compreender a duplicidade através de um caráter psíquico que interfere na capacidade de reprodução das ideias cotidianas. A partir disso, foi possível atribuir significações a aspectos como a morte e os seus desdobramentos no imaginário, à simbologia animal como parte intrínseca ao reflexo do ser humano e às condições pelas quais o sonho e a realidade são determinados pelo agir do inconsciente.

Por outro lado, no caminhar dos estudos, surgiu a questão sobre o que representa o título do livro em relação aos textos analisados. De alguma forma, o amor, no bojo da sua (in)disciplina, revela-se como fator de causa e logo nos insiste em uma incógnita que permite a formação do duplo como resquício de um trauma seja pela perda, como em *Chegaram as Visitas*, ou pelo reconhecimento de um outro em si mesmo, como em *Era um Leão*, e de si mesmo em um outro, como em *O Sonho*. Infere-se, então, que aquilo de que se fala do amor resvala no desejo, que é o grande mistério que circunda os processos relacionados ao inconsciente, inclusive nos sonhos. Assim, Lygia aponta em sua literatura a (in)capacidade do ser humano em lidar com as questões de uma existência que é, também, pautada em condições desejantes.

Logo, a extração dos fragmentos nos leva a considerar que através do sonho o duplo emerge devido às conjunturas dos processos oníricos e, na literatura, os conteúdos simbólicos produzidos pelo sonho ficcional imprimem espaços que ampliam a dimensão subjetiva de um "eu" que narra. Salienta-se que a estilística de Lygia mais a aproxima que a distancia da perspectiva da narrativa. Ademais, esse mesmo estilo transforma

a escrita de um "eu" em "outro(os)". Enfatiza-se, então, o sonho como um mecanismo de encontro com esse "eu/outro"; contudo, o duplo, como um conteúdo manifesto funcionaria como fator simbólico do inconsciente, e o sonho, através da censura, promove alternativas para barrar o seu real significado.

Referências

BELLEMIN-NÖEL, Jean. **Psicanálise e Literatura**. Tradução de Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1983.

BIRCK, Cristina de Campos Velho. **O Duplo na Literatura e na Psicanálise:** entre o terror e o fascínio. 2017. 123 f. Tese (Doutorado em Teoria Psicanalítica). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: https://teopsic.psicologia.ufrj.br/download/o-duplo-na-literatura-e-na-psicanalise-entre-o-terror-e-o-fascinio/. Acesso em: 03 nov. 2026.

BRUNO, Breno Monteiro. **O Duplo na Literatura:** o Duplo na Literatura. 2024. 111 f. Mestrado. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.

FREUD, Sigmund. A Interpretação dos Sonhos. *In:* J. Strachey. (ed.), **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud** (Vol. IV, V). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Originalmente publicado em 1900).

FREUD, Sigmund. O 'Estranho'. *In:* J. Strachey. (ed.). **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud** (Vol. XVII). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Originalmente publicado em 1919).

HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. *In:* JUNG, Carl Gustav. (org.). **O homem e seus símbolos**. Rio de

Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 230-271. (Originalmente publicado em 1964).

JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. *In:* JUNG, Carl Gustav. (org.). **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 104-157. (Originalmente publicado em 1964).

JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente. *In:* JUNG, Carl Gustav. (org.). **O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 20-103. (Originalmente publicado em 1964).

LAMAS, Berenice Sica. **Lygia Fagundes Telles:** Imaginário e a escritura do duplo. 2002. 296 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/1848. Acesso em: 03 nov. 2026

PROCHET, Neyza. De que são feitos os sonhos? **Cadernos de Psicanálise** - CPRJ, Rio de Janeiro,v. 35, n. 28, p. 11-25, janeiro/junho, 2013. Disponível em:https://pepsic.bvsalud.org/pdf/cadpsi/v35n28/a01.pdf. Acesso em: 10 out. 2025.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A metamorfose em Lygia:** processos de metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles. 1984. 217 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1984. http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/9076

TELLES, Lygia Fagundes. **Conspiração de nuvens:** memória e ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BODY HORROR: DESEJO E ABJEÇÃO EM: *EU, TITUBA, BRUXA NEGRA DE SALEM* DE MARYSE CONDÉ

Emanuelle de Lemos Silva[1]

1 Introdução

Este estudo tem como propósito principal a análise do conceito de *"Body Horror"* como um elemento influente na estética gótica na obra intitulada *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem* (1986) de Maryse Condé. Observa-se que o gótico foi empregado em narrativas que visam induzir o medo, a angústia e o estranhamento como elementos predominantes. Além disso, o uso dessa estética ao longo do tempo deu origem ao que é agora é conhecido como "Horror Corporal" ou *"Body Horror"* em inglês.

A noção de horror do corpo está historicamente associada aos séculos XVIII e XIX, período em que mudanças na prática da medicina e na compreensão dos processos bioquímicos suscitaram temores relacionados a alterações degenerativas no corpo humano. Autores como Mary Shelley, Ann Radcliffe, Mathew Lewis, e cineastas como David Cronenberg e Xavier Aldana Reyes exploraram o corpo como um instrumento de terror na literatura e no cinema.

É possível ampliar essa discussão ao mostrar que o *body horror* se inscreve de modo produtivo no campo do fantástico, uma vez que este explora os limites entre o natural e o antinatural a partir da própria materialidade do corpo. Diferentemente de outras modalidades do horror, nas quais o medo é projetado sobre

[1] Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Maranhão. E-mail: emanuelle.lemos@discente.ufma.br

entidades externas tais como monstros, fantasmas ou forças sobrenaturais, o *body horror* desloca o foco para o corpo humano, transformando-o em espaço de instabilidade, metamorfose e ameaça. Esse deslocamento dialoga diretamente com a noção clássica do fantástico, tal como formulada por Tzvetan Todorov (1970), ao instaurar uma hesitação entre explicações racionais, científicas, médicas, biológicas e a percepção daquilo que ultrapassa os limites do possível.

Roger Luckhurst (2018) observa que a literatura gótica manifesta uma ansiedade crescente diante da fragmentação do corpo e da perda de sua integridade simbólica, reflexo de um mundo em que o corpo passa a ser dissecado, classificado e instrumentalizado pelo saber científico. Nesse contexto, obras como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, antecipam o *body horror*, articulando-se ao fantástico, colocando em cena um corpo artificial cuja existência desafia as fronteiras entre vida e morte, natureza e técnica. Daí o fato de muitos pesquisadores considerarem *Frankenstein* uma obra fantástica, não sendo esta nossa compreensão.

Autores de obras góticas como Ann Radcliffe e Matthew Lewis também contribuem para essa tradição uma vez que exploram corpos vulneráveis, enclausurados ou submetidos a violências físicas e simbólicas, ainda que, em muitos casos, o horror permaneça sugerido. Estudos contemporâneos, como os de Xavier Aldana Reyes (2016; 2020; 2022), demonstram que o *body horror* emerge justamente quando essa sugestão dá lugar à explicitação do corpo em crise: um corpo que sangra, se deforma, se funde a outras matérias ou perde sua forma reconhecível. Para Reyes (2022), o *body horror* pode ser compreendido como uma estética do excesso corporal, em que a fisicalidade extrema provoca repulsa e uma experiência cognitiva de estranhamento, elemento central do fantástico.

No cinema, David Cronenberg é apontado como o principal herdeiro e reformulador dessa tradição. Filmes como *The Fly* (1986) e *Videodrome* (1983) exemplificam o diálogo entre *body horror* e

fantástico ao representar metamorfoses corporais que podem ser lidas como resultado de experimentos científicos e como manifestações de uma realidade que escapa à lógica ordinária. Como destaca Isabel Cristina Pinedo (2004), o cinema de Cronenberg atualiza o fantástico inscrevendo o medo no interior do corpo, fazendo da carne um território de incerteza ontológica.

Pesquisadores do fantástico, como Marina Warner (2025;2024), também apontam que o *body horror* expressa angústias modernas e pós-modernas relacionadas à biotecnologia, à genética e à dissolução das fronteiras identitárias. O corpo fantástico, nesse sentido, além monstruoso, torna-se instável, refletindo temores sociais ligados à perda de controle sobre a própria corporeidade. Assim, o *body horror* pode ser visto como uma vertente do fantástico contemporâneo, na medida em que reinscreve o medo no que há de mais íntimo ao sujeito: o próprio corpo, agora percebido como estranho, ameaçador e potencialmente outro.

Nesse contexto, emerge a figura da escritora guadalupense Maryse Condé, que se destacou na literatura mundial pela forma como reinterpretou a história e a identidade de um país sob a perspectiva daqueles que foram marginalizados. Em sua obra *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem* (1986), Condé narra a vida de Tituba, uma mulher escravizada acusada de bruxaria, mas que conta sua própria história durante o período colonial, abordando aspectos como os misticismos locais, os abusos e as escolhas que teve de fazer.

Nessa perspectiva, este estudo emprega uma base teórica que inclui pensadores como Ann Radcliffe (1826), Lovecraft (1987), Julia Kristeva (1980), Camille Paglia (1992), Sigmund Freud (1996), Sokal e Bricmont (2014) e Xavier Aldana Reyes (2016;2020;2022) para contextualizar a evolução do conceito de *"Body Horror*" na literatura mundial, bem como para explorar as representações de abjeção e desejo que são provocados pelo horror corporal. É importante notar que as possibilidades dentro dessa estética oferecem interpretações diversas, mas que se relacionam quando contrastadas com a representação do corpo horrendo na narrativa.

Na obra de Condé, as tipologias de abjeção e desejo correlacionadas ao horror do corpo podem ser vistas de maneira ambígua, já que o corpo utilizado fora de uma mulher escravizada, e as percepções sobre esse corpo se modificam e ganham roupagens diferentes ao longo da história. Desta maneira, Tituba usa de seu corpo para sobrevivência em um espaço que lhe gera dor e sofrimento, mas também consegue compreender que para além do martírio, existem outras formas de prazer.

2 Maryse Condé e Tituba

Quando se discute o trabalho de Maryse Condé, torna-se imperativo desdobrar o papel essencial pelo qual a autora fundamenta sua produção literária com base em sua ancestralidade. Nesse contexto, a autora guadalupense aborda, em obras como *Ségou: les murailles de terre* (1984), *Ségou: la terre en miettes* (1985) e *O coração que chora e que ri* (1999), as implicações políticas e históricas que visam reafirmar o papel central dos povos negros na construção da identidade nacional e coletiva.

Em *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem* (1986), Condé investiga a sociedade barbadense do século XVII após a chegada dos colonizadores ingleses e franceses para a exploração em larga escala de negros africanos no trabalho forçado. Neste romance, observa-se uma relação íntima entre a autora e Tituba, onde a autora, no prefácio, afirma que Tituba compartilhou com ela seus segredos mais profundos: "Tituba e eu tivemos uma estreita intimidade durante um ano. Foi no decorrer de nossas intermináveis conversas que ela me disse essas coisas que não havia confiado a ninguém" (Condé, 1997, p. 19). Isso ressalta a afirmação ancestral e histórica entre duas mulheres negras que reivindicam seu lugar de destaque na sociedade. Tituba, mesmo apagada pela historiografia, é reconhecida séculos depois por Maryse Condé por suas lutas naquela época.

Sendo o resultado de um abuso sexual, Tituba recorda sua história, compartilhando com o leitor os laços e desilusões que

permearam sua vida. A jovem barbadiana expõe como sua mãe foi tratada de maneira desumana pelo homem branco da Casa Grande e como seu pai adotivo, Yao, escolheu dar-lhe amor em vez de sua mãe, Abena, que optou por ser indiferente à menina devido ao trauma anterior. As experiências e perdas vivenciadas por Tituba a levaram a encontrar Man Yaya, uma anciã que lhe ensinou sobre plantas e curas fitoterápicas. No entanto, esse dom concedido à Tituba a tornou notória como Bruxa, resultando em sua julgação por práticas misteriosas em plena sociedade inglesa católica.

Ao longo da trajetória de Tituba, é possível perceber sua conscientização em relação ao seu lugar na sociedade colonizada, especialmente como mulher e escrava. Ela percebe que os privilégios concedidos aos homens negros, como seu marido John Idien, são distintos dos que lhe são conferidos. Em um desses momentos na prisão, Hester, uma mulher acusada de adultério e grande amiga de Tituba, revela a verdade sobre os homens: "Deixe-me em paz com seu estraga-prazeres. Ele vale tanto quanto o meu. Ele não deveria estar aqui compartilhando da sua angústia? Brancos ou negros, a vida é boa demais para os homens!" (Condé, 1997, p. 150).

Além disso, é importante notar as relações de Tituba com aqueles que já partiram na história, como seu contato com Man Yaya, Abena, Yao e Hester, que são recorrentes em sua jornada e atuam como conselheiros para Tituba. Essas relações místicas são atemporais na literatura e a estética gótica se vale desses elementos para enriquecer a narrativa. O uso do espaço e do tempo na obra aprofunda a noção de longevidade dessa estética, enquanto também destaca o aprisionamento da personagem feminina sob o olhar dos europeus brancos que a escravizam, refletindo uma temática recorrente em outras narrativas. Tais características são bem exploradas por David Punter em seus estudos sobre literatura de horror:

> [...] isso é seguido por um período de confinamento em que ela é mantida presa em uma mansão ou em um castelo sob a autoridade

> de uma figura masculina de poder ou então por sua correspondente feminina. Dentro desse espaço labiríntico ela é encurralada e perseguida, e a ameaça pode variar de sua vida para a sua virtude (Punter; Byron, 2004, p. 279, tradução nossa).

