

# ***Sin fronteras:*** **Leituras e Reescritas nas** **Literaturas de Língua** **Espanhola Contemporânea**

Organizador:  
*Rodrigo de Freitas Faqueri Montanholi*



RODRIGO DE FREITAS FAQUERI MONTANHOLI  
(Organizador)

***SIN FRONTERAS: LEITURAS E REESCRITAS NAS  
LITERATURAS DE LÍNGUA ESPANHOLA CONTEMPORÂNEA***

ISBN: 978-65-979915-6-3



2026 Editora Kennis  
Copyright © Editora Kennis  
Copyright do Texto © 2026 Os autores  
Copyright da Edição © 2026 Editora Kennis  
Direitos para esta edição cedidos à Editora Kennis pelos autores.

**Capa:** Designed by Editora Kennis  
**Imagem da Capa:** Foto gerada pelo Google Gemini  
**Diagramação e Edição de Arte:** Editora Kennis  
**Revisão:** Os Autores

## CONSELHO EDITORIAL

Dr. Charlyan de Sousa Lima  
Dr. Diego Amorim dos Santos  
Dr. Ivandro Carlos Rosa  
Dra. Karlyene Sousa da Rocha  
Dra. Kaiomi de Souza Oliveira Cavalli  
Dr. Leonardo De Ross Rosa  
Dra. Marcele Scapin Rogerio  
Dra. Mayara da Cruz Ribeiro  
Dra. Paula Michele Lohmann  
Dr. Renato Santiago Quintal

**Diagramação:** Editora Kennis  
**Edição de Arte:** Editora Kennis  
**Revisão:** Os Autores  
**Organizador:** Rodrigo de Freitas Faqueri Montanholi

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Sin fronteras [livro eletrônico] : leituras e  
reescritas nas literaturas de língua espanhola  
contemporânea / organização Rodrigo de Freitas  
Faqueri Montanholi. -- Chapadinha, MA : Editora  
Kennis, 2026.

PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-979915-6-3

1. Língua espanhola 2. Literatura espanhola -  
Estudo e ensino I. Montanholi, Rodrigo de Freitas  
Faqueri.

26-381613.0

CDD-863

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Literatura espanhola : Crítica e interpretação  
863

Aline Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

O conteúdo do livro, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. O download da obra e o seu compartilhamento somente são autorizados desde que sejam atribuídos créditos aos autores, sem alterá-la e de nenhuma forma utilizá-la para fins comerciais.

**Editora Kennis**  
Chapadinha – Maranhão – Brasil  
[www.editorakennis.com.br](http://www.editorakennis.com.br)  
[publica.editorakennis@gmail.com](mailto:publica.editorakennis@gmail.com)



# SUMÁRIO

|                                                                                                                                                 |                                                            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|
| INTRODUÇÃO.....                                                                                                                                 | 7                                                          |
| <b>CAPÍTULO 01</b> - <i>IDEOLOGEMA ROMANESCO E FANTÁSTICO LATINO-AMERICANO: BREVES REFLEXÕES</i> .....                                          | 11                                                         |
|                                                                                                                                                 | Ana Lúcia Trevisan                                         |
| <b>CAPÍTULO 02</b> - TERRITÓRIOS CONTESTADOS: LITERATURA CONTEMPORÂNEA, (DE)COLONIALIDADE E INSÓLITO EM "O CARRINHO", DE MARIANA ENRIQUEZ ..... | 24                                                         |
|                                                                                                                                                 | Caio Vitor Marques Miranda                                 |
| <b>CAPÍTULO 03</b> - PLASTICIDADE E DESLOCAMENTO: LINGUAGEM E EXPERIÊNCIA EM AGUAS AÉREAS (1991), DE NÉSTOR PERLONGHER .....                    | 42                                                         |
|                                                                                                                                                 | Debora Duarte dos Santos                                   |
| <b>CAPÍTULO 04</b> - QUANDO O GROTESCO ATRAVESSA A ARTE: LEITURAS DO CONTO <i>CANINOS</i> , DE MÓNICA OJEDA.....                                | 55                                                         |
|                                                                                                                                                 | Fabianna Simão Bellizzi Carneiro                           |
| <b>CAPÍTULO 05</b> - CORPOS SILENCIADOS, VOZES DESENHADAS: GÊNERO E SEXUALIDADE NO ROMANCE GRÁFICO ESPANHOL SOB O FRANQUISMO .....              | 70                                                         |
|                                                                                                                                                 | Ivan Rodrigues Martin                                      |
| <b>CAPÍTULO 06</b> - SUPERSTIÇÃO, TERRITÓRIO E VIOLÊNCIA NARRATIVA: A CONSTRUÇÃO DA MULHER PERIGOSA EM DOÑA BÁRBARA .....                       | 93                                                         |
|                                                                                                                                                 | Kelen Cristiane dos Santos;<br>Mario Alberto Otero Mancini |
| <b>CAPÍTULO 07</b> - TERROR E COSMOGONIA ANDINA EM <i>PARA COMERTE MEJOR</i> , DE GIOVANNA RIVERO.....                                          | 118                                                        |
|                                                                                                                                                 | Raquel da Silva Ortega e Amanda Rosendo                    |

|                                                                                                                       |                                       |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------|
| <b>CAPÍTULO 08 - REPRESENTAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE DE MULHERES NA LITERATURA E NA MÚSICA LATINO-AMERICANAS .....</b> | <b>131</b>                            |
|                                                                                                                       | Rodrigo de Freitas Faqueri Montanholi |
| <b>ORGANIZADOR.....</b>                                                                                               | <b>166</b>                            |

# INTRODUÇÃO

## LITTERATURAS DE LÍNGUA ESPANHOLA: UM ESPAÇO SIN FRONTERAS

Rodrigo de Freitas Faqueri Montanholi<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professor EBTT do IFSP - Campus Itaquaquecetuba.

Quando você pensa em literaturas de língua espanhola, o que vem à sua mente?

Essa é uma pergunta complexa se observarmos suas diferentes nuances: para alguém, pode ser a literatura dos clássicos espanhóis atemporais, como *Dom Quixote* ou *A celestina*, tão bem divulgados, discutidos e lidos por centenas de anos e milhares de pessoas ao redor do mundo. Para outros, pode ser um mergulho nas páginas de obras inesquecíveis hispano-americanas como *Cem anos de solidão* ou *A casa dos espíritos*, que delinearam a trajetória de leitores por onde quer que fossem publicados. Ainda há aqueles que dirão que tais menções são boas, mas insuficientes para contemplar o universo da literatura de língua espanhola. Neste último grupo, encaixa-se o organizador deste livro.

Ao pensar em literaturas de língua espanhola, entendo que há a abertura de caminhos que nos levarão a discussões de dimensões estratosféricas, já que a quantidade (e a qualidade!) das obras literárias produzidas nos vinte e um países que possuem a língua espanhola como oficial é imensa e não é possível haver ser humano capaz de conhecê-la em sua integralidade. Como classificar uma literatura tão diversa e plural? Como unificar uma escrita que perpassa séculos, pensamentos, ideologias, temas, culturas e territórios? Torna-se impossível!



Assim, surgiu a proposta de organização deste livro: não delimitar fronteiras, de qualquer natureza, para que a literatura escrita em língua espanhola alcance diferentes leitores e os mais variados níveis de discussão. Pensar na eliminação das fronteiras é refletir sobre os parâmetros impostos para uma produção artística chegar até um determinado público. Desse modo, apagar tais fronteiras causa uma aproximação, entre leitor e escritor, entre críticos e público, por um bem comum: ler literatura de língua espanhola!

Como sabemos bem, a literatura de língua espanhola é um território claramente destacado pela sua pluralidade histórica, cultural, estética e política, dando-nos a possibilidade de expandir nossos olhares, saindo de uma perspectiva homogênea. Como uma produção vasta, que atravessa continentes e diminui distâncias, a produção literária em língua espanhola se correlaciona com a diversidade e com debates amplos. Unida por contextos que se destacam pela constante transformação, essa literatura se faz valer de suas prerrogativas de escrita e reescrita para seguir circulando, experimentando e se proliferando pelo mundo todo.

Isto posto, os textos reunidos neste livro partem do mesmo princípio de extinguir tais fronteiras e estabelecer diálogos. Assim, este *e-book* teve como objetivo principal reunir estudos que explorassem a diversidade estética, temática e cultural presente nas literaturas de países hispânicos, privilegiando abordagens críticas que evidenciam diálogos entre tradição e ruptura, entre local e global, entre identidade e diferença.

No capítulo “Ideologema romanesco e fantástico latino-americano: breves reflexões”, Ana Lúcia Trevisan realiza um movimento de discussão sobre a literatura fantástica latino-americana a partir do conceito que se apresenta em seu título: o ideologema romanesco. Investigando as escritas do mexicano Carlos Fuentes e da argentina Mariana Enríquez, Trevisan descortina as nuances do insólito como dispositivo crítico tensionador de questões históricas, sociais e culturais em nosso continente.

Já no capítulo “Territórios contestados: literatura contemporânea, (de)colonialidade e insólito em ‘O carrinho’, de Mariana Enríquez”, escrito por Caio Vitor Marques Miranda, encontra-se uma leitura sobre como a literatura se utiliza de temáticas como a violência racial, a colonialidade e a lógica do descarte



para que o insólito surja na estrutura narrativa criada. Analisando o conto “O carrinho”, da escritora argentina Mariana Enríquez, Caio Miranda elabora reflexões sobre a literatura como território contestado e suas relações com os outros tópicos já mencionados.

Em “Plasticidade e deslocamento: linguagem e experiência em *Águas aéreas* (1991), de Néstor Perlongher”, Debora Duarte dos Santos reflete sobre a poética deste escritor argentino, que viveu seus últimos anos de vida em São Paulo, a partir da experimentação linguística e da transcendência. Dizimando fronteiras em sua escrita, Perlongher “rejeita a racionalidade convencional e conciliadora,” e “ [...] elabora uma poética que ultrapassa os limites da representação”.

Mas, e se o grotesco invadir a intimidade familiar? É o que discute o capítulo escrito por Fabianna Simão Bellizzi Carneiro: “Quando o grotesco atravessa a arte: leituras do conto ‘Caninos’, de Mónica Ojeda”. Fabianna apresenta em seu texto a ideia de que o grotesco quebra os padrões já conhecidos de representação e se torna uma linguagem capaz de condensar o que os padrões estéticos tradicionais não alcançam mensurar. Por meio da animalização, do trauma e da decomposição, presentes na obra da escritora equatoriana, a pesquisadora constroi sua análise a fim de evidenciar ao leitor como o horror também nos ajuda a refletir sobre os problemas sociais e sobre o trauma.

Já em “Corpos silenciados, vozes desenhadas: gênero e sexualidade no romance gráfico espanhol sob o franquismo”, Ivan Rodrigues Martin brinda o leitor com uma leitura sensível e analítica dos romances gráficos *Estamos todas bien*, de Ana Penyas, da trilogia *Dentro, Fuera e Lejos*, de Isabel Ruiz Ruiz e de *El violeta*, de Juan Sepúlveda Sanchis, Antonio Santos Mercero e Marina Cochet para evidenciar questões de gênero e sexualidade historicamente silenciadas durante o período da ditadura franquista na Espanha.

Em seguida, o leitor se vê diante do capítulo de Kelen Cristiane dos Santos e Mario Alberto Otero Mancini, intitulado “Superstição, território e violência narrativa: a construção da mulher perigosa em *Doña Bárbara*”. A partir do estudo do capítulo III da famosa obra do venezuelano Rómulo Gallegos, os autores discutem sobre a elaboração simbólica da alteridade feminina,

estabelecendo diálogos entre a psicologia analítica e a crítica literária decolonial, em consonância com ideias propostas pela antropóloga argentina Rita Segato como a “pedagogia da crueldade”.

Na sequência, há o texto de Amanda Rosendo e de Raquel da Silva Ortega sobre a narrativa boliviana contemporânea, intitulado “Terror e cosmogonia andina em *Para comerte mejor* de Giovanna Rivero”. Nele, as autoras exploram quatro histórias a fim de elucidar as nuances do insólito em produções do terror alinhadas às concepções de mundo da região andina. De acordo com Ortega e XXXX, a escritora boliviana Giovanna Rivero reelabora as ideias do fantástico e do horror ocidental tradicionais para que elas se alinhem às experiências culturais latino-americanas.

Por fim, em “Representação e representatividade de mulheres na literatura e na música latino-americanas”, o autor e organizador deste *e-book*, Rodrigo de Freitas Faqueri Montanholi, apresenta um panorama de textos musicais e literários de autoria de mulheres latino-americanas do século XX e XXI. Discutindo sobre diferentes temáticas, como maternidade, estereótipos femininos e violências contra a mulher, os textos selecionados ressaltam a importância da escrita de mulheres para a arte latino-americana.

Dessa forma, como organizador e escritor, espero que esta publicação contribua para o aprofundamento dos estudos sobre essas literaturas por meio de novas pesquisas, de diálogos interdisciplinares e de leituras comprometidas com a complexidade do campo. Por isso, desejo que este *e-book* confirme a ideia de que as literaturas de língua espanhola são e serão um território sem fronteiras.

Boa leitura!

# CAPÍTULO 01

## ***IDEOLOGEMA ROMANESCO E FANTÁSTICO*** **LATINO-AMERICANO: BREVES REFLEXÕES**

Ana Lúcia Trevisan<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo na área de Literatura Espanhola e Hispano-Americana. Professora do PPGL da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

### **RESUMO:**

Este capítulo analisa a literatura fantástica latino-americana a partir do conceito de ideologema romanesco, no qual posições ideológicas se manifestam como formas estéticas que estruturam a representação da realidade. Investiga-se como o insólito atua como um dispositivo crítico capaz de condensar e dramatizar as tensões históricas, culturais e sociais do continente. Assim, a análise se concentra em um deslocamento na representação literária ocorrido entre os séculos XX e XXI. Nas obras de Carlos Fuentes, *Aura* e "Chac Mool", o fantástico opera no plano coletivo para debater as identidades latino-americanas, confrontando a herança e a memória pré-hispânica com a modernidade ocidental. Em contrapartida, na produção contemporânea de Mariana Enríquez, o ideologema volta-se para o plano micro da corporeidade. Dessa maneira, por meio da estética do horror, Enríquez utiliza o insólito para denunciar a violência estrutural, a exclusão social, o abandono e a violência de gênero cometida diretamente contra corpos individuais femininos e infantis. Conclui-se que a narrativa fantástica se atualiza historicamente ao transicionar do imaginário das identidades coletivas para a denúncia política da violência corporal.

**Palavras-chave:** Literatura fantástica; Ideologema romanesco; Violência estrutural.

Quando pensamos a literatura, é comum concebê-la como o reflexo de uma realidade social e das construções ideológicas que marcam os eixos espaço-temporais das diferentes sociedades. A literatura de todas as épocas funciona, de forma geral, como um ponto privilegiado de condensação da história e da sociedade: condensação ideológica, cultural, política, de funcionamento do poder. Constitui, por tanto, uma engrenagem discursiva que permite estudar os sujeitos e conglomerados sociais, assim como a dinâmica em que se movem e

interatuam. No entanto, acompanhando os sentidos mais amplos dessa ideia de condensação, cabe a discussão dos modos de atuação da Literatura como espaço de elaboração simbólica e de disputa discursiva, em que as próprias formas narrativas e os gêneros elencados se configuram como respostas às tensões históricas e culturais de seu tempo.

Pensando nesse caminho de compreensão da expressividade literária, retomo agora o conceito de *ideologema* para propor uma breve reflexão sobre a narrativa fantástica produzida na América latina. Críticos como J. Kristeva aplicam o termo *ideologema* para a análise do texto romanesco, compreendendo-o como função intertextual, materializada nos diferentes níveis do texto. Já o crítico Fredric Jameson, justamente mostrando como a literatura não se limita a simplesmente refletir ideias externas, afirma que ela pode traduzir as manifestações ideológicas em sua própria forma estética e, assim, explora o conceito de *ideologema*, especialmente em sua obra *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico* (1981). Na perspectiva de Jameson, o *ideologema* aparece definido, de um lado, como “um complexo conceitual ou semântico historicamente determinado que pode se projetar de várias formas: como um sistema de valores ou conceito filosófico, ou ainda na forma de um prótonarrativo, uma fantasia narrativa privada ou coletiva”, e, de outro, como “a menor unidade inteligível dos discursos essencialmente antagônicos das classes sociais” (Jameson, 1981, p. 76). Partindo dessas definições, é possível examinar os traços semânticos que formam um *ideologema* e, assim, propor algumas homologias estruturais, que marcam certas narrativas do fantástico latino-americano.

Retomando os estudos de Irlemar Chiami sobre o *ideologema romanesco* (Chiami, 1977; 1980), torna-se possível identificar o ponto em que uma posição ideológica se manifesta não como discurso teórico, mas como forma estética, isto é, no modo como as narrativas estruturam a representação da realidade. Irlemar Chiami, nas obras *O realismo maravilhoso* (1980) e anteriormente no ensaio *A imagem da América* (1977), afirma que a imagem da América começa a ser forjada antes mesmo de sua existência histórica, numa dimensão discursiva que já a construía como território de projeção de expectativas e fantasias. Para conduzir suas reflexões, ela parte da citação do

poeta mexicano Alfonso Reyes: “a imagem da América foi concebida antes de existir historicamente, como um pressentimento poético e científico” (Chiampi, 1977, p. 98). Essa formulação evidencia como a América, desde os primeiros relatos, foi pensada como um espaço de assombro, em que a maravilha se torna elemento estruturante da narrativa (por exemplo, nos discursos dos cronistas). Segundo Chiampi, desde os cronistas, o continente aparece como expressão do extraordinário, uma realidade que não cabia nos parâmetros do conhecido europeu. Diz a crítica: “na linguagem cronística, o símil, a metáfora, a hipérbole e mesmo as reticências cumprem a função retórica de descrever frutas ou animais dos trópicos” (Chiampi, 1977, p. 100). Nessa perspectiva, a “maravilha” não é apenas um recurso estilístico, mas a inscrição do ideologema romanesco, um núcleo ideológico que organiza o sentido e dá forma ao imaginário literário sobre o continente. Portanto, desde a origem, a América se constitui como imagem estética carregada de ideologia, assim, a “maravilha”, segundo Chiampi, seria uma forma de *ideologema romanesco*, que inaugura, por sua vez, a composição de certa imagem eufórica da América, instaurando um modo de leitura e representação do continente que combina fascínio e estranhamento, e que atravessa séculos da produção literária latino-americana.

Pensando agora, no âmbito da literatura fantástica, o *ideologema romanesco* adquire uma função privilegiada, pois, permite considerar a irrupção do insólito na narrativa não apenas como um recurso estético, mas também, como a dramatização de tensões históricas e culturais. Posto que no fantástico, o insólito aparece como fissura no real, instaurando a incerteza e as ambiguidades, o que, segundo Todorov, caracterizaria o gênero, podemos compreender esse estranhamento, traduzido na forma de dúvidas e ambiguidades, como forma de *ideologema romanesco*, pois presentifica esteticamente conflitos ideológicos fundamentais: a fragilidade da razão moderna diante do inexplicável, o medo do desconhecido que ameaça a ordem social, ou ainda a persistência de crenças arcaicas em sociedades que se pretendem regidas pela racionalidade. Ainda que não seja o objetivo desse trabalho, é possível seguir a linha teórica de Chiampi quando trata do realismo maravilhoso, nessa forma narrativa, a naturalização do insólito evidencia outro tipo de ideologema: a visão de mundo resultante da mestiçagem cultural latino-

americana, em que o maravilhoso não se opõe ao real, mas o constitui. Nesse caso, a forma narrativa traduz uma posição ideológica que recusa o racionalismo europeu e afirma outras epistemologias, capazes de integrar mito, oralidade e tradição popular no interior da narrativa literária.

Isso significa que ler o fantástico ou o realismo maravilhoso não é apenas ler histórias insólitas, mas compreender que essas formas literárias constituem modos específicos de representação do real em sociedades atravessadas por tensões históricas e culturais. O insólito, longe de ser simples efeito estético, dramatiza contradições profundas da experiência social e, como no caso da América Latina, o passado colonial, a violência social e a pluralidade cultural e étnica conformam um horizonte histórico em que o real e o insólito não se opõem, mas se entrelaçam, causando estranhamento ou encantamento. Ler o fantástico e o realismo maravilhoso, portanto, implica reconhecer que sua força estética reside justamente em condensar, nas estruturas narrativas e escolhas semânticas e estilísticas, *ideologemas* que dizem respeito a disputas históricas de representação, memória e identidade.

Tratemos agora de duas consagradas narrativas do mexicano Carlos Fuentes: a novela *Aura* (1962) e o conto “Chac Mool” (1954). Carlos Fuentes não é exatamente um escritor do fantástico, ele possui produções que dialogam com a forma da narrativa fantástica, ainda que a chave de leitura da obra de Fuentes vincule-se fortemente aos temas relativos à sociologia, à História e a certos questionamentos perenes sobre as identidades latino-americanas. A novela *Aura*, por exemplo, ainda que esteja efetivamente aberta a muitas leituras, alcançou significativa repercussão por sua construção ancorada nos preceitos da literatura fantástica, dado que o argumento da novela se sustenta pela configuração de hesitações e ambiguidades próprias aos efeitos provocadores da narrativa fantástica. A trama se desenvolve a partir da suspeita de que as duas personagens principais do relato, a jovem Aura e a anciã Consuelo, são na verdade uma só pessoa, ambas configuram existências duplas. As tensões da narrativa se acentuam na medida em que o conflito se amplia gradativamente e, ao fim, desvenda-se para os leitores o mistério de outras existências duplicadas, pertencentes aos personagens Felipe Montero e General Llorente. Todos os diálogos entre o personagem Felipe e os duplos Aura-Consuelo estão marcados

pelo duplo sentido e corroboram a criação da tensão do fantástico. Enfim, são muitos os aspectos que instauram a novela no âmbito do fantástico e arriscaria dizer, no âmbito de um fantástico mais tradicional.

No entanto, é possível propor uma leitura da novela que entenda o impacto de toda a tensão proposta nos efeitos do fantástico como forma de um *ideologema romanesco*. Esta leitura está em sintonia direta com os temas filosóficos e existências que impregnaram intelectualmente a época de produção do relato, vale lembrar que *El labirinto de la soledad*, de Octavio Paz, havia sido publicado poucos anos antes, em 1959. A sobreposição de tempos e identidades, que está implícita no impacto dos efeitos do fantástico, também traduzem as vozes históricas do México antigo com suas referências a mitologia asteca e a usurpação de identidades pelos espanhóis. O debate filosófico na primeira metade do século XX, no México, se revela nas imagens construídas pelos mecanismos da narrativa fantástica, pois o esforço por entender as identidades plurais que formam a cultura mexicana – surgidas a partir da conquista e da colonização espanhola (referência ao projeto de narrativa histórica que deseja elaborar Felipe), está metaforizada, primeiramente no uso do foco narrativo na 2.ª pessoa, o Tu, que narra e se sobrepõe à voz do personagem Felipe e dos próprios leitores do relato. Esse foco narrativo duplica e desestabiliza a instância do sujeito, criando um efeito de estranhamento que se inscreve nos mecanismos do fantástico: o leitor, interpelado diretamente, passa a compartilhar da experiência de Felipe Montero e se vê implicado na perda de fronteiras entre identidades. Nesse sentido, o fantástico deixa de ser apenas um jogo formal e passa a funcionar como dispositivo ideológico, revelando a tensão entre passado e presente, indivíduo e coletividade, mito e história. Esse entrecruzamento de planos temporais, sustentado pela estratégia do “tu”, não é apenas um artifício do fantástico, mas o que garante a coesão da narrativa e a densidade de sua dimensão ideológica. Ao fundir tempos, espaços e identidades, *Aura* inscreve-se em uma tradição hispano-americana que pensa a história como processo descontínuo e assombrado pelo passado. O narrador em segunda pessoa, portanto, atua como o núcleo que organiza essa reflexão: um ideologema romanesco que, pela via do fantástico, traduz o impasse histórico e cultural de uma identidade mexicana fragmentada, em permanente negociação



entre memória e presente. O uso do “tu” narrativo em *Aura* dissolve a fronteira entre leitor, narrador e personagem, de modo que a identidade de Felipe Montero se mistura à de quem lê. Essa fusão não se limita a um recurso técnico de estilo, mas traduz uma dimensão ideológica e histórica, pois coloca o sujeito em uma posição instável, atravessada por vozes externas, a do narrador, a do anúncio e a da própria história mexicana.

O conto “Chac Mool” foi publicado no livro de estreia do escritor mexicano Carlos Fuentes, um volume de contos intitulado *Los días enmascarados*, de 1954. Estes contos podem ser considerados como uma gênese da obra de Fuentes, uma vez que revelam em um estágio ainda embrionário os principais temas da obra madura do autor mexicano. Levando em conta tal antecedente, é possível compreender que o conto “Chac Mool” congrega as bases de uma discussão frequente na obra de Fuentes: a sobrevivência do passado pré-hispânico no México contemporâneo (Trevisan, 2008, p.14). No caso deste conto, a pluralidade cultural mexicana aparece metaforizada na presença de um elemento insólito, expresso no convívio entre uma divindade pré-hispânica, Chac Mool, e um funcionário público, Filiberto. Os personagens Chac Mool e Filiberto definem nuances da cultura dos povos pré-hispânicos e da cultura europeia e, nessa narrativa, o confronto desses dois universos culturais compõem a estruturação de um enredo marcado pela ambiguidade e pelos conflitos.

No conto “Chac Mool”, ambientado na Cidade do México, o personagem Filiberto conduz parte da narrativa por meio de um diário, no qual registra seu cotidiano como funcionário público. As anotações de Filiberto revelam seu interesse por esculturas e arte pré-hispânica, levando-o a frequentar mercados e feiras de artesanato em busca de peças para sua coleção: “Pepe conocía mi afición, desde joven, por ciertas formas de arte indígena mexicana. Yo colecciono estatuillas, ídolos, cacharros. Mis fines de semana los paso en Tlaxcala o en Teotihuacán” (Fuentes, 1988, p.14). Em uma dessas ocasiões, Filiberto adquire uma estátua do deus maia Chac Mool que é colocada no porão de sua casa, desrespeitando a necessidade de exposição ao sol, fato que desencadeia os eventos insólitos: gradualmente, a estátua se transforma em um ser humano. Com vida, Chac Mool estabelece uma relação de dominação sobre Filiberto, levando-o à morte no mar de Acapulco.

O conto inicia com a afirmação da morte de Filiberto, o narrador relata seu deslocamento à Acapulco a fim de buscar seu corpo e, nessa viagem, ao ler o diário de Filiberto, descobre os eventos insólitos envolvendo a figura de Chac Mool. O conto se constrói, então, nessa contraposição das vozes de Filiberto e sua experiência insólita com a humanização de Chac Mool e a figura do leitor do diário, que se configura como a representação de um narrador cético, que se contrapõe a possibilidade da existência insólita de Chac Mool, “Aquí termina el diário de Filiberto. No quise volver a pensar en su relato; dormí hasta Cuernavaca. De ahí a México pretendí dar coherencia al escrito, relacionarlo con exceso de trabajo, con algún motivo psicológico”. (Fuentes, 1988, p.26)

Filiberto escreve em seu diário todo o desenvolvimento de sua convivência com o deus humanizado, assim, Filiberto e seu amigo se tornam narradores, cada um oferecendo uma perspectiva distinta dos acontecimentos. Filiberto, como narrador testemunha, possui certa autoridade, mas o amigo, enquanto leitor do diário, também expõe suas considerações, acrescentando seus próprios comentários durante a leitura. Embora Filiberto registre sua experiência no passado, como se dominasse o desenrolar de sua história, o final revela uma reviravolta: ao chegar à casa de Filiberto, o amigo confronta o suposto Chac Mool humanizado, anunciando a possível veracidade da narrativa de Filiberto, “Antes de que pudiera introducir la llave en la cerradura, la puerta se abrió. Apareció un indio amarillo, en bata de casa, con bufanda. Su aspecto no podía ser más repulsivo.” (Fuentes, 1988, p.27). Dessa forma, a atmosfera fantástica do conto se acentua, pois, a figura grotesca deixa em aberto a dúvida quanto à sua natureza e o amigo, leitor do diário, se torna, ao fim, outro narrador testemunha, também conhecedor dos fatos insólitos que envolvem as ações cruéis da estátua.

O tempo do enunciado, relato de Filiberto, se acomoda ao tempo da enunciação, a leitura do amigo, assim, no ato de narrar, Filiberto e seu Amigo se igualam porque os dois se referem ao outro, o Amigo se refere à Filiberto, ou a seu diário, enquanto Filiberto se refere ao Chac Mool. Os dois mecanismos, tanto da escritura como da leitura remontam à construção de uma instância de legitimidade própria do fantástico: lemos um diálogo e uma escritura que buscam a ilusão de uma história pautada na autoridade e na legitimidade. Ou seja, nesse

jogo de narradores somos lançados ao eixo central do ideologema romanesco proposto por Fuentes.

Em Carlos Fuentes, narrativas como *Aura* e *Chac Mool* retomam a tradição do fantástico não apenas como jogo estético, mas como dispositivo crítico que traduz tensões identitárias próprias da América Latina. Em *Chac Mool*, a irrupção do objeto sagrado no cotidiano burguês atualiza o confronto entre herança pré-colombiana e modernidade ocidental, revelando como o fantástico se converte em arena de disputas ideológicas mais amplas, ligadas à memória histórica e ao choque cultural. Já em *Aura*, o fantástico emerge como encenação da persistência do passado no presente, uma espécie de fantasmagoria coletiva que insiste em reabrir feridas históricas e questionar os projetos de identidade e da modernidade latino-americana.

No que se refere a construção do *ideologema romanesco* na narrativa fantástica produzida no século XXI, cabem algumas reflexões sobre a obra da escritora argentina Mariana Enriquez. Quando nos aproximamos das narrativas de Mariana Enriquez, observamos um deslocamento significativo na forma como o ideologema romanesco opera, se em Fuentes o fantástico ancora-se na interrogação coletiva das identidades latino-americanas, em Enriquez ele se concentra no plano micro da violência contra os corpos individuais, especialmente o corpo feminino e das vítimas de violência do Estado. Nessa chave, o fantástico já não traduz prioritariamente o conflito entre memória pré-colonial e modernidade, mas sim a inscrição de traumas contemporâneos que se manifestam através de mutilações e monstruosidades políticas. A estética do horror, portanto, revela-se como caminho para a construção do *ideologema romanesco*, revelando uma sociedade atravessada por desigualdades brutais, em que a violência cotidiana se converte em matéria literária.

Assim, o ideologema romanesco, na obra de Enriquez, deixa de mobilizar a construção coletiva da identidade latino-americana e se volta para a denúncia radical da violência estrutural sobre corpos. O fantástico, nesse contexto, funciona como lente deformadora que amplifica o insuportável e o torna visível, fazendo do corpo não apenas suporte narrativo, mas espaço simbólico onde se inscrevem as marcas do poder e da exclusão. Essa inflexão se aclara quando observamos o conto "Las cosas que perdimos en el fuego", no qual a narrativa

fantástica irrompe no gesto radical de mulheres que queimam seus próprios corpos em protesto contra a violência de gênero. Aqui, o ideologema romanesco concentra-se no horror estético que se imprime nos corpos femininos: a cicatriz e a deformidade tornam-se marcas de uma violência estrutural que, ao mesmo tempo, é denunciada e ressignificada como potência política. O fantástico, nesse caso, não busca metaforizar identidades coletivas em sentido histórico-cultural, como em Fuentes, mas expõe a violência cotidiana contra os corpos femininos. O insólito que organiza o conto possui sua matriz na realidade concreta da sociedade patriarcal argentina e latino-americana: a epidemia de feminicídios, com sua brutalidade e normalização progressiva. Em Enriquez, no entanto, o fantástico responde a essa epidemia com uma contra-epidemia de proporções distópicas, ou seja, mulheres que escolhem queimar seus próprios corpos, antecipando e ressignificando o gesto do agressor. A frase que ressoa no conto sintetiza com precisão esse deslocamento: "As queimas são feitas pelos homens, menina. Sempre nos queimaram. Agora nós mesmas nos queimamos. Mas não vamos morrer; vamos mostrar nossas cicatrizes." Nessa inversão insólita está o núcleo do ideologema romanesco: o corpo feminino, historicamente submetido ao controle e à destruição pelo olhar e pela mão masculinos, é reivindicado como território autônomo, logo, sua destruição insólita, converte-se em linguagem política expressando o possível do real e o impossível do insólito.

O horror do feminicídio nasce da naturalização histórica da violência, da misoginia, do controle ideológico e da repressão sistemática sobre os corpos das mulheres, elementos que expressam a brutalidade de um senso comum. Já o horror das mulheres que se queimam surge entrelaçado com a distopia social: ele espelha novos espaços de controle, mas também a resistência que nasce precisamente do gesto extremo de tomar para si a destruição do próprio corpo. O fantástico, aqui, desloca o horror, transformando-o em uma imagem insuportável, justamente porque o leitor reconhece, no impossível ficcional, o possível histórico que o antecede.

Nesse sentido, o texto fantástico, ao produzir efeitos de realidade, expõe essas discursividades e articula o todo social no momento de sua existência histórica. Com a emersão do evento insólito, surge uma confrontação de práticas

sociais que legitimam distintas temporalidades: a temporalidade do feminicídio, naturalizado e banalizado, e a temporalidade da resistência distópica, que rompe com a lógica da submissão e propõe outra gramática para o corpo feminino.

No texto fantástico de Enriquez, expõe-se, portanto, a fratura: a historicidade se expressa no verso e no reverso daquilo que se narra. O temor do monstro, a ameaça do monstro, a fala do monstro compõem as fissuras de uma formulação histórica minuciosamente construída, tanto pelo que mostrou quanto pelo que ocultou na imagem insólita. As fogueiras e os feminicídios funcionam como elementos que habitam o senso comum, o socialmente aceito, o horror que já não escandaliza. As mulheres ardentes, por sua vez, operam como a fratura que o insólito instaura: elas iluminam o que estava oculto no discurso social, tornam visível o que a normalização apagou. E as cicatrizes, imagem final e mais poderosa do conto, revelam as latências de uma memória coletiva feminina: o verso e o reverso de uma mesma violência, a moeda que o leitor adquire no pacto da leitura e que não pode, depois disso, devolver.

No conto "El chico sucio", o ideograma romanesco se manifesta de forma complexa, articulando simultaneamente a crítica à exclusão social, a permanência das crenças populares e a cumplicidade silenciosa da classe média diante da violência estrutural. A referência explícita às figuras do Gauchito Gil e San La Muerte não é gratuita: pensando no nível mais abstrato, implícito nas construções dessas figuras lendárias, é possível identificar a presença dicotômica do bem e do mal, e a presença dos objetos mágicos que outorgam poder de manipular o destino alheio. Essas figuras pertencem ao universo simbólico dos excluídos, são santos não oficiais, venerados às margens da religiosidade institucional.

O menino sujo vive com sua mãe viciada na calçada em frente à casa da protagonista, mais um invisível que ocupa o lugar marginal nos subúrbios de Buenos Aires. O conflito se estabelece quando essa criança se torna presença na vida da personagem, numa noite em que bate à sua porta. A partir dessa comunhão com a história do "chico sucio", a personagem experimentará o horror externo e interno. Nessa mesma noite, ao passar diante de um altar para o Gauchito Gil, surgem os comentários do menino sobre o "esqueleto", referência ao San La Muerte. No conto estabelecem-se os limites de uma narrativa de

suspense, gradativamente marcada por cenas de horror: são inseridos o santo bom, vitimado e justiceiro, e o santo mau, que aceita e pede tributos malignos, compondo as dimensões do sobrenatural como parte do cotidiano dos excluídos da sociedade. O ideologema romanesco opera aqui de modo preciso: as figuras do Gauchito Gil e de San La Muerte tornam-se condensações simbólicas de uma cosmologia dos marginalizados, remetendo à ideia de que a justiça e a proteção não vêm do Estado nem das instituições, mas de entidades que habitam os mesmos espaços de abandono que seus devotos.

O horror se anuncia quando é encontrada, no bairro, uma criança degolada, ao que parece vítima de um ritual satânico, ainda que existam aqueles que afirmem que essa seria uma prática criminosa de narcotraficantes. A personagem passa a suspeitar que o "degolladito" é o menino sujo. O horror externo, manifesto na presença dos rituais de San La Muerte, e o horror interno, que acontece nos questionamentos da personagem, espelham-se no desenrolar da narrativa. O marginal se torna central no conto: o ser invisível para a sociedade ressurgue como notícia e atrai de forma delirante a atenção da imprensa e dos moradores. A personagem, por sua vez, será condenada à experiência de uma marginalidade interior, provar a sua parte de maldade, expressa na sua omissão. Esse autoexame, "¿por qué no lo cuidé, por qué no averigüé cómo sacárselo a la madre?" (Enriquez, 2017) não é apenas remorso psicológico individual: é consciência da narradora, expondo a cumplicidade diante do abandono que habita sua própria soleira. A suspeita de que a mãe do menino sujo tenha entregado seu filho para um ritual surge numa briga de rua e, o final do conto culmina com a aflição da narradora, que tenta se esconder em sua casa, mas o terror já habita sua interioridade. Nessa leitura, o ideologema romanesco alcança sua expressão mais densa: a narradora de classe média, que habitava o bairro com a ilusão de uma distância segura em relação à miséria e ao ocultismo, descobre que essa distância nunca existiu. O espaço liminar do fantástico, entre o racional e o sobrenatural, entre o visível e o invisível, é também o espaço ideológico onde se revelam as contradições de uma sociedade que produz seus próprios monstros e depois finge não os reconhecer. A monstruosidade, portanto, não reside no menino, mas na ordem que o produziu.

Nesse sentido, se Chiampi (1977) mostra como a América nasce discursivamente como “imagem estética carregada de ideologia”, Enriquez atualiza esse ideologema no interior do fantástico, deslocando-o do campo coletivo da identidade para o campo micro da corporeidade e das violências estruturais. Esse deslocamento do plano coletivo em Carlos Fuentes ao plano corporal em Mariana Enriquez, pode ser compreendido como parte de um processo mais amplo de transformação das formas de representação na literatura fantástica latino-americana. Em *Chac Mool* e *Aura*, o fantástico ainda opera como dramatização simbólica de tensões históricas e identitárias: a convivência conflituosa entre passado e presente, tradição e modernidade, sagrado e profano. O corpo individual aparece apenas como mediador dessas forças coletivas, como no corpo espectral de *Aura*, que encarna a persistência do tempo e da memória. O ideologema romanesco, nesse momento, ancora-se na ideia de uma América Latina que busca definir sua identidade diante do olhar europeu e de sua própria história fragmentada.