Na obra em análise, a personagem Tituba é submetida à marginalização pela sociedade em que está inserida, devido à sua recusa em aderir aos princípios cristãos que lhe foram impostos. Como resultado de sua resistência, ela é repudiada e condenada à morte por seus supostos pecados. Importante ressaltar que a narrativa de Condé faz alusão a espaços geográficos africanos que permeiam o enredo, realçando a ambiguidade do medo e da angústia experimentados pelo leitor. As florestas, casebres e barracões que abrigavam os negros refugiados desempenham um papel relevante na promoção da estética gótica e do fantástico na obra.

De maneira concisa, a autora conduz o leitor a reconhecer o objetivo central da protagonista em meio às adversidades de sua vida, que é o reencontro com seus entes queridos, aqueles que a apoiaram em vida e que também a auxiliam após sua morte. Após um período de encarceramento, Tituba é libertada pelo Estado, sob a condição de perdão geral por suas práticas de bruxaria, e é vendida a uma família judaica em troca de serviços domésticos e favores sexuais. Um homem viúvo dessa família, Benjamin Cohen d'Azevedo, já ciente dos poderes de Tituba, solicita que ela facilite encontros com sua falecida esposa semanalmente. Através dessas ações, Tituba reencontra seus familiares.

Depois de um período servindo à família de Benjamin Cohen e diante da persistente rejeição social que marca sua presença na comunidade, Tituba recebe a alforria e retorna à sua terra natal. Esse deslocamento espacial não representa apenas um retorno geográfico, mas inaugura uma nova configuração do insólito, na qual o cotidiano passa a ser atravessado por experiências proféticas, visões e pela antecipação do próprio destino. Ao reconstruir sua vida junto a uma tribo de guerreiros negros, Tituba

engravida e passa a anunciar seus últimos dias, instaurando uma percepção do tempo que rompe com a linearidade histórica e se aproxima do que Todorov (1970) identifica como um dos efeitos centrais do fantástico: a suspensão das certezas e a abertura para o inexplicável no interior de um mundo aparentemente regido pela lógica racional.

A profecia de sua morte, longe de ser um simples presságio, traz à narrativa a ambiguidade característica do fantástico. Conforme observa David Roas (2022, 2018), o fantástico emerge quando a realidade cotidiana é subitamente atravessada por um acontecimento que desafia as leis conhecidas, produzindo inquietação e estranhamento. Em Tituba, essa ruptura não se dá por meio de criaturas sobrenaturais espetaculares, mas pela naturalização da visão do futuro e pela convivência orgânica entre vida, morte e ancestralidade, elementos que tensionam as fronteiras entre o real e o sobrenatural.

Durante o conflito entre rebeldes e traidores da tribo, a captura e a condenação de Tituba à forca consolidam a dimensão trágica de seu percurso. No entanto, a cena de sua morte ultrapassa o realismo histórico incorporando uma imagem tipicamente fantástica. Suas últimas palavras: "Logo alcançarei o reino onde a luz da verdade brilha sem cessar. Montados sobre a madeira da minha forca, Man Yaya, Abena, minha mãe, e Yao esperavam por mim para pegar minha mão" (Condé, 1997, p. 242), instauram um espaço liminar entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Essa cena pode ser lida à luz das reflexões de Roger Caillois (1976), para quem o fantástico se manifesta na irrupção de um "outro mundo" que invade o espaço do real, não como fuga, mas como ameaça ou revelação.

Ao encerrar a trajetória terrena da protagonista, Maryse Condé não conclui sua história; ao contrário, abre um novo ciclo narrativo que reafirma o caráter fantástico da obra. Após a morte, Tituba continua a curar, orientar e auxiliar os vivos, assumindo diferentes formas conforme sua vontade. Essa sobrevivência pós-morte rompe com a lógica racional e confere à personagem um domínio do futuro ou da eternidade, assim, o sobrenatural não

anula o real, mas o reconfigura simbolicamente. A morte, nesse sentido, não é fim, mas passagem, e o corpo deixa de ser limite para a experiência do sujeito.

A transmissão de seus saberes ancestrais à jovem Samantha reforça essa lógica fantástica de continuidade e metamorfose. Tituba escolhe sua sucessora não por critérios biológicos, mas por afinidade espiritual e sensível, como evidencia a própria narradora: "[...] Comparei, pesei, tateei e, finalmente, achei a certa: Samantha" (Condé, 1997, p. 244-245). Tal escolha remete ao que David Roas denomina de fantástico contemporâneo, no qual o insólito se infiltra no tecido da realidade sem provocar ruptura espetacular, mas instaurando uma convivência inquietante entre mundos.

Assim, a obra de Maryse Condé constrói um fantástico enraizado na ancestralidade, na memória coletiva e na resistência cultural. Tituba transcende a condição de personagem histórica para se tornar uma entidade liminar, que circula entre tempos, corpos e existências. Com a perpetuação da presença de Tituba por meio de Samantha, a narrativa mostra que o fantástico não se limita ao extraordinário, mas se manifesta como uma forma de sobrevivência simbólica, capaz de desafiar a morte, o esquecimento e as narrativas hegemônicas da história.

Neste ponto, procederemos à próxima seção, explorando os aportes teóricos para o desenvolvimento do conceito de "*Body Horror*" na literatura gótica, ao mesmo tempo que abordaremos os conceitos de desejo e abjeção presentes em diversos momentos da narrativa.

3 *Body Horror*: Algumas Considerações

No decorrer da evolução temporal, observa-se que as representações do corpo humano nas diversas manifestações artísticas sofrem modificações e singularizações de natureza variada. A concepção do corpo humano como um elemento objeto e instrumento intrínseco à condição humana é uma ideia que persiste ao longo da história. Nesse contexto, os seres humanos

estabelecem limites com base na capacidade física de seus corpos, ao passo que, na literatura, o corpo humano assume novas dimensões, adquirindo significados e aspectos distintos. É nesse contexto que emerge o conceito de "*Body Horror*" ou "Horror Corporal", uma categoria que se desenvolveu no contexto das narrativas góticas do século XIX.

Ficções de horror, especialmente aquelas que exploram deformidades e alterações corporais, foram categorizadas sob o rótulo de "*Body Horror*". Conforme Sokal e Bricmont (2014) destacam, o avanço da ciência e da biotecnologia, bem como a crescente preocupação com armas nucleares e agentes bioquímicos durante a Guerra Fria, contribuíram para o estímulo de narrativas de horror e o enriquecimento do imaginário da época.

Como já mencionado anteriormente, um dos exemplos paradigmáticos de "*Body Horror*" é encontrado na obra *Frankenstein; ou, o Prometeu Moderno* (1818) de Mary Shelley, na qual Victor Frankenstein recria a vida por meio de partes de corpos já sem vida. Similarmente, essa estética é evidenciada em *The Monk* (1796) de Matthew Lewis, onde torturas explícitas permeiam a narrativa. Assim, o contexto científico da época proporcionou o cenário propício para a exploração da representação de um corpo capaz de incitar sentimentos de ansiedade, repulsa e aversão.

Xavier Aldana Reyes, em seu trabalho *Horror Film and Affect: Towards of a Corporeal Model of Viewership* (2016), desempenha um papel de destaque na análise deste tema, ressaltando a importância do campo da ciência médica no desenvolvimento das produções cinematográficas da época.

> Em 1983, Philip Brophy cunhou a palavra 'horrality' (1986, p. 5) para se referir ao crescimento de efeitos especiais em Horror e sua convergência particular em uma forma de realismo cinematográfico usado para retratar a destruição completa do corpo. [...] Verificou-se que a corporalidade tomou conta do gênero, privilegiando o 'ato de mostrar sobre o ato de contar' e

> galvanizando as transgressões cinematográficas e físicas (Reyes, 2016, p. 10, tradução nossa).

Para Reyes (2022), o *Body Horror* pode ser considerado um subgênero de terror que se concentra na fisicalidade do corpo humano e em sua capacidade de transformação, deterioração e alteração grotesca. Este pensador explora como o horror corporal é usado na literatura e no cinema para enfatizar a vulnerabilidade do corpo humano e o medo da invasão ou mutação corporal. Esse subgênero frequentemente apresenta representações gráficas e perturbadoras de transformações e mutilações corporais. Em seu trabalho, Reyes explora como a abjeção e o *Body Horror* são poderosas ferramentas para gerar reações viscerais e emocionais na audiência, explorando medos e ansiedades profundamente enraizados sobre a fragilidade e imprevisibilidade do corpo humano. Esses conceitos são frequentemente usados em narrativas de terror para desafiar nossa compreensão do eu e do outro, empurrando os limites do que é aceitável e forçando a audiência a confrontar seu próprio desconforto e repulsa.

Vale lembrar que as narrativas que exploram o horror, valem-se do que já foi dito anteriormente em *"On the Supernatural in Poetry"* (1826) de Ann Radcliffe para a qual terror e horror são tão opostos que o primeiro expande a alma, e desperta as faculdades a um grau elevado de vida. O outro as contrai, congela e quase as aniquila (Radcliffe, p. 145-152.), ou seja, o horror vale-se, em menor ou maior escala, da violência gráfica, da descrição realística das cenas ou atos violentos.

Como já postulado, o corpo é entendido socialmente como uma ferramenta para a vida humana, marcando-a com uma brevidade de tempo a depender das condições de saúde que lhe é pertencido. Segundo Sigmund Freud (1996) em *O mal-estar na civilização*, um dos propulsores do sofrimento humano é o corpo, nesse caso o teórico afirma que o corpo humano está "condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência" (Freud, 1996,

p. 84-85). Consequentemente, mostra-se as necessidades que o corpo mortal tem para permanecer ativo enquanto não transcender, ou se desvencilhar dessa degradação.

Nessa linha de análise, é possível perceber, na obra de Maryse Condé, a manifestação dos elementos característicos do *Body Horror* no processo de evolução dos personagens afrodescendentes, com foco especial nas mulheres. O horror relacionado ao corpo é nitidamente evidenciado nas circunstâncias de violência sexual que foram infligidas às mulheres escravizadas. As personagens femininas são submetidas a uma dupla estigmatização, pois seus corpos não apenas são vistos como objetos de satisfação sexual masculina, mas também como fontes de dor, submissão e retaliação. Conforme observado por Morris (2012, p. 42-56), nesse tipo de narrativa, "a submissão do corpo humano às mais terríveis aflições não é uma mera contingência, mas sim o ponto culminante da narrativa e a fonte primordial e central do horror artístico".

Isto posto, o horror, enquanto uma categoria artística, desvela um domínio singular da experiência humana, capaz de desestabilizar as relações estabelecidas de forma harmoniosa. O horror corporal perturba esses padrões mesclando contradições e fragmentações do ambiente, conferindo-lhes um caráter fantasmagórico e sombrio. Além disso, a representação gráfica desse horror se enraíza profundamente em duas dimensões analisadas neste contexto: a abjeção e o desejo, conforme veremos a seguir.

4 Do Abjeto ao Desejo em: *Eu, Tituba, Bruxa Negra De Salém*

A estética do horror corporal materializa os desejos inconscientes humanos, trazendo para os espaços narrativos os medos, desejos e fantasias. Ou seja, a mente atribui àquilo que é estranho e avesso à normalidade, um instintivo prazer em querer desvendar e conhecer. Na *Poética* de Aristóteles (1984), o filosofo dizia que “contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por

exemplo, as reproduções dos bichos mais desprezíveis e de cadáveres" (Aristóteles, 1984, p. 243). Desta maneira, no processo das causas da poesia trágica e cômica, um dos processos do homem era a contemplação ou deleite de cenas chocantes, ou seja, aquelas que provocariam prazer se imitado.

Para abordar os conceitos de abjeção presentes na obra de Maryse Condé, torna-se necessário retomar a definição fundamental desse termo. Conforme Julia Kristeva (1980, p. 17), "o abjeto não é o objeto, mas uma espécie de primeiro não-Eu, uma negação violenta que funda o Eu; em suma, trata-se de uma fronteira". A abjeção, nesse sentido, manifesta-se na zona de tensão e desarticulação entre o Eu e o mundo, desestabilizando os limites que garantem a constituição do sujeito. O advento do abjeto rompe abruptamente essa fronteira, produzindo uma crise identitária que pode resultar na anulação simbólica do sujeito, isto é, em sua morte conceitual. Dentro dessa perspectiva analítica, o corpo ocupa um lugar central como aquilo que é rejeitado, pois ele confronta o sujeito com o que se deseja manter à distância, configurando-se como um espaço privilegiado da abjeção e da exclusão.

Discorrendo a este respeito, Judith Butler (2010), uma renomada teórica da performatividade de gênero, discute a abjeção e seu papel na construção de identidades em várias de suas obras. A abjeção é uma parte importante de sua análise, pois está intrinsecamente ligada à forma como as normas sociais moldam a percepção de corpos e identidades. Butler argumenta que a abjeção desempenha um papel fundamental na produção das fronteiras entre o que é considerado aceitável e inaceitável dentro das categorias de gênero e identidade. Ela observa que a abjeção é usada para estigmatizar e marginalizar aqueles que não se encaixam nas normas de gênero tradicionais. Essa estigmatização acontece quando os corpos e identidades são considerados "anormais" em relação às normas de gênero hegemônicas.

> Parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece. A construção

> do "não eu" como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito (Butler, 2010 p. 191).

Butler também enfatiza a ideia de que a abjeção não é inerente a certos corpos ou identidades, mas é construída socialmente. Ela argumenta que a abjeção é uma ferramenta de controle social que é usada para manter as normas de gênero e sexualidade, e que essas normas são impostas por meio de práticas performativas repetitivas.

Através da abjeção, as sensações de repulsa e asco são despertadas no leitor e contribuem para a caracterização do horror em narrativas góticas, como no romance de Condé. Logo no primeiro capítulo do livro, já percebemos que Tituba é fruto de uma abjeção: "Abena, minha mãe, foi violentada por um marinheiro inglês no convés do *Christ The King*, num dia de 16, quando o navio zarpava para Barbados. Dessa agressão nasci. Desse ato de agressão e desprezo". (Condé, 1997, p. 25). Neste excerto, percebe-se que o objeto da abjeção é o próprio feto, fruto desse ato de violência que caracterizou em Tituba e sua mãe marcas de um sofrimento imenso.

O leitor consegue sentir esses sentimentos de abjeção posteriormente, na morte cruel de Abena, mãe de Tituba. Em meio aos pastos perto da fazendo, o dono da mãe de Tituba tenta abusá-la novamente, mas a resposta a essa agressão, foi um punhal enfiado em seu braço por Abena. Assim, a consequência desse ato, foi a sentença de morte para a mãe de Tituba:

> Enforcaram minha mãe. Vi seu corpo girar nos galhos baixos de uma mafumeira. [...] todos os escravizados foram convidados para sua execução. Quando, de nuca quebrada, ela entregou sua alma, um canto de revolta e de ira se ergueu de todos os peitos que os capatazes fizeram calar com grandes golpes de chicote (Condé, 1997, p. 30-31).

Compreende-se que a morte de Abena se torna um espetáculo para os presentes na cena, o corpo em decadência e chegando ao seu limite, demonstra o fascínio pela abjeção já citada aqui. Como afirma Seligmann-Silva (1999, p. 128), "a verdade parece agora residir no trauma, no corpo como anteparo dessa ferida, em um corpo cadáver que é visto como uma proto-escritura que testemunha o trauma", podemos inferir que na narrativa de Maryse Condé, o corpo atua como um instrumento de sobrevivência no mundo físico, embora não seja integralmente essencial para a compreensão do contexto mais amplo, o qual se estabelece no âmbito espiritual. O canto de revolta que se eleva dos corpos subjugados, embora rapidamente silenciado pelo chicote, ressoa como uma manifestação quase sobrenatural de resistência, evocando uma energia coletiva que escapa ao controle dos algozes. Como observa David Roas (2014), o fantástico frequentemente surge quando o real é contaminado por uma dimensão inquietante, que desestabiliza certezas e revela fissuras no mundo racionalmente organizado. A cena da morte de Abena opera exatamente nesse registro: o horror histórico é atravessado por uma aura de assombro e transcendência.

Assim, a dor e o sofrimento experimentados pela protagonista não foram primordialmente resultantes da partida de sua mãe, mas sim da exposição do trauma evidenciado naquele corpo, o qual chocou aqueles que testemunharam o sofrimento daquela mulher. Desse modo, a presença dos rituais místicos na narrativa de Maryse Condé intensifica o elemento fantástico ao reinscrever a dor e o sofrimento no plano do sagrado e do sobrenatural. Os ritos, herdados de tradições africanas e diaspóricas, podem ser vistos como mediadores entre o mundo dos vivos e o dos mortos, dissolvendo as fronteiras entre o visível e o invisível.

Nessa perspectiva, o trauma inscrito no corpo de Abena não se esgota na experiência histórica da violência, mas é reativado simbolicamente nos rituais que evocam espíritos, ancestrais e forças ocultas. Em Condé, os ritos corporais, marcados por dor, sacrifício e transgressão, funcionam como elementos narrativos

que transformam a abjeção em experiência fantástica, pois o corpo violentado deixa de ser apenas matéria degradada e passa a ser um canal de comunicação com o além, ampliando o horror corporal para uma dimensão espiritual que assombra tanto a protagonista quanto o leitor.

Após ir morar em uma aldeia chamada Salem com a família de Samuel Parris, Tituba passa a ser acusada de bruxaria, e nesse processo, precisa entrar em contato com seus parentes mortos, então ela utiliza dos espaços da floresta e dos animais para evocar seus entes. Em uma das passagens, Tituba faz o uso de carneiro morto:

> Então, cortei seu pescoço com um gesto limpo, sem erro. Ele caiu de joelhos enquanto a terra ao redor dos meus pés se umedecia. Eu untei minha testa com sangue fresco. Em seguida, estripei o animal, sem nem prestar atenção ao fedor dos órgãos e excrementos (Condé, 1997, p. 128-129).

Nesse contexto, é possível inferir que a apreensão do horror por meio do conceito de abjeção gera uma gama variada de respostas no leitor. Diante da cena em questão, observa-se a intensificação das experiências sensoriais de medo e repugnância, como destacado por Lovecraft (1987) o qual argumenta que um verdadeiro conto de horror vai além de simplesmente envolver sacrifícios secretos, cadáveres ensanguentados ou aparições funéreas. Ele enfatiza a necessidade de criar uma atmosfera de terror sufocante e inexplicável diante de forças externas desconhecidas.

Partindo do pressuposto de que a abjeção não é uma entidade fixa, mas, ao contrário, é uma categoria fluida que pode envolver uma gama de respostas que vão desde o enojamento até o fascínio ou até mesmo o desejo, Julia Kristeva (1982, p. 5) postula que "não há nada como a abjeção de si mesmo para mostrar que toda abjeção é na verdade o reconhecimento do querer sobre o qual todo ser, significado, linguagem ou desejo é fundado". Nessa perspectiva, a

autora sugere que as formas de querer ou desejo podem emergir do reconhecimento de elementos que fogem às normas convencionais, causando estranhamento.

Uma interpretação pertinente a essa discussão é a atração por elementos que, à primeira vista, podem provocar repulsa. Isso se manifesta em obras do gênero *Splatter* ou até *Gore*, onde o público demonstra um fascínio por conteúdos que, devido à sua natureza gráfica e violenta, provocam repulsa, gerando um prazer ou satisfação na experiência dessas narrativas.

Na construção da personagem Tituba, Condé revela ao leitor as inúmeras violências pelas quais mulheres escravizadas foram obrigadas a passar naquele período. Verifica-se que os aspectos do desejo atrelados ao *Body Horror*, estão dimensionados a um corpo que provoca medo e repulsa, mas também prazer. Essas linhas narrativas estão presentes na vida de Tituba, uma vez que ela entende que seu corpo não é apenas para um objeto de dor e sofrimento, mas também prazer, como ela mesma traz "Brotada das profundezas do meu corpo, uma maré perfumada inundou minhas coxas [....] Foi assim que, contrariando a si mesma, minha mãe gemeu quando o marinheiro a violou?" (Condé, 1997, p. 39-40).

A percepção de Tituba ao conhecer os prazeres proporcionados pelo seu próprio corpo colidiu com as vivências horrendas presenciadas pela sua mãe. Nesse caso, o desejo e a abjeção estão relacionados com a exposição de um corpo sofrido que percebe o prazer pela primeira vez. Outro fator analisado nessas relações do *Body Horror* é a presença das relações sexuais correlacionadas a um fator primitivo, como se as relações fossem condicionadas ao animalesco, às condutas primitivas que antecedem aos bons costumes.

No primeiro contato entre Tituba e seu marido John Indien, a presença de uma quase luta corporal é denotada pela autora após os dois irem morar juntos na casa de Susanna Endicott − a provedora e dona de John Indien. Tituba afirma:

> Mordi sua nuca, selvagemente. Ele gargalhou seu belo riso e exclamou - Vem, minha potranca, que eu te domo. [...] Estar naquela cama, que ele certamente tinha ganhado de Susanna Endicott, multiplicou minha fúria, e nossos primeiros momentos de amor pareceram uma luta (Condé, 1997, p. 49-50).

Como observou Camille Paglia (1992, p. 15), o sexo é diretamente "o ponto de contato entre o homem e a natureza, onde a moralidade e as boas intenções caem diante de impulsos primitivos". Desta forma, o uso desses elementos em narrativas de horror corporal é atrelado à ideia do primitivismo humano, sobre a origem do nascimento e da morte, ou seja, o corpo é o elemento central para a ênfase dessas características instintivas.

Tais características podem ser percebidas quando Tituba é vendida para Benjamin Cohen e passa a cuidar de todos os seus filhos. A jovem se reconhece como amante de Cohen, por ele não a maltratar, podendo ali surgir algum tipo de afeto entre os dois. É importante ressaltar que, historicamente, as escravas eram usadas para todos os tipos de funções em uma casa colonial, bem como para as satisfações sexuais dos seus senhores. Benjamim Cohen não deixa de ser um predador sexual, apenas por amenizar as dores do entorno de Tituba exercendo o papel de subjugá-la e usá-la como bem quer.

No excerto no qual Cohen vai ao quarto de Tituba, ela afirma: "À noite, Benjamim Cohen vinha até o quartinho precário onde eu dormia em uma cama com pés de cobre. Devo confessar que, quando ele se despia e eu via seu corpo seboso e vacilante, não podia deixar de pensar no corpo musculoso e escuro de John Indien" (Condé, 1997, p. 184). Especialmente nesse momento, pode-se perceber o estranhamento de Tituba para com um corpo mais velho e desconhecido, além de expor a naturalização de relações impostas por este.

Isto posto, salienta-se que no romance de Condé, as aparições do *Body Horror* enquanto característica da estética gótica contrapõem a abjeção e o desejo nas relações escravocratas e

coloniais desenvolvidas por Tituba desempenhando um papel importante na obra. Através de imagens de corpos depravados, a autora cria uma atmosfera de medo e nojo que instiga os leitores, como se movido pelo desejo de explorar um mundo desconhecido. Assim, Condé dialoga com as ideias de Reyes (2022), segundo o qual esse tipo de narrativa envolve a representação de elementos grotescos, tabus ou transgressores que desafiam as normas e valores sociais.

A personagem Tituba é um exemplo vívido desse conflito entre desejo e abjeção, uma vez que seu corpo se torna um campo de experimentação para descobrir prazeres e sofrimentos. A obra revela a complexa relação entre o corpo, o desejo, a abjeção e a satisfação, questionando os limites da experiência humana.

5 Considerações Finais

No decorrer desta análise, exploramos o importante papel da estética do terror corporal na criação de desejos humanos inconscientes. Neste contexto, o corpo e a mente experimentam um prazer instintivo em descobrir e conhecer coisas estranhas e contrárias à norma. A ideia de deleitar-se com o que se olha com desgosto encontra ressonância na literatura gótica, onde cenas chocantes e grotescas têm o poder de fascinar e repulsar os leitores, como ocorre na obra *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem* (1986), de Maryse Condé

Além disso, a presença recorrente de rituais místicos na narrativa de Maryse Condé amplia de modo significativo a exploração da abjeção por meio do horror corporal, conferindo à obra uma dimensão simbólica e fantástica que atravessa todo o enredo. Elementos como o sacrifício de carneiros, corpos animais dilacerados e práticas ritualísticas associadas à bruxaria não operam apenas como recursos estéticos voltados à provocação do medo ou da repulsa, mas funcionam como dispositivos narrativos que tensionam as fronteiras entre o humano e o inumano, o sagrado e o profano. A matéria orgânica em decomposição, o sangue e os

restos corporais evocam aquilo que, segundo Kristeva, é expulso para garantir a ordem simbólica, mas que retorna de forma perturbadora, desestabilizando o sujeito e o leitor.

Nesse sentido, a abjeção deixa de ser apenas uma resposta visceral ao horror físico e passa a integrar a lógica fantástica da narrativa, na medida em que os rituais instauram um espaço de ambiguidade ontológica. O corpo, humano ou animal, torna-se mediador entre mundos, permitindo a comunicação com forças espirituais que escapam à racionalidade ocidental. Assim, o medo e a repulsa despertados pelo horror corporal não se esgotam no choque sensorial, mas produzem um efeito de inquietação prolongada, típico do fantástico, ao sugerir que há algo além do visível e do explicável atuando sobre a realidade.

Em relação ao *Body Horror*, o romance destaca a ambiguidade da experiência humana, onde o prazer muitas vezes está entrelaçado com a repulsa. O corpo é retratado como um elemento central na exploração de características instintivas e primitivas da humanidade, um ponto de contato entre o ser humano e a natureza, em que a moralidade e as boas intenções cedem espaço aos impulsos primitivos.

A obra de Maryse Condé reflete sobre questões complexas de poder, subjugação e ambiguidade. Através do horror corporal e da abjeção, o romance leva o leitor a um mundo de contrastes, desafiando as noções convencionais de prazer e repulsa, e evidenciando o desejo de explorar o desconhecido, mesmo quando esse desconhecido é terrivelmente grotesco. Nesse sentido, a estética do horror corporal desempenha um papel fundamental na obra de Maryse Condé, destacando o potencial humano para a atração pelo macabro e pelo desconhecido, além de abordar questões críticas relacionadas à experiência humana em um contexto histórico complexo.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. *In:* ARISTÓTELES. **Os Pensadores.** São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra:** quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CAILLOIS, Roger. **Cohérences aventureuses:** esthétique généralisée - au cœur du fantastique la dissymetrie. Paris: Gallimard, 1976.