Já em Enriquez, há uma virada significativa: o fantástico abandona a preocupação com grandes narrativas de identidade e se concentra no corpo individual e nos sujeitos marginalizados, principalmente o corpo feminino e infantil, como espaços de inscrição da violência. Essa mudança acompanha transformações sociais e políticas recentes: o deslocamento do foco das lutas anticoloniais e da busca por identidade latino-americana (marcantes no século XX) para questões mais diretamente relacionadas ao gênero, à violência urbana e à desigualdade estrutural. Assim, ao acompanhar a transformação do ideologema romanesco, do imaginário coletivo das identidades latino-americanas em Fuentes ao imaginário corporal da violência em Enriquez, evidencia-se como o fantástico se atualiza historicamente, convertendo-se em espaço privilegiado para expor as marcas ideológicas que atravessam tanto a memória quanto os corpos no presente.

## REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. “¿Que es lo neofantástico?” David Roas, org. *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001. 265-282.



- CHIAMPÌ, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- ENRÍQUEZ, Mariana. *As coisas que perdemos no fogo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017
- FUENTES, C. *Aura*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- FUENTES, C. *Los días enmascarados*. México: Ediciones Era, México, 1988, pp.09-27.
- FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. T São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ROAS, D. (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. São Paulo: Unesp, 2014
- ROAS, D. “O fantástico como problema de linguagem”. In: RAMOS, T.M.C; ALVES,
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975
- TREVISAN, A.L. *Na literatura, o insólito*. Uberlândia: E. O sexo da palavra, 2023. [file:///C:/Users/anal/Downloads/Na\\_Literatura\\_o\\_Insolito%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/anal/Downloads/Na_Literatura_o_Insolito%20(1).pdf)
- TREVISAN, A.L; CRESPO, R.; MATA, R. “Imagens do insólito ficcional em contos de Amparo Dávila e Lygia Fagundes Telles”. In: *Olhares e intercâmbios latino-americanos* São Paulo: Líquido editorial, 2022. [file:///C:/Users/anal/Downloads/Olhares\\_e\\_intercambios\\_latino\\_americanos%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/anal/Downloads/Olhares_e_intercambios_latino_americanos%20(1).pdf)
- TREVISAN, Ana Lúcia; ATIK, Maria Luiza G. *Narrativas insólitas ou realidades possíveis*. São Paulo: Todas as Musas, 2019.

# CAPÍTULO 02

## TERRITÓRIOS CONTESTADOS: LITERATURA CONTEMPORÂNEA, (DE)COLONIALIDADE E INSÓLITO EM "O CARRINHO", DE MARIANA ENRIQUEZ

Caio Vitor Marques Miranda<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana MacLenzie de São Paulo. Professor Adjunto do Curso de Letras da Universidade Estadual do Norte do Paraná.

### RESUMO:

A literatura contemporânea tem se constituído como um espaço privilegiado para problematizar conflitos históricos, desigualdades sociais e permanências coloniais, recorrendo, entre outras estratégias estéticas, ao insólito como forma de tensionar as fronteiras do real. Partindo dessa perspectiva, este artigo analisa o conto "O carrinho", de Mariana Enriquez, com o objetivo de investigar de que modo a violência racial, a colonialidade do espaço urbano e a lógica do descarte humano estruturam a narrativa e produzem a irrupção do insólito. Para tanto, estabelece-se um diálogo entre a concepção de literatura contemporânea como território contestado em Dalcastagnè (2012), a compreensão do insólito desenvolvida por Roas (2013) e Campra (2016) e as reflexões sobre colonialidade propostas por Quijano (2007) e Maldonado-Torres (2007).

**Palavras-chave:** Literatura latino-americana. (De)colonialidade. Insólito.

### INTRODUÇÃO

A produção literária brasileira contemporânea deixa de ser percebida como uma representação passiva da realidade para ser entendida como um campo de batalha simbólico, no qual a própria existência de determinados sujeitos é colocada em disputa. Esse "território contestado", termo cunhado por Dalcastagnè, revela que o espaço literário não é neutro, mas uma arena onde se decide quem detém a autoridade da fala e quem é relegado ao silêncio das margens. Tal dinâmica de poder não se restringe às páginas dos livros, pois ela

ecoa as hierarquias que organizam o espaço urbano, determinando quem são os frequentadores legítimos e quem são os intrusos em locais de prestígio social. Assim, a escrita e a circulação de narrativas tornam-se alargamentos das tensões por pertencimento que definem a vida em sociedades atravessadas por heranças coloniais.

Ao articular essa perspectiva crítica ao pensamento decolonial, percebe-se que a modernidade se sustenta sobre uma lógica de exclusão que naturaliza desigualdades e estabelece vidas consideradas sacrificáveis. A chamada “colonialidade do ser” promove uma desumanização sistemática, convertendo sujeitos em corpos disponíveis ao descarte, sem que sua eliminação produza qualquer escândalo social. Sob essa ótica, a literatura passa a atuar como um laboratório analítico capaz de observar a forma com que as tecnologias coloniais de poder operam no cotidiano, transformando territórios inteiros em zonas de risco ou ruína. O corpo racializado, monitorado e, frequentemente, expulso carrega as cicatrizes dessa ordem que regula tanto o espaço material quanto o simbólico.

O presente ensaio tem como objetivo investigar como essas estruturas de opressão e as possibilidades de reconfiguração do sensível se manifestam na escrita da argentina Mariana Enriquez. Por meio do conceito de “insólito social”, busca-se compreender como a autora desestabiliza as certezas do realismo para expor as entranhas da violência e da vulnerabilidade urbana. O foco central da análise recai sobre o conto “O carrinho”, de 2023, no qual a irrupção de uma agressão racial contra um homem negro atua como o gatilho para o colapso moral e material de uma comunidade. A partir dessa narrativa, pretende-se demonstrar que o elemento fantástico ou estranho não é um fim em si mesmo, mas um recurso para revelar a face oculta da colonialidade que estrutura as relações sociais contemporâneas.

Para isso, inicialmente estabelece-se um diálogo entre a literatura contemporânea compreendida como território contestado, a concepção de insólito como estratégia de desestabilização do real e os estudos do giro decolonial, fundamentando a compreensão da literatura como prática social atravessada por conflitos históricos, disputas de pertencimento e relações de poder. Em seguida, procede-se à análise do conto em questão, percorrendo

desde o episódio de humilhação pública do homem negro até a ruína sistêmica do bairro, a fim de evidenciar como a violência racial desencadeia a irrupção do insólito e como a lógica do descarte humano e da permanência do dejetos colonial reorganiza o espaço narrativo, conduzindo o tecido comunitário à sua dissolução.

## **LITERATURA CONTEMPORÂNEA, INSÓLITO E (DE)COLONIALIDADE**

A literatura brasileira contemporânea emerge como um campo em que circulam narrativas e se disputa o próprio direito de existir simbolicamente. A ideia de que a literatura constitui um “território contestado” resulta do fato de que ali se decide quem adquire visibilidade, quem é autorizado a falar e quem permanece restrito às margens discursivas: “a literatura brasileira é um território contestado. Muito além de estilos ou escolhas repertoriais, o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele” (Dalcastagnè, 2012, p. 5).

Nesse sentido, o campo literário se configura uma arena de embates em que ecoam estruturas coloniais mais amplas, as quais atravessam tanto o espaço material quanto o simbólico. Pontua, acertadamente, Dalcastagnè que a noção de disputa é inerente a todo espaço, manifestando-se nas normas que ditam quem pode circular por uma rua, quem tem acesso a um centro comercial e, de forma análoga, quem tem a legitimidade para escrever literatura ou quem deve se limitar ao papel de testemunha. A descrição das hierarquias que regulam o espaço urbano, definindo quem é visto como presença legítima ou intrusa, funciona como espelho das tensões inscritas na própria tessitura literária. A disputa por ocupação do espaço, seja um bairro, um corpo ou um texto, é sempre atravessada por critérios de pertencimento derivados de estruturas coloniais profundamente enraizadas.

Com essa perspectiva, torna-se possível articular o debate sobre literatura contemporânea ao campo de estudos decoloniais, uma vez que ambos partem da premissa de que o mundo social é configurado por estruturas que se naturalizam ao longo do tempo. A autora argumenta que as personagens carregam o espaço em sua própria corporeidade, que deve ser compreendida para além da ideia de um organismo biológico, uma vez que se trata do corpo

socialmente construído, marcado pelas circunstâncias e pelas violências de seu tempo. Desse modo, o embate entre corpos que foram moldados socialmente para ocupar lugares distintos na hierarquia urbana configura-se como uma temática essencial em sociedades caracterizadas pela repressão e pela violência.

Se a literatura contemporânea se configura como um espaço privilegiado para tensionar disputas que atravessam corpos, territórios e experiências sociais, uma das estratégias estéticas mais recorrentes para produzir esse deslocamento é justamente o insólito. A heterogeneidade que caracteriza a literatura contemporânea se manifesta apenas na pluralidade de vozes, de sujeitos, de espaços que passam a ocupar o campo literário e, também, nas diferentes estratégias estéticas mobilizadas para problematizar a experiência do presente. Entre essas estratégias, destaca-se o insólito, cuja recorrência na produção contemporânea evidencia um deslocamento em relação às formas clássicas do fantástico.

Se, em narrativas tradicionais, a ruptura da realidade costumava decorrer da irrupção explícita do sobrenatural; na contemporaneidade o insólito emerge, frequentemente, das próprias fissuras do cotidiano, tornando visíveis conflitos históricos, sociais e políticos que permanecem naturalizados na experiência comum. Mais do que instaurar um universo paralelo ou impossível, essas narrativas intensificam aspectos da realidade, de maneira tal que, aquilo que parecia ordinário, passa a produzir estranhamento e inquietação.

Nessa perspectiva, David Roas (2014) observa que o insólito contemporâneo não reside propriamente na presença de acontecimentos sobrenaturais, mas na desestabilização das certezas que sustentam a percepção do real. O efeito insólito instaura-se quando a realidade deixa de oferecer parâmetros suficientes para explicar aquilo que acontece, o que permite que o leitor permaneça diante de uma experiência de permanente incerteza. De modo semelhante, Rosalba Campra (2008) compreende o insólito como uma modalidade narrativa que opera sobre as brechas da racionalidade, produzindo deslocamentos que desafiam a lógica cotidiana sem necessariamente com ela romper. Assim, o insólito deixa de representar somente uma categoria vinculada ao fantástico e passa a constituir uma estratégia estética capaz de revelar as

contradições inscritas na própria realidade social, tornando perceptíveis estruturas de violência que, em condições ordinárias, tendem a permanecer invisibilizadas.

Nessa direção é que se insere o conto de Mariana Enriquez. Na narrativa, a irrupção do insólito não decorre da manifestação imediata de um elemento sobrenatural, tampouco da presença de entidades fantásticas que desorganizem arbitrariamente a realidade. O estranhamento instala-se a partir de um ato de violência racial que altera, de forma irreversível, a dinâmica do bairro e das relações que o constituem. O que se transforma não é apenas a sucessão dos acontecimentos, mas a própria percepção do mundo narrado, cuja ordem passa a ser atravessada por uma cadeia de acontecimentos inexplicáveis que desafiam qualquer interpretação exclusivamente racional. O insólito, portanto, emerge como consequência narrativa da colonialidade, funcionando como mecanismo estético por meio do qual a violência histórica inscrita nos corpos e nos territórios deixa de permanecer oculta e passa a reorganizar toda a realidade ficcional.

É justamente no ponto em que a discussão de Dalcastagnè encontra a perspectiva latino-americana da colonialidade que o arcabouço teórico se adensa. O giro decolonial entende que a modernidade se sustenta sobre uma face oculta, a colonialidade, que organiza desigualdades, define pertencimentos e estabelece vidas sacrificáveis: “la jerarquización étnico-racial de las poblaciones [...] mantiene su funcionamiento en la actualidad [...] la colonialidad organiza y distribuye desigualdades, define quiénes importan y quiénes pueden ser prescindibles” (Quijano, 2007, p. 14).

Essa dimensão ontológica é aprofundada por Maldonado-Torres, cuja formulação sobre a colonialidade do ser oferece uma chave fundamental para interpretar corpos tratados como resíduos sociais. Para ele, “la colonialidad del ser nombra la deshumanización sistemática, la conversión de sujetos en cuerpos disponibles, cuya vida puede ser sacrificada, explotada o descartada sin que ello produzca escándalo” (*apud* Quijano, 2007, p. 15).

Essa condição de disponibilidade absoluta, de vida que pode ser eliminada ou invisibilizada, é central para pensar figuras literárias que circulam às margens, habitando o limite entre presença e apagamento, entre humanidade reconhecida e ameaça percebida. O corpo marcado pelo colonialismo carrega

cicatrizes que ultrapassam o plano individual e se projetam sobre o espaço social, tornando-se símbolo da desigualdade histórica. Ao lado dessa dimensão ontológica, a teoria decolonial também ilumina a dimensão espacial da colonialidade. Quijano sustenta que a estrutura colonial do poder é responsável por organizar o controle sobre o espaço, estabelecendo quem tem o direito de habitar certos lugares, quem deve sofrer processos de deslocamento, quem pode circular com normalidade e quem é sumariamente rotulado como um intruso.

O território, assim, torna-se uma tecnologia de classificação, onde “las jerarquías raciales producen fronteras visibles e invisibles” (Quijano, 2007, p. 22). Essa ideia permite compreender o espaço urbano – e, também, os espaços narrativos – como arenas de disputa colonial, em que circulações são autorizadas ou interditas e o corpo racializado é constantemente monitorado, vigiado e expulso.

Assim, quando a literatura contemporânea encena conflitos de circulação, expulsão, vigilância e colapso, ela, muito mais do que representar uma situação localizada, reinscreve processos que derivam de uma longa história de colonialidade. É por isso que a leitura literária se beneficia da articulação entre Dalcagnè e o giro decolonial, uma vez que ambas as perspectivas reconhecem que as tensões sociais se materializam tanto em corpos quanto em espaços, tanto na ficção quanto no cotidiano. A literatura torna-se, assim, um laboratório para observar como essas tecnologias coloniais operam, como produzem sujeitos descartáveis e como transformam territórios inteiros em zonas de risco, de contágio ou de ruína.

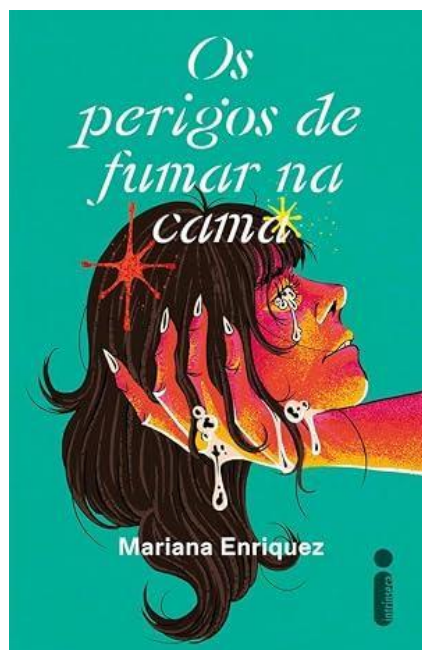
Ao articular os conceitos de colonialidade ao debate sobre quem pode falar e quem pode ocupar determinados territórios simbólicos, o artigo se insere em uma tradição crítica que recusa a neutralidade da literatura e a entende como prática social marcada por tensões históricas. Nesse sentido, a análise literária – ao se aproximar da teoria decolonial – torna-se capaz de revelar estruturas profundas de opressão e, ao mesmo tempo, de apontar brechas, fissuras e possibilidades de reconfiguração do sensível. Essa busca por fissuras na ordem estabelecida e o desvelamento do que o olhar social prefere ignorar materializam-se de forma contundente na obra de Mariana Enriquez, cujo insólito



social coloca em questão as certezas do realismo e as estruturas de poder que o sustentam.

## MARIANA ENRIQUEZ E O INSÓLITO EM QUESTÃO

A busca por fissuras na ordem estabelecida materializa-se na visualidade da capa de *Os perigos de fumar na cama*<sup>1</sup>.



O fundo verde intenso contrasta com o rosto feminino central, marcado por tonalidades vermelhas e amarelas que sugerem tensão e desgaste. Mãos alongadas atravessam os cabelos da figura, enquanto delas escorre uma substância branca e viscosa; ao redor, pequenos elementos que lembram fragmentos ósseos reforçam um imaginário de resíduos, decomposição e permanência daquilo que deveria continuar oculto. A composição articula corpo, matéria e deterioração, antecipando um universo narrativo em que o cotidiano é constantemente atravessado por sinais de ruptura.

A explosão gráfica sobre a região do crânio intensifica essa atmosfera ao sugerir um impacto que rompe a aparente estabilidade da cena. Mais do que ilustrar os contos, a capa sintetiza a lógica que organiza a coletânea: sob a superfície ordinária da vida urbana, acumulam-se vestígios de violência,

<sup>1</sup> A imagem da capa do livro está disponível em: <https://surl.li/paadpp> Acesos em: 02 jul. 2026.

degradação e morte que, em determinado momento, irrompem no plano do visível. Em “O carrinho”, conto aqui analisado, essa dinâmica se concretiza quando a violência racial e a permanência do objeto abandonado desencadeiam uma sucessão de acontecimentos que transforma o espaço cotidiano em cenário de colapso e de irrupção do insólito.

O terceiro conto da coletânea é narrado a partir da voz de uma jovem que observa, desde o interior da própria casa, a rotina do quarteirão em um domingo quente, quando um homem desconhecido, negro, embriagado e vestindo roupas sujas, surge no meio da rua, empurrando um carrinho de supermercado repleto de lixo, papelão e objetos recolhidos pela cidade. A tensão do insólito irrompe quando o homem se detém diante da casa de um vizinho e, subitamente, defeca na calçada, mobilizando a atenção dos moradores e desencadeando a reação violenta de Juancho. Este, um habitual alcoólatra da vizinhança, agride o homem verbal e fisicamente, força-o a limpar o chão e o expulsa do bairro sob insultos racistas. A narradora assiste ao episódio com a mãe, o pai e o irmão, e nota que, antes de partir, o homem olha fixamente para sua mãe; depois disso, o carrinho é abandonado próximo à esquina, diante de uma casa vazia, permanecendo ali, sujo e fétido, sem que alguém se responsabilize pelos restos que carrega.

Os dias seguintes instauram uma sucessão de acontecimentos que afetam o espaço, o tempo e a vida de cada personagem do quarteirão: vizinhos perdem emprego, negócios são assaltados ou falem, contas deixam de ser pagas, eletrodomésticos queimam, alimentos escasseiam e muitos passam a vender ou penhorar seus bens, criando um cenário de rápida deterioração econômica e social. A narradora e sua família, porém, mantêm sua casa relativamente preservada, seguem com luz, internet, comida e algum dinheiro, movendo-se pouco, evitando serem vistos e tentando ocultar o fato de que ainda dispõem de recursos básicos. O tempo torna-se uma compressão de crises contínuas, e o bairro converte-se em um espaço dominado pelo medo, pela fome e pela brutalidade. Esse processo de degradação culmina no gesto desesperado de Juancho, que incendeia o carrinho abandonado, fazendo com que um odor de carne queimada invada a rua. A cena é observada em silêncio pela narradora e sua família, que compreendem, naquele momento, que algo definitivo e irreversível se abateu sobre a comunidade, desde a expulsão violenta do

homem desconhecido. Essa percepção de um dano permanente e coletivo sugere que o verdadeiro ponto de inflexão, responsável por reorganizar de modo silencioso e irreversível o regime de realidade do conto, reside justamente na cena inaugural de violência racial que irrompeu no quarteirão.

## O INSÓLITO COMO REAÇÃO À VIOLÊNCIA RACIAL

Embora este episódio esteja inscrito no plano ostensivamente realista da narrativa, ele produz um descompasso entre causa e efeito que tensiona o próprio horizonte de verossimilhança. A agressão contra o homem negro, tomado como intruso, favelado, sujeito descartável e imediatamente reduzido a uma espécie de presença indesejada que deve ser expurgada, opera como gatilho simbólico que dispara a cadeia de acontecimentos subsequentes, e é precisamente nessa desproporção entre o ato e as consequências que o insólito começa a infiltrar-se no texto.

A sequência que leva do insulto – “preto de merda”, “favelado filho da puta” – ao gesto em que Juancho o obriga a limpar a calçada enquanto o vigia agressivamente, cria não apenas uma cena de humilhação pública, mas também o ambiente de uma violência ritualizada que reorganiza o espaço e define quem tem direito de ocupá-lo. Tal dinâmica de expulsão se materializa de forma explícita na cena em que Juancho irrompe no espaço público com uma violência verbal que não apenas rebaixa o homem, mas o reinscreve na lógica racializada do bairro, conforme evidencia o trecho:

— Preto de merda! — gritou Juancho. — Favelado filho da puta, você não vai vir aqui cagar no nosso bairro, preto cara de pau! [...] Juancho pegou uma garrafa do carrinho, girou-a no ar e arremessou-a na direção do homem, mas ela passou muito longe dele e se espatifou no asfalto. O homem, assustado com o barulho, virou-se e gritou algo ininteligível. [...] Mas antes de sair correndo em zigue-zague, fugindo de Juancho que o perseguia aos berros, olhou para mamãe com toda a lucidez e assentiu. Duas vezes. Disse mais alguma coisa, virando os olhos, abrangendo todo o quarteirão e além. (Enriquez, 2023, p. 1)

É nesse momento, ainda dentro do regime empírico, que o conto insere a imagem que desloca a percepção do real: o olhar direto, lúcido e silencioso do homem dirigido à mãe da narradora, um gesto mínimo que, no entanto, adquire densidade narrativa, porque institui uma espécie de pacto mudo entre aquela

violência sofrida e tudo o que virá depois. Esse olhar, que antecede a fuga do homem e coincide com sua última aparição no bairro, institui a primeira fissura na ordem cotidiana, funcionando como marca de inscrição da injustiça no tecido do espaço, uma espécie de registro que não se dissolve, mas se condensa na matéria inerte do carrinho abandonado na esquina, impregnando-o de uma potência que escapa ao domínio explicativo.

De tal maneira, quando “tudo começou uns quinze dias depois da chegada do carrinho” (Henriquez, 2023, p. 4), como afirma a narradora, o texto articula, sem declarar, uma correspondência entre a violência racial e a irrupção de uma série de infortúnios que, acumulados, excedem qualquer lógica causal comum e instauram a lógica do insólito: um efeito que se desdobra não porque há uma força sobrenatural operando, mas porque o mundo, após aquele acontecimento, tornou-se outro, como se a violência produzida tivesse reconfigurado o funcionamento íntimo do bairro e das suas relações, abrindo espaço para um tipo de realidade que se regula por outros princípios, mais opacos, mais imprevisíveis, mais contaminados pelo que foi expulso, mas insistiu em permanecer. Essa mudança de regime discursivo aparece explicitamente no relato da narradora, quando ela registra o início da sequência de eventos que desestabilizam o bairro:

Tudo começou uns quinze dias depois da chegada do carrinho. Talvez tenha começado antes, mas foi preciso o acúmulo de desgraças para que a vizinhança percebesse que a sequência era estranha. O primeiro foi Horacio. [...] Quando estava fechando o caixa, entraram para roubá-lo e levaram tudo. (Henriquez, 2023, p. 1)

A construção narrativa desloca o foco de acontecimentos isolados para uma sucessão de infortúnios percebidos como interligados por uma causalidade que escapa à lógica racional. Embora o ocorrido seja, em si, um evento verossímil no contexto urbano, a narradora o incorpora a uma cadeia de acontecimentos cuja repetição e proximidade temporal produzem um efeito de estranhamento. A expressão “foi preciso o acúmulo de desgraças” põe em evidência que a ruptura da ordem cotidiana não decorre de um único episódio, mas da percepção coletiva de um padrão anômalo, inaugurando um novo regime de leitura da realidade.

A partir desse momento, os moradores deixam de interpretar os

acontecimentos segundo critérios estritamente realistas e passam a atribuí-los à presença perturbadora do carrinho, instaurando uma atmosfera em que o ordinário e o extraordinário coexistem. Desse modo, o conto evidencia a passagem de uma narrativa ancorada no cotidiano para uma lógica do insólito, em que a experiência da comunidade passa a ser mediada pela suspeita de uma força inexplicável que reorganiza a percepção do real.

A mudança de regime discursivo consiste, portanto, na passagem de um universo governado pela causalidade racional para outro em que o cotidiano é progressivamente contaminado pela suspeita, pelo medo e pela irrupção do insólito, características centrais da poética de Mariana Enriquez e, como bem apontou Roas (2014), do fantástico contemporâneo.

## **O CARRINHO COMO DISPOSITIVO COLONIAL**

Se, no primeiro momento do conto, a violência racial explicita o gesto de expulsão do sujeito considerado intruso, é no segundo movimento – o da permanência do carrinho na esquina – que se materializa, no nível simbólico e espacial, a lógica colonial que atravessa silenciosamente o bairro. O objeto abandonado funciona como vestígio da passagem do homem, mas, para além disso, converte-se em um dispositivo que condensa e redistribui o lugar que lhe foi atribuído: o do resto, do lixo, do excedente humano que não encontra lugar na economia moral da vizinhança. A posição do carrinho, deslocado por Juancho, fixado na esquina, colocado diante de uma casa vazia, reinscreve, no espaço urbano, um marcador de alteridade que ninguém deseja tocar, o que transforma o objeto em extensão da figura do próprio homem expulso. Não por acaso, o texto observa que os moradores esperavam que “o favelado – que outra coisa poderia ser – voltasse para buscá-lo” (Henriquez, 2023, p. 4), revelando a articulação imediata entre o objeto e a identidade racializada atribuída ao sujeito, como se ambos partilhassem da mesma categoria ontológica do indesejado.

Esse mecanismo se torna ainda mais evidente quando o conto descreve a decomposição progressiva das coisas que o carrinho carrega, papelão úmido, comida apodrecida, odores que se adensam ao ponto de impedir qualquer aproximação, conformando uma imagem que alinha sujeira, fedor e repulsa à figura do outro racializado, produzindo uma equivalência simbólica entre o corpo

do homem e o lixo que ele transportava. A passagem do conto torna visível esse processo:

A princípio, sim, porque esperavam que o favelado — que outra coisa poderia ser — voltasse para buscá-lo. Mas ele não apareceu, e ninguém sabia o que fazer com as coisas dele. Então ficaram ali, e um dia se molharam com a chuva, e o papelão úmido se desmanchou e cheirou mal. Algo mais fediu em meio às tranqueiras, provavelmente comida apodrecida, mas o nojo impedia que alguém o limpasse. Bastava passar longe do carrinho, andar bem perto das casas e não olhar para ele. ((Enriquez, 2023, p. 4)

A descrição do carrinho, com sua materialidade precária, sua contaminação progressiva, sua condição de objeto que ninguém toca, ninguém deseja e todos evitam, opera como metáfora da colonialidade que estrutura a percepção social naquele quarteirão: tudo aquilo que pertence ao outro racializado é imediatamente assimilado ao campo do descartável, do sujo, do perigoso, do que deve ser mantido à distância. O carrinho, nesse sentido, não é um simples artefato narrativo, mas um corpo substituto; uma espécie de signo residual que retém a presença do homem ao mesmo tempo em que reforça a necessidade de sua ausência. É essa permanência incômoda, materializada nesse resto que não desaparece, que tensiona o bairro e, aos poucos, começa a operar como epicentro simbólico do colapso que se anuncia, funcionando como um dispositivo colonial que reordena a circulação dos corpos, dos afetos e do próprio real, instaurando uma zona de contágio e de medo que antecede a degradação total.

## **COLONIALIDADE DO ESPAÇO URBANO**

A colonialidade que atravessa “O carrinho” não se manifesta apenas na violência física e verbal dirigida ao homem negro, mas também, e sobretudo, na própria configuração do espaço urbano, que funciona como dispositivo de seleção, exclusão e vigilância, determinando quem pode circular, quem deve ser expulso e quem ocupa o lugar estrutural da sujeira. O espaço urbano se situa, portanto, como forma espacial que se conecta com estruturas sociais, incidindo sobre elas e articulando – e até delimitando – o modo como cada habitante interage com a cidade.

O bairro, inicialmente descrito como território relativamente estável, revela-se, no momento da agressão, como um microcosmo atravessado por fronteiras invisíveis, em que a circulação do outro racializado não é apenas indesejada, mas vivida como ameaça à ordem simbólica que sustenta a comunidade. É por isso que a expulsão não se limita ao corpo do homem, mas se desdobra como uma tentativa de restaurar a “pureza” do espaço, reinscrevendo-o na gramática colonial que define quais corpos são autorizados a existir e quais devem ser continuamente removidos para preservar a aparência de normalidade.

As falas dos moradores reiteram essa lógica:

— Levanta, fiadaputa, levanta e lava a calçada do Horacio, aqui não se brinca, volta pra favela, filho de uma puta.” [...] “Horacio usou a mangueira, resmungando sem parar: pretos de merda, pretos de merda. Este bairro não dá mais, disse mamãe, fechando a persiana. (Enriquez, 2023, p. 2–3)

Não se trata somente de insulto racial, mas de uma marcação territorial que opera no nível do discurso: o bairro se afirma como território de pertença branca e de classe trabalhadora, enquanto a favela é invocada como lugar natural do homem, o espaço ao qual ele “pertence” e para o qual deve retornar. A fronteira simbólica entre o bairro e a favela funciona como linha de separação entre “humanidade plena” e “existência dejetivo”, produzida e reproduzida por violências cotidianas que configuram o espaço como agente disciplinador, mais do que cenário. A cena subsequente reforça essa dinâmica de vigilância coletiva e vergonha social:

Algumas das garotas [...] rindo de nervoso, outras cabisbaixas e envergonhadas. Os galegos sussurravam ‘barbaridade’. Todos o observaram partir, mas ninguém se aproximava. O quarteirão fedia. Ninguém ousava se aproximar. (Enriquez, 2023, p. 3)

Essa coreografia comunitária, composta de corpos que olham, julgam, sussurram, mas não agem, não tocam, não intercedem, não se aproximam, explicita um regime de controle social que opera pela contaminação simbólica: o homem, e tudo o que lhe pertence, é fonte potencial de sujeira, e o simples contato com ele ameaça o equilíbrio moral da vizinhança. O cheiro (“o quarteirão fedia”) intensifica a ideia de que o espaço foi violado, corrompido pela presença



do corpo racializado, e essa percepção, vivida como ruína territorial, é compartilhada por todos.

Assim, a colonialidade do espaço urbano no conto não é um pano de fundo, mas um princípio organizador: ela define a geografia das relações, administra proximidades e distâncias, delimita zonas de circulação permitida e interditada, e traduz no corpo coletivo do bairro a lógica colonial de quem é reconhecido como sujeito e quem é relegado à condição de resto.

Ao expulsar o homem e, posteriormente, ao evitar o carrinho, os moradores reafirmam diariamente a fronteira que os constitui como comunidade, uma fronteira sustentada pela exclusão sistemática do outro, cuja presença fissura, desestabiliza e finalmente arrasta o bairro para o colapso que se seguirá.

## DEGRADAÇÃO DO BAIRRO COMO METÁFORA DO COLAPSO COLONIAL

O que se segue à expulsão do homem e à permanência imóvel do carrinho na esquina não é apenas uma sucessão de acontecimentos desafortunados, mas uma verdadeira implosão da estrutura social que sustentava o quarteirão, uma erosão progressiva que, no plano simbólico, opera como espelho da lógica colonial que o bairro insiste em reproduzir. A partir do momento em que aquela presença é violentamente repelida, o tecido comunitário começa a se desmanchar por dentro, como se a violência inicial tivesse inaugurado uma espécie de contágio moral que, pouco a pouco, compromete o funcionamento de tudo o que antes parecia sólido. O conto, nesse movimento, estabelece uma correspondência direta entre o gesto de exclusão e a deterioração das condições de vida, convertendo o bairro em um organismo corroído por dentro, incapaz de sustentar suas próprias bases materiais.

É nesse ponto que a narrativa registra, com precisão quase documental, o processo de desmantelamento das rotinas, dos trabalhos, das relações e dos bens que constituíam o cotidiano da vizinhança. O trecho longo que descreve essa derrocada dá a medida do colapso:

Os dois filhos da Coca perderam o emprego que tinham na oficina mecânica da avenida. [...] Para completar, a Coca não recebia a pensão. [...] Os galegos tiveram que fechar o bazar. [...] Cada vizinho, de repente, em questão de dias, perdeu tudo. A mercadoria da banca de jornal desapareceu misteriosamente.<sup>[1]</sup> Do motorista particular, roubaram o carro. O marido e único provedor de Mari — pedreiro —

caiu de um andaime e morreu. As garotas tiveram que sair das escolas particulares porque os pais não podiam pagá-las. [...] Um curto-circuito queimou todas as geladeiras do açougueiro. (Enriquez, 2023, p. 4-6)

O acúmulo desses eventos, apresentados sem exagero retórico, mas com uma cadência que intensifica a sensação de inevitabilidade, transforma a ruína em ambiente: a perda não é episódica, mas sistêmica; não atinge somente indivíduos isolados, pois se espalha como uma onda que engloba todos, indiferente às diferenças de classe interna do bairro, às particularidades de cada família ou às tentativas de resistência. Tudo se torna instável: a comida estraga, a eletricidade falha, os telefones silenciam, as casas deixam de ser seguras. O bairro, antes organizado por códigos tácitos de convivência, converte-se em um território de escassez e medo, onde o instinto de sobrevivência suplanta qualquer noção de comunidade.

Essa transformação alcança seu ápice quando a precarização deixa de ser apenas material e se torna visivelmente moral, como assinala outra passagem decisiva:

Em dois meses, ninguém mais tinha telefone no bairro. Em três meses, tiveram que puxar energia direto do poste porque não podiam pagar a luz. Os filhos da Coca começaram a roubar; um foi preso; o outro desapareceu. [...] Todos trancavam suas casas com cadeados velhos, porque não havia dinheiro para alarmes. Começaram a sumir coisas nas residências — televisões, rádios, aparelhos de som. [...] A Coca comeu o próprio gato e depois se suicidou. Vieram assistentes sociais e distribuíram comida, mas desencadearam guerras. Em cinco meses, nem a polícia entrava. (Enriquez, 2023, p. 5)

A desagregação é total: da perda do trabalho à fome, do furto ao suicídio, da violência estrutural à violência interna, o quarteirão já não funciona como espaço de amparo, mas como território colapsado, no qual a ordem pública, esse ideal moderno que a colonialidade sempre reivindicou como marca de civilização, desfaz-se completamente. A ausência da polícia, que antes funcionava como instrumento de controle dos corpos racializados, torna-se evidência de que o bairro perdeu seu lugar dentro do mapa oficial da cidade: torna-se periferia dentro de si, fabulação de um abandono que ele próprio projetou sobre o outro expulso.

A tentativa desesperada de restaurar a ordem, personificada no gesto de Juancho, marca a entrada do irracional no cotidiano:

Foi Juancho que [...] começou a gritar: 'É a porra do carrinho, o carrinho do favelado.' [...] Colocou fogo no carrinho, e os vizinhos olharam as chamas pela janela. Alguma razão Juancho tinha. Todos haviam pensado que era o carrinho. Algo ali dentro. Alguma coisa contagiosa que ele havia trazido da favela. (Enriquez, 2023, p.6)

O que antes era apenas evitado, agora é queimado, e o fogo, longe de purificar, apenas intensifica o processo de ruína, porque reafirma a lógica de que o mal vem de fora, que a sujeira é do outro, que a favela é a fonte de contaminação. A colonialidade, aqui, não é apenas uma estrutura de pensamento: é uma forma de negar a própria responsabilidade pelos colapsos que ela mesma produz. O bairro, organizado pela exclusão, sucumbe à sua própria gramática.

Por fim, o desfecho irrompe como imagem ritual de encerramento de ciclo, selando a narrativa com uma última cena de horror doméstico:

Naquela noite, sentimos cheiro de carne queimada. [...] 'Isso não é carne comum', disse mamãe. Abrimos a persiana e vimos que a fumaça vinha da varanda da casa da frente. E era preta, e não cheirava como nenhuma outra fumaça conhecida. — Que velho favelado filho da puta — disse mamãe, e começou a chorar. (Enriquez, 2023, p. 7)

A fumaça negra, espessa, anômala, impossível de assimilar funciona como signo final do colapso. Quando a mãe repete o insulto que inaugurou a narrativa, o conto devolve ao leitor, de modo brutal, a evidência de que nada mudou: o bairro desmoronou, mas o imaginário colonial permanece intacto. O colapso não transformou o pensamento, apenas destruiu o que sustentava a ilusão de estabilidade. O bairro desfez-se, mas a lógica que o produziu continua em operação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Examinar a literatura contemporânea como um espaço de disputa simbólica, no qual as tensões de poder e as heranças da colonialidade deixam de ser meros panos de fundo para se tornarem o motor da narrativa foi o propósito destas páginas. Ao articular o conceito de “território contestado” às teorias decoloniais, o texto perseguiu o objetivo de demonstrar como o “insólito social” atua como uma ferramenta política capaz de desvelar estruturas de opressão profundamente enraizadas no cotidiano urbano. Partiu-se dessa

perspectiva, para a abordagem da obra literária com um olhar que a capta para além de uma representação passiva, capta-a como um laboratório crítico que expõe a desumanização sistemática e a lógica de descarte que atinge corpos e espaços marginalizados.

Para alcançar tal propósito, a reflexão organizou-se em um movimento que uniu a fundamentação teórica à materialidade estética e narrativa. Foi, inicialmente, estabelecido o diálogo entre a crítica literária e o pensamento latino-americano sobre a colonialidade do ser e do poder. Em seguida, a análise da visualidade da capa de *Os perigos de fumar na cama* permitiu identificar metáforas visuais de combustão e decomposição que antecipam o universo de resíduos presente na coletânea. Esse percurso culminou com a leitura detida do conto “O carrinho”, acompanhando a transição de um episódio realista de agressão racial para uma espiral de degradação sistêmica que desestabiliza o regime de verossimilhança da obra.

Em última análise, conclui-se que o insólito na escrita de Mariana Enriquez não opera como um recurso sobrenatural isolado, mas como a manifestação do dejetos colonial que a sociedade tenta, sem sucesso, ocultar. A ruína do bairro apresentada em “O carrinho” revela que o gesto de expulsar o outro racializado não restaura a ordem, mas instaura um processo de autodestruição comunitária, por meio do qual o objeto abandonado – o carrinho – converte-se em um dispositivo de contágio moral. O desfecho da narrativa, marcado pela permanência do insulto mesmo diante da catástrofe, adverte que o colapso material do mundo não garante o fim da lógica colonial, a qual persiste no imaginário social como uma sombra que sobrevive à própria destruição.

## REFERÊNCIAS

CAMPRA, Rosalba. **Territórios da ficção**: o fantástico. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Horizonte; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

ENRIQUEZ, Mariana. **Os perigos de fumar na cama**. Tradução de José Geraldo Couto. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (org.). **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007, p. 127-167.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (org.). **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007, p. 93-126.

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

ROAS, David. O fantástico como problema de linguagem. RAMOS, Maria Celeste Tommasello; ALVES, Maria Claudia Rodrigues; HATTNER, Alvaro Luiz (org.). **Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso**. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto: HN, 2013, p. 61-76.

## CAPÍTULO 03

### **PLASTICIDADE E DESLOCAMENTO: LINGUAGEM E EXPERIÊNCIA EM *AGUAS AÉREAS* (1991), DE NÉSTOR PERLONGHER**

Debora Duarte dos Santos<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutora e Mestra em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, pela Universidade de São Paulo. Professora Adjunta do Departamento de Letras e Artes, da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). E-mail: ddsantos@uesc.br.

#### **RESUMO:**

Este trabalho analisa a obra *Aguas aéreas* (1991), de Néstor Perlongher, como uma obra singular que articula transcendência, experimentação linguística e uma poética do transe. O livro constitui o ápice da produção literária do poeta argentino, caracterizado pela confluência entre linguagem poética e experiência sensorial, profundamente influenciada por suas vivências no culto do Santo Daime enquanto práxis ritualística. Em sua escrita, Perlongher rejeita a racionalidade convencional e conciliadora, conferindo aos seus versos não apenas a transgressão de fronteiras formais, mas também a síntese entre ritual, corporeidade e verbo. Em *Aguas aéreas*, Perlongher elabora uma poética que ultrapassa os limites da representação, aproximando-se de um estado xamânico da escrita, no qual a linguagem opera como suporte de transcendência – conforme destacado por Roberto Echavarren no prólogo a *Lamê* (1994). Transcendente, experimental e singular, a obra em questão desafia interpretações reducionistas, demandando do leitor uma postura imersiva e sensorial. Diante do exposto, este estudo investiga como, em *Aguas aéreas*, Perlongher constrói uma poética do transe, mobilizando questões que interconectam a experiência humana, existencial e sensorial em sua relação com o gesto poético-criativo.

**Palavras-chave:** Néstor Perlongher; *Aguas aéreas*; Transcendência; Experimentação linguística; Plasticidade.

## ABSTRACT:

This work examines *Aguas aéreas* (1991) by Néstor Perlongher as a singular work that intertwines transcendence, linguistic experimentation, and a poetics of trance. The book represents the pinnacle of the Argentine poet's literary output, characterized by the confluence of poetic language and sensory experience, deeply influenced by his involvement in the Santo Daime cult as a ritual praxis. In his writing, Perlongher rejects conventional and conciliatory rationality, infusing his verses not only with a transgression of formal boundaries but also with a synthesis of ritual, corporeality, and the word. In *Aguas aéreas*, Perlongher crafts a poetics that surpasses the limits of representation, approaching a shamanic state of writing in which language functions as a medium of transcendence—as highlighted by Roberto Echavarren in the prologue to *Lamê* (1994). Transcendent, experimental, and singular, this work defies reductive interpretations, demanding an immersive and sensory reading from its audience. Given this framework, this study investigates how, in *Aguas aéreas*, Perlongher constructs a poetics of trance, engaging questions that interconnect human, existential, and sensory experience in relation to the creative-poetic gesture.

**Keywords:** Néstor Perlongher; *Aguas aéreas*; transcendence; linguistic experimentation; plasticity.

## INTRODUÇÃO

Transcendente, experimental e singular são termos que operam como possibilidades de definição de *Aguas aéreas* (1991), do poeta argentino Néstor Perlongher. Potente expressão da poética latino-americana, *Aguas aéreas* revela elaborada articulação entre linguagem poética e experiência transcendental: do verso, do corpo, dos sentidos. Cumpre destacar que a produção poética perlongheriana –amplamente caracterizada pela combinação entre experimentação linguística e profundidade conceitual–, atinge seu ápice neste poemário, demonstrando maturidade estilística, experimental e originalidade conceitual do poeta.

Nesta obra, os recursos selecionados pelo autor são explorados até a completa exaustão, cancelando uma dicção *callejera*, que fratura as convenções da linguagem, sobretudo quando mescla o registro coloquial com sofisticadas construções sintáticas, criando certo efeito de estranhamento no leitor. Essa ruptura formal não constitui mero exercício estético, antes, porém, reflete a própria concepção do poeta acerca da função transcendente da poesia.

Diante do exposto, este estudo analisa como, em *Aguas aéreas*, Néstor Perlongher constrói uma poética do transe, mobilizando questões que



tangenciam a experiência humana/existencial/sensorial em sua relação com o gesto poético e criativo.

### **PLASTICIDADE E DESLOCAMENTO: LINGUAGEM E EXPERIÊNCIA EM *AGUAS AÉREAS* (1991), DE NÉSTOR PERLONGHER**

Em sentido amplo, pode-se dizer que a fundamentação da poética perlongheriana, mais especificamente em *Aguas aéreas*, remete a uma reinterpretação em chave formal das taxonomias grega e xamânica sobre os estados de transe. Em sua obra, Néstor Perlongher concentra-se especificamente na dimensão poética do transe, atribuindo-lhe características que não só dialogam com a tradição helênica, como também se vinculam aos estratos da experiência próprios do xamanismo. Convém observar que a escolha pelo transe poético como eixo central de sua obra trata-se, antes de mais nada, e de acordo com o próprio poeta e ensaísta, de uma experiência dificilmente interpretável ou traduzível, cuja natureza escapa aos limites do enunciado e exegese convencionais. Essa perspectiva sugere uma compreensão da linguagem poética como meio de acesso a dimensões que transcendem o racional, posicionando a poesia como forma privilegiada de conhecimento.

A análise dos procedimentos formais empregados em *Aguas aéreas* revela como essa concepção consolida-se no interior da materialidade textual, uma vez que a obra apresenta estrutura fragmentária, com rupturas sintático-semânticas e sonoras que reproduzem, em nível formal, o estado de desestabilização característico do transe. Ademais, o uso frequente de imagens líquidas e aéreas – como sugerido no próprio título do livro – contribui para criar uma atmosfera onírica que reforça o tema central da obra.

[...] revela su parentesco con otras formas del trance: a comenzar por las heteróclitas formas de ejercicio espiritual capaces de conducir al arrobamiento y la fusión en la delicuescencia celeste, hasta todas las variantes de salida de sí inducidas a través de la ingestión de sustancias psicoactivas [...]" (1997b, p. 151).

Em *Aguas aéreas*, Néstor Perlongher estabelece a interação com diversas manifestações do transe, sobretudo ao transfigurar literariamente suas experiências no âmbito da religião do Santo Daime. Esta seita sincrética, cujo cerimonial contempla a ingestão ritualística da ayahuasca – substância

enteógena igualmente denominada hoasca ou yagé –, serve como matriz ontológica para a construção do poemário. Como demonstração de sua gênese criativa, o próprio poeta consigna, em epílogo à obra: *"Estos poemas se inspiran en la experiencia del Santo Daime. Agradezco al Centro Eclético de Fluyente Luz Universal, 'Flor de las aguas', de San Pablo, por el privilegio de haberme permitido acceder a la bebida sagrada."* (Perlongher, 1991, p.10).

Esta declaração autoral não apenas atesta a natureza confessional da obra, mas também estabelece um pacto de leitura que situa o texto na fronteira entre a experiência mística e a criação literária. A ayahwasca opera como vetor de desestabilização das percepções ordinárias, modulando as capacidades mentais do indivíduo, bem como catalisando aquilo que o poeta denomina "licuefacción de los códigos religiosos" (Perlongher, 1997b, p. 161) – processo que se reflete na própria tessitura linguística dos poemas. A transmutação alquímica da experiência enteógena em matéria poética manifesta-se através de: i. uma sintaxe labiríntica que mimetiza os estados alterados de consciência; ii. uma semântica fluida que dissolve as fronteiras entre sujeito e objeto; iii. uma fonética evocativa que reproduz os sons do ritual e, por fim, iv. uma topografia textual que recria os espaços sagrados da cerimônia. Esta transposição estética, cabe dizer, não se limita ao nível temático, conformando toda a arquitetura do livro, desde sua macroestrutura até os microelementos linguísticos, consolidando uma poética da alteridade.

Para além da unidade temática imantada à experiência ritualística, Néstor Perlongher intensifica o grau de proximidade entre a palavra e o corpo. O poeta manipula a realidade de modo não ordinário, fazendo com que determinadas arquiteturas discursivas percam sua ancoragem no real, como em *Austria-Hungría* (1980) ou *Alambres* (1987). Neste capítulo de sua poesia, o argentino confronta-se com o substrato vivido, apresentando-o como reservatório do social, do desconhecido e inefável.

Durante a leitura dos versos perlongherianos nota-se a construção de outras realidades, nas quais é impossível rastrear algum tipo de função mimética, deparando-se o leitor com uma aporia fundamental que resiste à objetivação representacional, ao mesmo tempo que se mantém opaca à interpretação ligeira. Nas realidades construídas, o leitor visualiza cenas protagonizadas por sereias

de celofane, cenários repletos de luzes e fosfenos “[...] que inundan las pupilas [...]”, que causam “[...] temores y placeres [...]”, e que não só desautomatizam a familiaridade dos sentidos empregados às palavras: “El poeta hace versos que no se entienden [...]” (Perlongher, 1997b, p. 149)—, como instauram sensações avassaladoras (Arratia, 2011, p. 84): “Ello porque instalan el recurso mágico de su resonancia en otro estado de conciencia, en un estado de conciencia cercano al trance”, como pode ser recuperado no ensaio “Poesía y éxtasis” (Perlongher, 1997b, p. 149).

A poesia de *Aguas aéreas* se versifica embarcada em hálitos, ânsias, em “pompas irisadas” (1997a, p. 257), que traduzem um mundo feérico, engendrado por um “xamã da escritura que chegou a uma nova definição de seu exercício”, como refere o poeta uruguaio Roberto Echavarren na introdução a *Lamê*, publicada pela Editora da Unicamp em 1994. A própria estrutura da obra denota os níveis de tensão experimentados pelo poeta, demonstrando a continuidade dos processos de combinação e os efeitos sonoro-semânticos acumulados ao longo da escrita. O poeta contribui para a ampliação dos arranjos visuais, cujo cenário de fundo apresenta tanto a atmosfera selvática quanto a pluralidade de elementos que orbitam essa paisagem; e que, posteriormente, atravessam as imagens manifestadas em seus versos, como observado no poema “XXII”:

#### XXII

Este en selva inconstante pino alado  
Conde de Villamediana

ASCESIS FORESTAL: el agua sólo como excusa o cauce para el entroncamiento del tronco en el ramaje, sutileza fluvial, el fluir de la canoa por el divertimento de las ramas, haciéndole de concha al sibilante estuche, chispas de borravino nacían del encuentro amoroso del codo de la piragua con el nudo del árbol adamado, inclinado a enguantar o feminar sus redes, al otro lado del arroyo, envuelto, vegetales que entraban en el agua, un devenir ácueo del palo, navegan en el bosque. (1997a, p. 276).

O panorama é, portanto, menos analítico que contemplativo. Há como uma espécie de degustação de sensações e visões, que se observa atravessando o corpo do poeta e do leitor. Como evidenciado nos versos precedentes – interligados pela adoção de uma dicção prosaica –, o estilo livre de Néstor Perlongher é retomado neste poemário. Aqui, entretanto, uma

particularidade em relação às demais obras do autor chama-nos a atenção: a escolha de algarismos para nomear os poemas, cujos títulos, aleatoriamente atribuídos, são dados por meio dos vocábulos que figuram no verso inicial de cada estrofe.

Já pelo título, *Aguas aéreas*, a escolha de Néstor Perlongher não se aplica simplesmente ao uso do oximoro, como sinalizado pela crítica, isso porque, uma vez considerada a infiltração do culto ao Santo Daime, bem como o êxtase enquanto estado induzido – por meio da administração de bebida enteógena, a ayahuasca –, o poeta relaciona os termos visando explicitar o sentimento de perda de autocontrole e afastamento parcial das faculdades mentais que o sujeito experimenta.

No Evangelho, livro de Coríntios 12: 2–4, esse estado de contemplação é declarado por meio das metáforas que protagonizam as fusões entre o sagrado e o profano: “[...]. Conheço um cristão que há catorze anos foi levado, de repente, até o mais alto céu. Não sei se isso, de fato, aconteceu, ou se ele teve uma visão; somente Deus sabe. Repito: sei que esse homem foi levado, de repente, ao paraíso” (2000, p. 155). “RECIO EL EMBARQUE...”, que aparece no primeiro verso do poema “I”, (1997a, p. 247) explica, por meio do intercâmbio intertextual, a natureza abrupta que acomete a entrada ou “embarque”, isto é, as alucinações e contrassensos aos quais sucumbe aquele que pratica a ingestão da substância, ou ingressa – de palavra em palavra – nos territórios conglomerados e labirínticos dessa poesia.

Para Néstor Perlongher, a ayahuasca simboliza “[...] una suerte de licuefacción de los códigos religiosos” (1997b, p. 161); e por meio das ilogicidades e devaneios que alberga, desperta e ritualiza. Em seu ensaio “La religión de la ayahuasca”, Néstor Perlongher explicita as etapas perceptivas:

Vibración de la luz (por momentos parece que las lamparitas del templo estuviesen a punto de estallar), explosión multiforme de colores, cenestesia de la música que todo lo impregna en flujos de partículas iridiscuentes, que hormiguean trazando arcos de acerado resplandor en el volumen vaporoso del aire, un aire espeso, como cristal delicuescente. La acre regurgitación del líquido sagrado en las vísceras – pesadas, graves, casi grávidas – convierte en un instante el dolor en goce, en éxtasis de goce que se siente como una película de brillo incandescente clavada en la telilla de los órganos o en el aura del alma, purpurina centelleante unciendo, a la manera de un celofán untuoso, el cuerpo enfebrecido de emoción. (1997b, p. 155-156).

Em epílogo à primeira edição, Reynaldo Jiménez assinala que a poesia de *Aguas aéreas* não se ajusta aos: “[...] ojos estrábicos de la razón entendida como razón – posesión de alguna verdad que pueda ser enunciada [...]”, já que não é nem via de acesso: “La momentánea expansión que acepta la consciencia es el reflejo de la continua mutación que lo involucra [...] Aquello que evoca es un estado de percepción, desde ya” (1997, p. 362). Outrossim, a fim de compreender a multiplicidade de arranjos sensoriais e visuais que são tecidos nesta obra, bem como demonstrando o rendimento poético almejado, isto é, a riqueza linguística expressada por meio dos processos morfológicos e sonoro-semânticos, duas referências são relevantes: os poemas “I” e “XII”, de *Aguas aéreas*, onde lemos, respectivamente:

I

RECIO EL EMBARQUE, airado aedo  
 riza u ondula noctilucas  
 iridiscencias enhebrando  
 en el etereo sulfilar:  
 un trazo  
 (deleble persistencia)  
 en el enroque de los magmas  
 en el cuadriculado del mantel  
 -mental, la sala  
 de entrecasa (arte kitsch)  
 compostelaba medianías  
 en el corset del voile, leve y violado.  
 Pero los voladitos  
 De los encajes del mantel urdían  
 Mas que un texto una forma, una figura...  
 Boreal o suave, sus caireles  
 no dejaban de iluminar los resbalosos  
 voleos del minué, por las baldosas: uña  
 desprendida y procaz, arañando sus pases  
 el inane, traslúcido volar.  
 Por espejismos de piel viva  
 en el tirón de las mucosas  
 los rasgueos de la uña  
 elevaban las cántigas  
 al cielorrasso hueco, sublunar.  
 Recio el cantor, bruñidas las guedejas,  
 dejo de mambo inflige al modular  
 intensidades en el cieno,  
 plástica  
 porosidad de la materia espesa.  
 En el dejo de un espasmo  
 contorsionaba los ligámenes  
 y transmitía a los encajes  
 la untuosidad del nylon  
 rayándolos  
 en una delicada precipitación. (1997a, pp. 247-248).

XII

- Mi éxtasis... estáteme!...inste ostento  
Que no instó en este instante!...tú consistas  
En mí, o seas dios que se me añade!...  
Martín Adán

INSTÁRONME  
A que empinase el ancho  
cálce, no dejase ni una  
gota ni una costra  
acre.  
Nervaduras del cráter craquelé  
la visión en el pliegue, la legaña  
arañesca, comi  
sura lacar  
ahora en destellos el  
dije hundido en el cáliz  
cuarteado de pupilas  
indecisas  
en fuga:  
velámenes  
brocados, guadamecí  
en topacio, incrustación  
interna, el borborismo  
tremores lacunares  
chata en tílbury

en el  
tiborcillo  
por  
enemas  
AGUAS ALUCINADAS  
AGUAS AÉREAS  
aguas visuales  
tacto en el colon húmedo  
geyser (o jersey) ístmico  
Que ni un dejo. (1997a, pp. 263-264).

Nota-se que, em ambos, a plasticidade opera como argumento central, cujos versos, ademais da persistência no acúmulo de paisagens “ALUCINADAS” (1997a, p. 247) e arranjos visuais caóticos, revelam os detalhes do “embarque” e ingestão da ayahuasca. Hinos e danças compõem o cerimonial em que o aedo esparce notações sonoras que contrastam com os eflúvios amazônicos, com a densidade do ar, igualmente espesso: “ENRARECIDA ATMOSFERA, el incenso/ nebulosa/ [...] roce del sereno/ [...] sus hélices elíseas/ aire al sin ún [...]” (1997a, p. 251-252). A sinestesia se distende convocando todos os sentidos “[...] en flujos de partículas iridiscentes, que hormiguan trazando arcos de acerado esplendor en el volumen vaporoso del aire [...]” (1997b, p. 155). A visão “legaña” – que contempla o prodígio da natureza –, se confunde com o “[...] cáliz/ cuarteado de pupilas/ indecisas [...]”. O acrimonioso percebido pelas papilas gustativas após a

ingesta do líquido: “[...] INSTÁRONME/ A que empinase el ancho/ cálice, no dejase ni una/ gota ni una costra/ acre” (1997a, p. 263), regurgita nas vísceras do eu do poema, que revela a “[...] incrustación/ interna, el borborigmo/ tremores lacunares/ chata en tílbury/ [...] tacto en el colon húmedo/ geyser (o jersey) ístmico [...]”. O embarque é passivo, delével ao mesmo tempo que persistente. “Voladitos” e “destellos” – “[...] en una delicada precipitación” (p. 248) – urdem “[...] los resbalosos voleos del minué, por las baldosas [...]” em “[...] traslúcido volar”. A natureza sublunar modula intensidades – ainda que entrecortadas –, configurando “[...] más que un texto una forma, una figura.../ Boreal o suave [...]” (1997a, p.247).

A sensação de instabilidade corporal que acompanha o eu do poema a partir das experiências intensivas que experimenta, é igualmente percebida nos movimentos incorporados ao plano formal dos textos poéticos que compõem a obra. Importantes conexões entre o plano da forma e do conteúdo são observadas, sobretudo nos procedimentos de experimentação linguística. A dinamicidade dada ao idioma castelhano – de resto, comum ao estilo do poeta –, surge maiormente cultivada: quer seja pela exaustão dos elementos morfológicos, que perfuram os sintagmas ao mesmo tempo que atribuem novos sentidos aos termos, às vezes, aglutinados ou justapostos; quer seja por meio de recursos intertextuais, revelando com isto a ultrapassagem do estilo fixo e a ruptura deliberada de estratos que asfixiam a sintaxe do poema, como no caso de “Acrílico” ou “Acre Lírico”, poema “VI” de *Aguas aéreas*, onde lemos:

ACRILICO (ACRE LIRICO) más que esplendor volumen tornaluz luz fría luna acuática su raye (intersección de élitros, choque o ballet de vagalumes, niágara) de guante calza el espesor glaceando el manatí de una cutícula de nubes, cutis níveo, glostora de nivea, en la ampulosidad del ademán glorioso disponíase el zarpe de la raya, cuadriculado en vértigo, craquelé, sin dejar de ser ruina, pegoteado de babas, la rebaba de nácar estirada en el borde de su vaina de vals, ríspido enroque que trastoca los estremecimientos en connubios, leves, alados, casi voiles, manatíes sirenas, bosques río, pues el milagro de su sobresalto, al cascar, en granadas, los aretes de esparto, les despertaba napas de titilante ánade, vacío, vagabundo, su tersura de plumas en el cauce azaroso, no nada, sino que se deja llevar, ser arrastrado, en el remolineo de las hélices por el torrente pantanoso, escándalo de espumas de la orín, agua de porcelana en el chorro de joyas, un portland numinoso al recubrir da vuleta al pulpo como un guante, perla que se revela en goma o nace caucho, dolido por el acre o el acíbar, en lenguas marejadas de un ungüento encantado. (1997a, p. 256).



O poema “VI” de *Aguas aéreas* tem como principal referente a expressão poética em si, a palavra como “ungüento encantado”: “[...] más que esplendor volumen tornaluz luz fría luna acuática [...]” (1997a, p. 256), – aspecto também justificado a partir do diálogo intertextual com a canção-poema “Acrílico”, dos compositores Caetano Veloso e Rogério Duprat; ainda que o “motor da saudade” em Caetano Veloso seja o “[...] canto o ido o tido o dito/ o dado o consumido/ O consumado [...]”, as lembranças da “adolescência”, de “um sorriso quieto”, que hoje é “amor morto” e “saudade”.

O termo “acre” que figura no início da estrofe perlongheriana remete-nos tanto à bebida sacramental quanto aos efeitos ativos e penetrantes circunstanciados pela palavra poética. Por uma parte, as combinações percorridas por Néstor Perlongher insinuam, como uma rede, as imagens oferecidas à percepção pela ayahuasca. Por outra parte, a dissecação dos termos, quase como um anagrama, enfatiza o jogo instaurado com os vocábulos, promovendo, assim, distintos arranjos e recombinações: acrílico/ acrilílico/ acre lírico/ acre/ lírico. Uma palavra, neste caso, opera como a porta de ingresso e combinação de prosódias de naturezas diversas, o que também se verifica na canção mencionada, uma vez que, além do título “acrilílico”, identificamos neologismos como “colílico” “grandicidade”, “adolescência”, “telástico”, etc.

#### **Acrílico**

Olhar colílico  
Lírios plásticos do campo e do contracampo  
Telástico cinemascopo teu sorriso tudo isso  
Tudo ido e lido e lindo e vindo do vivido  
Na minha adolescência  
Idade de pedra e paz  
Teu sorriso quieto no meu canto  
Ainda canto o ido o tido o dito  
O dado o consumido  
O consumado  
Ato  
Do amor morto motor da saudade.

Confrontando as duas composições observamos a pluralidade de palavras sonoras selecionadas pelos autores. De início, as derivações prefixais e a composição por aglutinação de termos como “acre” e “lírico” = “acrílico” em Néstor Perlongher, e “acrilílico” ou “grandicidade” e “colílico” em Caetano Veloso, escondem, pelo menos a princípio, a densidade sugestiva colecionada

graças às várias assonâncias e ritmos explorados, os quais são revelados verso após verso. Outro aspecto interessante identifica-se por meio da comutação entre estruturas vocálicas e consonantais no interior dos sintagmas, que oferecem ao texto tanto elasticidade fonética encantadora, como em: “[...] Ainda canto o ido o tido o dito/ O dado o consumido/ O consumado/ Ato/ Do amor morto motor da saudade”, ataraxia encaixada nas pausas entre assonâncias e aliterações; quanto, no caso do poema perlongheriano, revelando não somente o estado extático em que se encontra o eu do poema, como também, do ponto de vista formal, uma tensão entre som e silêncio:

[...] el manatí de una cutícula de nubes, cutis níveo, glostora de nivea, en la ampulosidad del ademán glorioso disponíase el zarpe de la raya, cuadriculado en vértigo, craquelé, sin dejar de ser ruina, pegoteado de babas, la rebaba de nácar estirada en el borde de su vaina de vals, ríspido enroque [...]. (1997a, p. 256).

Nota-se, por fim, que as antinomias apresentadas no poema perlongheriano, bem como na canção-poema de Caetano Veloso, dispensam o utilitarismo da linguagem; antes, conferem às palavras certa plasticidade, aplicando-lhes novas camadas de significação, já que, “[...] desfraldam seus signos em bandeiras buliçosas”, como ressalta Josely Vianna Baptista, para quem: “O senso de ironia é de arrasar: procedimentos de linguagem são levados a limites apoteóticos, com sua conseqüente, e inevitável, irrisão. Vocação paródica *in extremis*. Quedas primordiais, tempestades no Paraíso”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme discutido ao longo da presente análise, *Aguas aéreas* (1991), de Néstor Perlongher, irrompe como inigualável síntese de transcendência, singularidade e experimentação formal. Ao especular a relação entre linguagem poética e experiência sensorial – profundamente marcada pelo culto do Santo Daime e pelo uso ritualístico da ayahuasca –, Perlongher desafia os limites da racionalidade, consolidando uma escrita que opera por irrisão e oscila entre o corpóreo e o espiritual, o verbal e o inefável.

A análise demonstrou que a plasticidade da linguagem em *Aguas aéreas* não se restringe a um mero exercício estético, refletindo, antes, uma busca por

estados alterados de percepção, onde a palavra transmuta e, por vezes, dissolve enunciados convencionais. A fragmentação sintática, as imagens líquidas e aéreas, e a fusão entre registros coloquiais e discursividades complexas criam um efeito de estranhamento que reproduz, formalmente, a experiência do transe. A obra, assim, não apenas representa, mas *performativiza* o êxtase, exigindo do leitor uma postura imersiva e sensorial.

Além disso, o trabalho buscou demonstrar como Perlongher dialoga com tradições extáticas – da antiguidade grega ao xamanismo contemporâneo –, transpondo-as para uma linguagem poética que desestabiliza fronteiras entre sujeito e objeto, sagrado e profano. A ayahuasca, enquanto catalisadora de "licuefacción de los códigos religiosos", estrutura não apenas o tema, mas a própria materialidade textual, como visto nos poemas analisados, onde a sinestesia, a morfologia disruptiva e a intertextualidade reforçam a poética do argentino.

Contudo, é importante ressaltar que a complexidade de *Aguas aéreas* impõe limitações à interpretação: a obra resiste a leituras totalizantes, mantendo-se opaca em sua radicalidade experimental. Neste sentido, e por fim, esta análise reforça a singularidade de *Aguas aéreas* como um marco poético das literaturas hispânicas, onde linguagem e experiência se fundem em um *corpus* que desafia não apenas o cânone literário, mas a própria noção de realidade. Ao transformar o poema em um ritual de transcendência, Perlongher lega uma obra que é, por si só, um convite à deriva sensorial e à reinvenção permanente do gesto hermenêutico.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**. 2a ed. Trad. e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

ARRATIA, A. Palabras chorreantes: éxtasis y creación poética en Néstor Perlongher. In: **Revista Forma**, v. 3, 2011. Disponível em: [https://www.upf.edu/forma/\\_pdf/vol03/forma\\_vol03\\_09leon.pdf](https://www.upf.edu/forma/_pdf/vol03/forma_vol03_09leon.pdf). Acesso em: abr. 2025.

BAPTISTA, J. V. O jade ofegante da página. In: **Evita vive e outras prosas**. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 115-120.

**BÍBLIA SAGRADA:** Nova tradução na linguagem de hoje. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.

CUSSEN, F. Éxtasis líquido: Néstor Perlongher y la poesía visionaria en Latinoamérica. *In: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, ano 38, n. 76, 2012, p. 173-190. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23631233>. Acesso em: mai. 2025.

ECHAVARREN, R. A ousadia dos fluxos. *In: PERLONGHER, N. **Evita vive e outras prosas***. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 109–114.

ECHAVARREN, R. Prólogo. *In: PERLONGHER, N. **Poemas completos (1980-1992)***. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

FERRER, C; BAIGORRIA, O. Prólogo: Perlongher prosaico. *In: PERLONGHER, N. **Prosa plebeya: ensayos (1980–1992)***. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL, 1997.

GUILLÉN, J. **Lenguaje y poesía**. Madrid: Alianza Editorial, 1972.

MAFFESOLI, M. **De la orgía**. Barcelona: Ariel, 1996.

MAFFESOLI, M. **El tiempo de las tribus**. Barcelona: Icaria, 1990.

MARCONI, R. Tradição e vanguarda na obra “Acrílico” de Caetano Veloso e Rogério Duprat. *In: Revista Brasileira de Música – Programa De Pós-Graduação Em Música (UFRJ)*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 79–102, jan./ jun. 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29311>. Acesso em: mai. 2025.

PERLONGHER, N. Aguas aéreas. *In: **Poemas completos (1980-1992)***. Buenos Aires: Seix Barral, 1997a.

PERLONGHER, N. **Prosa plebeya: ensayos (1980-1992)**. Argentina, Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL, 1997b.

PERLONGHER, N. **Lamê**: Antologia bilíngue espanhol português. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 1994.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

# CAPÍTULO 04

## QUANDO O GROTESCO ATRAVESSA A ARTE: LEITURAS DO CONTO *CANINOS*, DE MÓNICA OJEDA

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Pós-Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia. Professora Adjunta do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Catalão, Goiás. Membro do GT da Anpoll: Vertentes dos Insólito Ficcional e Pesquisadora do Grupo de Pesquisa (CNPq): Estudos do Gótico. E-mail para contato: [fabiana\\_bellizzi\\_carneiro@ufcat.edu.br](mailto:fabiana_bellizzi_carneiro@ufcat.edu.br)

### RESUMO:

O texto discute a importância do grotesco na literatura a partir das reflexões de Victor Hugo no prefácio de *Cromwell* (1827), considerado um manifesto do romantismo. Para Hugo, o drama moderno nasce da conciliação entre sublime e grotesco, refletindo a dualidade humana entre corpo e espírito. O grotesco rompe com os padrões clássicos ao representar a degradação, o excesso e as contradições da existência, tornando-se uma linguagem capaz de expressar aquilo que escapa às convenções estéticas tradicionais. Em tempos marcados por violência, intolerância e instabilidade social, narrativas grotescas tornam-se relevantes por darem forma a angústias coletivas e revelar aspectos silenciados da experiência humana. Essas questões são analisadas no conto “Caninos”, da escritora equatoriana contemporânea Mónica Ojeda (1988). Na narrativa, o grotesco emerge da intimidade familiar por meio de imagens de animalização, trauma e decomposição. A relação obsessiva da protagonista com a dentadura do pai evidencia como o grotesco pode representar violências psíquicas e familiares, transformando o horror em possibilidade de reflexão e elaboração do trauma.

**Palavras-chave:** Monica Ojeda. Estranhamento. Grotesco.

### INTRODUÇÃO

Desde suas origens, a literatura frequentemente se voltou para aquilo que desafia a ordem, perturba o olhar e expõe as fissuras da experiência humana. Entre o belo e o monstruoso, o sublime e o repulsivo, surgem narrativas que

recusam representações harmoniosas do mundo e investem justamente naquilo que provoca estranhamento, desconforto e inquietação. É nesse horizonte que se insere o grotesco, categoria estética marcada pela deformação, pela ambiguidade e pela ruptura de limites, capaz de revelar aspectos da realidade que, muitas vezes, permanecem ocultos sob discursos de normalidade, racionalidade e estabilidade social.

Ao longo da história da arte e da literatura, o grotesco assumiu diferentes formas e funções, mas consolidou-se, sobretudo na modernidade, como linguagem apta a representar as contradições da condição humana. Desde as conhecidas histórias de Gargântua e Pantagruel (1532) de Rabelais, o grotesco desestabiliza certezas e coloca o sujeito diante da precariedade do corpo, da fragmentação da identidade e da violência inscrita nas relações sociais. Mais do que simples recurso do exagero ou do choque, trata-se de uma forma de conhecimento que evidencia aquilo que a cultura tende a recalcar: o medo, o trauma, a degradação, o desejo e a própria fragilidade da existência. Nesse sentido, pensar a literatura do grotesco implica refletir não apenas sobre procedimentos estéticos, mas também sobre modos de percepção do mundo e sobre a capacidade da arte de confrontar aquilo que socialmente evitamos encarar. Em tempos marcados por múltiplas formas de violência, intolerância e desumanização, narrativas grotescas parecem adquirir renovada relevância justamente por darem forma ao indizível e por exporem, através do estranhamento, experiências limite da subjetividade contemporânea.

Partindo dessas considerações, este trabalho propõe discutir a importância do grotesco na literatura, tomando como ponto de partida as reflexões de Victor Hugo e Wolfgang Kayser (além de outros teóricos devidamente referenciados) para, então, analisar-se a presença dessa estética no conto “Caninos”, da escritora equatoriana Mónica Ojeda.

## **DESENVOLVIMENTO**

### **Por que a literatura do grotesco?**

Em 1827, o escritor francês Victor-Marie Hugo (1802-1885) lança a peça teatral *Cromwell*, que retrata o drama do líder inglês Oliver Cromwell (1599-

1658). Apesar da densidade da obra e do complexo enredo, *Cromwell* destaca-se pelo prefácio, considerado por muitos críticos uma espécie de “manifesto” a favor da escola literária romântica:

[...] mais interessante do que a peça, do ponto de vista teórico, parece-nos o seu prefácio, onde ele elabora um verdadeiro manifesto dessa escola, segundo o qual, na origem da ideia do drama romântico, estaria a concepção cristã do homem duplo. A partir do momento em que o cristianismo afirma que o homem é composto de dois seres, um mortal e outro imortal, um carnal e outro espiritual, um prisioneiro dos apetites, paixões e necessidades, o outro voltado para as coisas do céu, sua verdadeira pátria, estaria criada a teoria do drama. A ideia de relacionar o drama com o pensamento cristão tem como objetivo, como se vê, o de fundamentar racionalmente a mistura de gêneros, condição, segundo o nosso autor, de uma pintura total da realidade e de um enriquecimento da arte dramática. Dilacerado entre corpo e espírito, o sujeito terá que se adaptar à dualidade, daí a necessidade, a arte, de representar sempre essas contradições, tentando conciliar o grotesco e o sublime. (Mello, 2014, p.176)

Justamente a conciliação entre o grotesco e o sublime é que permite à arte dramática aproximar-se de forma mais completa de nossa humanidade, “razão pela qual o drama deveria conter todos eles” (Mello, 2014), ou nas palavras do próprio dramaturgo: “A poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação” (Hugo, 2012, p. 46).

Passados quase dois séculos da publicação de *Cromwell*, podemos notar certa atualidade no texto de Victor Hugo na medida em que ele aponta para algo decisivo: a coexistência entre o sublime e o grotesco como marca constitutiva da arte moderna, capaz de representar com maior profundidade as ambiguidades e inquietações da condição humana. Vemos, inclusive, essa ideia fomentada pelo filósofo Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.) que postulava em *A arte poética* a importância do texto dramático enquanto via capaz de nos levar à catarse e assim enaltecer a alma humana. É tão marcante a discussão levantada por Hugo, que para ele o grotesco inaugura um marco da literatura moderna, “ou seja, aquilo que a estética clássica relegava ao esquecimento, era trazido agora como fundamento de um novo cânone” (Rosen, *apud* Batalha, 2008, p. 183). Possivelmente aí resida o interesse de Victor Hugo (e de muitos românticos) pelo grotesco, porque além de romper com os códigos culturais da época e inaugurar



uma estética – o romantismo – que marcaria a arte europeia e se espraia para outros países, o grotesco é disruptivo por ser “uma linguagem capaz de dar conta do inédito, ou daquilo que não se encaixava nos parâmetros definidos pela tradição” (Batalha, 2008, p. 184). Ademais, o grotesco hugoliano exacerba quão prisioneiros somos dos “apetites, necessidades e paixões” (Hugo, 2012, p. 46).

Talvez por expor os limites do corpo, por desnaturalizar aquilo que nossa cultura tenta esconder – o corpo decadente e degradante, o corpo “repulsivo”, o corpo que morre, ou por nos colocar diante de limites das normas sociais ao distorcer o habitual e nos obrigar a olhar para a imposição dos padrões de beleza e hierarquias sociais, o grotesco incomode demasiadamente. Nesse sentido, cabem as considerações de Wolfgang Kayser em *O grotesco* (2013) ao pontuar que o grotesco causa horror não por conta do medo da morte, mas o contrário: a angústia de viver em um mundo desordenado. Cita o autor (Kayser, 2013, p. 159) que: “Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem. [...] Deparamo-nos agora com novas dissoluções: a suspensão da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica”, referindo-se ao colapso de estruturas básicas que organizam nossa experiência – sujeito e objeto, humano e animal, vivo e morto, real e irreal, passado e presente. O grotesco instala uma espécie de crise ontológica: já não sabemos exatamente o que vemos, quem fala, de onde vem a ameaça ou mesmo quais regras regem aquele universo. Em termos gerais, poderíamos dizer que se trata da perda da “terra firme” da racionalidade.

Trazendo essas considerações para o momento atual, marcado por intolerâncias de toda ordem, discursos de ódio, fraturas sociais, crise climática, desigualdade socioeconômica e até mesmo a iminência de uma guerra mundial, caberia a pergunta: precisamos de narrativas de horror, de narrativas grotescas ou de textos que provoquem asco no leitor, sendo nossa realidade por demais grotesca? Talvez – e precisamente – agora elas se façam ainda mais necessárias até mesmo como tipo de linguagem capaz de dar forma às angústias e inquietações que atravessam o nosso tempo, que nos atravessam e que na maioria das vezes não conseguimos nomear. Isso é muito elementar para os estudos psíquicos, afinal, pior que sentir medo é não poder falar a respeito ou não conseguir detectar aquilo que nos assola. Nesse sentido, o texto que traz

elementos grotescos funciona como modo de encarar a realidade expondo aquilo que, muitas vezes, preferimos não ver e ainda na “segurança” do nosso lar.

Portanto, a resposta para a pergunta acima é muito direta: não existe uma “necessidade” universal de ler contos grotescos, contudo há razões fortes para considerá-los importantes, especialmente em termos culturais, estéticos e até filosóficos. Autoras contemporâneas como Mónica Ojeda, lida neste trabalho, usam o grotesco justamente para revelar violências escondidas ou naturalizadas, deslocando o leitor de sua zona de conforto e expondo, por meio do estranhamento, estruturas sociais marcadas pela brutalidade. Nesse sentido, o grotesco deixa de ser recurso estético do excesso ou da deformação para tornar visível aquilo que, no cotidiano, muitas vezes passa despercebido ou é socialmente silenciado, reforçando assim a importância do próprio texto literário enquanto possibilidade de escuta do “outro”. Consoante Antonio Candido (2011, p. 180):

Entendo por humanização o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante.