CONDÉ, Maryse. **Eu, Tituba:** bruxa negra de Salem. Tradução de Ângela Ramalho Vianna. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin - Companhia, 1996.

JONES, Malcolm; WARNER, Marina. **The Secret Middle Ages:** Discovering the Real Medieval World. Cheltenham: The History Press, 2025.

KRISTEVA, Julia. **Pouvoirs de l'horreur:** essai sur l'abjection. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura.** Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

LUCKHURST, Roger; ASHLEY, Mike; KERRIGAN, Michael; CARDIN, Matt; GOLDER, Dave; THORNE, Russ; FLETHER, Rosie. **The Astounding Illustrated History of Fantasy & Horror.** London: Flame Tree Publishing, 2018.

MORRIS, David B. **The Culture of Pain.** Berkeley: University of California Press, 2012.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais:** arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PINEDO, Isabel Cristina. Postmodern elements of the modern horror film. *In:* PINEDO, Isabel Cristina. *The Horror Film*. London: Routledge, 2004. p. 85-117.

PUNTER, David. **The Literature of Terror**. Vol. 1. Essex: Longman, 1996.

PUNTER, David; BYRON, Glennis**. The Gothic.** Oxford: Blackwell, 2004.

RADCLIFFE, Ann. Do sobrenatural na literatura. *In:* RADCLIFFE, Ann. **Os mistérios de Udolpho.** Tradução de Bianca Costa Sales. [*S.l.: s.n.*], 1826.

REYES, Xavier Aldana. **Horror Film and Affect:** Towards a Corporeal Model of Viewership. London: Routledge, 2016.

REYES, Xavier Aldana. Abjection and body horror. *In:* BLOOM, Clive. (org.). **The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic.** Cham: Palgrave Macmillan, 2020.

REYES, Xavier Aldana. Body horror. *In:* SHAPIRO, Stephen; STOREY, Mark.**The Cambridge Companion to American Horror.** Cambridge: Cambridge University Press, 2022.

ROAS, David. **Cronologías alteradas**: lo fantástico y la transgresión del tempo**.** Madrid: CSIC, 2022.

ROAS, David. Lo fantástico en las narrativas de Latinoamérica. *In:* ROAS, David. (org). **Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas (1830–1940).** Madrid: Iberoamericana, 2023. p. 7-15.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. *In:* ANDRADE, Ana Luiza;

CAMARGO, Maria Lucia de Barros; ANTELO, Raúl (org.). **Leituras do ciclo.** Chapecó: Grifos, 1999. p. 123-138.

SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. Intermezzo: o relativismo epistêmico na filosofia da ciência. *In:* SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. **Imposturas intelectuais:** o abuso da ciência pelos filósofos pós-modernos. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014. p. 61-108.

WARNER, Marina. Communities of fate: magical writing and contemporary fabulism. *In:* HÖLTER, Achim (org.). **The Languages of World Literature**. Berlin; Boston: De Gruyter, 2024. p. 31-50.

A REPRESENTAÇÃO DA LOUCURA EM: "A CAÇADA" , DE LYGIA FAGUNDES TELLES: LINGUAGEM, NARRATIVA E PSIQUE

Pollyanne Bicalho Ribeiro[1]
Priscila Freitas Teixeira[2]

1 Introdução

Na ampla tradição literária, a loucura surge como um elemento recorrente, construído com grande complexidade e sensibilidade. Ao longo dos séculos, estudiosos e escritores como Felman (1985), Herrmann (1997) e Porter (1991) investigaram as profundezas da mente humana, explorando suas zonas mais obscuras e inquietantes. Desde a literatura clássica até as produções contemporâneas, o campo literário tem funcionado como um espelho da mente, refletindo os caminhos complexos e muitas vezes labirínticos da insanidade. Entre os gregos antigos, por exemplo, destaca-se a tragédia Electra, de Sófocles, que, ao narrar a trajetória de Clitemnestra e Electra na busca por vingança pela morte de Agamenon, evidencia a tênue fronteira entre sanidade e loucura provocada pelo desejo de vingança. Ao longo do tempo, autores de diferentes épocas e estilos têm mobilizado a temática da loucura como uma lente interpretativa capaz de revelar questões complexas relacionadas à identidade, à moralidade e à própria natureza da realidade.

Mais recentemente, diversos estudos têm se dedicado a analisar a relação entre razão e loucura na literatura. Nesse

[1] Doutora em Letras; docente da Univerisdade Federal do Ceará. E-mail: Pollyanne_br@yahoo.com.br

[2] Graduanda pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: priscilaf6556@gmail.com

contexto, o conto *O Alienista*, de Machado de Assis, publicado em 1882, permanece especialmente relevante por sua análise crítica das normas médicas e sociais, bem como por problematizar os limites entre normalidade e insanidade. Em diálogo com essa obra, o artigo *A razão e a loucura na literatura: um estudo sobre o Alienista, de Machado de Assis*, de Maria Vanesse Andrade, Aluísio Ferreira de Lima e Maria Elisalene Alves dos Santos, destaca a busca do protagonista, Dr. Simão Bacamarte, por compreender a mente humana e estabelecer critérios para definir a sanidade. O estudo também examina o contexto histórico e social da obra, evidenciando a crítica machadiana às instituições e às práticas científicas de sua época.

Nesse mesmo horizonte temático, o conto "A Caçada", de Lygia Fagundes Telles, publicado em 1978 no livro *Mistérios*, apresenta uma narrativa profundamente marcada pela problemática da loucura. A história acompanha um homem que, ao visitar uma loja de antiguidades, passa a desenvolver uma estranha obsessão por uma antiga tapeçaria que retrata uma cena de caça. Na imagem, um caçador prepara-se para lançar uma flecha enquanto outro permanece à espreita ao fundo. Com o passar do tempo, o protagonista começa a perceber transformações na tapeçaria que a proprietária da loja não consegue identificar, intensificando sua sensação de familiaridade e de *déjà vu*. Gradualmente, sua obsessão altera sua percepção da realidade, fundindo a imagem da tapeçaria com lembranças e emoções pessoais. Esse processo o conduz a um estado de crescente desorientação, no qual passa a duvidar da própria sanidade. No momento culminante da narrativa, o personagem imagina-se dentro da própria tapeçaria, confundindo-se simultaneamente com o caçador e com a presa, até sentir a dor provocada pela flecha que o atinge. O conto se encerra com o protagonista completamente imerso na loucura, incapaz de distinguir entre realidade e ilusão.

O crescente interesse por essa temática na literatura contemporânea evidencia a necessidade de análises mais aprofundadas, capazes de examinar tanto as formas de representação da loucura quanto os mecanismos narrativos

responsáveis por sua construção. A escolha do conto "A Caçada" como objeto de estudo justifica-se pela maneira singular com que a autora explora a psique humana. A narrativa destaca-se pelo uso de uma linguagem sugestiva e por recursos linguísticos que produzem uma atmosfera de ambiguidade, instabilidade e tensão psicológica. Dessa forma, o texto revela-se relevante por provocar reflexões acerca da condição humana, especialmente no que se refere à percepção da realidade e à fragilidade das fronteiras entre razão e delírio. O conto não apenas contribui para ampliar a compreensão da representação da loucura na literatura, mas também oferece uma perspectiva privilegiada sobre os processos da mente humana. Assim, seu estudo mostra-se significativo tanto para pesquisadores quanto para leitores interessados nas relações entre narrativa literária e subjetividade. Além disso, a obra permite múltiplas abordagens analíticas, favorecendo diálogos interdisciplinares entre áreas como literatura, psicologia e filosofia.

Portanto, o objetivo central deste trabalho é investigar de que modo a linguagem e a estrutura narrativa em "A Caçada" colaboram para a construção da noção de loucura. De forma mais específica, a pesquisa busca analisar como a autora mobiliza recursos como a adjetivação, a manipulação da temporalidade e diferentes funções da linguagem para expressar estados psicológicos associados ao delírio e à instabilidade mental. Desse modo, conclui-se que o conto constitui um exemplo expressivo de representação da loucura na literatura, pois utiliza estratégias linguísticas e narrativas para instaurar uma atmosfera de confusão, tensão e desorientação psíquica. Além disso, o estudo contribui para ampliar o debate sobre o tema na produção literária brasileira, favorecendo uma compreensão mais abrangente das formas pelas quais a loucura é representada na narrativa ficcional.

2 Fundamentos Teórico-Metodológicos da Análise da Loucura

Neste estudo, adota-se uma abordagem qualitativa, voltada para a análise textual do conto "A Caçada", de Lygia Fagundes Telles. A metodologia empregada possui caráter descritivo e interpretativo, buscando compreender de que maneira a autora constrói a atmosfera de loucura por meio de diferentes recursos literários. Para isso, realizou-se uma leitura atenta e aprofundada da narrativa, com o intuito de identificar as principais estratégias narrativas e figuras de linguagem presentes no texto, tais como metáforas e hipérboles, bem como a dimensão simbólica da tapeçaria, elemento central que reflete o estado mental perturbado do protagonista.

A pesquisa fundamenta-se também em uma revisão bibliográfica que reúne estudos teóricos e críticos acerca da representação da loucura na literatura. Entre os referenciais utilizados, destaca-se Michel Foucault, especialmente em sua obra *A História da Loucura* (1961), na qual o autor discute as diferentes formas de compreensão da loucura ao longo dos contextos históricos. Além disso, foram consultados artigos acadêmicos, dissertações e teses que abordam a produção literária de Lygia Fagundes Telles e a recorrência da temática da loucura em sua obra.

Como apoio ao processo analítico, utilizou-se o software NVivo, ferramenta que possibilitou a organização, categorização e codificação de trechos do conto relacionados às manifestações da loucura. Esse procedimento contribuiu para sistematizar os dados textuais e favorecer uma leitura mais criteriosa das estratégias narrativas utilizadas pela autora. Dessa forma, a metodologia adotada possibilitou uma análise detalhada das representações da loucura no conto, ampliando a compreensão do tema na literatura de Lygia Fagundes Telles.

2.1 Linguagem, expressividade e construção estética da loucura

As figuras de linguagem desempenham um papel fundamental na ampliação da expressividade e da dimensão estética dos textos, tanto literários quanto de uso cotidiano. Por meio desses recursos, os autores conseguem transmitir emoções, construir imagens mais vívidas e explorar múltiplas camadas de significado, tornando a comunicação mais envolvente e significativa. De acordo com Câmara Jr. (1991), as figuras de linguagem ultrapassam os limites da gramática tradicional, permitindo ao escritor manipular os recursos da língua para produzir determinados efeitos expressivos e transmitir mensagens de forma mais intensa e sugestiva.

Koch (1993) acrescenta que esses mecanismos ampliam as possibilidades expressivas da língua, favorecendo uma comunicação mais criativa e eficiente. Para a autora, as figuras de linguagem também contribuem para a coesão textual, pois ajudam a estabelecer relações entre ideias e a construir um discurso mais articulado e fluido. Fiorin (1997), por sua vez, ressalta que tais recursos são essenciais para a constituição do estilo e da singularidade de cada autor, conferindo identidade própria à escrita. Segundo o autor, o uso habilidoso dessas estratégias pode transformar o texto, rompendo expectativas do leitor e estimulando novas interpretações e reflexões mais profundas.

2.2 Recursos narrativos e configuração da instabilidade psíquica

No conto "A Caçada", de Lygia Fagundes Telles, observa-se um uso significativo de recursos linguísticos e literários que contribuem para a construção da temática da loucura ao longo da narrativa. A organização da história é cuidadosamente elaborada para instaurar uma atmosfera de tensão crescente, que acompanha o desenvolvimento da obsessão e da paranoia vivenciadas pelo protagonista. Por meio do emprego de figuras de linguagem, como metáforas e personificações, bem como de técnicas narrativas como

o fluxo de consciência e os monólogos interiores, a autora conduz o leitor para o interior da mente perturbada do personagem. Além disso, a estrutura sintática fragmentada e o vocabulário carregado de imagens sensoriais intensificam a sensação de desorientação e inquietação, enquanto o ambiente descrito contribui para reforçar um clima de opressão psicológica. A análise de trechos do conto evidencia como Telles mobiliza esses recursos para construir uma representação expressiva da instabilidade mental do protagonista, explorando de maneira profunda os limites entre sanidade e loucura. Dessa forma, a narrativa evidencia não apenas a habilidade literária da autora, mas também amplia a compreensão das representações da mente humana no campo da literatura.

A adjetivação também ocupa lugar de destaque na construção da narrativa. No trecho "A tapeçaria antiga, empoeirada e com cores desbotadas mostrava uma cena de caçada", os adjetivos "antiga", "empoeirada" e "desbotadas" qualificam a tapeçaria e contribuem para instaurar uma atmosfera de decadência e mistério. Já na passagem "O homem sentia uma sensação de familiaridade angustiante", o adjetivo "angustiante" intensifica o estado emocional do protagonista, reforçando o desconforto psicológico que o envolve. Em outro momento, ao afirmar que "o caçador era uma figura imponente, quase ameaçadora, e a cena da caçada parecia ganhar vida", os qualificadores "imponente" e "ameaçadora" acentuam a sensação de perigo e o caráter perturbador da imagem representada na tapeçaria. De modo semelhante, na frase "A tapeçaria, com seus detalhes intrincados e sombrios, parecia esconder segredos profundos", os adjetivos "intrincados" e "sombrios" sugerem complexidade, obscuridade e mistério, reforçando o clima inquietante que permeia a narrativa.