O grotesco, portanto, é uma das categorias literárias mais instigantes que a literatura oferece, justamente por romper com expectativas estéticas convencionais ao nos convocar a uma experiência de desconforto, estranhamento e reflexão. Ao desestabilizar os limites entre o belo e o repulsivo, entre o humano e o monstruoso, entre o riso e o horror, o grotesco questiona certezas que costumam organizar nossa percepção do mundo. Wolfgang Kayser (2013, p. 159, grifos do autor) explica isso ao sublinhar que “O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão [...]: *o grotesco é o mundo alheado* (tornado estranho)”. Nesse sentido, os contos de fada, os contos maravilhosos, a vertente do realismo mágico, apenas para citar alguns modos literários, poderiam ser classificadas como histórias grotescas, ao que Kayser (2013, p. 159) rebate que no grotesco o mundo precisa estar alheado: “[...] é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de

repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou”. Nesse movimento, o grotesco não apenas choca por chocar, mas abre espaço para leituras outras da realidade, revelando contradições sociais, e aspectos obscuros da condição humana que muitas vezes não temos conhecimento por nos encontrarmos “fechados” em nossas visões de mundo obliteradas por verdades e discursos obsoletos e arraigados.

Ainda que soe de forma paradoxal, o grotesco se torna uma possibilidade de conhecimento ao jogar luzes naquilo que preferimos não ver. Em tempos marcados pela espetacularização da dor e pela naturalização de múltiplas formas de violência, narrativas grotescas podem cumprir uma função peculiar: reativar nossa capacidade de espanto, inquietação e sensibilidade diante do mundo. Assim, mais do que um procedimento formal ou um gosto pelo excessivo, o grotesco pode constituir-se como uma ética do olhar – uma forma de confrontar a realidade em sua complexidade, em suas fissuras e em tudo aquilo que nela insiste em escapar às representações harmoniosas, afinal:

Apesar de todo o desconcerto e de todo o horror inspirados pelos poderes obscuros, que estão à espreita por trás de nosso mundo e nos podem torná-lo estranho, a plasmação verdadeiramente artística atua ao mesmo tempo como uma libertação secreta. O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar. Daí somos conduzidos a uma última interpretação: *a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo*. (Kayser, 2013, p. 161, grifos do autor).

### **O grotesco em “Caninos”**

Nascida no Equador em 1988 e radicada na Espanha, a escritora Mónica Ojeda consolidou-se como um dos nomes mais expressivos da literatura latino-americana contemporânea a partir da publicação dos romances *La desfiguración* Silva (2015) e *Nefando* (2016). No ano seguinte, antes mesmo de completar quarenta anos, teve seu nome incluído na lista Bogotá39, iniciativa do Hay Festival que reúne autores latino-americanos de destaque com menos de 40 anos. Em poucos anos, Ojeda construiu uma produção literária significativa, composta por romances, livros de poesia e coletâneas de contos marcadas pela exploração de temas como violência de gênero, corporeidade, horror e dissidência. Entre essas obras, destaca-se *Voladoras*, publicada no Brasil em 2024, coletânea que reúne o conto “Caninos”, objeto de análise deste trabalho.

A produção literária de Mónica Ojeda insere-se em uma vertente contemporânea do grotesco que ressalta formas de violência imanentes ao cotidiano. Em “Caninos”, essa operação atinge um grau extremo: o grotesco emerge da intimidade familiar. O conto aborda temas perturbadores como animalização corporal, fetiches e relações intrafamiliares de poder, compondo uma narrativa em que a violência é simultaneamente sugerida e exacerbada e ainda no espaço do lar, costumeiramente considerado o local onde se busca abrigo, aconchego e segurança. E é justamente por causa do espaço familiar se tornar tão violento e abusivo, que o conto pode ser lido sob o viés do grotesco, ou melhor, todos os oito contos que perfazem a coletânea *Voladoras*. Conforme exposto na contracapa do livro: “Este conjunto de oito contos parte da geografia avassaladora dos Andes equatorianos e aborda, impiedosamente, questões que passam pelas relações de amizade, de vizinhança e familiares em geral, atravessadas por elementos como a sexualidade, a violência, a dor, a vida e a morte.”

No conto “Caninos”, em especial, temos a história de uma moça, nomeada apenas como Filha, que vive sozinha em uma casa decadente com seu cão Godzilla. Após a morte de seu pai, Filha desenvolve um estranho vínculo com a dentadura do falecido. É quando acontecem as visitas quinzenais que a mãe e a irmã fazem à Filha, que esta começa a rememorar um passado marcado por fortes indícios de abusos e outras atrocidades, levando-nos a questionar a importância de uma história sublinhada por passagens carregadas por asco, ojeriza, horror, ou seja, um conto grotesco.

O primeiro parágrafo já oferece pistas do grotesco que atravessa a diegese quando a narradora, em terceira pessoa, observa: “Filha guardava a dentadura de Papi como se fosse um cadáver, ou seja, com amor sagrado de ultratumba: seco nas presas, sonoro nas mordidas, movendo-se pelos cantos da casa como um fantasma de gengivas vermelhas. Um cla-clac de castanhola molar a fazia sorrir ao amanhecer” (Ojeda, 2024, p. 47). Apesar da forte plasticidade presente no trecho, chama-nos atenção o fato de a personagem investir afeto e cuidados em um objeto inanimado como uma dentadura e ainda como se fosse um cadáver, com “amor sagrado de ultratumba”. Estranhamente, a memória afetiva da moça não se deve à imagem do pai e ao seu corpo inteiro,

mas sim a um substitutivo, um resto material que passa a funcionar como um sinistro relicário, aproximando-se assim de algo que durante alguns séculos do período medieval era considerado um ato que enobreceria ainda mais os restos mortais de um monarca: a fetichização das relíquias, tal como ocorreu com o Luís IX. Após sua morte, seus companheiros ferveram seu corpo no vinho para que as carnes se desprendessem dos ossos, e a ossada depositada na Basília de Saint-Denis, forjando-se a crença em um poder milagroso (Roudinesco, 2008).

Tão mais se torna grotesca essa “fetichização” pela prótese dentária, na medida em que a dentadura parece ganhar agência própria – morde, produz som, move-se. Não é apenas lembrança do morto; afinal a imagem do “fantasma de gengivas vermelhas” é particularmente expressiva porque combina o fantasmático (o incorpóreo, o etéreo) com a materialidade das gengivas, e essa fusão entre o espectral e o carnal intensifica o aspecto grotesco: o que deveria estar separado se funde numa figura híbrida, assim como ocorrera com o corpo do rei Luís IX, que após o processo de lavagem dos ossos, passa de um “corpo de miséria para um corpo de glória” (Roudinesco, 2008, p. 22). Ademais, nota-se que a presença do pai persiste numa materialidade um tanto quanto sinistra, quase erótica, em sua concretude dentária, comprovada no trecho: “Todas as noites, enquanto dormia, a dentadura de Papi era sua amante, sua companheira de cama, salivando em seus sonhos e pesadelos menores sem língua, sem músculo molhado cheirando mal, sem borda enferrujada na consciência” (Ojeda, 2024, p. 47). Indubitavelmente, temos então uma cena profundamente inquietante porque desloca categorias fundamentais de relação – amante, companheira, corpo, consciência – para um objeto protético, morto e fragmentário, adensando ainda mais o grotesco ao fundir desejo, carência afetiva, decomposição e imaginação e ainda no espaço familiar e ainda reforçando algo caro para os estudos do psiquismo, afinal “Em nossos dias, o fetichismo das relíquias é visto como uma patologia ligada à necrofilia – e, logo, como uma perversão sexual. Quanto à lei, proíbe qualquer forma de dispersão e comércio de restos humanos” (Roudinesco, 2008, p. 23).

Junto à forte composição imagética espacial que abre o conto e ainda se nota em várias passagens, destacamos também as construções sintáticas

presentes igualmente em vários trechos. Ainda citando o trecho que fala dos sonhos de Filha, o ritmo anafórico e a enumeração negativa que marcam a frase: “sem língua, sem músculo molhado cheirando mal, sem borda enferrujada na consciência” nos fornecem uma espécie de inventário de ausências, e que paradoxalmente tornam a dentadura amável e livram a moça de uma possível culpa: “sem borda enferrujada na consciência” – ao longo da leitura saberemos o porquê. Por fim, ao acordar, Filha sentava-se nas escadas da casa, depois passeava com seu cão e juntos iniciavam uma inóspita conversa na qual a moça latia mais alto que o cachorro, incomodando assim os vizinhos que a chamavam de “louca de merda” (Ojeda, 2024, p. 47), e assim se apresenta a personagem.

A rotina de Filha transcorre muito imanada à sua personalidade. Ela costuma receber a visita de Mami e Mana em sua casa – uma casa que parece decair junto com o estado psíquico da dona, conforme sua mãe nota: “Olha o estado do jardim, você está matando tudo! Que nojo, tem até merda de cachorro! Mami e Mana desconheciam a arquitetura pessoal de seu luto, embora a farejassem com os olhos” (Ojeda, 2024, p. 48). Nós, leitores, por meio do narrador onisciente sabemos com antecedência o que seria essa mórbida arquitetura do luto de Filha, a saber: a nefasta simbiose que ela desenvolve com a dentadura, a ponto de levá-la não somente para a cama em seu sono, mas durante o banho, para assistirem televisão, e demais tarefas domésticas. Ainda nessa sequência, temos mais informações a respeito da Filha: o pai ficara sob seus cuidados nos últimos dias de vida mesmo a moça habitando uma casa decadente, suja e abandonada: “Deixaram-no porque ela era mais velha: a Filha. E, por outro lado, Mami se vestia como Mana e bebia demais. E Mana estava terminando o colégio e tinha um namorado com quem muitas vezes desaparecia e ia a shows de rock” (Ojeda, 2024, p. 48).

Após a descrição dessa família composta por pessoas com estranhos apelidos: Papi, Mami, Filha e Mana, a narrativa nos apresenta sequências em *flashback*, desde a gradual queda dos dentes do pai – “Os dentes do pai caíam semana a semana como frutas maduras em sua língua de terra. Ele os cuspiam e eles rebotavam contra as paredes, as mesas, as cadeiras, os sofás da casa de Mami e Mana” (Ojeda, 2024, p. 49) até o estranho hábito canino que acometia Mami e Papi. As sequências que se seguem evidenciam um dos movimentos

mais asquerosos e, ao mesmo tempo, mais sofisticados da escrita de Mónica Ojeda: a construção de uma subjetividade marcada pela precariedade afetiva, pela desagregação psíquica e por uma lógica de luto que se materializa em formas grotescas de apego. Filha surge como personagem aderida a uma interioridade muito específica, opaca aos demais personagens e inicialmente incompreensível também ao leitor. Essa imanência entre cotidiano e subjetividade é importante porque indica que, no universo narrativo, o espaço doméstico, os hábitos e os objetos funcionam como projeções de um estado mental, coadunando-se assim aos preceitos Oziris Borges Filho (2007, p. 35): “Muitas vezes, mesmo antes de qualquer ação, é possível prever quais serão as atitudes da personagem, pois essas ações já foram indiciadas no espaço que a mesmo ocupa”.

A casa de Filha, nesse sentido, pode ser lida como exteriorização de sua ruína interna. Quando Mami observa o abandono do jardim – “você está matando tudo!” –, a fala aponta para uma decadência visível, material: o jardim morre, o lixo se acumula, há excremento, há nojo. Esse aspecto grotesco se intensifica quando a narrativa revela a condição de total vulnerabilidade de Filha, ou melhor, para complexificar sua posição no conto. Sua relação com a dentadura não pode ser lida simploriamente como loucura ou perversão; ela emerge também de um lugar de fragilidade cognitiva e emocional: o alcoolismo dos pais, as práticas perversas de sadomasoquismo e uma insinuada admoestação sexual contra as filhas.

Sob esse prisma, o grotesco em Ojeda nos mostra uma verdade psíquica e social, afinal a dentadura carregada por Filha, a casa em ruínas, o jardim morto, a sujeira e o nojo compõem um cenário de decomposição que espelha a própria desintegração dos vínculos familiares, das formas convencionais de cuidado e dos modos socialmente aceitáveis de amar e de sofrer. Filha, assim, encarna uma subjetividade limite: alguém que ama pela posse material do resto e que habita um espaço em que luto, afeto e putrefação se confundem, afinal “inúmeras vezes, o espaço é a projeção psicológica da personagem. E essa projeção pode ser de uma característica intrínseca da personagem ou de um estado momentâneo” (Borges Filho, 2007, p. 36).



A narrativa, então, prossegue em *flashback*, com o narrador onisciente retomando os momentos em que Papi e Mami se excediam na bebida a ponto de as próprias filhas, que à época tinham oito e sete anos de idade, terem que suprir a abstinência dos pais, pois somente assim “não choravam nem brigavam durante sua sexualidade vermelha. Bêbados, riam, gargalhavam e permitiam que elas se trancassem no quarto. Bêbados, eram pais melhores” (Ojeda, 2024, p. 50). Nesse momento, a diegese avança alguns anos quando Filha se recorda que no dia em que saiu de casa, aos dezoito anos, para morar sozinha, encontrou o cão e o adotou. Ela tentou ignorá-lo, mas o animal mordeu sua perna:

A dor, ela entendeu naquela tarde, podia ser luminosa. Tudo ficou branco. Ela nem sentiu o momento em que caiu no chão. Nem sequer chutou o cachorro. E por causa disso, porque ela se deixou morder, Godzilla soltou sua panturrilha. Filha se lembrava muito bem: daquele instante de lucidez plena nas presas do cão, na perfuração de sua própria carne. E teve, de repente, uma imagem vaga do passado que a fez entender que não era a primeira vez que a mordiam. (Ojeda, 2024, p. 51-52).

Filha, então, começa a chorar não por causa da dor da mordida, mas por medo de se lembrar de coisas ainda piores, “coisas que lhe aconteceram e que vivam escondidas em sua mente como baratas, como tarântulas que de repente saíam do quarto para lhe dizer quem ela realmente era, e ela não queria saber” (Ojeda, 2024, p. 52). Percebe-se que o trecho mobiliza, em poucas linhas, um conjunto de imagens extremamente densas para representar o trauma psíquico de Filha. Uma simples mordida desperta algo há muito guardado, abrindo uma fissura por onde emergem conteúdos reprimidos, e isso é basilar nos estudos do psiquismo, afinal “O eu desamparado defende-se delas [neuroses traumáticas] por meio de tentativas de fugas (recalques), que posteriormente se mostram ineficazes e que significam restrições duradouras no desenvolvimento ulterior” (Freud, 2019, p. 119).

Nesse sentido, a citação de Sigmund Freud demonstra que o psiquismo traumatizado tenta proteger-se por meio do recalque, mecanismo que busca afastar da consciência experiências insuportáveis. Contudo, tais conteúdos reprimidos retornam de forma distorcida e angustiante. Lido de outra forma, tem-se que: o fato de Filha “não querer saber” quem realmente é revela justamente

o temor de confrontar aquilo que sua memória esconde. Além disso, o emprego de animais peçonhentos não é casual. Tanto a barata quanto a tarântula evocam repulsa, medo e uma presença inquietante, associada ao escuro, ao escondido, ao que habita frestas e só aparece subitamente. Ainda, baratas e tarântulas compartilham uma simbologia ligada à sobrevivência e à persistência. São criaturas difíceis de exterminar, resistentes, que retornam mesmo quando se pensa tê-las eliminado, assim como a imagem do trauma: o passado doloroso não desaparece; ele apenas se oculta, aguardando um momento de vulnerabilidade para reaparecer.

E essa revelação se inicia quando Filha, como cuidadora de Papi em seus últimos dias de vida, observa o quão o pai envelhecera, seus dentes caíam e ele e se encurvava, não conseguindo mais se locomover: “Sua doença era igual à sua embriaguez, só que sem Mami, sem coleiras, sem focinheira, sem latidos, sem ossos, sem golpes ou gemidos histéricos na sala. Sem sexualidade vermelha” (Ojeda, 2024, p. 53). Filha, então, observa que ao receber o pai doente na casa abandonada e ao dar-lhe o primeiro banho, havia uma queimadura de cigarro no em seu joelho. Para sua surpresa, a queimadura fora cometida por Mana, que cansada de ver os pais realizando seus fetiches caninos (a tal da “sexualidade vermelha”) quando era uma criança, resolve tratar o pai como um cachorro: apagando cigarro em sua pele.

Explica-se, por fim, o porquê de as filhas – admoestadas ao longo da infância por presenciarem os pais realizando seus fetiches pela casa –, desenvolvem traumas tão contundentes. Para Mana, se o pai participava de uma sexualidade “animalizada”, agora é ele quem é literalmente animalizado pela filha, que não apenas apagou cigarros em sua pele como arrancou todos os seus dentes quando ele já estava muito doente. Nesse sentido, temos um gesto que beira à coisificação: Mana se vinga de todo ressentimento e da memória traumática no corpo paterno; ao passo que Filha cultua a dentadura para não se lembrar do que via quando criança:

Filha não queria pensar em como a irmã lhe dizia quem ele realmente era. Por isso deu banho em Papi, alimentou Papi, levou Papi para passear. É por isso que, quando lhe deram a dentadura postiça, Filha colocou-a em Papi e Papi parou de se assustar e sorriu para ela com aqueles novos incisivos que não eram seus, mas que se pareciam com ele. E Filha penteou-o, perfumou-o, levou-o para passear com Godzilla.

E enquanto Godzilla latia para outros cães, Papi lentamente movia sua mandíbula e mostrava a língua e ofegava, contente. E, quando Godzilla mostrava os dentes, Papi mostrava sua dentadura, feliz, e Filha ficava com muita raiva porque se lembrava de coisas que não queria. Recordava-se de uma coleira tensa, Papi latindo feito louco, salivando, batendo os joelhos contra as lajotas, arranhando o chão, olhando para ela e para Mana no corredor, assustadas, impactadas, e Mami soltando a coleira.

Minhas filhas, minhas pobres filhinhas!

Perdoem o Papi!

Perdoem a fraqueza do Papi. (Ojeda, 2024 p. 57)

Filha substitui as recordações tristes por uma prática obsessiva de cuidado, quando se dá o momento catártico da narrativa: o cão Godzilla desenterra a dentadura do jardim e Mami, surpresa, profere: “Devíamos tê-lo enterrado com isso!, chorou, com a maquiagem escorrendo. Ai! O que é um cão sem dentes?” (Ojeda, 2024, p.59). Sugestiona-se, aqui, o seguinte: Filha cultuava a dentadura ou não a estaria escondendo como forma de evitar as dolorosas mordidas desferidas contra ela quando criança?

Metaforicamente pode-se concluir que aquilo que se enterra para se esquecer reaparece, insistente, reclamando elaboração. O grotesco, em Mónica Ojeda, revela que certas experiências não podem ser definitivamente enterradas, pois permanecem vivas nas fissuras da memória, prontas para emergir, ferir e exigir, ainda que tardiamente, alguma forma de elaboração da dor e do trauma.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura de “Caninos”, de Mónica Ojeda, permite comprovar, em termos estéticos, a importância do grotesco enquanto categoria literária. Longe de constituir mero artifício do excesso, da deformação ou do choque gratuito, o grotesco revela-se, no conto, como linguagem crítica capaz de figurar aquilo que dificilmente poderia ser expresso por meio de formas narrativas harmoniosas: a violência íntima, o trauma infantil, a desagregação psíquica, a perversão dos vínculos familiares e a persistência do reprimido. Em outras palavras, o grotesco comparece como forma de representação quando a experiência humana se mostra fraturada, contraditória ou excessivamente dolorosa para ser apreendida por códigos convencionais de inteligibilidade.

Nesse sentido, o conto de Ojeda radicaliza aquilo que já se anunciava no pensamento de Victor Hugo (2012): a literatura só alcança uma representação mais complexa da existência quando é capaz de conciliar sublime e grotesco, beleza e horror, elevação e degradação. Em “Caninos”, essa coexistência manifesta-se precisamente na forma como o amor filial se confunde com pulsões mórbidas, o cuidado com a obsessão, a memória com a animalização e o espaço doméstico com o terror. Tal fusão de registros produz estranhamento, mas, sobretudo, produz conhecimento: obriga-nos a encarar aquilo que, socialmente, preferimos recalcar ou que não conseguimos lidar, a saber: a violência estrutural inscrita no seio da família, os traumas transmitidos entre gerações e os modos subterrâneos pelos quais a dor continua a operar no íntimo das pessoas.

Assim, se a literatura, como defende Antonio Candido, humaniza ao ampliar nossa percepção da complexidade dos seres e da vida, o grotesco participa decisivamente desse processo ao nos obrigar a reconhecer as fissuras da experiência humana – aquilo que é precário, ambíguo, doloroso e, ainda assim, profundamente constitutivo de nossa condição. Não se trata, portanto, de uma estética do escândalo, mas de uma poética da revelação. E talvez resida aí sua maior importância: tornar visível o indizível, dar forma ao trauma, nomear o horror e, por meio da linguagem literária, converter o intolerável em possibilidade de reflexão e até mesmo (re)elaboração.

## REFERÊNCIAS

BATALHA, Maria Cristina. O grotesco entre o informe e o disforme, um possível sentido. **Itinerários**, Araraquara, n. 27, p.183-192, jul./dez. 2008.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca, São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

FREUD, Sigmund. **Compêndio de Psicanálise e outros escritos inacabados**. Trad. Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MELLO, M. E. C. de. (2014). Prefaciando a modernidade. **Revista Cerrados**, 22(36). Recuperado de <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/14120> Acesso em: 11 mai. de 2026.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**. Tradução do Prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2012.

OJEDA, Mónica. “Caninos”. In: OJEDA, Mónica. **Voladoras**. Trad. Silvia Massimini Felix. Belo Horizonte: Autêntica Contemporânea, 2024. p. 45-61.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A parte obscura de nós mesmos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

# CAPÍTULO 05

## CORPOS SILENCIADOS, VOZES DESENHADAS: GÊNERO E SEXUALIDADE NO ROMANCE GRÁFICO ESPAÑHOL SOB O FRANQUISMO

Ivan Rodrigues Martin<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutor em Letras. Professor de Literaturas em Castelhana na UNIFESP.

### RESUMO:

O artigo analisa como o romance gráfico espanhol contemporâneo tem se consolidado como espaço privilegiado de elaboração crítica da memória do franquismo, especialmente no que se refere às experiências de mulheres e sujeitos dissidentes em termos de gênero e sexualidade. A partir das obras *Estamos todas bien* (Ana Penyas), da trilogia *Dentro, Fuera e Lejos* (Isabel Ruiz Ruiz) e de *El violeta* (Juan Sepúlveda Sanchis, Antonio Santos Mercero e Marina Cochet), discute-se de que modo essas narrativas gráficas reinscrevem na memória cultural espanhola corpos e subjetividades historicamente silenciados pela ditadura franquista. O estudo articula referenciais dos estudos de gênero e sexualidade, da memória cultural e da narrativa gráfica, mobilizando autores como Judith Butler, Paul B. Preciado, Marianne Hirsch e Hillary Chute. Argumenta-se que os romances gráficos analisados funcionam simultaneamente como dispositivos de testemunho visual, práticas de pós-memória e formas de contra-história afetiva. Por meio da articulação entre palavra e imagem, tais obras transformam o desenho em gesto político de reparação simbólica, produzindo novas formas de visibilidade para experiências marginalizadas pelo nacional-catolicismo franquista.

**Palavras-chave:** Romance gráfico. Franquismo. Dissidências sexuais.

### INTRODUÇÃO

Nas últimas duas décadas, o romance gráfico espanhol consolidou-se como um dos espaços mais férteis de reelaboração crítica da memória da Guerra Civil Espanhola e do franquismo. Em diálogo com os debates públicos sobre

memória histórica que atravessaram a Espanha desde os anos 2000 — particularmente após a aprovação da *Ley de Memoria Histórica* (2007) e, mais recentemente, da *Ley de Memoria Democrática* (2022) —, artistas e escritores passaram a utilizar a linguagem dos quadrinhos para recuperar experiências apagadas pela narrativa oficial da transição democrática e pelo silêncio institucional que marcou as décadas posteriores ao fim da ditadura.

Dentro desse amplo corpus memorialístico, observa-se, nos últimos anos, um deslocamento significativo: se inicialmente grande parte dos romances gráficos sobre o tema centrava-se em experiências masculinas ligadas à guerra, à resistência armada ou ao trauma político da repressão franquista, progressivamente surgem obras que deslocam o foco para sujeitos historicamente marginalizados, como mulheres, pessoas dissidentes em termos de sexualidade e gênero, trabalhadores pobres, idosos e exilados. Essas narrativas não apenas ampliam o repertório temático da memória cultural espanhola, mas também reformulam as próprias formas de narrar o passado traumático.

Neste artigo analisamos as representações de gênero e sexualidade no romance gráfico espanhol contemporâneo que tematiza o período franquista, com atenção especial à forma como essas obras reconstroem as vivências de sujeitos marginalizados ou reprimidos pela ideologia nacional-católica do regime. Escolhemos para análise as obras *Estamos todas bien* (2017), de Ana Penyas; a trilogia *Dentro* (2021), *Fuera* (2022) e *Lejos* (2024), de Isabel Ruiz Ruiz; e *El violeta* (2018), de Juan Sepúlveda Sanchis, Antonio Santos Mercero e Marina Cochet.

A análise fundamenta-se nos estudos de gênero e sexualidade (Scott, 1988; Butler, 1990; Preciado, 2008), nos estudos da memória e do trauma (Assmann, 2011; Hirsch, 2012; Jelin, 2002; Ricoeur, 2007), bem como nos estudos sobre narrativa gráfica e cultura visual (Groensteen, 2007; Chute, 2016; Baetens & Frey, 2015). Partimos do pressuposto de que essas obras funcionam simultaneamente como práticas de memória cultural, dispositivos de testemunho visual e formas de contra-história afetiva, produzindo visibilidade para subjetividades reprimidas pelo franquismo.



Mais do que representar o passado, os romances gráficos aqui analisados disputam os sentidos da memória coletiva contemporânea. Como afirma Marianne Hirsch (2012), a memória traumática frequentemente se transmite por fragmentos, imagens, silêncios e afetos, produzindo formas de pós-memória que atravessam gerações. Nesse sentido, o romance gráfico revela-se particularmente potente, pois articula simultaneamente o verbal e o visual, permitindo representar não apenas os acontecimentos históricos, mas também os vazios, as ausências e as marcas emocionais deixadas pela violência histórica.

### **Franquismo, gênero e sexualidade: repressão e biopolítica**

O regime franquista (1939–1975) instituiu uma longa ditadura baseada na repressão política, na censura cultural e no controle ideológico dos comportamentos sociais. Sob a égide da doutrina nacional-católica, impuseram-se modelos normativos de gênero e sexualidade que definiam a mulher como mãe e esposa submissa, enquanto dissidências sexuais foram perseguidas, criminalizadas e patologizadas. A ditadura franquista estruturou-se sobre uma concepção profundamente patriarcal de sociedade. Como demonstram os estudos de Mary Nash (1999) e Aurora Morcillo (2010), o regime promoveu um projeto de feminilidade fundamentado na domesticidade, na obediência e na maternidade compulsória. A *Sección Femenina da Falange* desempenhou papel central nesse processo, difundindo um modelo de mulher subordinada ao marido, à religião e ao Estado. A educação feminina enfatizava tarefas domésticas, virtudes cristãs e sacrifício familiar, enquanto a participação pública das mulheres era condenada ou rigidamente controlada.

Essa política de gênero estava diretamente articulada a uma concepção biopolítica do corpo social. Em diálogo com Michel Foucault (1976), Paul B. Preciado (2008) argumenta que o franquismo transformou a heterossexualidade em dispositivo político central para a administração da vida social. A família nuclear heterossexual converteu-se em núcleo moral da nação, enquanto qualquer desvio em relação à norma sexual era interpretado como ameaça à ordem pública.

Nesse contexto, a perseguição às dissidências sexuais e de gênero assumiu dimensões institucionais sistemáticas. A reforma da *Ley de Vagos y Maleantes*, em 1954, passou a incluir explicitamente os homossexuais como sujeitos perigosos para a ordem social. Posteriormente, a *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social* (1970) intensificou os mecanismos repressivos, legitimando detenções, internações psiquiátricas e processos de “reeducação” sexual. Como demonstram Cleminson e Vázquez García (2007), a repressão franquista articulava polícia, medicina e religião na produção de um discurso patologizante sobre o desejo dissidente.

Ao mesmo tempo, o franquismo produziu aquilo que Elizabeth Jelin (2002) define como políticas do silêncio: formas institucionais de apagamento da memória traumática. Mulheres, homossexuais e sujeitos marginalizados não apenas sofreram violência física e simbólica, mas tiveram suas experiências excluídas da narrativa oficial da história espanhola. Assim, os romances gráficos analisados aqui emergem como tentativas de reinscrever essas experiências na esfera pública da memória.

### **Romance gráfico, memória cultural e testemunho visual**

A partir dos anos 2000, o romance gráfico espanhol tornou-se um espaço privilegiado para a reelaboração do trauma histórico do franquismo. Obras como *El arte de volar* (Antonio Altarriba e Kim), *Los surcos del azar* (Paco Roca), *Paracuellos* (Carlos Giménez) e a trilogia de Sento Llobel sobre Pablo Uriel contribuíram para consolidar uma tradição memorialística nos quadrinhos espanhóis contemporâneos.

Esse movimento deve ser compreendido dentro de um contexto cultural mais amplo marcado pela emergência de políticas públicas de memória, pela abertura de arquivos históricos e pelo crescimento dos debates sobre justiça histórica na Espanha democrática. Como afirma Andreas Huyssen (2000), as sociedades contemporâneas vivem uma “obsessão memorialística”, na qual o passado traumático retorna continuamente como questão ética e política. No caso espanhol, tal processo assume especificidades importantes. A chamada “Transição Democrática” foi marcada por um pacto de silêncio em torno dos

crimes franquistas, frequentemente referido como “*pacto del olvido*”. Apenas décadas depois emergiu um movimento social mais amplo voltado à recuperação da memória histórica, à localização de fossas comuns e ao reconhecimento das vítimas da ditadura. O romance gráfico insere-se diretamente nesse contexto, funcionando como meio de circulação pública de memórias antes restritas ao espaço privado.

A linguagem dos quadrinhos revela-se particularmente eficaz para representar traumas históricos. Hillary Chute (2016) argumenta que a narrativa gráfica permite articular documento e subjetividade, testemunho e imaginação, produzindo formas complexas de representação do sofrimento histórico. Já Thierry Groensteen (2007) destaca que os quadrinhos operam através de uma “solidariedade icônica”, na qual imagens sucessivas constroem relações afetivas e temporais específicas.

Além disso, o romance gráfico contemporâneo frequentemente mobiliza estratégias híbridas — colagem, fotografia, arquivos, manuscritos, documentos históricos — produzindo uma estética documental que tensiona os limites entre ficção, autobiografia e historiografia. Tal hibridismo aproxima essas obras das discussões contemporâneas sobre pós-memória e testemunho. No caso específico das obras aqui analisadas, interessa-nos observar como a linguagem gráfica permite representar experiências historicamente silenciadas. O corpo feminino envelhecido, o desejo homoafetivo reprimido, o confinamento doméstico, o silêncio familiar e o trauma geracional são traduzidos visualmente por meio de enquadramentos, paletas cromáticas, espaços vazios e fragmentações narrativas.

### **Ana Penyas e a memória afetiva do cotidiano em *Estamos todas bien***

Publicado em 2017 pela Salamandra Graphic, *Estamos todas bien*, de Ana Penyas, tornou-se rapidamente uma das obras mais importantes da recente produção gráfica espanhola sobre memória histórica. Vencedora do *Premio Nacional del Cómic* em 2018, Penyas foi a primeira mulher a receber a distinção, fato que por si só evidencia a histórica masculinização do campo dos quadrinhos espanhóis.

A obra constitui-se simultaneamente como álbum de memórias familiares, investigação afetiva e gesto político de restituição histórica. A narrativa acompanha as vidas das avós da autora, Maruja e Herminia, cujas experiências atravessam a guerra, a ditadura e a velhice na contemporaneidade. Entretanto, mais do que reconstruir biografias individuais, Penyas utiliza essas trajetórias para problematizar a invisibilidade histórica das mulheres comuns durante o franquismo.

O livro rompe deliberadamente com modelos heroicos de representação histórica. Em vez de grandes acontecimentos políticos ou figuras masculinas da resistência, Penyas concentra-se em tarefas domésticas, conversas cotidianas, gestos repetitivos e memórias fragmentárias. Tal escolha estética e narrativa possui forte dimensão política: ao transformar o cotidiano feminino em matéria histórica, a autora questiona a divisão tradicional entre esfera pública e privada.

Joan Scott (1988) argumenta que o gênero deve ser entendido como categoria de análise histórica precisamente porque revela relações de poder invisibilizadas pelas narrativas tradicionais. Em *Estamos todas bien*, essa perspectiva manifesta-se na atenção aos pequenos mecanismos cotidianos de submissão feminina: a obrigação do casamento, a dependência econômica, o trabalho doméstico não reconhecido e o silenciamento emocional.



Figura 1: Fragmento de *Estamos todas bien*. PENYAS, 2017.

A estrutura fragmentária da obra é central para sua potência estética. Em lugar de linearidade cronológica, Penyas constrói um mosaico descontínuo de lembranças, fotografias, diálogos e imagens domésticas. Essa fragmentação aproxima-se daquilo que Marianne Hirsch (2012) define como pós-memória: uma relação com o passado mediada por lacunas, silêncios e afetos transmitidos entre gerações.

Do ponto de vista visual, a autora combina desenho, colagem, fotografia e intervenção gráfica, produzindo uma estética híbrida que oscila entre documento e evocação subjetiva. Fotografias familiares aparecem frequentemente desgastadas, desfocadas ou parcialmente encobertas, enfatizando a instabilidade da memória. O uso de papéis envelhecidos, texturas e recortes cria um efeito visual de arquivo doméstico, aproximando o livro de um álbum familiar:

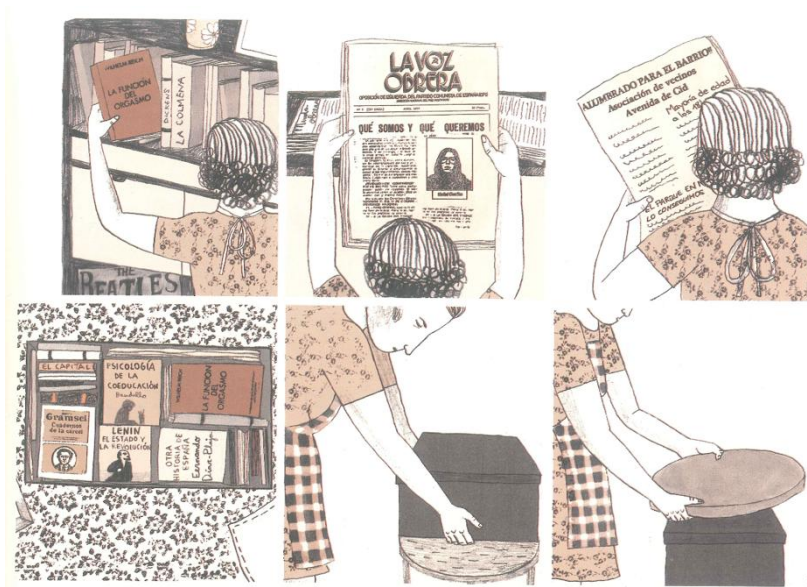


Figura 2: Fragmento de *Estamos todas bien*. PENYAS, 2017.

A paleta cromática desempenha igualmente função narrativa importante. Tons terrosos, ocres e alaranjados produzem atmosfera simultaneamente íntima e melancólica. O envelhecimento visual das páginas dialoga diretamente com o envelhecimento dos corpos representados. Nesse sentido, o livro articula memória histórica e corporalidade: o corpo envelhecido das avós torna-se arquivo vivo do franquismo.

Outro aspecto relevante é a representação da velhice feminina. Penyas recusa tanto a idealização sentimental quanto a invisibilização social da velhice. As personagens aparecem frágeis, cansadas, frequentemente solitárias, mas também irônicas, afetuosas e complexas. O humor cotidiano impede que a obra reduza essas mulheres à condição exclusiva de vítimas. Tal perspectiva aproxima-se das discussões de Judith Butler (2004) sobre vulnerabilidade e precariedade. Para Butler, determinados corpos tornam-se socialmente menos “choráveis” ou menos reconhecidos como plenamente humanos. Em *Estamos todas bien*, Penyas restitui visibilidade precisamente a corpos femininos historicamente considerados irrelevantes pela narrativa histórica oficial:



Figura 3: Fragmento de *Estamos todas bien*. PENYAS, 2017.

A dimensão política da obra emerge também no modo como o espaço doméstico é representado. Cozinhas, salas, corredores e quartos aparecem como lugares simultaneamente de confinamento e sobrevivência. O lar da época franquista não é retratado apenas como espaço de opressão, mas também como território de transmissão afetiva e resistência silenciosa:





Figura 4: Fragmento de *Estamos todas bien*. PENYAS, 2017.

Desse modo, *Estamos todas bien* transforma a intimidade em categoria histórica. A obra demonstra que o franquismo não operou apenas através da violência institucional explícita, mas também por meio de micropráticas cotidianas de controle dos corpos, dos afetos e dos papéis de gênero.

### **Isabel Ruiz Ruiz: prisão, vigilância e exílio na trilogia *Dentro, Fuera e Lejos***

A trilogia formada por *Dentro* (2017), *Fuera* (2019) e *Lejos* (2021), de Isabel Ruiz Ruiz, constitui um dos projetos mais ambiciosos de recuperação visual da experiência feminina durante o franquismo. Cada volume articula uma dimensão espacial específica da repressão: o cárcere, a vigilância social e o exílio.

A autora, formada em Belas Artes e atuante no campo da fotografia e da ilustração documental, desenvolve uma estética profundamente marcada pela contenção visual. Seus livros situam-se na fronteira entre arte documental, memorialismo e testemunho gráfico.

#### ***Dentro*: cárcere e corpo feminino**

No primeiro volume, *Dentro*, Ruiz Ruiz aborda a experiência das mulheres encarceradas pelo franquismo. Diferentemente de narrativas centradas em grandes lideranças políticas, o livro recupera histórias de mulheres anônimas:



mães, esposas, militantes, trabalhadoras. A prisão aparece como dispositivo central de disciplinamento dos corpos femininos. Inspirando-nos em Foucault (1975), podemos compreender o cárcere franquista não apenas como espaço de punição física, mas como mecanismo de reorganização moral dos sujeitos. O objetivo não era somente neutralizar opositoras políticas, mas produzir feminilidades submissas.

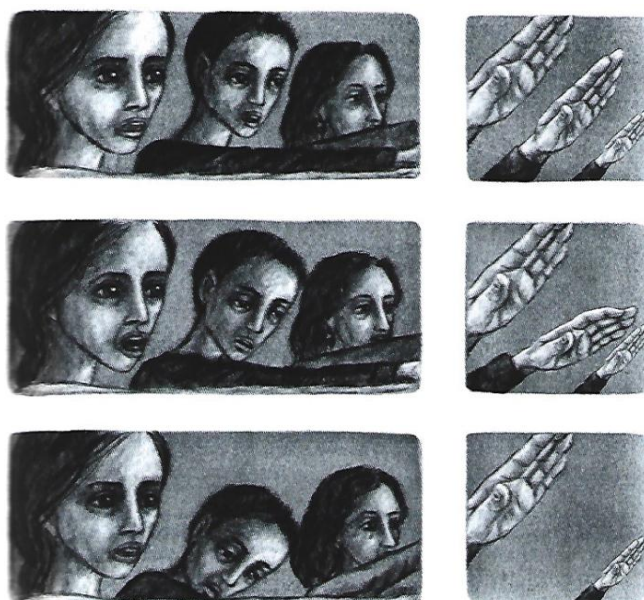


Figura 5: Fragmento de *Dentro*. RUIZ RUIZ, 2021.

Visualmente, Ruiz Ruiz trabalha intensamente a claustrofobia. O formato quadrado das páginas, os enquadramentos fechados e o predomínio de escalas de cinza produzem sensação contínua de confinamento. Em muitas sequências, as personagens aparecem comprimidas entre grades, corredores estreitos ou paredes vazias. O silêncio visual é igualmente significativo. Diversas páginas apresentam poucas palavras ou mesmo ausência completa de texto verbal. Esse procedimento produz pausas contemplativas que intensificam o impacto emocional das imagens. O trauma aparece frequentemente representado não pelo excesso narrativo, mas pela suspensão:

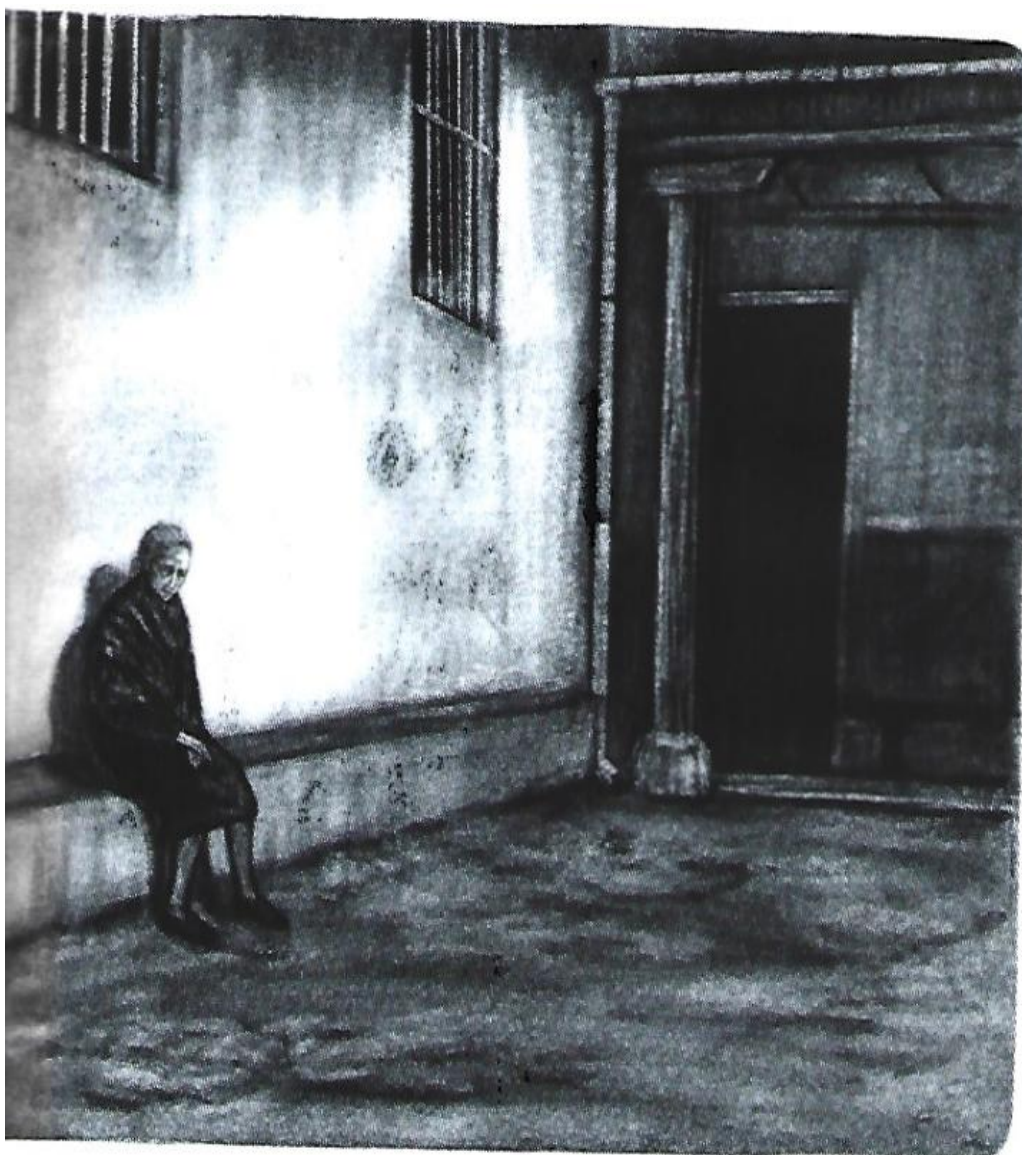


Figura 6. Fragmento de *Dentro*. RUIZ RUIZ, 2021.

Além da violência física, a obra enfatiza formas cotidianas de humilhação: fome, separação familiar, perda dos filhos, vigilância religiosa e destruição psicológica. Entretanto, Ruiz Ruiz também representa redes de solidariedade feminina dentro das prisões. Pequenos gestos de cuidado, compartilhamento de alimentos ou apoio emocional funcionam como formas de resistência micropolítica:



Figura 7: Fragmento de *Dentro*. RUIZ RUIZ, 2021.

### ***Fuera*: vigilância e disciplinamento social**

Se *Dentro* tematiza o cárcere explícito, *Fuera* demonstra como a própria sociedade franquista funcionava como extensão da prisão. O livro desloca o foco para mecanismos cotidianos de vigilância moral e controle dos comportamentos femininos.

A obra evidencia o papel de instituições como a *Sección Femenina*, a Igreja Católica e o *Patronato de Protección de la Mujer* na produção de feminilidades controladas. O corpo feminino aparece constantemente submetido ao olhar disciplinador da família, da religião e do Estado:





Figura 8: Fragmento de *Fuera*. RUIZ RUIZ, 2022.

Judith Butler (1990) nos ensina que o gênero é performativamente produzido através da repetição de normas sociais. Em *Fuera*, observamos precisamente a violência implicada nesse processo de normalização. As mulheres representadas vivem sob vigilância permanente: suas roupas, desejos, gestos e comportamentos são continuamente regulados. Do ponto de vista visual, Ruiz Ruiz amplia o uso de espaços vazios e enquadramentos distantes. Diferentemente da claustrofobia explícita de *Dentro*, aqui a opressão manifesta-se através da sensação de exposição contínua. Ruas, igrejas e praças tornam-se cenários de vigilância:



Figura 9: Fragmento de *Fuera*. RUIZ RUIZ, 2022.

A monocromia permanece central na construção estética do livro. Tons cinzentos e apagados sugerem um mundo emocionalmente sufocado. O uso ocasional de contrastes luminosos funciona como breve abertura afetiva dentro da opressão cotidiana. A fragmentação narrativa também merece destaque. Não há protagonista fixa nem linearidade tradicional. Essa opção formal produz efeito coral, enfatizando a dimensão coletiva da experiência feminina sob o franquismo.

### ***Lejos*: exílio e desarraigamento**

O terceiro volume, *Lejos*, aborda a experiência do exílio republicano e do deslocamento forçado. A autora concentra-se particularmente nos impactos emocionais e afetivos do desarraigamento. O exílio é representado não apenas como deslocamento geográfico, mas como ruptura identitária profunda. As personagens vivem entre línguas, culturas e memórias fragmentadas. O pertencimento torna-se continuamente instável.

A obra dialoga diretamente com os estudos de memória cultural de Aleida Assmann (2011), especialmente no que se refere à transmissão transgeracional do trauma. O exílio produz memórias interrompidas, histórias familiares

incompletas e identidades marcadas pela ausência. Visualmente, *Lejos* apresenta maior abertura espacial que os volumes anteriores. Paisagens, estradas e horizontes aparecem com mais frequência. Entretanto, essa abertura não produz liberdade plena; pelo contrário, enfatiza o sentimento de desenraizamento:



Figura 10: Fragmento de *Fuera*. RUIZ RUIZ, 2024.

A melancolia atravessa toda a obra. Gestos silenciosos, olhares perdidos e espaços vazios produzem atmosfera emocional de perda permanente. Ruiz Ruiz evita espetacularizar o sofrimento, optando por uma estética da contenção e do silêncio.





Figura 11: Fragmento de *Lejos*. RUIZ RUIZ, 2024.

Considerada em conjunto, a trilogia constitui um poderoso arquivo visual da experiência feminina sob o franquismo. A coerência entre forma e conteúdo é uma de suas maiores virtudes: a fragmentação narrativa, o silêncio visual e a austeridade cromática tornam-se formas estéticas de representar trauma histórico.

### ***El violeta* e a memória das dissidências sexuais**

Publicado em 2019, *El violeta*, de Juan Sepúlveda Sanchis, Antonio Santos Mercero e Marina Cochet representa importante deslocamento dentro do romance gráfico memorialístico espanhol ao abordar frontalmente a perseguição às dissidências sexuais durante o franquismo. A obra recupera um capítulo



historicamente silenciado da repressão franquista: a criminalização da homossexualidade através de dispositivos jurídicos, médicos e policiais. Ao fazê-lo, o romance gráfico contribui para ampliar o próprio conceito de memória histórica na Espanha contemporânea.

O protagonista da narrativa atravessa diferentes formas de violência institucional: vigilância policial, prisão, patologização psiquiátrica e exclusão social. Entretanto, a obra evita reduzir a experiência homossexual exclusivamente à condição de vítima. O desejo, o afeto e a busca por pertencimento aparecem constantemente como formas de resistência subjetiva.

A estrutura narrativa articula memória individual e história coletiva. Ao acompanhar a trajetória íntima do protagonista, o livro revela simultaneamente o caráter sistemático da repressão franquista. Não se trata de casos isolados, mas de política de Estado voltada ao controle biopolítico da sexualidade:



Figura 12: Fragmento de *El violeta*. SEPÚLVEDA SANCHIS et alii, 2018.

Paul B. Preciado (2008) demonstra como os regimes modernos produzem tecnologias de administração dos corpos e dos desejos. Em *El violeta*, essa dimensão biopolítica aparece explicitamente: polícia, medicina, religião e direito operam conjuntamente na tentativa de eliminar subjetividades dissidentes.

O romance gráfico dialoga diretamente com pesquisas recentes sobre a repressão franquista à homossexualidade. Estudos de Ricardo Llamas (1998), Geoffroy Huard (2014) e Javier Ugarte Pérez (2008) demonstram como homossexuais foram submetidos a prisões especiais, tratamentos psiquiátricos e vigilância permanente:



Figura 13: Fragmento de *El violeta*. SEPÚLVEDA SANCHIS et alii, 2018.

Visualmente, a cor violeta funciona como elemento simbólico central da narrativa. Em contraste com tons predominantemente cinzentos, manchas violetas aparecem associadas ao desejo, à memória e à subjetividade dissidente. A cor opera simultaneamente como signo de diferença e estratégia de visibilidade.

As sequências prisionais utilizam enquadramentos claustrofóbicos e sombras intensas, enfatizando o controle sobre os corpos. Já as cenas ligadas ao desejo homoafetivo frequentemente apresentam maior fluidez visual, com composições mais abertas e menos rígidas:



Figura 14: Fragmento de *El violeta*. SEPÚLVEDA SANCHIS et alii, 2018.

Outro aspecto importante é a presença de registros documentais: referências jurídicas, fragmentos de arquivos e contextualizações históricas aparecem integrados à narrativa. Tal procedimento aproxima a obra da *graphic history* contemporânea, combinando documentação e ficção memorialística.

Ao mesmo tempo, *El violeta* incorpora momentos oníricos e simbólicos que permitem representar dimensões subjetivas do trauma difíceis de traduzir apenas documentalmente. Sonhos, lembranças fragmentadas e imagens metafóricas tornam-se recursos fundamentais para expressar medo, vergonha e desejo. A vergonha desempenha papel central na narrativa. Como argumenta Eve Kosofsky Sedgwick (2003), a vergonha constitui afeto estruturante das subjetividades dissidentes em sociedades heteronormativas. Em *El violeta*, a repressão franquista opera precisamente através da internalização da vergonha e do medo.



Entretanto, o romance gráfico também propõe formas de reinscrição positiva da memória *queer*. Ao tornar públicas histórias historicamente apagadas, a obra transforma o trauma privado em memória coletiva. Esse gesto possui forte dimensão política contemporânea, especialmente em um contexto marcado por disputas em torno das políticas de memória na Espanha:



Figura 15: Fragmento de *El violeta*. SEPÚLVEDA SANCHIS et alii, 2018.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras analisadas — *Estamos todas bien* (2017), *Dentro* (2017), *Fuera* (2019), *Lejos* (2021) e *El violeta* (2019) — demonstram como o romance gráfico espanhol contemporâneo se consolidou como espaço privilegiado de elaboração crítica da memória franquista. Mais do que ilustrar acontecimentos históricos, essas narrativas disputam os próprios modos de lembrar. Ao recuperar experiências femininas, corpos dissidentes e subjetividades marginalizadas, os romances gráficos ampliam significativamente o repertório da memória cultural espanhola.

Em *Estamos todas bien*, Ana Penyas transforma o cotidiano doméstico em território político, demonstrando como a violência franquista atravessava afetos, relações familiares e papéis de gênero. Sua estética híbrida — que

combina desenho, colagem e fotografia — materializa visualmente a fragmentação da memória.

A trilogia de Isabel Ruiz Ruiz aprofunda essa perspectiva ao explorar diferentes espacialidades da repressão: prisão, vigilância social e exílio. A austeridade visual, o silêncio narrativo e a fragmentação formal convertem-se em estratégias de representação do trauma histórico.

Já *El violeta* amplia o campo memorialístico ao reinscrever as dissidências sexuais na história pública do franquismo. Ao abordar a perseguição jurídica e médica à homossexualidade, a obra questiona diretamente os limites heteronormativos das narrativas tradicionais sobre memória histórica.

Consideradas em conjunto, essas obras revelam como o romance gráfico contemporâneo articula estética, política e memória de maneira singular. O desenho torna-se forma de testemunho; a imagem, espaço de elaboração traumática; a narrativa gráfica, dispositivo de resistência simbólica. Além disso, tais romances demonstram que a memória histórica não constitui campo neutro ou consensual. Pelo contrário, trata-se de espaço permanente de disputa política e afetiva. Ao reinscrever mulheres, idosos, homossexuais e exilados no arquivo cultural espanhol, essas obras questionam diretamente as formas tradicionais de narrar a história nacional.

Nesse sentido, o romance gráfico espanhol contemporâneo converte-se em importante laboratório de memória cultural. Através da articulação entre palavra e imagem, documento e imaginação, testemunho e subjetividade, essas narrativas produzem novas formas de visibilidade para corpos historicamente silenciados.

Se o franquismo buscou impor uma biopolítica da norma — fundada na repressão do desejo, na moral católica e na naturalização da família patriarcal —, os romances gráficos aqui analisados respondem com uma política da memória e da visibilidade. Narrar torna-se gesto de reparação simbólica; desenhar, forma de resistência.

## REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BAETENS, Jan; FREY, Hugo. **The Graphic Novel**: An Introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble**: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. **Precarious Life**: The Powers of Mourning and Violence. London: Verso, 2004.

CHUTE, Hillary. **Disaster Drawn**: Visual Witness, Comics, and Documentary Form. Cambridge: Harvard University Press, 2016.

CLEMINSON, Richard; VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco. **Hermaphroditism, Medical Science and Sexual Identity in Spain, 1850–1960**. Cardiff: University of Wales Press, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1975.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1976.

GROENSTEEN, Thierry. **The System of Comics**. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

HIRSCH, Marianne. **The Generation of Postmemory**: Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York: Columbia University Press, 2012.

HUARD, Geoffroy. **Los antisociales**: historia de la homosexualidad en Barcelona y París, 1945–1975. Madrid: Marcial Pons, 2014.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI, 2002.

LLAMAS, Ricardo. **Teoría torcida: prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad**. Madrid: Siglo XXI, 1998.

MORCILLO, Aurora. **The Seduction of Modern Spain**: The Female Body and the Francoist Body Politic. Lewisburg: Bucknell University Press, 2010.

NASH, Mary. **Rojas**: las mujeres republicanas en la Guerra Civil. Madrid: Taurus, 1999.

PRECIADO, Paul B. **Testo yonqui**. Madrid: Espasa, 2008.

RICH, Adrienne. Compulsory heterosexuality and lesbian existence. **Signs**, v. 5, n. 4, p. 631–660, 1980.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.



SCOTT, Joan. Gender: a useful category of historical analysis. **The American Historical Review**, v. 91, n. 5, p. 1053–1075, 1988.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity**. Durham: Duke University Press, 2003.

UGARTE PÉREZ, Javier. **Una discriminación universal**: la homosexualidad bajo el franquismo y la transición. Madrid: Egales, 2008.

# CAPÍTULO 06

## **SUPERSTIÇÃO, TERRITÓRIO E VIOLÊNCIA NARRATIVA: A CONSTRUÇÃO DA MULHER PERIGOSA EM DOÑA BÁRBARA**

Mario Alberto Otero Mancini<sup>1</sup>

Kelen Cristiane dos Santos Chacon<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Advogado e psicólogo junguiano, fundador do método Psicogeek de análise psicanalítica, membro dos Grupos de Pesquisas Martin Baró e Violências na Literatura Latinoamericana e Caribenha e Outras Artes e mestrando no Programa de Integração da América Latina da Universidade de São Paulo.

<sup>2</sup> Historiadora e pedagoga, Mestre em Semiótica, membro dos Grupos de Pesquisas Literatura e Ditaduras e Violências na Literatura Latinoamericana e Caribenha e Outras Artes e doutoranda no Programa de Integração da América Latina da Universidade de São Paulo.

### RESUMO

O romance Doña Bárbara, de Rómulo Gallegos, constitui um marco da literatura hispano-americana ao articular conflitos históricos ligados à formação nacional, às disputas territoriais e às hierarquias de gênero. Entre seus capítulos, "La devoradora de hombres" ocupa posição central por narrar a gênese simbólica da protagonista e por concentrar episódios de violência que fundamentam sua posterior construção como figura temida. A pesquisa é orientada pela seguinte pergunta: como o Capítulo III de Doña Bárbara articula violência, superstição e poder feminino na construção da alteridade da protagonista? O objetivo do estudo é analisar de que modo esses elementos se entrelaçam narrativamente, convertendo a experiência traumática em fundamento simbólico de exclusão e ameaça social. O quadro teórico articula a crítica literária latino-americana com contribuições da Psicologia Analítica e do feminismo decolonial, compreendendo o símbolo como forma ambivalente que condensa contradições históricas e examinando as estruturas de colonialidade de gênero que operam na narrativa. Metodologicamente, trata-se de pesquisa qualitativa, bibliográfica e interpretativa de texto literário, baseada na análise simbólica do Capítulo III, com diálogo entre psicologia analítica e crítica literária decolonial. A análise evidencia que a narrativa desloca a violência estrutural sofrida pela personagem para o campo da superstição, produzindo uma linguagem simbólica que transforma

sobrevivência e agência feminina em ameaça social. A discussão demonstra que tal mecanismo participa de um imaginário patriarcal e colonial que legitima o controle do feminino, operando segundo a lógica descrita por Segato (2025) como "pedagogia da crueldade". Conclui-se que Doña Bárbara oferece uma elaboração simbólica complexa da alteridade feminina, relevante para debates contemporâneos sobre poder, gênero e memória da violência na América Latina.

**Palavras-chave:** Alteridade feminina; Violência simbólica; Colonialidade de gênero; Feminismo decolonial; Leitura simbólica.

## ABSTRACT

Rómulo Gallegos's *Doña Bárbara* stands as a foundational work of Latin American literature, articulating historical conflicts related to nation-building, territorial disputes, and gender hierarchies. Among its chapters, "La devoradora de hombres" plays a crucial role by narrating the symbolic genesis of the protagonist and concentrating episodes of violence that ground her later portrayal as a threatening figure. The study is guided by the following question: how does Chapter III of *Doña Bárbara* articulate violence, superstition, and female power in the construction of the protagonist's alterity? The objective is to analyze how these elements are narratively intertwined, transforming traumatic experience into a symbolic foundation for exclusion and social fear. The theoretical framework combines Latin American literary criticism with contributions from Analytical Psychology and decolonial feminism, understanding the symbol as an ambivalent form that condenses unresolved historical contradictions, while examining the structures of gender coloniality operating in the narrative. Methodologically, the research adopts a qualitative, bibliographic, and interpretative approach to literary text, based on a symbolic analysis of Chapter III in dialogue between analytical psychology and decolonial literary criticism. The analysis shows that the narrative displaces structural violence onto the domain of superstition, producing a symbolic language that recasts female survival and agency as social threat. The discussion demonstrates that this mechanism participates in a patriarchal and colonial imaginary that legitimizes the control of the feminine, operating according to the logic described by Segato (2025) as "pedagogy of cruelty." The study concludes that *Doña Bárbara* offers a complex symbolic elaboration of female alterity, contributing to contemporary debates on power, gender, and the memory of violence in Latin America.

**Keywords:** Female alterity; Symbolic violence; Gender coloniality; Decolonial feminism; Symbolic reading.

## RESUMEN

La novela *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, constituye una obra central de la literatura hispanoamericana por articular conflictos históricos vinculados a la formación nacional, a la disputa territorial y a las jerarquías de género. Entre sus

capítulos, "La devoradora de hombres" ocupa un lugar estratégico al narrar la génesis simbólica de la protagonista y concentrar episodios de violencia que fundamentan su posterior construcción como figura temida. La investigación se orienta por la siguiente pregunta: ¿cómo el Capítulo III de Doña Bárbara articula violencia, superstición y poder femenino en la construcción de la alteridad de la protagonista? El objetivo del estudio es analizar de qué modo estos elementos se entrelazan narrativamente, transformando la experiencia traumática en base simbólica de exclusión y temor social. Los presupuestos teóricos integran la crítica literaria latinoamericana con aportes de la Psicología Analítica y del feminismo decolonial, comprendiendo el símbolo como forma ambivalente que condensa contradicciones históricas y examinando las estructuras de colonialidad de género que operan en la narrativa. Metodológicamente, se trata de una investigación cualitativa, bibliográfica e interpretativa de texto literario, basada en el análisis simbólico del Capítulo III, con diálogo entre psicología analítica y crítica literaria decolonial. El análisis demuestra que la narrativa desplaza la violencia estructural hacia el campo de la superstición, produciendo un lenguaje simbólico que convierte la supervivencia y la agencia femenina en amenaza social. La discusión señala que este mecanismo participa de un imaginario patriarcal y colonial que legitima el control del femenino, operando según la lógica descrita por Segato (2025) como "pedagogía de la crueldad". Se concluye que Doña Bárbara ofrece una elaboración simbólica compleja de la alteridad femenina, relevante para los debates actuales sobre poder, género y memoria de la violencia en América Latina.

**Palabras clave:** Alteridad femenina; Violencia simbólica; Colonialidad de género; Feminismo decolonial; Interpretación simbólica.

## INTRODUÇÃO

A obra Doña Bárbara, publicada em 1929 por Rómulo Gallegos, ocupa posição central no cânone da literatura hispano-americana por articular, de forma simbólica e política, conflitos históricos relacionados à formação nacional, à disputa territorial e às hierarquias de gênero. Ambientado nos Llanos venezuelanos, o romance constrói um imaginário em que civilização e barbárie não se apresentam como polos estáticos, mas como forças em tensão permanente. Nesse cenário, a personagem Doña Bárbara emerge como figura controversa, frequentemente lida pela crítica como encarnação do mal, da desordem e da ameaça à racionalidade moderna. Leituras mais recentes, contudo, têm destacado a complexidade dessa construção, evidenciando que a personagem condensa experiências de violência, dominação colonial e

resistência simbólica — o que torna sua análise particularmente relevante para debates contemporâneos sobre gênero, poder e memória histórica (Gallegos, 1977; Zambrano, 2019; Guerrero, 2016).

Partindo desse contexto, a presente pesquisa é orientada pela seguinte pergunta norteadora: como o Capítulo III de Doña Bárbara articula violência, superstição e poder feminino na construção da alteridade da protagonista? A escolha desse capítulo específico — intitulado "La devoradora de hombres" — justifica-se por seu papel estruturante na gênese simbólica da personagem: ele narra os eventos traumáticos que marcam a trajetória de Barbarita e que fundamentam, no plano narrativo, sua posterior vilanização.

O objetivo geral do estudo é analisar de que modo a narrativa do Capítulo III constrói a alteridade de Doña Bárbara por meio do entrelaçamento simbólico entre violência sofrida, repertórios supersticiosos e exercício de poder feminino. Como objetivos específicos, busca-se: (a) identificar os núcleos narrativos de violência e dominação presentes no capítulo; (b) examinar o papel da superstição como linguagem simbólica de produção do medo e do controle social; e (c) discutir como o poder feminino é narrativamente convertido em ameaça no interior do imaginário patriarcal e colonial.

Os pressupostos teóricos articulam contribuições da crítica literária latino-americana, da Psicologia Analítica e do feminismo decolonial. A noção de símbolo, compreendida como forma ambivalente que condensa contradições não resolvidas, é mobilizada a partir de Jung (2014), em diálogo com leituras que reconhecem a dimensão histórica e política das imagens literárias (Zambrano, 2019). Complementarmente, aportes de Aníbal Quijano (2005), María Lugones (2008) e Rita Laura Segato (2025, 2019) permitem examinar a produção de subjetividades e alteridades em contextos marcados pela colonialidade de gênero e pela violência patriarcal estrutural.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa mobiliza, de um lado, os princípios da análise simbólica qualitativa de base junguiana para a interpretação das imagens literárias e, de outro, o feminismo decolonial para a compreensão das estruturas de poder e colonialidade inscritas na narrativa. O estudo concentrou-se em uma leitura descritiva e interpretativa do Capítulo III, identificando eventos, imagens e relações de poder relevantes para a questão

investigada, a partir da compreensão da obra como produção de sentidos historicamente situada.

A análise evidencia que o capítulo opera como dispositivo narrativo de deslocamento simbólico da violência, transformando a experiência traumática da protagonista em fundamento de sua construção como figura temida. Ao explicitar esse mecanismo, o artigo contribui para leituras críticas da literatura hispano-americana sensíveis às intersecções entre gênero, poder e colonialidade, reafirmando o potencial da narrativa literária como espaço privilegiado de elaboração simbólica dos conflitos históricos latino-americanos.

## **DOÑA BÁRBARA E A CONSTRUÇÃO LITERÁRIA DA ALTERIDADE FEMININA**

O romance Doña Bárbara ocupa um lugar central na literatura hispano-americana por articular, de modo simbólico e político, os conflitos entre civilização e barbárie, território e poder. A protagonista surge não apenas como personagem individual, mas como figura construída a partir de tensões históricas e discursivas que atravessam o projeto nacional latino-americano. A obra, portanto, não apresenta Doña Bárbara como essência do mal, mas como resultado de uma narrativa que associa o feminino à desordem, à ameaça e à transgressão das fronteiras morais estabelecidas. Essa construção permite compreender a personagem como um dispositivo simbólico por meio do qual se dramatizam os impasses de uma sociedade marcada pela violência, pelo autoritarismo e pela tentativa de controle do território e dos corpos (Gallegos, 1977; Zambrano, 2019).

A crítica literária tem destacado que a imagem de Doña Bárbara ultrapassa a dimensão psicológica individual, configurando-se como alegoria de uma nação em disputa. Castro-Urioste (1994, p. 127-135) defende que Doña Bárbara não é personagem antes de assumir sua verdadeira função discursiva que se formula ao se enunciar o eixo estruturante que a leitura trará como proposta para a figura feminina: a da terra colonizada. A personagem encarna uma alteridade necessária ao discurso civilizador, funcionando como contraponto simbólico à ordem racional e masculina representada por Santos



Luzardo. Nesse movimento, a narrativa projeta sobre o corpo feminino atributos negativos — superstição, crueldade, excesso — que justificam sua exclusão ou domesticação.

Para Guerrero (2016), a vilanização de Doña Bárbara excede o plano psicológico e adquire função político-simbólica: ao ser colocada em oposição a Santos Luzardo — figura ligada à lei, à racionalidade e ao ideal civilizador —, a protagonista passa a condensar tudo aquilo que o projeto moderno nacional define como excesso, desordem e ameaça. Sua sexualidade, seu poder sobre o território, sua fama supersticiosa e sua recusa à submissão não aparecem apenas como traços de personagem, mas como marcas de uma feminilidade transgressora convertida em perigo para a ordem social. Como argumenta Guerrero (2016), a vilã moderna reativa concepções degradantes da mulher precisamente quando a transforma em emblema de um mal nacionalizado — em figura cuja derrota parece necessária para a restauração da estabilidade simbólica da nação.

No Capítulo III, essa lógica torna-se particularmente evidente. O texto constrói uma cadeia discursiva na qual a experiência traumática da violência é progressivamente ressignificada como sinal de perversidade e perigo social. Guerrero (2016) argumenta que esse deslocamento opera uma inversão simbólica: a vítima da violência torna-se, aos olhos da comunidade, responsável pelo mal que a cerca. Gallegos (1977), ao narrar esse processo, revela como o imaginário social reconfigura a dor feminina em ameaça, apagando as estruturas que produziram tal violência.

Essa construção literária da alteridade feminina não deve ser lida como representação individual isolada, mas como sintoma de um imaginário histórico mais amplo. Zambrano (2019) destaca que o poder simbólico da obra reside na ambivalência da personagem, simultaneamente temida e desejada, cruel e ferida. A personagem emerge, assim, como ponto de condensação simbólica no qual violência, gênero e poder se entrelaçam — preparando o terreno para o exame de como a superstição e o medo operam como instrumentos de produção da alteridade feminina no contexto de uma colonialidade que estrutura hierarquias de gênero e raça de modo inseparável (Lugones, 2008).

## COLONIALIDADE, GÊNERO E VIOLÊNCIA: CONTRIBUIÇÕES DO FEMINISMO DECOLONIAL

A construção da mulher perigosa como alteridade feminina exige um diálogo rigoroso com a teoria feminista decolonial, uma vez que a narrativa de Gallegos opera no cruzamento entre colonialidade, patriarcado e produção de subjetividades. Aníbal Quijano (2005) fundamenta essa compreensão ao formular a categoria de "colonialidade do poder", designando a matriz de controle social fundada na classificação racial e cultural dos povos como eixo estruturante das relações de dominação na América Latina. Em sua formulação precisa, "a colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Funda-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular desse padrão de poder" (Quijano, 2005, p. 118). Para Quijano, a colonialidade não se restringe ao período colonial histórico, mas constitui um padrão de poder que se estende até o presente, organizando a distribuição de recursos, saberes e subjetividades segundo hierarquias raciais e de gênero.

A categoria de "colonialidade de gênero", desenvolvida por María Lugones (2008), aprofunda essa análise ao evidenciar que o sistema heterossexual colonial/moderno não apenas subordina as mulheres, mas produz categorias raciais de gênero que classificam corpos femininos segundo uma hierarquia de humanidade. Ao delimitar essa estrutura, Lugones afirma que "as fêmeas colonizadas não eram vistas pelos colonizadores como mulheres. Eram assimiladas à animalidade — seres sem gênero, sexualmente disponíveis, inerentemente promíscuas" (Lugones, 2008, p. 10, tradução nossa<sup>2</sup>). Esse enunciado ilumina a posição ocupada por Barbarita na narrativa de Gallegos desde sua primeira aparição: seu corpo é marcado desde a origem pela colonialidade, convertido em território de conquista e, posteriormente, em figura demoníaca que justifica seu controle e eliminação.

Rita Laura Segato (2025, 2019) oferece instrumentos cruciais para compreender os mecanismos de violência que operam nessa construção. Em suas investigações sobre as "pedagogias da crueldade" e as "estruturas

---

<sup>2</sup>Tradução nossa.

elementares da violência", Segato demonstra que a violência de gênero na América Latina não é anômala, mas constitui uma forma de comunicação social que ensina papéis, hierarquias e limites. A autora sintetiza essa lógica ao formular que *"pedagogia da crueldade [é] todo ato e prática que programa os sujeitos a transmutar o vivo em coisa, de modo a habituar-nos a conviver com a crueldade cotidiana e com o sofrimento do outro"* (Segato, 2019, p. 11).

Esse enunciado é central para compreender o mecanismo narrativo de Gallegos: a demonização do feminino — especialmente do feminino racializado e independente — funciona como ritual de legitimação de uma ordem patriarcal que se reafirma pela exposição pública da violência contra as mulheres. A transformação de Barbarita em "devoradora de homens" opera segundo essa pedagogia: a narrativa converte a vítima de violência estrutural em porta-voz do mal, tornando sua posterior dominação moralmente aceitável e até desejável.

Silvia Federici (2004) complementa esse quadro ao analisar a histórica demonização do feminino no contexto da acumulação primitiva do capitalismo. A autora demonstra que a caça às bruxas e o controle dos corpos femininos foram fundamentais para a instauração de uma ordem econômica e social baseada na subordinação do trabalho reprodutivo e na criminalização da agência feminina. Federici (2004, p. 259) é precisa ao observar que *"a caça às bruxas destruiu os métodos que as mulheres utilizavam para controlar a reprodução, ao mesmo tempo em que as privava do controle que haviam exercido sobre seu próprio corpo e sobre o saber médico que transmitiam de geração a geração"*. Transposta para o contexto latino-americano, essa formulação ilumina o destino narrativo de Barbarita.

Embora Federici analise o contexto europeu, suas categorias iluminam de forma analógica a narrativa de Gallegos: a protagonista, ao adquirir agência e poder territorial, é associada a práticas "tenebrosas" e supersticiosas que a colocam fora da humanidade plena, justificando sua perseguição como "bruxa" moderna dos Llanos.

Ana María Alonso (1994) permite situar essa dinâmica no contexto latino-americano específico. A autora analisa como as construções de masculinidade e feminilidade na fronteira México-EUA são atravessadas por violências de Estado e por memórias coloniais que produzem o corpo feminino como território

disputado. A associação entre corpo feminino, superstição e perigo na obra de Gallegos pode ser lida como expressão literária desse mesmo processo estrutural, no qual a violência patriarcal e colonial é deslocada para o campo da moralidade e do imaginário, naturalizando hierarquias de gênero e raça.

A articulação desses referenciais não é meramente aditiva. Quijano fornece a matriz estrutural — a colonialidade do poder como padrão histórico de classificação racial que organiza subjetividades e territórios; Lugones especifica sua dimensão de gênero, ao demonstrar que corpos femininos racializados são produzidos como exterioridade radical ao próprio conceito de humanidade plena; Segato oferece a lógica de sua reprodução simbólica, evidenciando como a violência expressiva funciona como pedagogia que inscreve hierarquias no corpo e no imaginário coletivo; e Federici ilumina sua dimensão econômico-corporal, mostrando que a demonização do saber feminino é um mecanismo histórico de expropriação. Operam, portanto, em escala decrescente — da estrutura histórica global às práticas discursivas locais que inscrevem essa estrutura na carne das personagens —, e é esse movimento escalar que a leitura simbólica deve acompanhar, e não apenas nomear.

Complementam esse quadro teórico as contribuições de Frantz Fanon (2012), cujas análises sobre a produção simbólica do sujeito colonial ameaçador permitem compreender como a violência estrutural é deslocada para o campo da identidade do violentado; e de Ignacio Martín-Baró (1985), que articula psicologia social e ideologia, evidenciando como estruturas de dominação produzem subjetividades alienadas e naturalizam hierarquias raciais e de gênero. Martín-Baró (1985, p. 125 ) formula essa dinâmica ao afirmar que *"o fatalismo é a tendência a considerar inevitáveis os males que nos afetam, como se fossem impostos por uma vontade superior à nossa — uma elaboração ideológica que serve aos interesses de quem se beneficia da ordem existente"*. Essa perspectiva psicossocial é fundamental para compreender como o imaginário supersticionado em torno de Bárbara se converte em instrumento de controle coletivo, naturalizando a violência e inibindo a resistência. Essas contribuições, em conjunto, fornecem o aparato conceitual que permite passar da análise das estruturas históricas de poder para a leitura das imagens

simbólicas produzidas pela narrativa — transição que a seção seguinte desenvolve a partir da Psicologia Analítica.

## **SÍMBOLO, NARRATIVA E IMAGEM: CONTRIBUIÇÕES DA PSICOLOGIA ANALÍTICA**

A leitura simbólica de Doña Bárbara exige atenção ao modo como a narrativa produz imagens que excedem a dimensão literal do enredo e operam como condensações de conflitos históricos e afetivos. Na perspectiva da Psicologia Analítica, o símbolo não se reduz a um signo fixo ou alegoria estável, mas emerge como forma viva que articula contradições ainda não resolvidas pela consciência coletiva. Jung (2014) compreende o símbolo como mediador entre opostos psíquicos, capaz de expressar conteúdos que não encontram tradução direta no discurso racional.

Em sua análise em *Contexto* (2019), Gregory Zambrano legitima a leitura simbólica de *Doña Bárbara* ao postular que *"o poder do símbolo reside na sua ambiguidade, na sua capacidade de conter os opostos e de projetar na figura feminina tanto as forças destrutivas da natureza quanto a potência geradora do mito"* (p. 24).