No conto de Lygia Fagundes Telles, a temporalidade também se revela como um elemento importante para a construção da narrativa. Isso pode ser observado em passagens como "O tempo passava e a obsessão do homem crescia", que evidencia simultaneamente o avanço do tempo e o agravamento da obsessão do protagonista. Outro exemplo aparece em "Era um dia comum,

mas a visita à loja marcou o início de uma transformação", em que a menção ao "dia comum" funciona como marco inicial de uma mudança significativa na vida do personagem. Da mesma forma, a frase "Com o passar das semanas, o protagonista começou a perceber alterações sutis na tapeçaria" indica a progressão temporal dos acontecimentos e reforça o processo gradual de intensificação da obsessão. Desse modo, a articulação entre temporalidade e adjetivação contribui para organizar a narrativa e aprofundar a experiência emocional e psicológica do protagonista, instaurando uma atmosfera marcada pela ambiguidade e pela instabilidade.

A análise das figuras de linguagem, especialmente metáforas e hipérboles, evidencia ainda como Lygia Fagundes Telles constrói imagens expressivas e produz sentidos mais profundos ao longo da narrativa. A metáfora, ao estabelecer comparações implícitas, aparece, por exemplo, quando o protagonista é descrito como "um lobo solitário em busca de sua presa", ou quando a floresta é apresentada como "um labirinto verde de sombras e mistérios". Já a hipérbole surge como recurso de intensificação das emoções, como na descrição da angústia do personagem, apresentada como "um grito silencioso que reverberava em cada célula de seu corpo", ou ainda na imagem do coração batendo "tão rápido que parecia prestes a explodir". Esses recursos estilísticos ampliam o impacto da narrativa e possibilitam a exploração de temas complexos, contribuindo para uma experiência de leitura mais intensa e significativa. Assim, o uso dessas figuras reforça a relevância da obra no contexto da literatura brasileira contemporânea e favorece uma compreensão mais aprofundada da condição humana por meio da linguagem literária.

A técnica do fluxo de consciência constitui um recurso importante na construção da narrativa, pois possibilita uma imersão mais profunda na mente do protagonista, revelando pensamentos fragmentados e percepções distorcidas da realidade. Associada aos monólogos interiores, essa estratégia narrativa oferece ao leitor um acesso mais íntimo aos conflitos internos e às

emoções intensas vivenciadas pelo personagem, evidenciando a delicada fronteira entre realidade e imaginação. A linguagem expressiva empregada por Lygia Fagundes Telles, marcada pelo uso de metáforas e comparações, contribui para representar as percepções alteradas do protagonista. Por meio desses recursos, o leitor é conduzido a experimentar a mesma confusão mental que envolve o personagem, o que reforça a atmosfera de instabilidade e desordem psicológica presente no conto.

Além disso, a personificação de elementos do ambiente intensifica a sensação de perseguição e inquietação, enquanto a estrutura sintática fragmentada e, por vezes, repetitiva, reflete a turbulência mental e o estado de tensão que domina o protagonista. Para demonstrar como a autora mobiliza recursos literários e linguísticos na construção dessa atmosfera de loucura, torna-se pertinente analisar trechos específicos da obra. A observação desses fragmentos permite evidenciar de que maneira Telles utiliza figuras de linguagem, estratégias narrativas e organização sintática para produzir efeitos de desorientação, medo e paranoia, refletindo a progressiva instabilidade psicológica do personagem.

2.3 A construção da loucura nos fragmentos narrativos

Trecho 1:

> O caçador de barba encaracolada parecia sorrir perversamente embuçado.Teria sido esse caçador? Ou o companheiro lá adiante, o homem sem cara espiando por entre as árvores? Uma personagem de tapeçaria. Mas qual? (Telles, 2009, p. 69).

Nesse fragmento, a construção imagética das sombras e dos sons ameaçadores da floresta contribui para representar o crescimento da paranoia do protagonista. A sensação de estar sendo observado — expressa pela figura do "homem sem cara espiando entre as árvores" — sugere uma percepção distorcida da realidade, característica frequentemente associada à experiência da

loucura. Além disso, a ambientação opressiva, aliada à riqueza das descrições sensoriais, reforça o clima de tensão, contribuindo para a criação de uma atmosfera marcada pelo medo, pela inquietação e pela desorientação.

Trecho 2:

> E se tivesse sido o pintor que fez o quadro? Quase todas as antigas tapeçarias eram reproduções de quadros, pois não eram? Pintara o quadro original e por isso podia reproduzir, de olhos fechados, toda a cena nas suas minúcias: o contorno das árvores, o céu sombrio, o caçador de barba esgrouvinhada, só músculos e nervos apontando para a touceira… 'Mas se detesto caçadas! Por que tenho que estar aí dentro?" (Telles, 2009, p. 70).

Nesse trecho, observa-se de maneira clara a presença da técnica do fluxo de consciência. A estrutura sintática fragmentada, marcada por perguntas e pensamentos que se sucedem de forma descontínua, evidencia o estado de confusão mental do protagonista. Essa sequência de reflexões revela um pensamento inquieto e desordenado, indicando sua tentativa de compreender a própria situação. A sensação de urgência em escapar de algo que ele não consegue definir simboliza o conflito interno do personagem e sua dificuldade em compreender a origem de sua obsessão. Além disso, o ritmo da narrativa, composto por frases curtas e por um encadeamento rápido de ideias, reproduz o estado de tensão vivido pelo protagonista, refletindo o funcionamento acelerado de sua mente perturbada.

Trecho 3:

> Saiu de cabeça baixa, as mãos cerradas no fundo dos bolsos. Parou meio ofegante na esquina. Sentiu o corpo moído, as pálpebras pesadas. E se fosse dormir? Mas sabia que não poderia dormir, desde já sentia a insônia a segui-lo na mesma marcação da sua sombra. Levantou a gola do paletó. Era real esse frio? Ou a lembrança do frio da tapeçaria? 'Que loucura!… E não estou louco', concluiu num sorriso desamparado (Telles, 2009, p. 70).

No trecho em que o protagonista se percebe "moído" e com as "pálpebras pesadas", evidencia-se de forma clara como seu estado psicológico afeta também sua condição física. A insônia surge como uma presença constante, comparada a uma "sombra" que o acompanha, enquanto ele passa a questionar se o frio que sente é real ou apenas uma lembrança provocada pela tapeçaria. Essa oscilação entre o que é concreto e o que é imaginado revela um processo de desrealização, no qual o personagem demonstra dificuldade em distinguir a realidade das projeções de sua própria mente. O sorriso descrito como "desamparado" e a afirmação de que "não estou louco" revelam uma tentativa desesperada de manter algum vínculo com a sanidade, mesmo diante da progressiva fragmentação de sua percepção do mundo. Essa tensão interna, marcada por sentimentos de insegurança, confusão e desorientação, evidencia o processo de desestabilização mental vivido pelo protagonista.

Trecho 4:

> A voz tremida da velha parecia vir de dentro do travesseiro, uma voz sem corpo, metida em chinelas de lã: 'Que seta? Não estou vendo nenhuma seta…' Misturando-se à voz, veio vindo o murmurejo das traças em meio de risadinhas (Telles, 2009, p. 71).

Nesse fragmento, o murmúrio das traças e as "risadinhas" que acompanham a fala da personagem contribuem para a construção

de um clima de inquietação e estranhamento. A personificação desses elementos intensifica a sensação de perseguição e desconforto, sugerindo que o ambiente ao redor do protagonista adquire um caráter quase animado e ameaçador. A combinação desses elementos com a impressão de estar preso à cena da tapeçaria reforça a atmosfera de terror psicológico e confusão que domina o personagem.

A partir da análise desses trechos, torna-se evidente como Lygia Fagundes Telles mobiliza diferentes recursos literários e linguísticos para construir a atmosfera de loucura em "A Caçada". O uso de metáforas, personificações, estruturas sintáticas fragmentadas e da técnica do fluxo de consciência contribui para representar de maneira intensa e perturbadora a instabilidade mental do protagonista.

Essa leitura não apenas aprofunda a compreensão da obra de Lygia Fagundes Telles, mas também amplia o debate sobre as representações da saúde mental na literatura. Ao articular linguagem e narrativa de forma cuidadosa, a autora demonstra como a literatura pode refletir a complexidade da psique humana. Além disso, a alternância entre momentos de aparente normalidade e episódios marcados pela irracionalidade acentua o contraste entre sanidade e loucura, conduzindo o leitor a experimentar a mesma instabilidade emocional vivida pelo protagonista. Dessa forma, esses elementos combinados produzem uma representação intensa e inquietante da experiência da loucura na narrativa.

2.4 Linguagem e efeitos de sentido na representação da loucura

A análise de "A Caçada", de Lygia Fagundes Telles, evidencia um uso consciente e estratégico da linguagem e de diferentes recursos linguísticos ao longo da narrativa. A autora combina uma linguagem ao mesmo tempo direta e expressiva, enriquecida pelo emprego de figuras de linguagem, para construir uma narrativa envolvente e carregada de tensão emocional. Esses elementos

contribuem para a elaboração de personagens psicologicamente complexos e para a criação de uma atmosfera inquietante, demonstrando a habilidade de Lygia em explorar, por meio da linguagem, temas profundos e universais.

No conto, observa-se que as figuras de linguagem, especialmente metáforas e hipérboles, desempenham um papel importante na intensificação da experiência narrativa. As metáforas funcionam como instrumentos de criação de imagens simbólicas que refletem os estados emocionais e psicológicos dos personagens, enquanto as hipérboles ampliam sensações e situações, ressaltando a intensidade das emoções e dos acontecimentos narrados. Dessa forma, tais recursos não apenas enriquecem o texto, mas também favorecem uma exploração mais profunda de temas centrais da obra, como a loucura, o isolamento e a instabilidade mental.

A análise revelou ainda que as metáforas presentes no conto atuam como mecanismos expressivos capazes de representar as transformações internas vividas pelos personagens e a complexidade de seus estados psíquicos. Um exemplo disso é a comparação do protagonista a "um lobo solitário", imagem que sugere seu progressivo afastamento da realidade e sua crescente alienação. As hipérboles, por sua vez, reforçam a sensação de desespero e tensão ao intensificar a descrição da angústia e do medo experimentados pelo personagem.

A relevância desse olhar analítico reside na possibilidade de compreender como Lygia Fagundes Telles utiliza a linguagem de maneira estratégica para abordar questões complexas relacionadas à experiência humana. No âmbito da pesquisa literária, essa análise contribui para ampliar a compreensão da obra e da técnica narrativa da autora. Do ponto de vista linguístico, oferece exemplos concretos de como os recursos expressivos da língua podem ser mobilizados para enriquecer a narrativa. Já no campo educacional, essa abordagem pode ser incorporada ao ensino de literatura, auxiliando estudantes no desenvolvimento de habilidades críticas

de leitura e interpretação, além de estimular uma apreciação mais aprofundada da literatura brasileira.

3 Conclusão

As considerações finais deste estudo sobre "A Caçada" demonstram a importância dos recursos expressivos na organização estética do conto e na abordagem da temática da loucura. A investigação demonstrou que o emprego de estratégias linguísticas, especialmente metáforas e hipérboles, contribui significativamente para a construção da atmosfera psicológica da narrativa e para a intensificação das experiências vivenciadas pelo protagonista. Ao longo do enredo, as metáforas desempenham papel fundamental na criação de imagens simbólicas que revelam conflitos internos e percepções instáveis do personagem. A caracterização do protagonista como "um lobo solitário", por exemplo, sugere isolamento progressivo e afastamento da racionalidade. Da mesma forma, a representação da floresta como "um labirinto verde de sombras e mistérios" reforça a sensação de inquietação e incerteza que permeia a narrativa, ampliando o campo interpretativo do texto.

As hipérboles também aparecem como mecanismo expressivo voltado à intensificação de sentimentos e situações extremas. As descrições exageradas da angústia e do medo — como o "grito silencioso" ou o coração que "parecia prestes a explodir" — ampliam o impacto emocional do enredo e aproximam o leitor da experiência subjetiva do personagem. Assim, os recursos estilísticos mobilizados por Lygia Fagundes Telles não apenas enriquecem a dimensão estética do conto, mas também favorecem uma compreensão mais profunda das representações da instabilidade psíquica. A articulação entre linguagem simbólica, tensão narrativa e exploração da subjetividade evidencia a habilidade da autora em tratar questões complexas relacionadas à experiência humana.

Por fim, a análise desenvolvida contribui para ampliar a compreensão crítica da obra e demonstra como a literatura pode funcionar como espaço de reflexão acerca dos limites entre racionalidade e delírio. Dessa maneira, o estudo reforça a relevância da produção de Lygia Fagundes Telles no cenário literário brasileiro e destaca o potencial da escrita literária para investigar as múltiplas dimensões da mente humana.

Referências

ANDRADE, Maria Vanesse; LIMA, Aluísio Ferreira de; SANTOS, Maria Elisalene Alves dos. **A razão e a loucura na literatura:** um estudo sobre O Alienista, de Machado de Assis. Revista Psicologia e Saúde [online], v. 6, n. 1, p. 37-47, 2014. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/pdf/rpsaude/v6n1/v6n1a06.pdf. Acesso em: 10 ago. 2024.

ASSIS, Machado de. O alienista. *In:* ASSIS, Machado de. (org.). **Obra completa.** Rio de Janeiro: Garnier, 1882.

CÂMARA JR., Joaquim Matoso. **História e estrutura da língua portuguesa.** Petrópolis: Editora Vozes, 1991.

FELMAN, Shoshana. **Writing and Madness: Literature, Philosophy, Psychoanalysis**. Palo Alto, California: Stanford University Press, 1985.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin.** São Paulo: Ática, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Histoire de la folie à l'âge classique.** Paris: Gallimard, 1961.

HERRMANN, H. *The anatomy of madness: Essays in the history of psychiatry.* New York: Tavistock Publicatios Ltd., 1997.

KOCH, Ingedore Villaça. **A coesão textual**. São Paulo: Contexto, 1993.

PORTER, Roy**. Madness:** A brief history. New York: Oxford University Press, 1991.

SÓFOCLES. **Electra.** São Paulo: Penguin Classics, 1992.

TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do Baile Verde:** contos. Posfácio de Antõnio Dimas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

QUANDO A MORTE MARCA ENCONTRO: O MODO FANTÁSTICO E O INSÓLITO EM "O ENCONTRO MARCADO" (2022) DE LINDEVANIA MARTINS

Naiara Sales Araújo Santos[1]
Lorena Santiago Cardoso de Lima[2]

1 Introdução

O tema da morte está relacionado aos mistérios envoltos à finitude do ser humano. Trazer à tona uma verdade incontestável e tentar compreendê-la pode ser uma tentativa de subverter um futuro imutável a todos. Desde os tempos antigos, questionamentos sobre o que é a morte, seja por meio da religião, filosofia, ciências biológicas ou da psicologia, levam a humanidade a buscar saber o que vem depois do "fim".

A literatura, por sua vez, consegue retratar, de maneira poética e metafórica, o limite entre as duas verdades incontestáveis: a vida e a morte. Na tentativa de assimilarmos esses fatos, somos postos diante de emoções geradas a partir de experiências pessoais, sejam elas do autor ou do leitor. Deve-se considerar também que a morte provoca resultados diversos, tais como a decadência física, o luto e o arrependimento, sejam eles dos entes queridos ou do próprio falecido, pois, ao falarmos da morte, automaticamente falamos da vida.

[1] Doutora em Literatura comparada; docente do curso de Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Federal do Maranhão. E-mail: naiara.sas@ufma.br.
[2] Graduanda com Licenciatura em Letras/Inglês pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA); bolsista PIBIC. E-mail: santiago.lorena@discente.ufma.br.

Na ficção, subverter a morte não é um problema: personagens da literatura voltam às suas memórias tentando compreender e narrar seus atos do passado, como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis; ou então os mortos "voltam à vida" para resolver pendências, como em *Incidente em Antares* (1972), de Érico Veríssimo; ou até mesmo "morrem" em vida, como é o caso do conto de Edgar Allan Poe, *O enterramento prematuro* (1844).

Sem dúvida, a morte se faz presente, seja no universo psíquico das personagens, seja como elemento sugerido pelo autor ao leitor. Subentende-se, nesse contexto, uma reflexão acerca do sentido da vida e do que pode existir para além dela. Contudo, e se a própria morte assumisse uma postura ativa, buscando dialogar e interagir com os vivos? Essa possibilidade, ainda que insólita, também encontra lugar no âmbito da ficção.

A representação da morte como personagem funciona como uma forma de transformar o incompreensível em familiar: o ser humano, em sua inquietante busca por compreensão, projeta a si mesmo diante dessa figura. Por exemplo, o livro infantojuvenil *O Pato, a Morte e a Tulipa* (2007), do escritor alemão Wolf Erlbruch, conta, de maneira sensível, a história de um pato acompanhado da morte durante o fim da sua vida. Em terras brasileiras, a maranhense Lindevania Martins apresenta a morte de uma outra maneira, como uma mulher que se encontra com seus anfitriões.

A ficção que traz a morte para o cotidiano insere-se no campo do insólito, pois rompe com a ordem comum da realidade, desenvolvendo um ambiente fantástico, criado a partir das descrições, dos diálogos e do envolvimento do leitor nos acontecimentos da trama. Em outras palavras, atribuir vida ao que entendemos como morte só pode ser possível a partir da imaginação criativa de autores e leitores.

Desse modo, este artigo tem por objetivo analisar de que maneira a literatura fantástica se configura no conto "O encontro marcado", de Lindevania Martins, à luz da perspectiva modal proposta por Remo Ceserani (2006) e Marisa Gama-Khalil (2013),

bem como dos elementos do insólito discutidos por Flávio García (2007). Busca-se, ainda, mostrar as formas de representação da morte na narrativa, examinando seus efeitos tanto sobre os personagens quanto sobre o leitor, de modo a suscitar reflexões acerca do sentido da vida.

2 Breve Reflexão Teórica sobre o Fantástico e o Insólito Feminino

Desde os primórdios de sua existência, a humanidade manifesta uma inclinação constante à especulação e à projeção de possibilidades que extrapolam os limites do real empírico. Indagações acerca da vida após a morte, da existência de seres extraterrestres, de mundos habitados por entidades mágicas, como bruxas e duendes, e de figuras sobrenaturais, a exemplo de vampiros e fantasmas, configuram-se como produções do imaginário. Tal impulso especulativo está ligado ao que, posteriormente, se convencionou denominar como o insólito.

A pesquisadora brasileira Lenira Covizzi, em 1978, em seu estudo intitulado "O insólito em Guimarães Rosa e Borges", caracteriza o insólito como aquilo que "instiga no leitor o sentimento do *inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal* [...]" (Covizzi, 1978, p. 26). A partir dos apontamentos de Covizzi percebe-se que o insólito só pode se desenvolver na trama a partir da relação leitor-obra, relação que surge do sentimento de estranhamento.

Segundo Flávio García (2007), o insólito pode ser compreendido como a irrupção de elementos que escapam à regularidade interna de uma determinada realidade narrativa. Em outras palavras, trata-se da inserção de eventos que rompem a ordem estabelecida no universo diegético. Para o autor, esse conceito decorre da aproximação entre tais ocorrências e as esferas do sobrenatural e do extraordinário, o que contribui para a configuração de narrativas marcadas por uma acentuada dimensão fantástica.

Essas características possuem relação próxima com o que Howard Lovecraft propõe em seu ensaio crítico intitulado "*The Supernatural Horror in Literature*" (2008). Para ele, a literatura fantástica se desenvolve a partir da experiência do leitor e da sua relação emotiva com os acontecimentos insólitos, principalmente ao se referir ao medo do desconhecido como o aparelho propulsor da literatura fantástica.

No artigo "Fantástico: estratégia de questionamento dialético da realidade" (2020), Sayuri Matsuoka, Ana Marcia Siqueira e Marisa Martins Gama-Khalil destacam que esse fenômeno literário desliza pelo cotidiano e, apesar do progresso da sociedade, os espaços de inquietude e dúvida permitem a possibilidade da existência de seres míticos, imaginários, desconhecidos e tecnológicos por meio da literatura fantástica.

Já o espanhol David Roas, em "A ameaça do fantástico: aproximações teóricas" (2014), discute que esse conceito se desenvolve a partir da transgressão da realidade pelo inexplicável, causada pelo fenômeno do sobrenatural. O autor frisa que o sobrenatural é essencial para a literatura fantástica, pois o leitor é posto diante do inexplicável e é levado a questionar a sua própria realidade, gerando a inquietação.

Outros críticos desenvolveram ideias que permitem que as narrativas fantásticas possam ser analisadas de forma mais abrangente. Dentre eles, Remo Ceserani (2006) propôs procedimentos formais recorrentes e sistemas temáticos que possibilitam a caracterização de elementos fantásticos. É importante destacar que, em meio a esses elementos propostos por Ceserani, este artigo baseia-se principalmente no procedimento formal da passagem do limite e de fronteira entre o real e o insólito, bem como nos sistemas temáticos que sustentam o modo fantástico na narrativa, tais como: a noite, o detalhe, a aparição do estranho e, por fim, o envolvimento do leitor.

A esse respeito, a pesquisadora Marisa Gama-Khalil, em seu artigo "Literatura fantástica: gênero ou modo?" (2013), após realizar uma linha do tempo da literatura fantástica, aponta que a

escolha modal é a mais adequada, considerando a maneira como o fantástico se constrói na narrativa. Por mais que existam outros teóricos que apontem e opinem sobre as possíveis categorizações desse tipo de literatura, é importante destacar que a perspectiva desenvolvida neste artigo segue a visão modal desse gênero literário.

Nessa mesma direção, Naiara Sales Araújo, em seu estudo "O fantástico feminino brasileiro: uma reflexão acerca da produção esquecida", aponta que a literatura fantástica pode ser situada em um período muito anterior, ao dizer que "as narrativas fantásticas acompanham o homem em toda a sua história: mitos, lendas, crendices e superstições favoreceram o diálogo constante do homem com o desconhecido – real ou imaginário." (Araújo, 2025, p. 5). Assim, pode-se concluir, a partir desse apontamento historiográfico, que a literatura fantástica é ainda mais abrangente, pois esse tipo de narrativa acompanha a humanidade desde a Antiguidade.

2.1 A voz feminina maranhense da contemporaneidade

A literatura fantástica, por mais que tenha se popularizado a partir dos séculos XIX e XX, era escrita majoritariamente por homens. Grandes nomes foram responsáveis pela popularização de obras fantásticas, como Ernst Hoffmann (1776-1822), Edgar Allan Poe (1809-1849), Lewis Carroll (1832-1898), Bram Stoker (1847-1912), Robert Louis Stevenson (1850-1894), Franz Kafka (1883-1924).

Esse ponto se sustenta principalmente ao considerar que a sociedade desse período seguia estritas regras sociais, segundo as quais o lar deveria ser o espaço central da família e que seus membros, em especial as mulheres, deveriam seguir suas respectivas funções para que houvesse equilíbrio. Contudo, ao longo da história, a sociedade foi surpreendida por mulheres que subverteram essas normas e expectativas.

Ann Radcliffe (1764-1823), Jane Austen (1775-1817), Mary Shelley (1797-1851), as irmãs Charlotte (1816-1855), Emily (1818-1848) e Anne Brontë (1820-1849), Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), dentre outras, representam essa quebra de expectativa da sociedade e uma mudança naquele cenário, antes composto exclusivamente por homens. Entretanto, ao optarem por trilhar esse percurso, essas escritoras se deparavam com limitações no acesso a oportunidades e reconhecimento, o que as colocava à margem da legitimação intelectual. Como estratégia para contornar tais obstáculos, recorria-se, não raramente, ao uso de pseudônimos, como no caso das irmãs Brontë, ou à mediação de nomes masculinos, prática associada, por exemplo, à circulação inicial da obra de Mary Shelley, a fim de viabilizar a publicação e a recepção de seus escritos.

O mesmo ocorreu com a brasileira Júlia Lopes de Almeida, autora do século XIX e uma das idealizadoras da Academia Brasileira de Letras (ABL), que utilizou um pseudônimo em parceria com seu marido, Filinto de Almeida, para participar de um concurso literário. Outra autora que podemos destacar é a maranhense Laura Rosa, a primeira mulher escritora a ocupar e fazer parte da Academia Maranhense de Letras (AML), que utilizava o pseudônimo de Violeta do Campo para publicar suas obras.

Ao citar autoras europeias e brasileiras que vivenciaram experiências análogas, constata-se que, ao longo dos séculos XIX e XX, essas mulheres procuraram se inserir em um contexto pouco favorável à sua atuação. Ainda assim, empenharam-se em conquistar espaços de expressão, mobilizando a escrita para alcançar um público leitor mais amplo e para dar voz, direta ou indiretamente, a outras mulheres que ansiavam por reconhecimento e escuta.

Os pesquisadores Bruno Matangrano e Enéias Tavares, em sua pesquisa *Fantástico Brasileiro: O Insólito Literário do Romantismo ao Fantasismo* (2019), afirmam que um dos principais problemas da tradição literária é o constante apagamento, por parte da crítica,

quanto à retratação e ao reconhecimento da presença de autoras, narradoras e protagonistas femininas, não pelo fato de não existirem, mas por não terem sido retratadas em uma sociedade em que a voz autoral era majoritariamente masculina.

Da mesma forma, Naiara Araújo destaca uma das razões principais para esse apagamento da autoria feminina do século XIX, em especial daquelas associadas ao âmbito da literatura insólita e fantástica:

> Acredita-se que, vide o ocorrido com um grande número de obras fantásticas de autoria masculina, muitas obras de autoria feminina podem ter caído no ostracismo em virtude da agenda literária vigente. A predileção da crítica e historiografia literárias pela literatura de cunho realista e nacionalista também contribuiu para a exclusão e apagamento de muitas obras fora desse perfil (Araújo, 2025, p. 5).

Pelo exposto, nota-se a necessidade do resgate da produção feminina fantástica no Brasil, com especial atenção ao contexto maranhense. Entre as escritoras que sofreram processos de apagamento e que, mais recentemente, vêm sendo objeto de revalorização crítica, destaca-se Laura Rosa. Em sua obra, a autora mobiliza elementos passíveis de serem compreendidos como insólitos, sobretudo quando se consideram o universo onírico e as dinâmicas da mente humana, recursos estéticos fundamentais para a configuração do ambiente ficcional fantástico. De modo semelhante, Mariana Luz, segunda mulher a integrar a Academia Maranhense de Letras, vale-se de descrições que estruturam seus textos sob uma estética gótica, contribuindo para a ampliação desse repertório no âmbito da literatura maranhense.