Esta formulação teórica fundamenta a obra de Gallegos através de uma perspectiva arquetípica, transcendendo o realismo documental. Em diálogo com essa concepção, Zambrano (2019) destaca que a força simbólica de Doña Bárbara reside na ambivalência da protagonista, cuja imagem oscila entre ameaça e ferida, poder e vulnerabilidade, sem jamais se estabilizar em uma leitura unívoca.

Mobilizar a Psicologia Analítica em um quadro de análise decolonial exige, contudo, um posicionamento epistemológico explícito. A obra de Jung foi historicamente criticada por sua tendência universalizante — a postulação de arquétipos como estruturas psíquicas pan-humanas descontextualizadas —, o que a tornaria, em princípio, incompatível com o feminismo decolonial, que parte precisamente da crítica ao universalismo eurocêntrico (Lugones, 2008; Quijano, 2005). A tradição pós-junguiana, contudo, já produziu respostas internas a esse problema.

Michael Vannoy Adams (1996, p. 38) contesta a visão de que imagens arquetípicas ocidentais possuem validade universal, argumentando que Jung cometeu um "erro etnocêntrico" ao universalizar essas manifestações. Essa crítica fundamenta uma perspectiva multicultural que reposiciona o inconsciente cultural no centro da análise psicológica. Rowland (2014) desloca o eixo do universal para o local, compreendendo o símbolo não como estrutura fixa do inconsciente coletivo, mas como evento de sentido produzido na intersecção de texto, contexto e experiência histórica. É essa versão do símbolo — historicamente situada, culturalmente marcada — que este artigo mobiliza.

Nessa perspectiva, o símbolo junguiano não designa um arquétipo transhistórico do "feminino perigoso", mas uma condensação imagética de violências históricas específicas — colonialidade, patriarcado, racialização — que o imaginário coletivo de uma formação social determinada não conseguiu elaborar.

Longe de contradizer o feminismo decolonial, essa operação o complementa: onde Lugones e Segato identificam as estruturas históricas de poder que produzem alteridades racializadas, a Psicologia Analítica relida por Rowland oferece uma linguagem para compreender como essas estruturas se inscrevem no campo afetivo e imaginário, produzindo figuras simbólicas que condensam contradições que a ordem dominante não resolve — e por isso mesmo continua a reproduzir.

Nesse sentido, a Psicologia Analítica oferece instrumentos para compreender como imagens literárias produzem efeitos psíquicos e sociais sem reduzir a narrativa a categorias psicológicas fechadas. É nesse sentido que Jung (2014, p. 493) define o símbolo como **"a melhor expressão possível de um fato relativamente desconhecido, que no momento, contudo, é postulado como existente ou necessário"**.

Assim, Jung (2018) enfatiza que imagens simbólicas ganham sentido a partir de seu movimento transformador, e não de sua classificação prévia. Essa compreensão permite abordar a obra literária como campo gerador de imagens que convocam o leitor a um processo interpretativo aberto, no qual o símbolo atua como campo de tensão entre texto, contexto e experiência subjetiva (Rowland, 2014).



No caso de Doña Bárbara, a narrativa constrói imagens que articulam corpo, território e violência de maneira indissociável, produzindo um campo simbólico no qual a protagonista é simultaneamente agente e produto das forças que a atravessam. Gallegos (1977, s.p.) sintetiza esse campo em uma passagem que condensa o mecanismo simbólico central do capítulo:

Algo semejante ha acontecido en la vida de Barbarita. El amor de Asdrúbal fue un vuelo breve, un aletazo apenas, a los destellos del primer sentimiento puro que se albergó en su corazón, brutalmente apagados para siempre por la violencia de los hombres, cazadores de placer. (Gallegos, 1977, s.p.)<sup>3</sup>

A imagem do pássaro encandilado — visível em seu voo apenas pelo brilho das fogueiras acesas pelos caçadores, derrubado no instante em que essas se apagam — condensa o mecanismo simbólico central, no qual, a agência feminina só se torna visível para ser destruída, e o que poderia ter sido potência transforma-se, pela violência, em fundamento de perigo social. Rowland e Weishaus (2020) defendem que a pesquisa baseada em arte não busca decodificar símbolos, mas acompanhar os efeitos que eles produzem no pensamento e na sensibilidade — e é exatamente esse princípio que orienta a análise proposta.

Essa abordagem simbólica articula a dimensão psíquica da narrativa com processos históricos de desumanização e violência. É nesse ponto que a Psicologia Analítica relida e o feminismo decolonial se encontram de modo mais produtivo, pois ambos reconhecem que imagens de ameaça e exclusão emergem onde conteúdos historicamente reprimidos — violência, colonialidade, subalternidade — não encontram elaboração coletiva.

Como formula Jung (2018, p. 15), *"a sombra é aquela personalidade oculta, reprimida, em sua maior parte inferior e carregada de culpa, cujas ramificações últimas remontam ao reino de nossos ancestrais animais, constituindo o conjunto do inconsciente histórico"*.

Transposta para o plano histórico-literário, essa formulação permite compreender Doña Bárbara como símbolo compensatório de uma coletividade

---

<sup>3</sup>Tradução nossa: "Algo semelhante aconteceu na vida de Barbarita. O amor de Asdrúbal foi um voo breve, uma batida de asas apenas, ao brilho do primeiro sentimento puro que se alojou em seu coração, brutalmente apagado para sempre pela violência dos homens, caçadores de prazer."

que não elaborou suas violências fundadoras: incapaz de integrar a sombra colonial — constituída pelas vítimas das estruturas de dominação que a sustentam —, essa coletividade a projeta em figuras ameaçadoras, carregando todos os atributos que a consciência coletiva recusa reconhecer em si mesma.

Em diálogo com as perspectivas decoloniais da seção anterior, essa convergência possibilita compreender a imagem simbólica de Doña Bárbara não como expressão de um "mal feminino" essencial, mas como síntese imagética de violências históricas e tensões coloniais que o imaginário latino-americano não resolveu — e, por isso mesmo, continua a reprojeter.

## **METODOLOGIA**

A presente pesquisa caracteriza-se como qualitativa, bibliográfica e interpretativa, orientada pela análise simbólica de uma obra literária hispano-americana. Esse tipo de abordagem é reconhecido nas Humanidades por permitir a investigação de sentidos, imagens e construções discursivas que não podem ser reduzidas a mensurações quantitativas.

O corpus da pesquisa foi delimitado ao Capítulo III — "La devoradora de hombres" — do romance Doña Bárbara, selecionado por seu papel estruturante na constituição simbólica da protagonista. A escolha desse recorte seguiu critérios de centralidade narrativa, densidade simbólica e recorrência temática na crítica especializada, conforme indicado por Zambrano (2019) e Castro-Urioste (1994). Tal delimitação atende às exigências de precisão metodológica, evitando generalizações e permitindo uma análise aprofundada dos mecanismos narrativos que articulam violência, superstição e poder feminino.

O procedimento analítico iniciou-se com uma leitura descritiva e contextual do capítulo selecionado, voltada à identificação dos eventos narrativos centrais, das imagens recorrentes e das relações de poder expressas no texto. Essa etapa fundamenta-se em princípios da análise qualitativa de conteúdo, que recomendam a observação sistemática do material antes da aplicação de categorias interpretativas (Valle; Ferreira, 2025). Ainda que não se trate de análise de conteúdo no sentido estrito proposto por Bardin, essa leitura

inicial permitiu mapear núcleos simbólicos relevantes — violência, superstição, ameaça social — que orientaram as etapas posteriores.

Em um segundo momento, realizou-se uma análise simbólica da narrativa, compreendendo o texto literário como produção de imagens que articulam afetos, discurso e contexto histórico-cultural. Operacionalmente, esse procedimento envolveu: (a) a identificação de imagens recorrentes ou de alta carga simbólica no capítulo; (b) a descrição de seus efeitos de sentido no plano narrativo; e (c) a interpretação de seu funcionamento à luz das categorias teóricas mobilizadas — colonialidade de gênero, pedagogia da crueldade e símbolo como condensação de contradições não resolvidas. Essa sequência dialoga com a Psicologia Analítica, segundo a qual a obra artística deve ser abordada como campo gerador de imagens simbólicas, e não como ilustração de conceitos previamente definidos (Jung, 2014; Rowland, 2014; Rowland; Weishaus, 2020).

A leitura simbólica foi atravessada pela perspectiva feminista decolonial, que reconhece a inseparabilidade entre razão, afeto e experiência histórica na produção do conhecimento latino-americano (Fals Borda, 1970; Quijano, 2005). Como discutido na seção anterior, a articulação entre Psicologia Analítica e feminismo decolonial não pressupõe a adoção dos arquétipos junguianos em sua versão universalista, mas mobiliza a noção pós-junguiana de símbolo como evento histórico e culturalmente situado (Rowland, 2014; Adams, 1996). A Função Transcendente foi mobilizada apenas de forma descritiva ao final do percurso analítico, para nomear o movimento simbólico emergente identificado no texto, sem orientar previamente a interpretação (Jung, 2014).

## ANÁLISE

O capítulo inicia com um gesto narrativo decisivo: a protagonista é introduzida como uma presença vinda de além do horizonte reconhecível, situada em um território de opacidade que, desde a primeira linha, a inscreve no campo do perigo e do desconhecido. Gallegos (1977, s.p.) escreve:

¡DE MÁS ALLÁ del Cunaviche, de más allá del Cinaruco, de más allá del Meta! De más lejos que más nunca —decían los llaneros del Arauca, para quienes, sin embargo, todo está siempre: «ahí mismito,

detrás de aquella mata»—. De allá vino la trágica guaricha. Fruto engendrado por la violencia del blanco aventurero en la sombría sensualidad de la india, su origen se perdía en el dramático misterio de las tierras vírgenes. (Gallegos, 1977, s.p.)<sup>4</sup>

A origem de Barbarita é inscrita no âmbito do inapreensível: ela vem de "mais além", de um território que os próprios llaneros definem por negação. Determinada pelo imaginário masculino — pelo que os homens pensam, determinam e dizem a seu respeito —, Doña Bárbara se inscreve no imaginário local como signo feminino de exceção perigosa. Sua origem a revela herdeira de um processo de colonização no qual o corpo da mulher racializada e a terra se fundem em um só âmbito de desejo e medo, submetidos à vontade do colonizador, homem, branco.

Para Quijano (2005), a colonialidade nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental, da qual os colonialismos históricos têm sido dimensão constituinte, embora frequentemente minimizada. No romance de Gallegos, a figura de Santos Luzardo — que retorna do norte global após estudar engenharia e propõe transformar as terras de seu pai com ideias inovadoras — representa o projeto da "Civilização" contra a "Barbárie", encarnada pelas terras da fazenda vizinha, governadas pela temida Barbarita. Esse encontro dual está exposto, inclusive, na escolha dos nomes: Santos Luzardo condensa sacralidade, luz e razão, ao passo que Bárbara ou Barbarita encarna o atraso, o misticismo e o mal. Aqui reside o que Quijano (2005) descreve como o cerne da modernidade eurocêntrica: a colonialidade do poder que reproduz suas estruturas de dominação mesmo após o fim do colonialismo administrativo, manifesta no Llano venezuelano não como resquício do passado, mas como realidade que ecoa no presente.

Ao atribuir à personagem uma genealogia marcada pela violência — *"Fruto engendrado por la violencia del blanco aventurero en la sombría sensualidad de la india, su origen se perdía en el dramático misterio de las tierras*

---

<sup>4</sup>Tradução nossa: "De além do Cunaviche, de além do Cinaruco, de além do Meta! De mais longe do que nunca — diziam os llaneros do Arauca, para quem, no entanto, tudo está sempre: 'bem ali, atrás daquele arbusto' —. De lá veio a garota trágica. Fruto concebido pela violência do aventureiro branco na sensualidade sombria da mulher indígena, sua origem se perdeu no mistério dramático das terras virgens."

*vírgenes*"<sup>5</sup> —, a narrativa articula, simultaneamente, racialização e sexualização, organizando a alteridade como produto de uma cena colonial de origem. Essa construção, além de literária, é política: projeta na protagonista um lugar de exterioridade que a crítica identifica como peça central na fabricação simbólica de nação e fronteira em Doña Bárbara (Gallegos, 1977).

A sequência da piroga intensifica essa lógica ao apresentar a violência como cotidiano e norma de funcionamento de um sistema: pirataria travestida de comércio, exploração de indígenas, circulação de mercadorias manchadas de sangue. Nesse cenário, Barbarita é brutalizada por homens que a tratam como propriedade, enquanto o texto descreve um ambiente de economia predatória e impunidade. O capítulo, portanto, não narra apenas um trauma individual; encena uma matriz social de violação e domínio em que o corpo feminino torna-se campo de disputa e "preço" de troca.

Foucault (2014, p. 186) define que *"o poder produz; ele produz realidade; produz campos de objetos e rituais de verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter dependem dessa produção"*. Essa formulação sustenta que o dispositivo, na narrativa, produz a protagonista como objeto antes de sua constituição como sujeito. A forma como a narrativa torna esse sistema inteligível, naturalizando o horror como rotina, evidencia um mecanismo de poder que produz sujeitos e objetos a partir da violência normalizada (Segato, 2025).

Essa dimensão sistêmica é explicitada pela própria voz narrativa, que registra a fala dos agressores após o assassinato de Asdrúbal e o estupro coletivo:

ya todos estaban hartos, y uno decía: —Ahora podemos vendérsela al turco, aunque sea por las veinte onzas que ofreció enantes. (Gallegos, 1977, s.p.)<sup>6</sup>

A passagem evidencia que o corpo de Barbarita é tratado como mercadoria ao longo de toda a cena — antes, durante e após a violação. A genealogia da vilã é, antes de tudo, genealogia de um sistema. É nesse sentido que a leitura foucaultiana do poder se torna necessária: a violência inicial da

---

<sup>5</sup>Tradução nossa: "fruto engendrado pela violência do branco aventureiro na sombria sensualidade da índia, sua origem se perdia no dramático mistério das terras virgens".

<sup>6</sup>Tradução nossa: "todos já estavam fartos, e um dizia: — Agora podemos vendê-la ao turco, mesmo que seja pelas vinte onças que ele ofereceu antes."

piroga não apenas destrói um sujeito; ela produz sujeitos e objetos, distribui lugares, define quem pode agir, falar, possuir e sobreviver. O que mais tarde aparecerá como monstrosidade individual da protagonista tem sua condição de possibilidade nesse regime histórico de violência normalizada.

A entrada de Asdrúbal reorienta temporariamente o regime afetivo do texto: surgem linguagem, aprendizagem, promessa de futuro e possibilidade de vínculo. Essa inflexão é analiticamente importante porque permite observar o mecanismo de inversão que estruturará a alteridade de Bárbara: quando a narrativa instala um vislumbre de "primeiro sentimento puro", ela imediatamente o submete à engrenagem de captura e morte. O assassinato de Asdrúbal e o estupro coletivo posterior reorganizam a personagem pelo eixo da destruição, expondo como a violência não apenas fere, mas produz um destino social — deslocando o foco do agressor para a futura figura temida (Gallegos, 1977; Guerrero, 2016; Segato, 2019).

O mecanismo de inversão pelo qual o trauma se converte em estratégia de dominação encontra sua formulação mais explícita na fala de Bárbara a Lorenzo Barquero, sua primeira vítima:

Cuando te vi por primera vez te me pareciste a Asdrúbal —díjole, después de haberle referido el trágico episodio—. Pero ahora me representas a los otros; un día eres el taita, otro día el Sapo. Pero yo los destruiré a todos en ti. (Gallegos, 1977, s.p.)<sup>7</sup>

A sequência "destruirei a todos em ti" encapsula o mecanismo de deslocamento que estrutura a alteridade da protagonista: a violência sofrida não desaparece, mas é reorientada, e ao registrá-la na voz da própria Bárbara, a narrativa transfere a agência da violência do sistema para a personagem — operando a inversão simbólica que converte a sobrevivente em ameaça (Guerrero, 2016; Segato, 2019).

Após o evento traumático, a narrativa realiza um movimento crucial: a passagem do terror ao "aprendizado" de práticas supersticiosas, apresentado como iniciação em uma "tenebrosa sabedoria" disseminada pela "bárbara vida da indiada". A superstição não aparece aqui como elemento folclórico neutro,

---

<sup>7</sup>Tradução nossa: "Quando te vi pela primeira vez, pareceste-me com Asdrúbal — disse-lhe, depois de ter-lhe contado o trágico episódio —. Mas agora você me representa os outros; um dia és o taita, outro dia és o Sapo." / "Mas eu os destruirei a todos em ti."



mas como linguagem que reorganiza a personagem e fornece um vocabulário social para nomear o que se teme e o que se deseja controlar. Essa inversão — pela qual a vítima da violência estrutural se converte em portadora do mal — encontra em Fanon (2012, p. 103) sua formulação mais precisa: *"Eu chego ao mundo pretendendo descobrir um sentido nas coisas, minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos"*.

É exatamente esse mecanismo que a narrativa galleguiana reproduz: o saber de Barbarita — adquirido como estratégia de sobrevivência — é convertido em signo de perigosidade pelo olhar social que a objetifica. A descrição de "mau-olhado", "assopradores", "ensalmadores", "ervas e raízes" e "pusana" constitui um repertório de alteridade que mistura medo, fascínio e racialização do saber:

Los ojeadores que pretenden producir las enfermedades más extrañas y tremendas sólo con fijar sus ojos maléficos sobre la víctima; los sopladores, que dicen curarlas aplicando su milagroso aliento a la parte dañada del cuerpo del enfermo; los ensalmadores, que tienen oraciones contra todos los males y les basta murmurarlas mirando hacia el sitio donde se halla el paciente, así sea a leguas de distancia, todos le revelaron sus secretos, y a vuelta de poco, las más groseras y extravagantes supersticiones reinaban en el alma de la mestiza. (Gallegos, 1977, s.p.)<sup>8</sup>

O inventário — ojeadores, sopladores, ensalmadores — não é descrito como sabedoria resistente ou patrimônio cultural, mas como "groseras y extravagantes supersticiones". A qualificação narrativa é reveladora: ao mesmo tempo em que apresenta esse saber como fundamento da alteridade de Bárbara, o texto o desqualifica moralmente, inscrevendo-o no campo da irracionalidade. Esse duplo gesto — apresentar e depreciar — é constitutivo do mecanismo de produção do medo que Segato (2025) identifica nas pedagogias da crueldade: o saber feminino racializado é nomeado justamente para ser marcado como

---

<sup>8</sup>Tradução nossa: "Os que lançam o mau-olhado, que pretendem produzir as doenças mais estranhas e tremendas simplesmente fixando seus olhos maléficos sobre a vítima; os assopradores, que dizem curá-las aplicando seu sopro milagroso sobre a parte afetada do corpo do enfermo; os benzedores, que têm orações contra todos os males e basta murmurá-las olhando para o lugar onde se encontra o paciente, ainda que esteja a léguas de distância, todos lhe revelaram seus segredos, e logo as superstições mais grosseiras e extravagantes reinavam na alma da mestiça."

perigo. O poder se reproduz por narrativas que deslocam a origem do horror para o sujeito marcado como perigoso (Martín-Baró, 1985; Fanon, 2012).

A consolidação de Doña Bárbara, narrada como síntese de opostos, dá densidade máxima à alteridade construída pelo capítulo. O próprio Gallegos formula essa ambivalência no parágrafo que constitui o fecho narrativo:

Tal era la famosa doña Bárbara: lujuria y superstición, codicia y crueldad, y allá en el fondo del alma sombría, una pequeña cosa pura y dolorosa: el recuerdo de Asdrúbal, el amor frustrado que pudo hacerla buena. Pero aun esto mismo adquiría los terribles caracteres de un culto bárbaro que exigiera sacrificios humanos: el recuerdo de Asdrúbal la asaltaba siempre que se tropezaba en su camino con un hombre en quien valiera la pena hacer presa. (Gallegos, 1977, s.p.)<sup>9</sup>

A coexistência de crueldade e da "pequena coisa pura y dolorosa" impede a leitura unívoca e sustenta a função simbólica da personagem: o texto preserva a ferida original como resto de humanidade que o imaginário colonial-patriarcal não apaga completamente. Contudo, ao converter imediatamente esse resíduo em "culto bárbaro que exigiera sacrificios humanos", a narrativa sela o movimento de vilanização: a memória traumática não redime — ela municia. É esse fechamento que confirma a leitura junguiana do símbolo como mediador de contradições não resolvidas (Jung, 2014): a ambivalência é mantida aberta no plano simbólico precisamente porque, no plano narrativo, ela serve para sustentar a ameaça social que a personagem representa — ameaça que, como a seção seguinte demonstra, não pode ser compreendida fora das estruturas de colonialidade de gênero que a produziram.

## DISCUSSÃO

Os achados da análise indicam que o Capítulo III opera como dispositivo narrativo de produção da alteridade: Doña Bárbara é construída não como personagem "naturalmente" ameaçadora, mas como resultado de um

---

<sup>9</sup>Tradução nossa: "Tal era a famosa Doña Bárbara: luxúria e superstição, cobiça e crueldade, e lá no fundo da alma sombria, uma pequena coisa pura e dolorosa: a lembrança de Asdrúbal, o amor frustrado que poderia tê-la tornado boa. Mas até isso mesmo adquiria os terríveis caracteres de um culto bárbaro que exigisse sacrifícios humanos: a lembrança de Asdrúbal a assaltava sempre que encontrava em seu caminho um homem em quem valesse a pena fazer presa."

encadeamento simbólico que desloca a violência do agressor para a figura violentada. A narrativa instala um regime de inteligibilidade em que a origem traumática é simultaneamente exposta e recoberta por uma moralização do feminino, de modo que a sobrevivência e a reorganização subjetiva da protagonista passam a ser lidas como perigo social. Esse movimento confirma a leitura crítica segundo a qual a obra dramatiza tensões nacionais por meio de personagens que condensam conflitos históricos, funcionando como sínteses simbólicas que estabilizam a oposição entre ordem civilizatória e forças percebidas como "bárbaras" (Zambrano, 2019; Castro-Urioste, 1994).

A incorporação das categorias do feminismo decolonial eleva o nível argumentativo além da constatação da ambivalência simbólica. A análise demonstra que a construção de Doña Bárbara como "mulher perigosa" participa de uma colonialidade de gênero que produz corpos femininos racializados como exterioridade radical. Conforme Lugones (2008), a protagonista é inscrita desde sua origem fora da categoria de mulher civilizada — convertida em objeto de violência e, posteriormente, em sujeito ameaçador que justifica seu próprio controle. Essa operação constitui uma estrutura recorrente nas narrativas latino-americanas de formação nacional, nas quais o feminino racializado funciona como limite mobilizável da civilização (Alonso, 1994).

A superstição, nesse contexto, não é adereço cultural, mas mecanismo discursivo que converte experiência social em mito disciplinador, operando segundo a lógica das pedagogias da crueldade descritas por Segato (2025, 2019). Ao associar a protagonista a um repertório de feitiçarias, pactos e "segredos" de enfeitiçamento, a narrativa produz um vocabulário de medo que legitima sua exterioridade e torna aceitável sua contenção. A "devoradora de homens" emerge, assim, como figura que concentra fantasias patriarcais de medo do feminino e fantasias coloniais de temor do território e de seus saberes — confirmando o diagnóstico de que a vilanização feminina opera como alegoria política de nação e fronteira (Guerrero, 2016; Segato, 2019).

A articulação entre Psicologia Analítica e feminismo decolonial, discutida na seção teórica e operacionalizada na análise, revela-se metodologicamente produtiva porque ilumina dimensões que cada abordagem isolada não alcançaria: a análise simbólica identifica a ambivalência constitutiva da

personagem — o resto de humanidade que a narrativa não apaga completamente —, enquanto o feminismo decolonial explica por que essa ambivalência não resulta em redenção, mas em aprofundamento da ameaça. O símbolo, compreendido como condensação de contradições que a ordem dominante não elabora (Jung, 2014; Rowland, 2014), é precisamente o que as estruturas de colonialidade de gênero produzem ao converter vítimas em figuras ameaçadoras: o horror original não desaparece, mas é deslocado, recodificado e reprojetoado sobre o corpo da mulher racializada.

O confronto com a fortuna crítica de Doña Bárbara evidencia que este estudo não pretende substituir as leituras existentes, mas complementá-las com uma chave de análise sensível às intersecções entre gênero, colonialidade e violência. Castro-Urioste (1994) e Zambrano (2019) fundamentaram a compreensão da personagem como síntese simbólica nacional; Guerrero (2016) evidenciou a articulação entre vilanização feminina e poder estatal.

O principal aporte deste artigo está em demonstrar que esses mecanismos operam segundo uma colonialidade de gênero específica — e que a Psicologia Analítica, relida à luz da tradição pós-junguiana (Adams, 1996; Rowland, 2014), pode contribuir para a análise literária decolonial sem reproduzir os universalismos que a tornariam epistemologicamente incompatível com ela.

Ao delimitar o corpus a um único capítulo, esta pesquisa não se permite generalizações sobre a totalidade do romance e, ademais, por concentrar-se, na figura da protagonista e na construção da narrativa do discurso de vilanização derivado da intersecção entre gênero, colonialidade e violência patriarcal, não avança em profundidade na discussão sobre a alteridade representada por Santos Luzardo como figura da ordem civilizatória, por exemplo, principalmente, pela inviabilidade do formato, entretanto, futuras investigações poderão examiná-la, assim como, investigar a lógica da colonialidade de gênero e os mecanismos pelos quais ela opera, na segunda metade do romance — especialmente nos desfechos que envolvem a "redenção" ou destruição de Doña Bárbara —, confrontando-os com as categorias de Federici (2004) sobre a caça às bruxas e o controle dos corpos femininos. Outra frente promissora consiste em comparar a construção de Doña Bárbara com outras figuras de feminino perigoso na literatura latino-americana, como Zoraida Ayram, de La vorágine

(Rivera, 1924) — romance contemporâneo e igualmente ambientado no espaço selvagem sul-americano —, investigando como diferentes contextos nacionais e regimes coloniais produzem distintas taxonomias de gênero e distintas figuras de feminino ameaçador.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pergunta que orientou esta pesquisa — como o Capítulo III de Doña Bárbara articula violência, superstição e poder feminino na construção da alteridade da protagonista — pode ser respondida a partir dos achados apresentados: o capítulo constrói a alteridade de Doña Bárbara por meio de um deslocamento simbólico que transforma a violência estrutural sofrida pela personagem em fundamento narrativo de sua demonização. A superstição surge como linguagem mediadora desse processo, convertendo a experiência traumática em ameaça social, enquanto o poder feminino é apresentado como resultado perigoso de uma sobrevivência que não se conforma às expectativas morais e patriarcais. A narrativa articula esses três eixos de forma indissociável, produzindo uma figura ambivalente que condensa conflitos históricos, sociais e afetivos próprios da experiência latino-americana.

A análise evidenciou que essa construção não opera apenas no plano individual, mas participa de um imaginário coletivo que legitima formas específicas de exclusão e controle. Ao associar a protagonista a repertórios supersticiosos e a saberes racializados, o texto desloca a origem da violência do campo social para o campo moral, naturalizando hierarquias de gênero e colonialidade. Esse mecanismo narrativo aproxima-se do que Fanon (2012) descreve como produção simbólica do sujeito ameaçador — pela qual a figura violentada é convertida em portadora do mal — e do que Segato (2025) identifica como pedagogia da crueldade, por meio da qual a violência de gênero comunica e ensina hierarquias. Ao explicitar essa lógica, a pesquisa contribui para compreender como a literatura pode simultaneamente revelar e reproduzir dispositivos históricos de poder.

Do ponto de vista metodológico, o diálogo entre psicologia analítica relida em chave pós-junguiana e crítica literária decolonial mostrou-se adequado para

abordar a complexidade simbólica da obra sem reduzir a narrativa a categorias prévias. A leitura orientada pelas imagens e por seus efeitos permitiu acompanhar a emergência do símbolo como forma ambivalente — capaz de sustentar contradições sem resolvê-las de maneira moralizante —, ao mesmo tempo em que o feminismo decolonial garantiu a ancoragem histórica e política da interpretação. A contribuição metodológica específica deste estudo reside em demonstrar que é possível articular Jung e decolonialidade sem ecletismo teórico irresponsável, desde que o símbolo seja compreendido não como arquétipo universal, mas como condensação historicamente produzida de violências que o imaginário coletivo não elaborou.

A contribuição substantiva do estudo é mais precisa do que a simples aplicação de um quadro teórico a um texto clássico: ao demonstrar que a combinação de análise simbólica pós-junguiana com crítica feminista decolonial constitui um método coerente para investigar como narrativas literárias latino-americanas convertem trauma colonial em alteridade racializada, esta pesquisa oferece uma ferramenta interpretativa extensível a outros textos fundadores do imaginário nacional hispano-americano. A figura de Doña Bárbara, compreendida como dispositivo simbólico que ilumina debates contemporâneos sobre gênero, poder e memória da violência, confirma o potencial da literatura hispano-americana como espaço privilegiado para a investigação de conflitos simbólicos que continuam a estruturar imaginários e relações de poder no presente.

## REFERÊNCIAS

ADAMS, Michael Vannoy. **The multicultural imagination: 'race', color, and the unconscious**. London: Routledge, 1996.

ALONSO, Ana María. **Thread of blood: colonialism, revolution, and gender on Mexico's northern frontier**. Tucson: University of Arizona Press, 1994.

CASTRO-URIESTE, José. **La imagen de nación en Doña Bárbara**. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, ano 20, n. 40, p. 127-139, 1994.

FALS BORDA, Orlando. **Ciencia propia y colonialismo intelectual**. 2. ed. Bogotá: Tercer Mundo, 1970.



FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2012.

FEDERICI, Silvia. **Caliban e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução de Susana Alexandre. São Paulo: Elefante, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977-1978)**. Tradução de Marcos Ramalho. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GALLEGOS, Rómulo. **Doña Bárbara**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

GUERRERO, Barbara. **Representing modern female villain: on feminine evil, perverse nationhood, and opposition in Rómulo Gallegos' Doña Bárbara and Salman Rushdie's Midnight's Children**. 2016. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — The University of Western Ontario, London, 2016.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Álvaro Cabral. Petrópolis: Vozes, 2014. v. 9/1. (Obras completas de Carl Gustav Jung).

JUNG, Carl Gustav. **Aion: pesquisas sobre o simbolismo do si-mesmo**. Tradução de Álvaro Cabral. Petrópolis: Vozes, 2018. v. 9/2. (Obras completas de Carl Gustav Jung).

LUGONES, María. **Coloniality of gender. Worlds & Knowledges Otherwise**, Durham, v. 2, n. 2, p. 1-17, 2008.

MARTÍN-BARÓ, Ignacio. **Acción e ideología: psicología social desde Centroamérica**. San Salvador: UCA Editores, 1985.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *A globalização e as ciências sociais*. São Paulo: Cortez, 2005. p. 117-143.

ROWLAND, Susan. **Jung, art and psychotherapy re-conceptualized by the symbol that joins us to the wildness of the universe**. *International Journal of Jungian Studies*, London, v. 7, n. 2, p. 81-93, 2014.

ROWLAND, Susan; WEISHAUS, Joel. **Jungian arts-based research and "The nuclear enchantment of New Mexico"**. London: Routledge, 2020.

SEGATO, Rita Laura. **As estruturas elementares da violência**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2025.

SEGATO, Rita Laura. **Contra-pedagogias da crueldade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SEGATO, Rita Laura. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2019.

ZAMBRANO, Gregory. **Rómulo Gallegos y Doña Bárbara: el poder del símbolo.** Contexto: Revista Anual de Estudios Literarios, Montevideo, v. 23, n. 25, p. 45-62, 2019.

# CAPÍTULO 07

## TERROR E COSMOGONIA ANDINA EM *PARA COMERTE MEJOR*, DE GIOVANNA RIVERO

Amanda Gisele Vasconcelos Rosendo<sup>1</sup>, Raquel da Silva Ortega<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Graduanda em Licenciatura em Letras (Língua Portuguesa e Língua Espanhola) pela Universidade Estadual de Santa Cruz. Bolsista de Iniciação Científica (IC/FAPESB).

<sup>2</sup>Doutora em Letras Neolatinas (Literaturas Hispânicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora Adjunta da Universidade Estadual de Santa Cruz.

### RESUMO:

Investigamos neste estudo como Giovanna Rivero reelabora elementos da cosmogonia andina na construção do terror na coletânea *Para comerte melhor* (2018). Tomamos como corpus de análise os contos “De tu misma especie”, “Yucu”, “Los dos nombres de Saulo” e “En el bosque”, buscando compreender de que modo as concepções andinas de mundo se incorporam às configurações do insólito para a produção do terror. Para isso, fundamentamos nossas reflexões nas contribuições de Todorov (2006), Roas (2013) e García (2019) sobre o fantástico e o insólito ficcional, em diálogo com os estudos acerca da cosmogonia andina, como as noções de Pacha, Hucha, Ayni, Yanantin e Kawsay Pacha propostas por Duperré (2021). Concentramo-nos nas recorrências que atravessam a coletânea: a continuidade entre vida e morte, as metamorfoses corporais, a coexistência de diferentes formas de realidade e a concepção da natureza. Concluímos que Rivero desloca as convenções consolidadas do horror ocidental ao converter saberes ancestrais em princípios estruturadores da narrativa, elaborando uma estética do terror profundamente ancorada nas experiências culturais andinas.

**Palavras-chave:** Giovanna Rivero. Cosmogonia andina. Terror.

### INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, a literatura latino-americana tem demonstrado um interesse crescente por narrativas que dialogam com experiências culturais, históricas e cosmológicas próprias do continente. Distanciando-se das convenções consolidadas pela tradição euro-americana, diversos escritores passaram a incorporar saberes indígenas, memórias coletivas e ontologias

descentradas para expandir as possibilidades de representação do insólito e do terror. Nesse panorama, a cosmogonia andina ganha destaque por oferecer uma concepção de mundo que questiona dicotomias como vida e morte, humanidade e natureza, corpo e espiritualidade, abrindo fraturas férteis no imaginário literário ocidentalizado.

Entre os nomes que exploram esse universo, destacamos a escritora boliviana Giovanna Rivero, cuja produção vem despertando a atenção da crítica por articular violência política, corporalidade extrema, imaginários andinos, códigos da ficção científica e do gótico e experiências do insólito. Em seu livro de contos *Para comerte mejor* (2018), estes elementos deixam de funcionar como mero pano de fundo exótico e passam a ditar a própria lógica interna da narrativa. O terror, nesse sentido, não emerge exclusivamente da irrupção abrupta do extraordinário em um mundo ordenado, mas da instabilidade profunda provocada pelo atrito entre diferentes racionalidades e formas de interpretar a realidade.

A partir dessa perspectiva, analisamos como Giovanna Rivero transforma elementos da cosmogonia andina em matéria narrativa de terror. Para tanto, escolhemos como corpus de investigação os contos “De tu misma especie”, “Yucu”, “Los dos nombres de Saulo” e “En el bosque” para entender de que maneira as concepções andinas de existência deixam de atuar como meras referências temáticas para se converterem em princípios estruturadores da tessitura textual e do efeito de horror.

Para responder a este objetivo, estabelecemos um diálogo entre as teorias do insólito ficcional e do terror (Todorov, 2006; Roas, 2013; García, 2019) e as cosmologias andinas (Duperré, 2021). Longe de realizar uma leitura isolada ou um resumo sequencial de cada conto, nossa análise se concentra nas recorrências transversais que unificam os contos, demonstrando como a autora reelabora saberes ancestrais para edificar uma estética do medo milenar e culturalmente situada.

## TERROR E COSMOGONIAS ANDINAS

A articulação entre as teorias do insólito e as manifestações do terror na América Latina se dá através da reconfiguração de conceitos consolidados pela tradição ocidental. Em vez de operar sob uma perspectiva unívoca do real, a literatura atual produzida no continente coloca em diálogo a racionalidade moderna com modos ancestrais e descentrados de existência, integrando os aportes teóricos do fantástico e do insólito ficcional à análise das cosmologias andinas que ressignificam a experiência do medo na escrita de Giovanna Rivero.

### O insólito e o terror

A literatura fantástica ocupa um lugar de destaque nos estudos do insólito por tensionar as fronteiras entre o que consensualmente reconhecemos como real e os acontecimentos que desafiam sua estabilidade empírica. Em sua formulação clássica, Todorov identifica na hesitação o motor definidor do gênero. Segundo o teórico:

O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2006, p. 147)

A experiência fantástica nasce, portanto, da suspensão do sentido diante da impossibilidade de decidir entre uma explicação racional e outra sobrenatural.

No entanto, a produção literária contemporânea da América Latina evidencia cenários que extrapolam os limites da hesitação proposta por Todorov. É nesse horizonte que as reflexões de David Roas (2013) ganham relevância. Para o crítico espanhol, o fantástico se manifesta quando o impossível irrompe em um universo regido pelas mesmas leis que estruturam o mundo empírico do leitor, quebrando radicalmente a confiança depositada na realidade: “O objetivo fundamental de toda narrativa fantástica é questionar a possibilidade de um rompimento da realidade empírica” (ROAS, 2013, p. 53). A transgressão promovida pelo fantástico gera inevitavelmente uma impressão aterrorizante, pois desestabiliza as categorias cognitivas do sujeito:

A transgressão que o fantástico provoca e a ameaça que ele supõe para a estabilidade do nosso mundo, gera inevitavelmente uma impressão aterrorizante tanto nos personagens quanto no leitor (ROAS, 2013, p. 58).

As ideias de Flavio García (2019) acrescentam outra camada a esse debate ao proporem o insólito ficcional não apenas como um tema ou efeito, mas como um procedimento. Para García, o tempo, o espaço, as personagens e os eventos podem ser arranjados textualmente para fraturar a lógica do sistema real-naturalista, funcionando como um recurso estético amplo que atravessa modalidades diversas, incluindo o horror. Nos contos de Rivero, constatamos que o insólito emerge precisamente dessa reorganização de polaridades (vida/morte, humano/não humano), transformando o fantástico e o terror em perspectivas estéticas complementares.

#### Cosmogonias andinas e a reconfiguração do terror

Como Roas (2013) sugere, o rompimento da realidade empírica serve de base para a definição do fantástico. Logo, ao aproximarmos essas discussões do território latino-americano, nos perguntamos: que realidade estamos fraturando? Em muitas narrativas do continente, a ruptura não decorre da quebra de leis físicas universais, mas sim do atrito entre a racionalidade moderna ocidental e cosmovisões subalternizadas.