Na contemporaneidade, autoras têm conquistado maior visibilidade e reconhecimento por suas produções literárias, sendo agraciadas com importantes premiações. Entre elas, destaca-se a maranhense Lindevania Martins. Sua trajetória profissional não teve início no campo literário, mas no Direito, área em que se

formou pela Universidade Federal do Maranhão. Posteriormente, atuou como delegada de polícia e defensora pública dos direitos das mulheres, além de desenvolver pesquisas que articulam gênero, tecnologia, direito e literatura (Veloso, 2023).

Embora sua dedicação mais intensa à escrita tenha se consolidado há pouco mais de uma década, seu talento foi reconhecido ao longo desse percurso, com premiações que vão desde concursos locais, como o Concurso Literário e Artístico Cidade de São Luís, até distinções de maior alcance, como o Prêmio CEPE de Literatura. Tais conquistas atestam a relevância de sua produção no cenário artístico-literário.

Sua escrita estabelece um diálogo consistente com questões da realidade, abordando temas como invisibilidade social, pertencimento, conflitos familiares, tensões emocionais, entre outros. Para isso, mobiliza recursos do insólito, da ficção científica e, sobretudo, do fantástico. Em entrevista concedida ao jornal digital Região Tocantina, Lindevania Martins comenta sobre as motivações que orientam seu fazer artístico:

> Escrevo para **pensar sobre o mundo**. É o que me motiva. Exercito esse pensamento através da ficção, das teorias e imagens que inspiram essa escrita. [...] Estou buscando respostas pessoais para as questões que o mundo me propõe. Quando escrevo e publico esses textos, compartilho com os leitores minhas inquietações e esse processo de busca por respostas (Martins, 2024, grifo nosso).

Esse posicionamento sugere uma aproximação entre literatura e autoconhecimento, uma vez que a autora explicita estar "buscando respostas pessoais" para questões que emergem do mundo. Tal perspectiva insere sua produção em uma tradição em que o fazer literário se configura como um campo de problematização existencial, no qual as inquietações individuais não se dissociam das tensões coletivas.

A coletânea de contos, ganhadora do 6º Prêmio CEPE de Literatura, é um conjunto de narrativas que mergulham o leitor em

espaços insólitos, explorando o limiar entre a razão do cotidiano e o imaginário subjetivo do autor e do leitor. Nos próximos tópicos, será analisado o conto "Encontro marcado", dando enfoque às características insólito-fantásticas, bem como percebendo as reações dos personagens diante dos acontecimentos da trama.

3 Análise dos Elementos Insólitos em: "O Encontro Marcado" (2022)

O conto "O encontro marcado" (2022) inicia-se com a chegada de uma mulher misteriosa à casa de uma família, cuja presença transforma o ambiente em um espaço frio, silencioso e tenso. Descrita com aparência marcante, vestido vermelho, botas escuras, tatuagens e cicatrizes, ela anuncia ter vindo buscar "o combinado". A notícia provoca desespero entre os familiares, que imediatamente passam a discutir quem deverá acompanhá-la, revelando que todos já conheciam o motivo daquela visita aguardada há quinze anos.

Enquanto os adultos tentam negociar mais tempo, a visitante mantém-se irredutível, afirmando que jamais esquece "um encontro marcado". Apenas a criança Nana demonstra curiosidade diante dela, chegando a questionar se seria uma super-heroína, ao que o pai responde que ela é "a vilã", sugerindo sua verdadeira identidade. Sem que a família consiga decidir quem será levado, a mulher propõe um jogo de cabra-cega para escolher sua vítima. Durante a brincadeira, captura Morto, homem que havia escapado dela ainda na infância e que tentava proteger Nana.

No desfecho, após receber o chamado para outra tarefa, a mulher decide encerrar de vez aquela situação. A narrativa termina com a notícia de que toda a família foi encontrada morta dentro de casa, revelando implicitamente que a misteriosa visitante era a própria Morte.

Após esse breve resumo do conto, os próximos tópicos abordarão a manifestação do insólito na narrativa por meio da figura da Morte e seus diálogos com os personagens, bem como a

análise da obra pela literatura fantástica à luz da perspectiva modal de Ceserani (2006). Para isso, serão analisados o procedimento formal da passagem do limite e de fronteira entre o real e o insólito, bem como os sistemas temáticos que sustentam o modo fantástico na narrativa, como a noite, o detalhe, a aparição do estranho e, por fim, o envolvimento do leitor.

3.1 A representação da Morte e do Medo

A morte constitui uma constante da experiência humana, e sua discussão está presente nas mais diversas culturas, crenças e sistemas filosóficos desde os primórdios da civilização, havendo registros de suas representações já na Antiguidade. Conforme aponta Maria Júlia Kovács, nos capítulos iniciais da obra *Morte e desenvolvimento humano*, cada sujeito elabora uma concepção particular da morte, atribuindo-lhe diferentes formas de representação, personificações e significados (Kovács, 1992, p. 1). Nesse sentido, a finitude também se consolida como um importante motivo estético e temático nas artes, servindo de inspiração para pintores, músicos, poetas e escritores que a utilizam para representar experiências relacionadas à perda, ao luto, ao descanso, ao alívio ou, ainda, ao destino inevitável da condição humana.

Pode-se considerar que, embora a morte esteja constantemente presente no imaginário humano, o ser humano tende a desenvolver mecanismos que buscam subverter ou desafiar essa condição inevitável. Nesse contexto, a ficção desempenha papel fundamental ao construir narrativas em que heróis enfrentam criaturas monstruosas, como dragões e seres sobrenaturais, em uma tentativa de vencer a morte e alcançar a imortalidade. Tais representações revelam o desejo humano de superar a própria finitude, ainda que, na experiência concreta, o homem permaneça inevitavelmente mortal e limitado pela condição finita da existência (Kovács, 1992). De modo semelhante, no âmbito das tradições religiosas cristãs, a promessa da vida

eterna pode ser compreendida como uma forma de transcendência da morte e de resistência à ideia de desaparecimento definitivo.

Tendo isso em vista, o conto de Lindevania Martins, ao incorporar a figura da Morte como uma personagem central, intensifica o insólito na narrativa por meio de sua presença, tornando-a uma peça essencial para criar o ambiente fantástico. Dessa forma, ela começa a se desenvolver logo no primeiro momento do conto, quando é descrita a chegada da Morte naquela residência:

> [...] **Um frio e um silêncio repentino tomavam conta dos espaços por onde a mulher caminhava**. No pátio, as palmeiras e árvores frutíferas crescidas neste espaço de 15 anos e que se balançavam contra o céu escuro **ficaram imóveis quando ela se aproximou** (Martins, 2022, p. 46, grifo nosso).

Assim, podemos observar, sobretudo, o procedimento narrativo utilizado pelo modo fantástico da passagem de limite e de fronteira, pois a chegada da personagem sugere uma ruptura do plano natural do mundo. Além disso, compreendemos o sistema temático da escuridão, reforçado pelo horário do encontro, às dez horas da noite. Logo, podemos perceber que esses sistemas temáticos ressaltam ainda mais esse ambiente de medo e de tensão.

Outra razão para que ocorra a intensificação do elemento insólito no conto se dá devido à escolha da morte como uma figura de aparência humana, aumentando a proximidade e receptividade do leitor, aspecto que tem ligação com o sistema temático do modo fantástico do envolvimento do leitor. Conforme Karl S. Guthke, em seu livro *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature* (1999), ao pensarmos na imagem da morte, somos remetidos à ideia do inimaginável. Entretanto, a literatura e as artes possibilitaram, por meio da imaginação, conferir representação àquilo que não possui forma, aproximando-o do universo do familiar.

Da mesma forma, Ramón Méndez González (2022), em seu artigo *La Muerte como personaje de la cultura popular a lo largo de la*

Historia, aponta que a recriação dessa figura se adequa à realidade contextual de cada época. Logo, a autora do conto recria a Morte com uma aparência vinculada às imagens femininas contemporâneas, característica ressaltada pelo uso de piercings e tatuagens, bem como tons avermelhados e escuros, elementos que compõem uma imagem mais moderna dessa figura. Essa representação distingue-se das mais antigas e convencionais, que a retratavam, principalmente, como um ser que portava uma foice (símbolo de corte) e com traços de velhice, magreza extrema ou uma imagem voltada ao repúdio e ao terror (Kovács, 1992, p. 9). Um exemplo claro dessas novas representações da Morte está na personagem homônima da *graphic novel*[3] *The Sandman* (1989), criada por Neil Gaiman e Mike Dringenberg. Ela é descrita como uma mulher de estilo gótico, pálida e vestida com roupas casuais, que incorporam uma representação moderna da figura da morte. Essa abordagem contribui para familiarizar o leitor com essa figura insólita.

Além disso, a presença da Morte diante dos demais personagens da trama reforça a noção de medo diante do sobrenatural, alinhando-se à concepção de Lovecraft (2008) de que o medo do desconhecido constitui um elemento essencial para identificar narrativas fantásticas. No tópico seguinte, será analisado o diálogo entre os personagens e a Morte, examinando as diferentes visões dos membros da família sobre a morte e sua relação com o modo fantástico, bem como a presença do insólito na trama.

3.2 Diálogos com a Morte

Ernest Becker, em seu livro *A negação da morte* (1973), reflete sobre o paradoxo de sua própria existência e relação com a finitude,

[3] *Graphic Novel* é um termo norte-americano que atualmente admite dois equivalentes em português – romance gráfico e novela gráfica – sendo, portanto, um tipo de narrativa gráfica (Melo, 2015).

expressando que "o homem é um verme e alimento para os vermes" (Becker , 1973, p. 39), ou seja, a humanidade é um ser finito e está fadada a um final comum. Realizando um paralelo com a narrativa, a Morte se apresenta de maneira implícita durante todo o conto, sendo possível identificar pistas da sua verdadeira identidade por meio dos diálogos entre os personagens.

A reação dos indivíduos perante a morte pode variar conforme a sua percepção do que é a morte. Ao darmos ênfase à personagem Nana, a única criança na casa, é perceptível que sua reação diante da mulher misteriosa é, de certa forma, positiva, pois, diferentemente dos outros membros da família, sua curiosidade por aquela figura era intensa, sendo muitas vezes ressaltada durante a fala do narrador. Becker (1973) afirma que a percepção infantil da morte não se dá por meio do medo ou terror, mas sim por não associar a ideia de finitude vital.

Seguindo esse mesmo pensamento, os outros familiares se referem à Morte como a "vilã" na história, pois, com o desenvolvimento humano, a visão do que era antes uma incógnita se torna clara, sendo agora um encontro inevitável. Durante a narrativa, ao tentarem "mandar ela embora" ou "impedir que ela entre" (Becker, 1973, p. 46), tem-se uma alternativa de fugir dessa convidada indesejada. A pesquisadora Viviane Arena Figueiredo (2014) compreende essa tentativa de impedimento como uma das primeiras reações, além do medo, diante da morte: a negação e o desejo de ignorá-la ou fingir que aquele destino final não seria possível.

Flavio García (2007) compreende o insólito na ficção como aquilo que rompe com o habitual e o esperado, constituindo-se como elemento fundamental para a construção da atmosfera fantástica. Essa abordagem pode ser correlacionada com a visão de Roas (2014) de que, ao naturalizar o insólito, o autor faz com que o leitor aceite o que está sendo narrado de forma natural dentro daquele espaço ficcional, graças ao tom familiar com o extraordinário:

> Desnaturalizar o real é naturalizar o insólito, isto é, integrar o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo. [...] E o leitor, contagiado pelo tom familiar do narrador e com a falta de assombro tanto dele quanto dos personagens, acaba aceitando o narrado como algo natural (Roas, 2014, p. 36).

O envolvimento do leitor se dá justamente com esse processo de aceitação de um evento incomum, nesse caso, a aceitação tanto dos personagens quanto do leitor sobre a mulher Morte. Esse argumento é evidente no trecho no qual os personagens reagem durante a chegada da mulher à casa, tratando-a com respeito, mas com questionamentos sobre suas próprias condições de estarem fadados àquele destino:

> O que a senhora queria? Que ele não refizesse a própria vida e ficasse em luto eterno? Que ninguém trabalhasse? Que ninguém comesse, dormisse, saísse de casa? **Que não vivêssemos nossas vidas e ficássemos apenas olhando para as paredes, inteiramente à sua espera?** (Martins, 2022, p. 49, grifo nosso).

Esse diálogo acontece quando os familiares discutem sobre quem seria seu escolhido, dizendo: "Não seria bom que fosse o mais corajoso? Afinal, **será uma aventura**. O que acontece do lado de lá? Quem encara algo assim de peito aberto? Não é para qualquer um" (Martins, 2022, p. 49, grifo nosso). Esse trecho ressalta não somente a visão de que a finitude é uma realidade desconhecida e que nem todos estão preparados para esse encontro. O leitor se sente envolvido pela relação quase próxima daqueles personagens com a mulher.

Outro ponto dessa análise está nas respostas da Morte quanto às visões do que seria o sentido da própria vida. Isso se apresenta nos trechos: "O combinado é que seria hoje. **Todos os dias nascem pessoas e elas fazem aniversários, são acontecimentos banais, percebem?** Vamos resolver esse impasse e depois, os que puderem, seguirão suas vidas" (Martins, 2022, p. 51, grifo nosso); e "Não tentem me desviar do meu objetivo. [...] Que lembrassem que um

dia eu viria. E se **preparassem para este dia**" (Martins, 2022, p. 51, grifo nosso)

Nessa passagem, a morte afirma que todos deveriam estar preparados para o encontro inevitável, independentemente do momento em que ele ocorra. A partir disso, evidencia-se a reflexão de que a existência humana pode estar inexoravelmente direcionada ao fim de sua trajetória. Nesse sentido, Figueiredo (2014) destaca que o signo da morte pode assumir um caráter interdito, associado à ideia de limite, impedindo a plena realização dos desejos humanos, aspecto intimamente relacionado à própria condição cultural da humanidade.

Por fim, a descrição detalhada, ligada ao procedimento formal proposto por Ceserani (2006), não somente do espaço, mas também da relação entre os personagens, cria esse ambiente familiarizado, próprio para que a narrativa fantástica possa se desenvolver, transformando um personagem em um elemento insólito dedicado a criar o tom sobrenatural, por sua presença impenetrável, mas, ironicamente, amistosa.

Ao dizer que não queria influenciar na escolha de quem seria seu "convidado", a mulher faz com que haja uma quebra na tensão do medo e assombro. Da mesma forma, ao fim da narrativa, o impasse é resolvido quando a Morte decide levar todos, ficando implícito o final inevitável após a aparição da reportagem, que responde às suspeitas construídas pelo leitor durante o conto.

4 Considerações Finais

A presente análise buscou observar e investigar os elementos que reforçam o insólito e o modo fantástico a partir da representação da Morte no conto "O encontro marcado" (2022), de Lindevania Martins. Por meio da personificação do inominável, agora humanizado e dotado de características modernas, a morte integra-se ao cotidiano dos personagens e ao espaço ficcional, intensificando o efeito de estranhamento que caracteriza a literatura fantástica.

As análises desenvolvidas ao longo deste estudo demonstraram que a narrativa mobiliza diversos procedimentos formais característicos da literatura fantástica, conforme apontado por Remo Ceserani (2006), sobretudo a passagem do limite de fronteira, elemento responsável por tensionar as relações entre o real e o insólito. Além disso, observam-se sistemas temáticos recorrentes, como a noite, o detalhe inquietante, a aparição do estranho e o constante envolvimento do leitor diante dos acontecimentos narrados. Tais recursos contribuem para a construção de uma atmosfera de incerteza e estranhamento, permitindo que o incomum seja progressivamente naturalizado no interior da narrativa, conforme propõe David Roas (2014).

Nesse sentido, a escolha de Lindevania Martins de humanizar e modernizar a figura da morte permite a renovação de um arquétipo tradicionalmente cristalizado no imaginário ocidental. A presença dessa entidade no cotidiano atribui características próximas da experiência humana contemporânea. Assim, a autora amplia as possibilidades de representação do tema, produzindo uma figura simultaneamente familiar e inquietante. Essa aproximação intensifica o efeito de estranhamento próprio do fantástico contemporâneo, no qual o insólito não se apresenta necessariamente como ruptura absoluta da realidade, mas como um elemento integrado ao cotidiano de maneira perturbadora.

Além disso, a representação da morte como personagem insólita-fantástica evidencia a capacidade da literatura contemporânea de ressignificar símbolos universais, transformando-os em instrumentos de reflexão sobre a existência, a finitude e as angústias humanas. A narrativa, portanto, não apenas dialoga com a tradição do fantástico, mas também atualiza seus mecanismos estéticos e temáticos, aproximando-os das sensibilidades contemporâneas e das inquietações do sujeito moderno.

Por fim, acredita-se que esta pesquisa possa contribuir para futuras investigações acerca da personificação da morte na literatura brasileira, especialmente no âmbito da literatura

fantástica produzida por autoras contemporâneas. Do mesmo modo, espera-se colaborar para a ampliação da fortuna crítica de Lindevania Martins, cuja produção literária ainda carece de maior visibilidade nos estudos acadêmicos, apesar da relevância estética e temática de sua obra.

Referências

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Tradução de Nilton Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

FERREIRA, Keuane. Entrevista - Lindevania Martins: "Escrevo para pensar sobre o mundo". Keuane da Silva Ferreira. **Região Tocantina**, 2024. Disponível em: https://regiaotocantina.com.br/2024/01/27/entrevista-lindevania-martins-escrevo-para-pensar-sobre-o-mundo/. Acesso em: 25 de janeiro de 2026.

FURTADO, Filipe. Fantástico: modo. **E-Dicionário de termos literários,** *[S.l],* dez. 2009. Disponível em: http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/ . Acesso em: out. 2024.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo?. **Terra roxa e outras terras:** revista de estudos literários, *[S.l],* v. 26, p. 18-31, 2013. Disponível em: DOI: https://doi.org/10.5433/1678-2054.2013v26p18 Acesso em: 10 de setembro de 2024.

GARCÍA, Flavio. O "insólito" na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. *In:* GARCÍA, Flavio (org.). **A banalização do insólito:** questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 11-22. Disponível em: https://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/livro_insolito.pdf . Acesso: 10 de setembro de 2024.

GONZÁLEZ, Ramón Méndez. La Muerte como personaje de la cultura popular a lo largo de la Historia. *Mirabilia: Electronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Age***s**, n. 35, p. 13, 2022. Disponível em:https://hdl.handle.net/11093/10553. Acesso em: 03 nov. 2026.

GUTHKE, Karl S. **The gender of death: a cultural history in art and literature.** Cambridge University Press, 1999.

KOVÁCS, Maria Júlia. **Morte e desenvolvimento humano**. Casa do psicólogo, 1992.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **Supernatural horror in literature.** The Palingenesis Project (Wermod and Wermod Publishing Group), 2013.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. **Fantástico brasileiro**: o insólito literário do romantismo ao fantasismo. Curitiba: Arte & Letra, 2019.

MATSUOKA, Sayuri Grigório; SIQUEIRA, Ana Marcia Alves; GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Fantástico: estratégia de questionamento dialético da realidade. **Revista Entrelaces,** Fortaleza, v. 8, n. 20, p. 12-21, abr./jun. 2020. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/53325. Acesso em: 12 de março de 2025.

MARTINS, Lindevania. **Teresa decide falar**. Cepe editora, 2022.

MELO, Havane Maria Bezerra de. **Romance gráfico brasileiro:** a construção de um gênero quadro a quadro. 2015. 236 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em:https://repositorio.unb.br/handle/10482/21560 Acesso em: 11 set. 2025

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

VELOSO, Gabriela Lages. A Substituição da Ordem Vigente – a escrita de Lindevania Martins. **Sacada Literária,** 2023**.** Disponível em: https://sacadaliteraria.com.br/paisagem-critica/a-substituicao-da-ordem-vigente/. Acesso em: 25 janeiro 2026.

Sobre os Autores

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro

Pós-doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Docente do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Catalão (UFCAT) e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da mesma instituição. Pesquisadora dos grupos: Estudos do Gótico (CNPq) e Nós do Insólito (CNPq) e integrante do GT Vertentes do Insólito Ficcional da ANPOLL.

Desirée Climent

Doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Desenvolve pesquisas na área de literatura hispano-americana, com interesse em narrativas fantásticas, horror e insólito contemporâneo.

Naiara Sales Araújo Santos

Doutora em Literatura Comparada pela London Metropolitan University com pós-doutorado em Literatura e Cinema pela Universidade de Granada. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMA, atua nas áreas de literatura especulativa, ficção científica e relações entre literatura e outras artes.

Carolina de Aquino Gomes

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professora do curso de Graduação e Pós-graduação da Universidade Federal do Piauí (UFPI); coordena o Grupo de Estudos sobre o Mal na Literatura (GEMAL/UFPI); e desenvolve pesquisas em literatura comparada e literatura fantástica.

João Emiliano Fortaleza de Aquino

Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), com estágio pós-doutoral no PPGFil-USP. Professor associado da Universidade Estadual do Ceará (UECE), atua nas áreas de filosofia, literatura e teoria crítica.

José Ailson Lemos de Souza

Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professor adjunto da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) e do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma instituição.

Pollyanne Bicalho Ribeiro

Pós-doutora em Linguística Aplicada pela Universidade de São Paulo (USP). Doutora em Linguística Aplicada pela PUC Minas em cotutela com a Université Stendhal Grenoble III. Professora titular da Universidade Federal do Ceará (UFC) e coordenadora do grupo GERLIT.

Yasmine Sthéfane Louro da Silva

Professora Assistente da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) e doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Mestre em Letras pela Universidade Federal do Tocantins (UFT), atua nas áreas de literatura, cultura e sociedade.

Emanuelle de Lemos Silva

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMA, desenvolve pesquisas em Literatura Comparada, com foco nas vertentes gótica, especulativa e psicanalítica. Graduada em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e professora da rede pública estadual do Maranhão.

Bruno Leonardo Serra Costa

Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), na área de Estudos Teóricos e Críticos em Literatura. Graduado em Psicologia pela UFMA e especialista em Psicolinguística pela FAMEESP.

Ana Luiza Ramos Gomes

Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), na linha de Estudos Teóricos e Críticos em Literatura. Graduada em Letras Inglês pela UFMA, integra o grupo de pesquisa FICÇA.

Lorena Santiago Cardoso de Lima

Graduanda em Letras - Inglês pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e bolsista PIBIC/FAPEMA. Integrante e secretária do grupo de pesquisa FICÇA, desenvolve estudos sobre ficção científica, fantástico e horror.

Beatriz Rodrigues Ribeiro

Graduanda em Letras - Português pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Pesquisadora do Grupo de Estudos sobre o Mal na Literatura (GEMAL/UFPI) e do Grupo de Estudos em Literaturas Fantásticas (ELF/UFMG).

Guilherme Clisma Araújo de Sousa

Graduando em Letras - Inglês pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e bolsista de extensão. Desenvolve pesquisas nas áreas de tradução, literatura comparada e estudos literários contemporâneos.

Brendo Teixeira Pereira

Graduando em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) e bolsista PIBIC/FAPEMA. Desenvolve pesquisas em literatura brasileira contemporânea e integra o Grupo de Pesquisa em Língua Inglesa e Literaturas (GPLIN/UEMA).

Priscila Freitas Teixeira

Graduanda em Letras - Português e Inglês pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Bolsista PIBID e PIBIC, desenvolve pesquisas em sintaxe, nanossintaxe, variação linguística e práticas teatrais no ensino de língua inglesa.

O Insólito Feminino- Narrativas Fantásticas da América Latina e do Caribe

Un conjuro crítico, una selección que cuestiona, un rompimiento —necesario— con los viejos moldes. Un espacio donde brujas, monstruos, fantasmas, dobles y criaturas sobrenaturales dialogan con la muerte y, junto con las investigaciones en torno a la violencia de género, el deseo, el cuerpo, la enfermedad, la memoria, el trauma y la supervivencia, permiten representar aquellos patrones que aún persisten en América Latina y el Caribe. El conjunto de investigaciones de *O Insólito Feminino: Narrativas Fantásticas da América Latina e do Caribe* propone diversas miradas críticas que buscan un rompimiento con la exotización para mostrarnos las tensiones entre realidad y fantasía, y hacer visibles las desigualdades, los estigmas, la marginalidad y las fisuras culturales frente a lo llamado «normal». En sus páginas, la monstruosidad femenina, la locura, el horror corporal y el horror social dialogan con las marcas del patriarcado, el racismo y la colonialidad. Leer este volumen de estudios sobre la narrativa fantástica implica asumir el lugar de un lector atento, dispuesto a adentrarse en lo insólito, porque estas autoras no buscan únicamente narrar lo imposible: lo utilizan para interrogar la realidad, inquietar, desafiar sus estructuras y visibilizar aquello que todavía muchos desean callar, borrar o anular en la escritura hecha por mujeres.

Alejandra Monterroso
Universidad Internacional de Rioja

Um encantamento crítico, uma seleção que questiona, uma ruptura — necessária — com os velhos moldes. Um espaço em que bruxas, monstros, fantasmas, duplos e criaturas sobrenaturais dialogam com a morte e, juntamente com as pesquisas sobre violência de gênero, desejo, corpo, doença, memória, trauma e sobrevivência, permitem representar padrões que ainda persistem na América Latina e no Caribe. O conjunto de pesquisas de *O Insólito Feminino: Narrativas Fantásticas da América Latina e do Caribe* propõe diferentes perspectivas críticas que buscam romper com a exotização para revelar as tensões entre realidade e fantasia e tornar visíveis as desigualdades, os estigmas, a marginalidade e as fissuras culturais diante daquilo que se convencionou chamar de «normal». Em suas páginas, a monstruosidade feminina, a loucura, o horror corporal e o horror social dialogam com as marcas do patriarcado, do racismo e da colonialidade. Ler este volume de estudos sobre a narrativa fantástica implica assumir o lugar de um leitor atento, disposto a adentrar o insólito, pois estas autoras não buscam apenas narrar o impossível: utilizam-no para interrogar a realidade, inquietar, desafiar suas estruturas e tornar visível aquilo que ainda muitos desejam silenciar, apagar ou anular na escrita de autoria feminina.

Alejandra Monterroso
Universidade Internacional de la Rioja

CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CAPES
FAPEMA Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão
Programa de Pós-Graduação em Letras UFMA
FICÇA
UFMA Universidade Federal do Maranhão

Pedro & João Editores
pedropejoaoeditores.com.br

ISBN 9786526532904