A cosmogonia andina, desenvolvida pelos povos originários da região dos Andes, compreende a existência como uma totalidade dinâmica e relacional, fundada na reciprocidade (*Ayni*), na dualidade complementar (*Yanantin*), na interdependência intrínseca entre humanidade, natureza (*Pachamama*, *Kawsay Pacha*) e ancestralidade (DUPERRÉ, 2021). Sob essa lógica, a natureza possui autonomia (*Camac*) e a morte não constitui um encerramento absoluto, mas uma dimensão temporal-espacial (*Pacha*) em um ciclo contínuo de transformações. Como aponta Juan Duchesne Winter (2020), a escrita contemporânea da região andina tensiona o realismo ocidental ao reativar essas forças cosmológicas, gerando um atrito que a crítica tem denominado gótico andino.

De acordo com Álvaro Rodrigo-Mendizábal (2022), o gótico andino designa narrativas que deslocam os tropos herdados do gótico europeu (como castelos, fantasmas e maldições familiares) para universos marcados pela



violência colonial, pelas fraturas sociais e pelas mitologias locais da América do Sul. O horror, aqui, se vincula às especificidades históricas e às sobrevivências do mundo andino. Giovanna Rivero se insere nessa vertente: o insólito em sua escrita desestabiliza tanto os personagens urbanos e modernizados quanto o leitor, fazendo o terror brotar da assustadora e inescapável convivência entre racionalidades diferentes.

## **A COSMOGONIA ANDINA COMO PRINCÍPIO ESTRUTURADOR DO TERROR EM *PARA COMERTE MEJOR***

A leitura em diálogo dos contos “De tu misma especie”, “Yucu”, “Los dos nombres de Saulo” e “En el bosque” nos demonstra que a cosmogonia andina atua como uma verdadeira matriz narrativa na obra de Giovanna Rivero. Longe de operar como um adereço folclórico, ela organiza a construção dos espaços, orienta a percepção somática dos corpos e redefine as fronteiras da realidade. Ao encenar mundos onde diferentes temporalidades e dimensões coexistem, Rivero afasta o medo da figura isolada do monstro e o localiza na instabilidade das fronteiras existenciais. Conforme postula Silvana Daniela Abal (2021), a escrita de Rivero reconstrói identidades fraturadas pelo trauma por meio de metamorfoses monstruosas. O terror em *Para comerte mejor* nasce, portanto, do desabamento das certezas que organizam a experiência moderna e ocidentalizada do cotidiano.

### Vida e morte: a continuidade da existência como experiência do terror

O princípio andino da continuidade cíclica entre a vida e a morte constitui um dos principais eixos de unificação estética da coletânea. No pensamento andino, a vida e a morte não representam fronteiras absolutas nem binárias. Em vez de tratar o falecimento como um término intransponível, Rivero elabora limiaridades perturbadoras, explorando a transmissão e a fluidez do sopro vital (*ánima*), bem como o acúmulo de energia densa (*hucha*).

No conto “De tu misma especie”, a narrativa se inicia após a ocorrência do que a ciência ocidental julgaria impossível: o retorno físico de um morto ao seio familiar após ter morrido por ingerir veneno para ratos:

Fue una cosa de segundos, o menos. El tacto. De pronto. Lo terriblemente fugaz. Algo como una convulsión. Ya no el presagio, sino el destino. ¿El miedo? ¡Lo abominable! ¡La succión de algo, o alguien, que me quería en tu mismo cuenco! Dedos que se cerraban rígidos y mezquinos sobre mi pulso sano. Un amor espurio, de ultratumba, obligándome a morir. ¡A morir con vos! ¿O acaso en tu lugar?

Fue, sí, tu mano izquierda la que me aprisionó la muñeca con la crueldad de una garra. Pablo y Willy dicen que grité, dicen que intenté huir arañando las paredes resbalosas de ese pozo. Esa es la parte que he borrado por completo. Tengo, por supuesto, algunas hipótesis que solo vos podés confirmar o desechar por los siglos de los siglos amén. (RIVERO, 2018, p. 16)

A autora evita explicações racionais, focando no desconforto da experiência. A narradora expressa a ambiguidade entre a normalidade e as consequências posteriores logo no início do conto:

Para mí, sin embargo, las aguas se partieron el día del entierro. De tu entierro. Y he venido, como te digo, a recapitular en la medida de lo posible la secuencia de los hechos. No hay ningún reproche, ¿qué podría reprocharte, por Dios? ¿Qué resucitaste? Tu resurrección fue una felicidad y un alivio para todos, sobre todo para mí que, después del tremendo susto al ver cómo te incorporabas desorientado del que ya no sería tu último lecho, mientras a mí se me escapaba el alma con una fuerza centrífuga brutal, fui recuperando de a poco una paz lánguida, extenuada de tantas emociones. (RIVERO, 2018, p. 7)

O verdadeiro conflito e a subsequente atmosfera de terror nascem da impossibilidade de restabelecer os marcos da antiga realidade. A ressurreição do personagem implica um intercâmbio energético profundamente desequilibrado e espoliador: para ressuscitar, ele extrai a vitalidade da protagonista Silvia, convertendo-a em uma existência espectral e imortal petrificada no tempo:

Incluso el color pantano de tu cara tardó un tiempo en ceder. El mismo tiempo, date cuenta, que ese color fue avanzando desde mis tobillos, por mis pelvis, mi estómago, sombreando los huesos puntiagudos de mi cadera, tomando mis manos, mis senos, recorriendo los hombros y el cuello hasta instalarse en cada poro de mi cara. Quizás los demás no se den cuenta, pero yo sí, y los niños. Los niños que, al despojarse de su infancia, van instalando una lejanía incómoda entre mi juventud impávida y sus imperfectas transformaciones. (RIVERO, 2018, p. 16,17)

Ahora soy una criatura opaca, me lo han dicho. No dicen “opaca”, sino “apagada”, pero es lo mismo, ¿no? (RIVERO, 2018, p. 8)

A finitude do retornado vaza sobre o cotidiano dos vivos, e a desestabilização atinge o ápice quando a própria integridade espiritual da narradora acaba posta em xeque, sugerindo uma contaminação ou drenagem vital: *¿Qué fue eso que abdujiste de mí? ¿Una temperatura? ¿Un latido? ¿Mi ánima?* (RIVERO, 2018, p. 18)

A alma (*ánima*), conceito central tanto no catolicismo sincrético quanto nas visões andinas de preservação das energias vitais, torna-se uma moeda de troca fluida. Esse parasitismo existencial ganha acento através de elementos ritualísticos do gótico e da tradição andina: durante a procissão fúnebre, o "*llantito andino*" da empregada *doña* Luna atua como canto rituário liberador. Por mais que o formato da cerimônia fosse católica, os ritos eram ancestrais:

Me parecía la canción perfecta para acompañarte en esa despedida lluviosa. Era un quejido largo y agudo, ni más ni menos que el lamento de una chola del Altiplano, que para encontrar consuelo debe remontarse en ese sonido deshilvanado levitando sobre las cosas. Vos siempre decías que ese llantito andino tan parecido al chillido de las ratas era más libertador que una de esas vocalizaciones graves que a veces se colaban desde el segundo piso hasta tu cuarto por la rejilla del aire acondicionado. ¿Todavía funciona arriba el centro de yoga? (RIVERO, 2018, p. 11)

Essa mesma quebra da barreira biológica orienta "Yucu", narrativa em que a morte deixa de figurar como fim da vida para se desenhar como uma transição radical e sombria. Ao aproximarmos esses contos, percebemos que a flutuação entre o vivo e o morto gera a ameaça ao real teorizada por Roas (2013). A hesitação não diz respeito apenas à veracidade do fenômeno, mas à dúvida sobre como agir quando a realidade se prova assustadoramente mais ampla e permeável do que supunham as ciências e a razão moderna.

### Corpo, identidade e transformação

Na perspectiva cosmológica andina, a existência não é um estado estático, mas um fluxo contínuo de viradas e transformações. O corpo humano não se encerra em limites anatômicos fixos; constitui um território de trânsito. Rivero subverte essa premissa ao deslocar a metamorfose do campo da fábula maravilhosa para inseri-la no epicentro do terror.

Em “Yucu”, conto que estabelece uma releitura amazônico-andina do mito do vampiro e do *Kharisiri* (ou *Pishtaco*, figura mítica que extrai a gordura ou o sangue vital), a atenção desloca-se da monstruosidade do predador para o lento e doloroso processo de iniciação, doação consensual e transmutação da personagem Lena. O narrador, Duke Moldova, introduz uma temporalidade não humana que desafia a linearidade histórica:

He desarrollado la capacidad de verme por fuera, algo que hace cinco o siete siglos me era francamente imposible, siempre estaba atento a mi instinto, al instante demasiado breve de la satisfacción, en una intimidad asfixiante. Era mi propio caníbal. En eso debe consistir la penitencia de mi estirpe: el instante contra la eternidad. (RIVERO, 2018, p. 74)

Neste conto, Rivero reconfigura a violência extrativista do mito tradicional: a criança se oferece em um ato ritual de devoção e transferência de poder (*Karpay*) ao entregar seu dente canino e, conseqüentemente, sua vida:

Acabando el plato es que descubrí la joya, ¡la sorpresa! Una perla puntiaguda brillaba en las entrañas del “coto”. Levanté la cabeza, mi vista barrió la bahía, (...) Llegué hasta la niña y la vi sonriente, con la recién nacida oscuridad en el lugar donde hasta esa mañana tenía el colmillito izquierdo. Me lo había ofrendado. La niña me había ofrendado un fruto de su infancia. (RIVERO, 2018, p. 75)

A palavra ancestral “Yucu” surge como amuleto e veículo de transmigração mística:

Hay mitos y hay verdades. Le había preguntado si conocía una palabra en el idioma de su madre, el moxeño, que esa sería su palabra para cuando tuviera que trazarse una ruta transecular, para que la dilución del tiempo no le cavara lo de adentro, para que las vidas hacinadas no la embotaran de un tedio insoportable. “Yucu”, dijo Lena. (RIVERO, 2018, p. 75)

A passagem da carne humana para a condição de criatura é apresentada como um ritual de sacrifício, corte e comunhão de sangue:

Entonces le tomé la muñeca y con su propio colmillo hicimos el tajo. El resto fue menos complicado. El crujido de su “cotito” al quebrarse para abrir su flujo me conmovió. Ahí sí lloré un poco, de la pura emoción. (RIVERO, 2018, p. 76).

A promessa da ressurreição no terceiro não é um simples diálogo com o relato bíblico da ressurreição de Jesus Cristo. Quando o personagem afirma que várias pessoas ao longo da humanidade ressuscitaram no terceiro dia, por um lado relativiza e diminui a santidade do relato da Bíblia e, por outro, coloca o ritual vampiresco no mesmo status da ressurreição de Jesus.

A perda da humanidade se mostra irremediável e violenta, não apenas com a morte da menina, mas também com o justicamento que é levado adiante por uma turba que, no primeiro momento, foi atizada pelo padre da cidade, Olaf Stamm, que depois se arrepende e tenta impedir o ato de barbárie. Frente ao medo e à fúria da situação, Duke afirma que não assassinou a criança, mas a semeou na terra úmida para um *Pachakuti* (renascimento cíclico) ao terceiro dia: *Le había prometido que despertaría al tercer día, como había ocurrido con tantas personas a lo largo de la humanidad. Y Lena prometió que lo primero que haría sería buscarme. Venir a mí.* (RIVERO, 2018, p. 76)

O despertar de Lena não emula uma salvação cristã tradicional, mas a introdução em uma animalidade selvagem: *La cocinera me mira sin sentimientos reconocibles desde un pozo hondo. Me gustaría darle el colmillito, Lena tendrá nuevos dientes, flamantes, despóticos, envidia de cualquier fauna.* (RIVERO, 2018, p. 77).

A impossibilidade de retroceder ao estado anterior ancora o efeito de pavor na carne metamorfoseada.

Por sua vez, em “Los dos nombres de Saulo”, a transformação opera no núcleo duro da identidade, da linguagem e da corporalidade somática. O protagonista performa uma ruptura nominal e existencial ao abdicar de sua história pregressa: *Mi nombre es Pablo, dice mi hermano.* (RIVERO, 2018, p. 54). A mudança de nome ecoa as conversões místicas, mas remete diretamente ao conceito andino de *Yanantin* (a dualidade complementar entre duas forças coexistentes: Saulo, a matéria frágil, adicta e imperfeita; Pablo, o caminhante transfigurado pela fé). A transição da infância apequenada e do vício de Saulo (Saulo era o que se drogava até ter convulsões no chão do banheiro, enquanto Paulo era o santo que escutava vozes no telhado e prometia salvar nossas almas) para a exigência de uma fé cega e dolorosa ilustra como a identidade na escrita de Rivero é uma matéria plástica e fraturada.

O horror psicológico e místico do conto culmina na imolação ritual do pai, que perfura a própria córnea com uma colher em busca da visão mística (*Ñawi*), acessando dimensões subterrâneas (*Uku Pacha*) ou superiores (*Hanaq Pacha*):

Dijo que lo primero era bautizarnos. Comenzó con Saulo. Explicó que “Saulo” significaba “pequeño”, el más pequeño de todos, el más humilde, el insignificante y abyecto incrédulo, el de corazón oxidado, pero que había llegado la hora de ser “Pablo” y creer a ciegas, que es la mejor manera de creer y de amar. (RIVERO, 2018, p. 56).

Além disso, a rotina dos internos no manicômio "Poltergeist" é pautada pelo ordenamento astronômico e pelos ciclos da lua, demonstrando a submissão dos corpos às dinâmicas cósmicas:

Además, dice, bajando la voz, aunque los doctores no quieran admitirlo, los enfermitos se ponen nerviosos con ciertos cambios de luna, yo llevo las cuentas y le juro que es así. La enfermera saca de un bolsillo de su mandil una libretita con dibujos de la luna. En las lunas que parecen rajitas de limón ha escrito “contenido”, y en las lunas completas ha escrito “fuera de sí”. “Fuera de sí”. No estoy de acuerdo, debería apuntar: “dentro de sí”, “muy dentro de sí”, “perdido en sí”. (RIVERO, 2018, p. 56).

Nos dois contos, a transformação corporal e identitária deixa de ser mero artifício fantástico e passa a estruturar o próprio arco dramático da narrativa.

## NATUREZA, ESPIRITUALIDADE E A INSTABILIDADE DO REAL

As transformações observadas nos contos anteriores culminam na dissolução das fronteiras entre o humano e o não humano, lançando luz sobre o papel da natureza e da transcendência. Na cosmovisão andina, a natureza (*Pachamama*, *Kawsay Pacha*) é um sujeito dotado de volição, intencionalidade, força vital (*Camac*) e poder de retaliação ou acolhimento.

O conto “En el bosque” trabalha essa premissa de forma exemplar. O terror ali encenado nasce da vulnerabilidade social de uma mãe e sua filha diante da ameaça iminente de violência urbana e masculina representada por jovens em uma estrada escura:

Los muchachos miran a los costados, y ahora que el de la moto también se mueve reconocen al del parque, sus piercings como



galaxias. Ellos no consiguen verlas. Baja el más flaco por la pendiente, pero a unos metros de distancia; en cambio el perro viene directo, obedeciendo al infalible olfato. (RIVERO, 2018, p. 129)

A floresta vai sendo construída textualmente como uma entidade senciente e sagrada. Diante de uma situação de violência iminente, ao invés de buscar socorro policial, a mãe realiza um conjuro animista voltado a uma árvore ancestral (*Señor Árbol*) para fundir o corpo da menina à árvore e assim retirá-la deste mundo e de todos os seus perigos:

Por favor, Señor Árbol, ruega ella.  
Señor Árbol, repite la niña. (...)  
Que así sea, Señor Árbol, susurra, cerrando los ojos y respirando el perfume desgarradoramente ácido del pelo de su hija. (...)  
La niña se estremece. Las hebras de la infantil cabellera se han enmarañado en el tronco. (RIVERO, 2018, p. 130)

A resposta do ambiente consagra a metamorfose ontológica e vegetal como via de salvação e ruptura ontológica definitiva:

Por favor, Señor Árbol, susurra.  
Y contra todo, la plegaria japonesa de la madre es escuchada y de pronto el esqueleto de su niña va cediendo, los dientes ya no se resisten, el cuello se relaja. Pero no teme soltar esa humanidad pequeña y amada porque resulta que la niña va haciéndose fibra y savia y madera fresca, y ahora ya no es cuerpito ni presa sino árbol rejuvenecido, tronco casi viril, y temblor de ramas y tarde poderosa. Clorofila inalcanzable para las básicas criaturas. (RIVERO, 2018, p. 130)

A fusão da menina com o elemento vegetal não representa uma metáfora poética nem um delírio; trata-se de um fato físico dentro do universo ficcional, no qual a criança deixa de ser carne vulnerável e se converte em natureza pura. O horror e o maravilhoso se fundem: a menina escapa da brutalidade patriarcal tornando-se floresta, uma “clorofila inalcanzable” que desafia a racionalidade das “básicas criaturas”. A fluidez biológica se revela também na sacralidade dos fluidos corporais, em que a urina e o suor da criança acabam assimilados pela mãe e pela terra sem repulsa civilizatória, retornando à sacralidade orgânica.

Paralelamente, “Los dos nombres de Saulo” projeta essa instabilidade para o terreno da espiritualidade e da sanidade mental. A recusa sistemática de Saulo em habitar uma identidade unívoca sofre a tensão da memória familiar: (...) *había llegado la hora de ser ‘Pablo’ y creer a ciegas (...)*. (RIVERO, 2018, p.

56). Rivero sustenta uma ambiguidade radical: as visões do protagonista seriam manifestações de uma sensibilidade mística andina/sincrética ou sintomas de um severo colapso psicológico?

Essa recusa em fornecer um fechamento interpretativo sela a aproximação de Rivero com a hesitação fantástica de Todorov (2006). O estranhamento, contudo, ganha amplitude: decorre do atrito irreconciliável entre uma visão de mundo secularizada, que patologiza o invisível, e uma visão cosmológica que aceita a copresença de forças intangíveis na matéria do cotidiano.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos contos “De tu misma especie”, “Yucu”, “Los dos nombres de Saulo” e “En el bosque” nos permitiu desvelar como Giovanna Rivero opera uma torção fundamental nas convenções do horror contemporâneo ao eleger a cosmogonia andina como princípio estruturador de *Para comerte mejor*. Longe de reduzir saberes ancestrais a um inventário exótico de mitos, a autora boliviana os converte em procedimentos estéticos e formais, articulando-os ao terror e ao gótico. É através da lógica relacional e cíclica andina que as barreiras ocidentais entre vida/morte, sujeito/objeto e humano/natureza implodem, gerando um terror que desorienta as certezas do leitor.

Nosso estudo demonstrou que o medo, na escrita de Rivero, não depende do surgimento de anomalias monstruosas, mas da constatação de que a nossa percepção da realidade é reduzida e frágil diante de outras ordens de existência que resistem na América Latina. Os personagens marginalizados (mãe solo, alienado, mortos-vivos, vampiros) se convertem nos únicos sujeitos capazes de decodificar a dimensão sagrada e abismal da existência, na qual a cura e a sobrevivência emergem da terra, do sangue e da matéria em decomposição. Ao articularmos as teorias clássicas e contemporâneas do insólito às discussões emergentes sobre o gótico andino, nosso estudo evidencia que o gênero fantástico se renova quando descentraliza seus eixos geopolíticos de produção teórica e ficcional.

*Para comerte mejor* se consolida, portanto, como um espaço de mobilização estético e político fundamental, no qual o terror deixa de ser um mero exercício de entretenimento escapista para se tornar um questionamento crítico e cosmológico sobre os modos de narrar, viver e morrer nas fraturas do continente latino-americano.

## REFERÊNCIAS

ABAL, Silvana Daniela. La violación como construcción identitaria en la escritura de Giovanna Rivero Santa Cruz. **Orbis Tertius**, v. 26, n. 34, e212, 2021.

DUCHESNE WINTER, Juan R. Giovanna Rivero, pensar con la Jovencita terrible y la esquizogamia en la nueva narrativa suramericana. **Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales**, n. 48, p. 91-109, 2020.

DUPERRÉ, Gustavo Norberto. Cosmovisión andina: retrospectiva y proyecciones para el siglo XXI. **International Social Sciences Review / Revista Internacional de Ciencias Sociales**, v. 10, n. 1, p. 71-81, 2021.

GARCÍA, Flavio. Insólito ficcional. In: REIS, Carlos *et al.* (org.). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/>. Acesso em: 10 out. 2024.

RIVERO, Giovanna. **Para comerte mejor**. Buenos Aires: Final Abierto, 2018.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

RODRIGO-MENDIZÁBAL, Iván Fernando. Gótico andino o neogótico ecuatoriano sobre el horror metafísico. **Brumal: Revista de investigación sobre lo Fantástico**, v. 10, n. 1, p. 53–75, 2022.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

# CAPÍTULO 08

## REPRESENTAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE DE MULHERES NA LITERATURA E NA MÚSICA LATINO-AMERICANAS

Rodrigo de Freitas Faqueri Montanholi<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.  
Professor EBTT do IFSP - Campus Itaquaquetuba.

### RESUMO:

Este estudo teve como objetivo realizar um levantamento de textos, musicais ou literários, de autoria de mulheres latino-americanas que abranjam diversas temáticas relevantes para a sociedade. Partindo da obrigatoriedade advinda com a promulgação da Lei nº 14.986/2024, que obriga escolas de ensino fundamental e médio (públicas e privadas) a incluírem nos currículos as contribuições, conquistas e experiências femininas na história do Brasil e do mundo, realizou-se um estudo sobre mulheres que marcaram (e ainda marcam) a arte latino-americana. Para isso, foi realizada uma análise sobre a representatividade e a representação da mulher na música e na literatura latino-americana a partir de algumas obras de escritoras como Conceição Evaristo, María Fernanda Ampuero, Gioconda Belli, Teresa Cárdenas, e de canções compostas e/ou interpretadas por Tita Merello, Kany García, Mon Laferte, Ruth Hillar e Elza Soares. Por meio de teorias e textos críticos que discutem a maternidade, a ancestralidade, os estereótipos femininos e violências contra a mulher, como a violência estética e a sexual, realizou-se um percurso de valorização da mulher por meio de tais obras, a fim de se evidenciar não só a importância delas para a arte latino-americana, mas também ressaltar-se a representatividade das mulheres na literatura e na música.

**Palavras-chave:** Literatura; Música; Mulheres latino-americanas.

Hoy me dedico a coser cicatrices  
A unirme a todas las marchas que pueda  
Prefiero ir esparciendo raíces  
Que andar viviendo en espera  
[...]

Acompañame a cantar por quien le falte voz  
(Acompañame, Kany García - part. Goyo e Catalina García, 2020)

## DISCUSSÃO INICIAL

Com o pedido realizado no último verso da epígrafe acima, este estudo se inicia com um convite: peço ao leitor que me acompanhe nesta jornada sobre a história de diferentes mulheres que fizeram e ainda fazem a história na América Latina. Percorrendo textos, literários e musicais, produzidos, compostos e interpretados por mulheres desta região tão emblemática.

Antes de mais nada, é importante colocar em destaque um dos pontos que defendo neste texto: a identidade latino-americana. Geograficamente, é sabido quais países compõem esta região: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, República Dominicana, Uruguai e Venezuela. Mas, para além das divisões e definições geográficas, o que seria ser latino-americano e/ou pertencer à América Latina? Pensando nesse questionamento, o termo “América Latina”, criado em 1856 pelo filósofo chileno Francisco Bilbao e depois usado para questões militares por Napoleão ao invadir o México, acaba por possuir uma dimensão muito maior. Comumente utilizada para designar a região em que há países menos desenvolvidos economicamente e com problemas sociais no continente, a expressão “América Latina” reúne em si própria características que vão além de tais aspectos levantados pela Organização das Nações Unidas e sua Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe.

Ser latino-americano perpassa uma série de questões, vivências, argumentos, experiências que não cabem em um recorte apenas econômico. Pertencer à América Latina é fazer parte de uma região que dialoga, afrouxa fronteiras, sente, sofre e vibra de maneiras diferentes, mas parecidas. É saber que o impacto da colonização espanhola e portuguesa ainda reverbera na atualidade e que isso modelou muitos pensamentos duradouros em nossa região. É entender que há uma diferença entre línguas, aquelas impostas pelos colonizadores e as indígenas, mas que é necessário reconhecer o que já existia e o que ainda permanece para organizar o presente e desenvolver o futuro. É compreender que há uma diversidade cultural imensa, mas que se assemelha em diferentes aspectos em cada país pertencente a essa América.

Longe de mim, que proponho estes estudo e percurso de análise, tentar definir uma identidade latino-americana, se é que ela realmente existe. O que proponho, neste início, é a reflexão sobre um tema que está presente em nosso cotidiano e que precisa ser levado em consideração. Não há como negar as semelhanças das discussões presentes em textos literários e musicais produzidos na América Latina, apesar das diferentes nacionalidades que encabeçam este acervo. Muito menos, pretendo romantizar a ideia de tal identidade, esquecendo os problemas e as dificuldades que encontramos na região por um ideal de união e unificação. A minha intenção é clara: apontar para o leitor que ser latino-americano nos diferencia do resto do mundo em diversos aspectos e isso nos torna tão particulares. Seja positivamente, seja (para quem assim concluir) negativamente. Como Kany García, prefiro espalhar minhas raízes a ficar à espera. Por isso, convido o leitor a acompanhar-me neste estudo e observar os caminhos trilhados pelas mulheres escolhidas para comporem este estudo.

O percurso proposto não é longo, mas é denso. Discutir textos de Conceição Evaristo, María Fernanda Ampuero, Gioconda Belli e Teresa Cárdenas não é tarefa fácil. O mesmo se pode dizer sobre as interpretações possíveis das canções de Tita Merello, Kany García, Mon Laferte, Ruth Hillar e Elza Soares. Todos esses textos se emaranham com discussões latentes: a representatividade, a maternidade, a violência contra a mulher e os estereótipos. Assim, convido-os novamente a acompanhar-me neste estudo tão importante para a valorização dessas mulheres que fizeram, e ainda fazem, a história latino-americana.

## **BREVES APONTAMENTOS TEÓRICOS**

Quem são as mulheres que escrevem hoje na América Latina e sobre o que elas escrevem? Partindo dessa pergunta inicial, buscaram-se textos críticos contemporâneos que abordassem esse questionamento a fim de se embasar melhor este estudo e traçar um percurso de discussão mais coerente.

As discussões aqui levantadas sobre a representatividade das mulheres latino-americanas partem de levantamentos realizados por algumas teóricas,



como a professora Regina Dalcastagnè (2005, 2007 e 2021) e a escritora Carola Saavedra (2021).

Dalcastagnè realizou um estudo profundo em 2005, apresentando o cenário de publicação de romances em território brasileiro. A autora fez um recorte histórico, observando o perfil dos/as autores brasileiros e de seus romances publicados de 1990 a 2004. Neste estudo, a autora levanta dados alarmantes sob viés de igualdade de gênero:

Chama a atenção o fato de que os homens são quase três quartos dos autores publicados: 120 em 165, isto é, 72,7%. Cerca de 70 anos após Virginia Woolf publicar sua célebre análise das dificuldades que uma mulher enfrenta para escrever, a condição feminina evoluiu de muitas maneiras, mas a literatura – ou, ao menos, o romance – continua a ser uma atividade predominantemente masculina. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 31)

Observe que a crítica destaca ainda, na literatura brasileira contemporânea<sup>10</sup>, uma segregação de gênero que se mantém desde séculos anteriores. Mais de 70% dos romances publicados pelas grandes editoras brasileiras deste período continuavam privilegiando a escrita de homens.

O estudo de Dalcastagnè apresenta outros dados que chamam a atenção do leitor: por exemplo, mais de 90% desses romances publicados no período supracitado foram escritos por pessoas brancas e mais de 70% deles nasceram essencialmente em quatro estados: São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Entre esses e outros dados, a professora da UnB afirma contundentemente sobre o perfil do escritor brasileiro: “Ele é homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo.”(DALCASTAGNÈ, 2005, p. 33).

Esses números destacam e reforçam a ideia de manutenção de um sistema que privilegia um modelo de sociedade amparado no patriarcado, já que tais dados corroboram a ideia de consolidação de um perfil específico de autores brasileiros neste período que se manteve durante muitos anos. Para confirmar tais informações, basta verificar os livros didáticos utilizados nas escolas de educação básica de nosso país que majoritariamente ainda possuem um recorte de ensino focado no mesmo perfil descrito por Dalcastagnè.

---

<sup>10</sup> Considera-se, neste estudo, como literatura brasileira contemporânea, obras publicadas a partir de 1990 até a atualidade.

Para deixar esta discussão mais complexa, a autora realizou outro estudo mais recente, no qual ela realiza o levantamento do perfil da autoria brasileira dos romances publicados em outros dois períodos: entre 1965 e 1979 e de 2005 a 2014. Se algum leitor questionava o recorte inicial, que indicava uma quantidade exacerbada de autores homens e brancos publicados pelas grandes editoras, os outros dois períodos selecionados pela autora mostram que não há uma mudança drástica. No primeiro período, Dalcastagnè (2021) afirma que analisou 86 obras publicadas e que 82,6% delas foram escritas por homens. Já no segundo período, foram analisados 197 romances, dos quais 70,6% possuíam autoria masculina.

Colocando os dados lado a lado, pode-se observar uma queda positiva na porcentagem - 12%, do primeiro ano selecionado para o último indicado -, mas que ainda reflete uma desigualdade de gênero sem tamanho, tendo em vista que a quantidade de mulheres publicadas por grandes editoras não chega a 30% em 2014. Essas informações mostram um cenário preocupante, já que supõe-se uma conscientização maior das editoras e do público quanto às obras (romances) publicados e que deveriam fazer parte do repertório literário e leitor brasileiro. Entretanto, esses dados só reforçam a exclusão das mulheres do cenário literário mesmo na atualidade.

Caso o leitor ainda possua dúvidas sobre a disparidade de gênero destacada neste texto, podemos observar outros dados que corroboram para o que foi exposto anteriormente: em 115 anos de premiação do Nobel de Literatura, apenas 18 mulheres venceram; desta 18, apenas uma é latino-americana: a escritora chilena Gabriela Mistral venceu a premiação em 1945. Além disso, entre os 40 membros da Academia Brasileira de Letras, atualmente só 6 são mulheres, sendo que a primeira mulher, a escritora Rachel de Queiroz, só foi eleita para uma cadeira no quadro dos imortais brasileiros em 1977. Em 129 anos de existência desta Academia, fundada em dezembro de 1896 por Machado de Assis e outros autores renomados, somente 13 mulheres ocuparam uma cadeira na ABL. Ana Maria Gonçalves foi a última a entrar para este rol, sendo a primeira mulher negra na história a realizá-lo.

A partir disso, surge a necessidade de se trabalhar a representatividade da escrita de mulheres na contemporaneidade. Mesmo que os percentuais

apresentados mostrem uma queda e uma possível abertura para a publicação de romances escritos por mulheres nas grandes editoras, ainda se observa um caminho longo para se percorrer em busca de uma igualdade de gênero neste setor artístico-literário. Os dados são preocupantes porque refletem a grande desigualdade presente na sociedade brasileira e se alinham a outros números desanimadores como, por exemplo, a quantidade de mulheres na Câmara dos Deputados (17,7%) e no Senado (20%) em relação a quantidade de mulheres que constituem a população brasileira (pouco mais de 51%, segundo o Censo 2022). Mesmo sendo a maioria da população brasileira, a representatividade das mulheres em diferentes setores ainda está muito abaixo do esperado para se obter uma igualdade de gênero. Sobre essa disputa, Dalcastagnè, em entrevista à Revista CULT em 2018, reforça a necessidade de se lutar por uma representatividade adequada no cenário atual:

A verdade é que precisamos da presença das mulheres, como precisamos da presença de negros nos diferentes espaços sociais, inclusive no mercado editorial brasileiro, porque são essas pessoas que, de maneira geral, vão acabar chamando atenção para essas questões. Você pode pensar que uma mulher, em algum momento, vai se perguntar por que não há autoras mulheres num determinado conjunto de obras. Uma forma de alterar um pouco esse quadro é por meio disso que se pede tanto hoje, representatividade. É bom ter pessoas variadas nos espaços em que as coisas são decididas – porque, afinal de contas, é disso que se trata, decisão. A presença das mulheres no mercado editorial [nessas posições] é muito recente. Às vezes temos a impressão de que são muitas, mas elas não são. Será interessante acompanhar que tipo de modificação elas farão dentro desse mercado a partir de agora. (CULT, 2018)

Os apontamentos realizados por Dalcastagnè em seus estudos e em sua entrevista acima reforçam a necessidade de se visibilizar a escrita de mulheres. Não só visibilizá-las, mas destacá-las pela sua qualidade como é feito com a escrita produzida por homens. Cabe destacar que a autora aponta em direção à igualdade em diversos segmentos: de gênero, raça, condição social e orientação sexual, pois seus estudos mostram outros recortes importantes para discussão, como, por exemplo, quantas pessoas - e dentro delas, mulheres - negras são publicadas?; quantos não se declaram heterossexuais?; qual é o estrato socioeconômico desses autores? Observe, leitor, que a discussão perpassa diferentes questionamentos que, ao abrir um livro, você talvez nem perceba que precise questionar tais aspectos. Essa discussão não só perpassa isso, mas

transpassa a obviedade e abre margem para o que a literatura faz muito bem: refletir sobre o mundo que nos rodeia e o que ele representa.

Sobre a publicação de mulheres latino-americanas por grandes editoras, não existe uma base de dados centralizada como o estudo realizado por Dalcastagnè, indicando uma quantidade exata de textos em circulação com um selo editorial de grande alcance. O que se observa em outros países da América Latina é que existem algumas escritoras que se destacam na atualidade e que estão tendo seus textos veiculados por editoras renomadas: Isabel Allende, Lina Meruane e Nona Fernández (Chile); Pilar Quintana, Margarita García Robayo e Laura Restrepo (Colômbia); Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, Agustina Bazterrica e Selva Almada (Argentina); María Fernanda Ampuero e Mónica Ojeda (Equador); Fernanda Trías, Cristina Peri Rossi e Ida Vitale (Uruguai); Liliana Colanzi, Giovanna Rivero e Magela Baudoin (Bolívia); Gabriela Wiener e Claudia Ulloa Donoso (Peru); Karina Sainz Borgo e María Elena Morán (Venezuela); Brenda Navarro, Fernanda Melchor, Guadalupe Nettel e Cristina Rivera Garza (México); Teresa Cárdenas e Karla Suárez (Cuba); Gioconda Belli (Nicaragua); Anacristina Rossi e Catalina Murilo (Costa Rica), entre outras.

Observe, leitor, que todos esses nomes juntos não compõem um rol grande de escritoras publicadas em seus países, muito menos no contexto latino-americano, em relação aos homens publicados em um mesmo período. Destaca-se também que para se mencionar tais nomes anteriormente foi necessário realizar uma busca de maior proporção que uma busca sobre nomes de homens que publicaram e possuem destaque ou renome como estas mulheres. A diferença é visível: se um pouco mais de 30 nomes de mulheres foram encontrados em tal busca, vinculando-as a publicações em grandes editoras ou a um reconhecimento internacional, o número de nomes de homens na mesma condição é, no mínimo, três vezes maior. Separados por suas nacionalidades, os nomes de escritores homens vinculados a grandes editoras surgem com mais facilidade, corroborando os dados levantados por Dalcastagnè em seus diferentes estudos.

Voltando à pergunta inicial, cabe também apresentar uma discussão relevante sobre a representação das mulheres na literatura. Neste sentido, encontra-se outra problemática, pois tal ilustração no âmbito literário

historicamente se deu a partir da ótica masculina. Isso se confirma quando relacionamos este apontamento com o levantamento dos dados sobre quem publica em grandes editoras no Brasil, já que majoritariamente os números se concentram na figura masculina. Dalcastagnè vai assinalar em seus diferentes estudos já mencionados não só a questão da publicação de romances por homens, mas também sobre o que eles publicam, destacando o que eles pretendem representar em seus textos.

No seu primeiro levantamento, Dalcastagnè mostra a etnia escolhida para as personagens dos romances analisados do período de 1990 a 2004 e constata que quase 80% delas são brancas. No segundo estudo, a autora apresenta os dados referentes aos outros dois períodos (1965-1979 e 2005-2014) e confirma que não houve muita alteração em relação à primeira porcentagem: 76% para o primeiro período e 77,9% para o segundo. Quanto ao sexo das personagens, ambos os estudos revelam uma tendência de haver mais personagens identificadas com o sexo masculino que com o sexo feminino: quase 60% das personagens, num total de 2840, são do sexo masculino. Se observada a orientação sexual das personagens, a discrepância encontrada é ainda maior, já que entre 80 e 90% das personagens são declaradas como heterossexuais frente às demais orientações encontradas nas obras literárias analisadas.

Todos esses dados revelam a complexidade da representação da mulher na literatura, pois, se a grande maioria dos romances voltam seu foco para representações masculinas, como haver uma ilustração coerente da mulher? Neste ponto, encaixa-se outro problema: há autores que afirmem não se sentirem confortáveis de representar algo que não é da sua realidade, ou seja, constroem personagens masculinas em suas obras por não se sentirem suficientemente capazes de retratar o chamado “universo feminino”. Sobre essa questão Saavedra pontua que existe a necessidade de se desmistificar a ideia de que as mulheres, quando escrevem, o fazem a partir de um universo particular que só é possível ser compreendido por elas. Assim, a autora questiona sobre este tema e pondera:

Será? Será que já contamos todas as histórias sobre o parto, a experiência de um parto normal? A experiência de uma cesárea? A dor de dar à luz um bebê morto? Sobre a violência obstétrica, sobre a depressão pós-parto, sobre a amamentação? Sobre não querer amamentar e sobre não poder amamentar? Será que já contamos todas as histórias sobre a experiência da menstruação? E da

menopausa? Quantos romances falam sobre a menopausa? Será que já contamos todas as histórias sobre esterilização forçada, sobre não querer ser mãe, sobre querer ser mãe e não poder, sobre ter um filho negro ou indígena ou homossexual ou trans, sobre o medo da violência das pessoas e instituições sobre esse filho? Será que já contamos todas as histórias sobre o que significa ser uma mulher negra? E uma mulher indígena? E sobre as mulheres e ou homens trans? Será que já contamos todas as histórias sobre o sexo entre duas mulheres? E sobre o amor entre duas mulheres? Será que já contamos todas as histórias sobre aborto? Sobre aborto espontâneo de um filho desejado e sobre aborto malfeito, sobre a menina que engravida e é obrigada a ser mãe, sobre a menina que engravida? Será mesmo que todas as histórias já foram contadas? (SAAVEDRA, 2021, p.62)

O questionamento de Saavedra é salutar e aponta para os problemas discutidos anteriormente neste texto. Primeiro, é necessário dar maior abertura para a publicação de mulheres em grandes editoras, não só no Brasil, mas em toda a América Latina. Segundo, há a necessidade de parar de se encaixar a escrita de mulher em um setor como se fosse um tipo de gênero literário. A escrita de mulheres não é um gênero literário, assim como a literatura LGBTI+ e a de autoria negra também não são. Pode-se ter um livro de contos escrito por uma mulher cuja temática seja voltada para o horror ou, então, um romance que é escrito por um LGBTI+ que enfatize sua narrativa pelo viés histórico e religioso. Categorizar a literatura neste ponto acaba por reduzi-la e exclui-la dos espaços que ela deve ocupar naturalmente.

Por isso, Saavedra questiona sobre a literatura já ter contado todas as histórias possíveis. Aqui, o questionamento da autora ganha outro nível: se a maioria dos romances publicados no Brasil são ou foram escritos por homens, será que já não chegou o momento de se renovar esse cenário e abrir a possibilidade para novas histórias serem contadas por outras figuras relevantes da literatura brasileira e latino-americana?

É o que proponho na seção a seguir deste estudo.

## **MARÍA FERNANDA AMPUERO E RUTH HILLAR: A LUTA CONTRA A VIOLÊNCIA SEXUAL E ABUSO INFANTIL**

Em 2018, dois textos, um conto e uma música, foram publicados por duas mulheres de nacionalidades diferentes. María Fernanda Ampuero (Equador,

1976) e Ruth Hillar (Argentina, s.d.)<sup>11</sup>, supostamente sem se conhecerem, escreveram sobre um tema delicado: a violência sexual na infância. No conto “Monstros”, a equatoriana Ampuero apresenta as histórias da narradora e de sua irmã Mercedes e da empregada doméstica da casa delas, a jovem Narcisa. As duas irmãs, crianças no início da narrativa, gostavam de assistir filmes de terror escondidas dos pais. Entre os pesadelos vívidos de Mercedes e o cotidiano das irmãs na escola e em casa, está a figura de Narcisa, a adolescente poucos anos mais velha que as meninas das que cuidava. Enquanto as irmãs, principalmente Mercedes, têm medo dos monstros dos filmes, Narcisa faz um alerta:

Narcisa sempre dizia deve-se ter mais medo dos vivos que dos mortos, mas não acreditávamos nela porque, em todos os filmes de terror, quem metia medo eram os mortos, os zumbis, os possuídos. Mercedes morria de medo dos demônios e eu, dos vampiros. Falávamos disso o tempo todo. (AMPUERO, 2021<sup>12</sup>, p.17)

As irmãs, ainda inocentes, não compreendiam a fala da empregada. Viviam em um contexto em que o monstruoso se relacionava com o sobrenatural, com o desconhecido e com o insólito. Mas, Narcisa na verdade queria alertá-las para a realidade, na qual o monstruoso se constroi no âmbito familiar, pelo conhecido e corriqueiro. Após se tornarem mulheres, como a própria Narcisa afirma, por terem menstruado pela primeira vez, as irmãs reconhecem o monstro real que amedrontava Narcisa:

Escutamos ruídos. Depois silêncio. Depois outra vez ruídos. Ficamos sentadas na cozinha, no escuro, esperando-a. Quando por fim a porta se abriu, nos lançamos sobre ela, necessitávamos tanto do seu abraço suas mãos sempre com cheiro de cebola e coentro, sua frase apaziguadora de que era preciso ter mais medo dos vivos que dos mortos. A alguns centímetros do seu corpo, percebemos que não era ela. Paramos aterrorizadas, mudas, imóveis.  
O que havia entrado pela porta do quarto não era Narcisa. Nosso coração pulava como uma bomba. Havia algo distante e próprio nessa silhueta que fez com que fôssemos tomadas por uma sensação física de nojo e horror.  
Demorei para reagir, não consegui tapar a boca de Mercedes. Ela gritou.  
Papai deu uma bofetada em cada uma de nós e subiu calmamente as escadas.  
Nem Narcisa nem suas coisas amanheceram em casa. (AMPUERO, 2021, p. 21)

---

<sup>11</sup> Ruth Hillar mantém sua data de nascimento em âmbito privado, não revelando sua idade em entrevistas e publicações em redes sociais.

<sup>12</sup> Originalmente, o texto de Ampuero foi publicado em espanhol em 2018. Neste estudo, utilizou-se a publicação em português lançada em 2021.



Em um texto de pouco mais de seis páginas, Ampuero levanta a discussão sobre uma temática extremamente relevante: a violência sexual infantil. A autora ainda revela conhecimento sobre um padrão desses abusos, já que majoritariamente<sup>13</sup> isso ocorre no ambiente familiar/doméstico. Dessa maneira, supostamente, no lugar em que se deveria haver acolhimento e proteção, que é o lar, há o encontro com a violência e o abuso sexual.

No caso do conto de Ampuero, mesmo que Narcisa não faça parte do núcleo familiar das irmãs, ela é considerada da família por elas e é uma adolescente que vive no mesmo lugar em que trabalha. Além da condição análoga à escravidão, herança do período colonial latino-americano, Narcisa é submetida ao cumprimento dos prazeres sexuais do pai das meninas. Desse modo, quando o monstro real é descoberto, a culpa recai sobre a vítima, já que no dia seguinte nem Narcisa nem seus poucos pertences permaneceram na casa no dia seguinte.

Sobre a situação de vulnerabilidade das crianças ao longo da história, Azevedo e Guerra afirmam que:

[...] desde que o mundo é mundo, a criança tem sido vítima de toda sorte de explorações, inclusive e principalmente de natureza sexual (princípio nº 9 da Declaração) no entanto, sua denúncia tem tido pouco eco, abafado pelo “complô do silêncio” com que a sociedade em geral e os especialistas, em particular, têm procurado encobrir “temas impertinentes”. Por sua vez, a própria ideia de exploração sexual da infância é conquista recente, na medida em que se assenta em um duplo reconhecimento – o da existência de um padrão assimétrico de relações sociais entre gerações – o padrão adultocêntrico e o da concepção da criança como cidadão, sujeito de direitos, e não como menor de idade, passível de ser objeto do prazer adulto. (AZEVEDO; GUERRA, 1988, p. 5-6)

Como apontado pelas autoras, historicamente as crianças são colocadas em situações de submissão a fim de suprirem os desejos dos adultos. Em uma sociedade que valoriza a figura adulta em detrimento da infantil, já que esta não

---

<sup>13</sup> Maiores informações sobre esses dados podem ser encontrados nos estudos realizados pelo Disque 100, um dos canais da Ouvidoria Nacional de Direitos Humanos, pelo Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos (ONDH/MMFDH), pelo Instituto Liberta de Enfrentamento à Violência Sexual de Crianças e Adolescentes, pela UNICEF, entre outros órgãos e instituições. Alguns estudos podem ser acessados por meio dos seguintes links:

<https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2021/julho/81-dos-casos-de-violencia-contra-criancas-e-adolescentes-ocorrem-dentro-de-casa> , <https://portal.trt3.jus.br/internet/conheca-ortr/comunicacao/noticias-institucionais/maioria-dos-abusos-de-menores-acontecem-dentro-de-casa-e-por-familiares> , e <https://www.unicef.org/brazil/comunicados-de-imprensa/quase-400-milhoes-de-criancas-em-todo-o-mundo-sofrem-violencia-em-casa>

é economicamente ativa, ou seja, não pode gerar lucro ou produzir bens, ela deve servir para suprir as necessidades humanas em outra esfera. Essa leitura, como analisam as autoras, não é recente, ainda mais se for verificado o surgimento da concepção de infância na sociedade ocidental com maior clareza a partir do século XVIII, proveniente de estudos da classe aristocrática e mais abastada financeiramente.

Na Idade Média, como se sabe, a infância não era valorizada, e as crianças consideradas de menor valor para a sociedade. Por muitos séculos, elas foram tratadas como uma espécie de “adultos em miniatura” e incorporadas ao mundo do trabalho e ao convívio adulto sem qualquer diferenciação para os demais. Isso só começou a ser modificado com discussões realizadas por Rousseau, em sua obra *Emílio, ou Da Educação* (1762). Dois séculos depois, Philippe Ariès, em *História Social da Criança e da Família* (1960), lança seu estudo, no qual aprofunda tal concepção e identifica os séculos XVIII e XIX como os períodos em que a criança passa a ser foco de afeto, além de ser considerada parte separada da vida adulta e se ter uma consolidação da escolarização formal para essa faixa etária.

Pensando nestas informações e no conto de Ampuero, abre-se outra discussão referente ao abuso infantil contra meninas, já que a narrativa da equatoriana possui como personagens três crianças do sexo feminino. Se forem observados os dados sobre violência sexual infantil no Brasil, lançados pelo Atlas da Violência 2026<sup>14</sup>, nota-se que as maiores vítimas das agressões sexuais nesta faixa etária são praticadas contra meninas. Estima-se que 64 meninas por dia sofrem violência sexual no Brasil<sup>15</sup>, sendo as meninas negras as principais vítimas destes casos. Analisando os dados do país de origem de Ampuero, registra-se que 8 em cada 10 mulheres já sofreram algum tipo de violência durante sua vida e que 21% de crianças e adolescentes relataram terem sofrido alguma violência sexual<sup>16</sup>. Em 2020, o *Sistema Integrado de Seguridad ECU 911*

---

<sup>14</sup> Maiores informações em:

<https://g1.globo.com/politica/noticia/2026/05/26/atlas-da-violencia-criancas-e-adolescentes.ghtml>. Acesso em 27 mai. 2026.

<sup>15</sup> Maiores informações em:

<https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2026-05/violencia-sexual-atinge-64-meninas-por-dia-no-pais>. Acesso em 20 mai. 2026.

<sup>16</sup> Maiores informações em:

registrou, entre março e dezembro de 2020, quase 80.000 chamadas telefônicas relacionadas à violência intrafamiliar<sup>17</sup>.

Todas as informações apresentadas anteriormente reforçam a necessidade de se debater sobre a temática apresentada por Ampuero em seu texto, já que esta é uma realidade da América Latina. Tanto no Brasil quanto no Equador e, sem dúvidas, em outros países latino-americanos há registros alarmantes sobre a violência sexual contra crianças e adolescentes, sendo a maior parte deles meninas. Abordar essa temática na literatura possibilita que algum/a leitor/a se identifique com tal situação e se sinta representado/a nele, conseguindo em algum momento externalizar a violência sofrida e buscar ajuda. Assim, o texto literário acaba se tornando um espaço de reconhecimento e de afeto, no qual esse/essa leitor/a possa se sentir acolhido e capaz de relatar a sua experiência.

Compreender que existe um ambiente seguro para contar sobre o que acontece no seu cotidiano é um dos aspectos conseguidos por Ruth Hillar com sua canção “Hay secretos”, de 2018. Com uma letra singela e com uma melodia cativante, em uma espécie de contação de segredos ao pé do ouvido, esta música se tornou o propulsor para que crianças e até mesmo adultos falassem sobre os abusos sofridos durante algum período de sua infância. Observe a letra abaixo:

Hay secretos chiquititos  
que te invitan a jugar  
y hay secretos tan enormes  
que te vienen a asustar.  
Hay secretos livianitos  
que te llevan a volar  
y hay secretos tan pesados  
que no dejan respirar.  
No se tienen que guardar  
los secretos que hacen mal.  
No se tienen que guardar  
los secretos que hacen mal.  
Si no alcanzan las palabras para lo que hay que contar,  
inventemos otro idioma.  
Siempre te voy a escuchar.  
Acá estoy, quiero ayudarte.  
Sé que decís la verdad.

---

<https://www.paho.org/es/historias/violencia-sexual-contra-ninas-ninos-adolescentes-ecuador-2021>. Acesso em 10 out. 2025.

<sup>17</sup> Maiores informações em:

<https://www.unicef.org/ecuador/comunicados-prensa/la-violencia-contra-ni%C3%B1as-y-adolescentes-tiene-severas-consecuencias-nivel>. Acesso em 10 out. 2025.

Ya no habrá que andar con miedo porque te voy a cuidar.  
(HILLAR, 2018)

Em seus versos, a canção infantil convida as crianças a contarem seus segredos de uma forma tranquila e honesta, sem julgamento por parte de quem os escuta. Além disso, ensina que existem segredos comuns, engraçados, que fazem parte do dia a dia e permitem um momento lúdico e amistoso. Entretanto, a canção não ignora que possam existir segredos que sufoquem a criança por conta da dinâmica relacional imposta pelas figuras adultas abusadoras. Cabe destacar que uma das atitudes praticadas pelos adultos violadores é a coerção a fim de descredibilizar o discurso da vítima para que ela pense que ninguém irá acreditar no que ela possa dizer sobre o abuso sofrido. Assim, a canção dá margem para que a criança se sinta acolhida mesmo quando faltem as palavras, propondo a invenção de um novo idioma para ela poder se expressar e relatar o ocorrido.

Do mesmo modo, a letra de Hillar confronta o discurso do abusador ao afirmar que acredita no que a criança diz e que o que está sendo narrado por ela é verdade. Este aspecto é relevante neste contexto, tendo em vista o que é exposto por Tilman Fűrniß quanto ao que o estudioso nomeia como a Síndrome do Segredo, corroborada por esses elementos:

[...] a falta de evidências médicas e de elementos para comprovar o abuso sexual infantil, a necessidade de acusação verbal por parte da criança, a falta de credibilidade ao menor, as consequências da revelação, ameaças físicas e psicológicas, distorção da realidade, medo de punição pela ação que participou, a culpa da criança, a negação e a dissociação. (FÜRNIß, 1993, p. 29)

Assim, de acordo com este psiquiatra alemão, instaura-se uma relação coercitiva entre adulto e criança, no qual se descredibiliza a fala do menor de idade e se mantém um pacto de silêncio entre os adultos para que não se macule a imagem do ambiente doméstico e do abusador perante a sociedade. Como figura de poder natural em relação à criança, o adulto acaba por dominar a situação e se faz valer de chantagens e ameaças para conservar o seu controle sobre sua vítima.

No caso da canção de Hillar, a estratégia de validação do discurso infantil ajudou no combate ao abuso no interior da Argentina. Em 2021<sup>18</sup>, a canção foi

---

<sup>18</sup> Maiores informações em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c4g24wdje8eo>. Acesso em 01 mar. 2025.

tocada em uma sala de audiências na cidade de Zapala, na região da Patagônia argentina. Na ocasião estava sendo julgado um homem por abuso infantil e o caso só veio à tona quando um professor de música da cidade utilizou a canção de Hillar em sua aula e uma de suas alunas compartilhou a música com sua família. Ao escutar a canção, uma das irmãs da aluna deste professor confessou ter sido abusada sexualmente por um vizinho. Depois disso, outros casos de violência sexual de crianças da vizinhança foram descobertos. Todos praticados pelo mesmo homem.

Neste sentido, destaco a importância da representatividade das mulheres na literatura e na música latino-americanas contemporâneas, já que seus textos contribuem de maneira efetiva e eficaz para o reconhecimento da violência sexual contra crianças e adolescentes e para o combate dessas práticas danosas. Do mesmo modo, reitero a necessidade da representação de mulheres na música e na literatura como modelo para identificação das problemáticas existentes no cotidiano da mulher latino-americana. Ao expor tais situações em seus textos, Ampuero e Hillar dão a abertura necessária para discussões relevantes sobre o tema abordado.

### **TITA MERELLO E MARÍA FERNANDA AMPUERO: ESTEREÓTIPOS E VIOLÊNCIA ESTÉTICA**

“Como construir uma imagem corporal tendo por espelho os olhos do outro?” (NAHOUM, 1987, p. 23). Essa pergunta da antropóloga francesa Véronique Nahoum-Grappe apresenta um questionamento histórico existente na construção da imagem da mulher na sociedade. A partir de padrões estéticos impostos pela mídia e pela moda, a mulher teve de se moldar para satisfazer os desejos (sexuais ou não) daqueles que controlam um sistema social. Aquelas que não se encaixam em tais padrões impostos serão vistas como descartáveis, ridículas, menores, sem valor, ou, resumindo, feias. E as definições do último adjetivo mencionado vão além da característica física e incorporam o sentido figurado, abrangendo, assim, as atitudes, comportamentos e pensamentos das mulheres fora do “padrão”.

Essa é uma das críticas incorporadas em uma clássica milonga argentina composta em 1943 pelo poeta Ivo Pelay e pelo músico e diretor de orquestra Francisco Canaro. A versão mais famosa é interpretada em 1954 pela cantora Tita Merello (Argentina, 1904-2002). Em “Se dice de mí”<sup>19</sup>, Merello, com sua voz única, narra como a sociedade a vê e a ridiculariza por seus traços físicos e por sua postura. Em quase 50 versos, a famosa intérprete argentina descreve diferentes características que lhe incutem em sua vizinhança. Criticam seu jeito de andar, seu nariz, sua boca e até a curvatura de seu corpo. Além disso, falam mal se ela conversa com diferentes homens e se preocupam com o que ela faz no seu cotidiano. Mais de uma vez, o eu lírico questiona seus ouvintes, perguntando por que as pessoas se preocupam com sua vida.

De um jeito bem-humorado, a canção destaca que, mesmo sendo julgada e criticada, a figura representada nos versos é independente e possui uma alta autoestima, recusando o julgamento social e fortalecendo sua autoaceitação apesar do cenário inóspito para isso. Entretanto, todas as críticas realizadas à figura central da canção escondem quem ela verdadeiramente é:

[...] Y ocultan de mí  
Ocultan que yo tengo  
unos ojos soñadores  
Y además otros primores que producen sensación  
Si soy fiero, sé que en cambio, tengo un cutis de muñeca  
Los que dicen que soy chueca, no me han visto en camisón  
(PELAY; CANARO, 1954)

Esses versos da canção interpretada por Merello e escritos por Pelay revelam que a sociedade critica a personagem por aquilo que vê externamente, mas desconhece de fato quem é essa pessoa. As falas maldosas e as fofocas criadas não revelam que este eu lírico é uma figura sonhadora e bonita, não só psicologicamente, mas fisicamente. De maneira irreverente, a autoafirmação da personagem aparece na brincadeira sobre os seus atributos físicos, muito bem destacados nos dois últimos versos (cútis de boneca e corpo escultural escondido pelas roupas íntimas). Os olhos sonhadores da protagonista revelam algo sobre sua personalidade que não é possível refutar. Assim, as críticas

---

<sup>19</sup> A primeira versão desta canção foi escrita por Pelay para que o cantor uruguaio Carlos Roldán a interpretasse juntamente com a orquestra regida por Canaro em maio de 1943. Entretanto, a versão mais popular e de mais sucesso foi a que Tita Merello interpretou em 1954 e que foi incluída no filme dirigido por Lucas Demare em 1955 *Mercado abasto*.

endereçadas a sua figura tornam-se falhas já que não conseguem atingi-la objetivamente.

Neste sentido, pode-se dizer que esta canção, na voz de Merello, ridiculariza os padrões sociais impostos às mulheres e valoriza o orgulho de ser quem é independente do que digam. Desse modo, esta milonga argentina de 1954 discute um tema extremamente relevante para a mulher, que é a violência estética. Segundo Vilhena *et. al*:

[...]a construção de uma bela imagem feminina, inclui dois aspectos respectivamente: o esforço inerente à sua modelagem e o dispêndio financeiro e de tempo, ambos inerentes ao consumo dos tratamentos voltados para esta área. Nas mulheres, a beleza vem na forma de trabalho sobre o corpo – ser bela cansa e dói. Portanto, mais importante que ganhar dinheiro é estar em forma: seca, sarada, definida. (VILHENA *et. al*, 2005, p. 125)

Neste trecho acima, o que se observa é a imposição social de um padrão estético para mulher. Assim, a mulher deve construir uma bela imagem de si para que seja bem aceita pela sociedade. Para isso, é obrigatório dispensar altos valores e muito tempo, independente de sua condição social e econômica, já que a sociedade só a levará em consideração se cumprir tais requisitos e atributos físicos. Mais do que a ideia de perfeição, é a ideia de submissão dos corpos das mulheres a um modelo praticamente inalcançável para grande parte delas, gerando frustrações e sequelas físicas e psíquicas de grande porte.

É sobre tais consequências da violência estética que a narrativa de Ampuero se insere. No conto “Ali”, também publicado em 2018, o leitor se depara com a figura de dona Ali, uma dona de casa simpática, generosa, amável e uma ótima mãe. O relato é feito por uma voz plural, das empregadas domésticas que trabalhavam na casa de dona Ali, e que a consideram diferente das outras patroas com quem já haviam trabalhado anteriormente. O único defeito de Ali: ser gorda. As outras patroas, ricas como Ali, buscam outro padrão de beleza, aquele imposto pela sociedade como o mais belo e adequado às mulheres e aos seus corpos. Para isso, elas se submetem a diferentes procedimentos estéticos e se aprofundam no uso contínuo de medicamentos, sejam estes de emagrecimento, sejam pílulas para tentar compensar a frustração por não alcançar o porte físico desejado e paliar as sequelas psíquicas surgidas nesta empreitada desumana. Assim, as empregadas, em suas conversas, narram essas situações:



A dona Ali era excêntrica, excêntrica até na generosidade. Quer dizer, ela não nos dava comida passada ou roupa velha. Ela nos dava coisa boa. O mesmo que ela comia ou vestia. Bom, sua roupa ficava enorme em nós, mas ela mandava reformar antes de nos dar. E quando ela viajava, nos trazia roupas novas, bolsas, maquiagem, lembrancinhas, como se nós fôssemos parentes dela não empregadas. A dona Ali era assim.

[...] As outras empregadas diziam com inveja: então a gordinha é bem legal né? As gordas são as melhores. Quem me dera achar uma gorda. Essas magrelas são muito miseráveis. E são ruins. E só pensam em emagrecer, tomam esses remédios.

[...] Ai, a minha, às vezes, quando vai ter um compromisso, passa dias de dieta, comendo queijo branco com água, e se você diz bom dia, patroa, ela quer arrancar seus olhos, e se não diz, também. A minha vomita: pede uma pizza tamanho família, chocolate, batata frita, se tranca, come tudinho e depois ouço ela vomitando sem parar.

[...] Sonia trabalhou com uma que era uma bêbada e tomava pílulas e dormia o dia inteiro e quando levantava, ficava furiosa e dava uns sopapos na Sonia, que se interpunha entre ela e as crianças. (AMPUERO, 2021, p. 77-78)

Analisando o excerto acima sob a ótica do que foi exposto por Vilhena *et. al* em seu estudo, consegue-se perceber como existe a influência de um padrão estético imposto pela sociedade (ou, mais bem pelo sistema econômico vigente) que obriga a mulher a possuir um corpo bem magro e curvilíneo. Além disso, Ampuero insere em sua narrativa uma correlação vista diversas vezes: mulheres ricas se vestem bem e, logo, precisam ter um corpo condizente para a qualidade das roupas que comprem.

Do mesmo modo, isso parece refletir nas ações e comportamentos das patroas preocupadas com a estética de seu corpo, já que as empregadas relatam que as “magras são ruins” enquanto a “gordinha” é boa. Veja que há um imaginário incutido na fala das empregadas que parece apontar para um senso comum: pessoas magras e ricas são pessoas ruins. Entretanto, a maldade dessas patroas está nos seus atos contra si próprias e contra as empregadas, como se pode observar pela leitura integral do conto da escritora equatoriana.

O que Ampuero coloca nas linhas de seu texto é mostrar que a sociedade acaba por privilegiar certos comportamentos e correlacioná-los com a saúde física e mental das pessoas, já que ser são e saudável tem a ver com um corpo magro independente do custo disso. Reforça-se essa ideia com os relatos das empregadas, nos quais há a menção à dieta restritiva de uma das patroas ao ter um compromisso, bem como o caso da patroa bulímica e da situação de Sonia, que trabalhava para uma mulher rica e magra, que a espancava depois de beber e tomar pílulas. Assim, em “Ali” há uma inversão na ideia antes mencionada, pois

a pessoa com boas atitudes e bom comportamento é justamente a pessoa gorda, fora do padrão estético exigido. Ali não parece preocupada com essa imposição estética como se percebe nas outras patroas retratadas. Em outro trecho do conto, essa imposição estética é mais uma vez reforçada:

A cara que elas fazem, falsas de tudo, com as porcarias que se injetam que ficam como espantadas, mais parecem de plástico essas mulheres, os olhos arregalados, os lábios como de sapo. Ficam inchadas, horrorosas, como se estivessem drogadas mas pagam uma nota por isso. (AMPUERO, 2021, p. 78)

Ampuero vai criticar essencialmente por meio da caracterização dessas personagens a utilização excessiva de procedimentos estéticos para se alcançar a perfeição física. Reitera-se a relação inversamente proporcional do custo desses procedimentos com o resultado conseguido, tendo em vista que as mulheres são comparadas a “sapos”, e com aparência “de plástico” e “falsas”. Observe, leitor, que as falas das empregadas refletem também um pouco do que conseguiu-se observar na letra cantada por Tita Merello quanto ao julgamento social da figura da mulher. A diferença, contudo, está justamente no uso de procedimentos estéticos para alcançar um corpo ideal, já que na canção não se há menção sobre isso, mas sim um processo de autoaceitação do próprio corpo em detrimento do que é falado pelo público alheio.

Em “Ali”, Ampuero ainda insere outras discussões sobre a representação da vida da mulher e o julgamento social: há uma transformação inexplicável no comportamento de Ali, que começa a agir estranhamente com os filhos e com o marido, não querendo chegar perto deles. A situação se agrava quando ela está perto de figuras masculinas no conto, seja seu pequeno filho, seja seu pai, ou até mesmo o motorista e o jardineiro. Parece haver um trauma indizível<sup>20</sup> sofrido na infância, provavelmente uma violência sexual, que reverberou na fase adulta da personagem.

Além disso, há uma discussão latente sobre a saúde mental das mulheres, fato que é tratado pela sociedade como um mero detalhe, não sendo necessário dar a atenção devida a esse tópico. No que se refere à condição financeira de Ali, essa situação se agravou um pouco mais, pois, sendo ela uma mulher rica,

---

<sup>20</sup> Figueiredo aponta que “A memória do trauma não é dizível, não é objeto da fala, a memória do trauma é recalçada, é mandada para o porão do esquecimento. No entanto, não pode haver esquecimento tampouco, a causa do trauma se revolve lá no fundo da inconsciência, causando sintomas, doenças psíquicas, como mostrou a psicanálise.” (2019, p. 142)

deveria se preocupar com seu padrão estético, fácil de ser conseguido com medicamentos e cirurgias plásticas, enquanto sua saúde mental se deteriorava a tal ponto de ela se suicidar ao final do conto.

A importância do cuidado com a saúde mental é tão relevante na narrativa, porque escancara como se lida com problemas dessa natureza, tendo em vista que o suicídio de Ali é tratado como um acidente por sua mãe Teresa no âmbito público. Supostamente, a filha teria escorregado no chão molhado da cafeteria do quinto andar e, por conta de um problema crônico no joelho, se desequilibrado e caído. Todos, empregadas e amigas patroas, sabem que Ali se suicidou, mas a versão oficial e pública para aquele grupo é de que ela sofreu apenas um acidente fatal.

Ao teorizar os temas destacados acima, encontram-se discussões como a proposta por Wolf sobre o mito da beleza. Em seu livro *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*, Naomi Wolf (1992) disserta sobre a objetividade e a universalidade do conceito de beleza forçado à mulher. A autora estadunidense aponta que “encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens, situação esta necessária e natural por ser biológica, sexual e evolutiva.” (WOLF, 1992, p. 14). Isso mostra que existe uma ideia de que mulheres mais belas são mais férteis e, portanto, aptas para reproduzirem mais e perpetuarem uma espécie mais evoluída. Veja, leitor, que o objetivo desse mito é manter o *status quo* construído por uma civilização masculina que se autoprotege e se defende a qualquer custo. Neste contexto, o corpo da mulher não é independente, mas sim submisso aos interesses masculinos de manutenção do domínio masculino.

Já a socióloga venezuelana Esther Pineda, em seu estudo intitulado *Bellas para morir: estereotipos de género y violencia estética contra la mujer* (2022) reforça que existe todo um sistema social e econômico para subjugar as mulheres desde a infância a padrões estéticos e sociais que só confirmam o poderio do homem, que se blinda e se fortalece por meio de suas próprias ações. E isso é feito por diversos mecanismos:

En este contexto, la industria cinematográfica, televisiva y los medios de comunicación en general liderados por un ejército de directores, productores, editores, diseñadores y publicistas, a través de contenidos como las películas, el cine animado, las series, las telenovelas, los dibujos animados, los talk shows, los reality shows, los programas de concurso, la publicidad y los productos informativos, construyen,

reconstruyen, difunden, promueven, propagan, perpetúan e imponen a las niñas y a las mujeres imaginarios, arquetipos, estereotipos, ideales, ilusiones, modelos y estándares de belleza inalcanzables, los cuales, [...], se construyen a través de premisas sexistas, gerontofóbicas, racistas y gordofóbicas. (PINEDA, 2022, p. 135-137)

Relacionando, portanto, a narrativa construída por Ampuero e a letra da canção interpretada por Merello ratificam-se as ideias defendidas por Wolf (1992) e Pineda (2022) sobre as imposições sociais quanto à beleza da mulher e como ela é moldada para suprir os interesses de um sistema social pautado no patriarcado, que submete às mulheres aos seus prazeres, interesses e desejos. Assim, diversos setores e meios de comunicação realizam uma campanha voraz para influenciar e construir arquétipos e imaginários nas mulheres desde a infância sobre quais padrões estéticos seguir a fim de serem aceitas socialmente.

### **KANY GARCÍA, MON LAFERTE E ELZA SOARES: A DENÚNCIA DA VIOLÊNCIA FÍSICA CONTRA A MULHER**

Muito se fala da violência contra a mulher e, em nenhum momento, este texto pretende negá-la ou diminuí-la. Entretanto, levanta-se um questionamento: e quando a mulher reage a essa violência? Como se recebe essa mensagem? Como se lê e compreende o que está sendo dito? Como ela é vista pela sociedade?

Em “Maria de Vila Matilde” (2015), a cantora brasileira Elza Soares (1930-2022) expõe a violência física contra a mulher sob outro viés: o da reação. Mas essa reação vem por conta das inúmeras vezes em que a mulher precisou falar para ser ouvida, para que, enfim, tenha seu discurso validado perante uma sociedade que a acusa primeiro e a desmerece depois.

Cabe destacar que a letra dessa canção foi escrita por Douglas Germano em homenagem à sua própria mãe, que sofreu com diversos episódios de violência doméstica, presenciadas pelo compositor. A dimensão da interpretação de Elza Soares ganha mais contornos quando também se observa a trajetória da cantora.

Nascida em 1930 na favela da Moça Bonita, na então capital brasileira, a cidade do Rio de Janeiro, Elza Gomes da Conceição era de uma família

extremamente humilde. Em uma família composta por dez irmãos, Elza ajudava sua mãe nos serviços domésticos, levando latas d'água na cabeça durante a infância. Viúva aos 21 anos e com 4 filhos, Elza ganhou notoriedade ao se apresentar pela primeira vez no programa de calouros de Ary Barroso. Depois disso, tornou-se uma das vozes mais emblemáticas do Brasil e da América Latina, sendo considerada a melhor cantora do milênio pela BBC em Londres.

Sua vida longe dos holofotes, porém, foi marcada pela violência sexual e intrafamiliar. Seu primeiro casamento foi entre os 12 e 13 anos, com um amigo de seu pai, que tentava abusar da garota. Sofrendo com os abusos do marido, Elza ainda sofreu com a morte de um de seus filhos por fome. Em sua biografia, lançada em 2018, há registros de que a cantora teria levado dois tiros de seu então marido, Alaordes, após ele descobrir que ela trabalhava como cantora.

Três anos depois da morte de seu primeiro marido, Elza Soares iniciou um relacionamento com o jogador Garrincha em 1962 às escondidas. Esse relacionamento seria extremamente conturbado, já que Elza seria acusada pelos fãs de futebol de acabar com o casamento anterior do jogador, além de ser perseguida pelo DOPS por gravar uma música em favor de João Goulart. A fúria popular e as ameaças políticas aumentaram depois de a cantora gravar o samba “Eu sou a Outra”, enfurecendo radialistas e a imprensa da época, que quebravam ao vivo seus vinis ao tocarem sua canção nas rádios. O relacionamento com o famoso jogador do Botafogo e da seleção brasileira teria fim em 1982 após diversos episódios de violência física e outras atitudes praticadas por Garrincha contra Elza e seus filhos, tudo motivado por ciúmes e uso abusivo de bebidas alcoólicas.

Assim, ao observar este breve resumo da vida de Elza, não há como não relacioná-lo com a letra e a sua interpretação da canção “Maria de Vila Matilde”. A cantora ter sido escolhida por Douglas Germano para interpretar uma canção que homenageia sua mãe a partir da reação de uma mulher contra a violência causada pelo seu parceiro durante anos é algo, de fato, emblemático. As três estrofes abaixo mostram essa reação:

Cadê meu celular? Eu vou ligar pro 180  
Vou entregar teu nome e explicar meu endereço  
Aqui você não entra mais, eu digo que não te conheço  
E joga água fervendo se você se aventurar

Eu solto o cachorro e, apontando pra você

Eu grito: Péguis-ss-ss-ss'  
Eu quero ver você pular, você correr na frente dos vizin'  
Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim  
[...]  
E quando o samango chegar, eu mostro o roxo no meu braço  
Entrego teu baralho, teu bloco de pule  
Teu dado chumbado, ponho água no bule  
Passo e ofereço um cafezin'  
Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim  
(GERMANO, 2015)

Nos versos da canção acima, mostra-se claramente que a voz lírica não se amedronta e enfrenta a violência sofrida: questiona sobre seu celular, diz que vai ligar para o “Disque denúncia”, fala que vai jogar água fervendo no agressor, além de incitar o seu cachorro a atacá-lo. Pode parecer contraditório, mas o confronto à violência sofrida pela vítima se dá por meio de atos violentos praticados por ela contra seu agressor. Isso suscita a reflexão sobre como reagir nesses casos, já que a mulher tem sua fala constantemente posta à prova em situações de violência intrafamiliar, como é o exemplo elucidado nesta canção. Na letra composta por Germano, ainda há uma menção à Maria da Penha, ativista que sobreviveu às agressões e tentativas de assassinato praticadas por seu ex-companheiro. A luta de Maria da Penha, que durou décadas, é lembrada na composição do paulistano como exemplo de braveza e resistência: “Porque se a da Penha é brava, imagine a da Vila Matilde” (GERMANO, 2015). Com sua braveza e bravura, a Penha lutou judicialmente contra seu agressor e conseguiu a condenação daquele que lhe deu um tiro nas costas e a deixou paraplégica.

Sobre Elza Soares, nesta canção e na vida, a cantora carioca precisou falar diversas vezes para ser ouvida e respeitada. Mesmo sofrendo com relacionamentos abusivos, a cantora não desistiu e seguiu em frente, denunciando seus agressores e representando a voz de milhares de mulheres que passaram, e ainda passam, pelas mesmas situações que ela enfrentou. Assim, reforça-se a pergunta: quantas vezes uma mulher precisa falar sobre as agressões sofridas para ser realmente ouvida?

Na esteira desse pensamento, há a indagação sobre a contestação do discurso das mulheres quando sofrem algum tipo de violência, ainda mais se estas são praticadas por seus companheiros. Assim, a mulher necessita falar repetidamente para que lhe deem algum tipo de crédito. Entretanto, muitas delas

ainda não são de fato ouvidas, tendo seus casos ignorados. Essa é a situação retratada na canção “Se portaba mal” (2020), das cantoras e compositoras Kany García (Porto Rico, 1981) e Mon Laferte (Chile/México, 1983).

Os versos de Kany García e Mon Laferte apresentam diversas situações de violência contra a mulher e as diferentes estratégias elaboradas pela vítima para esconder que estava sofrendo algum tipo de violência intrafamiliar. A canção reflete também o comportamento da sociedade em relação ao machismo estrutural presente, tendo em vista que as próprias senhoras do bairro em que a vítima reside dizem que as agressões sofridas no relacionamento devem ser suportadas em silêncio, pois as mulheres nasceram para obedecer aos seus maridos sem qualquer tipo de questionamento.

Criada para estar à margem da sociedade, silenciada e subjugada, a vítima representada na canção “Se portaba mal” se submete a todo tipo de abuso possível, imaginando que a culpa é sua e não conseguindo se libertar de um ciclo de violência conhecido:

Se portaba mal, muy mal  
Había que agarrarle y jalarle el pelo  
Pegar tres puño' antes de ir a cama  
Y mañana, "Perdóname, que te quiero"

Se portaba mal, muy mal  
Tapaba la herida pa' ir al trabajo  
Y si una amiga pregunta, dice  
"Por la escalera caí hasta abajo"

Se hizo un libreto que se iba creyendo  
Mentiras que iba ofreciendo  
Hoy solo me queda el lamento

Me dijo, "Todo esto quizás lo merezco"  
Seguro mañana despierto y el tipo me dice, "Lo siento"  
[...]  
(GARCÍA, 2020)

A letra acima reflete os números reais da violência contra a mulher na América Latina. Observando os dados disponibilizados pelo Escritório de Estatísticas da Polícia de Porto Rico<sup>21</sup>, de 1990 a 2014, foram registrados em média 18.000 casos de violência doméstica no país. Só no ano de 2006, o número de incidentes registrados chegou a quase 23.000. Desde então, contudo, os números registrados anualmente vêm caindo consideravelmente: em 2023,

---

<sup>21</sup> Os dados podem ser acessados por meio do site do Instituto de Estadísticas de Puerto Rico: <https://www.estadisticas.pr.gov/productos/incidentes-de-violencia-domestica>. Acesso em 29 abr. 2026.



somente 6379 casos foram documentados pelo Escritório da Procuradora das Mulheres de Porto Rico.

Essa queda, infelizmente, não aponta para uma direção progressista, em que há a melhor conscientização da população e diminuição natural desse tipo de violência, mas sim uma notória subnotificação nos casos por diversos fatores, sendo, dentre eles, a contestação do discurso da mulher frente à fala do seu agressor, bem como a mudança na classificação dos delitos praticados, tendo em vista que alguns órgãos governamentais portorriquenhos restringiram o termo “feminicídio” apenas a crimes que ocorram em um contexto de violência doméstica, excluindo outras mortes violentas de mulheres no país. Como exemplo de gravidade da subnotificação e mudança de tipificação dos crimes é que, em 2024, há a informação de que 25% dos casos de violência doméstica registrados foram considerados como de alto risco de letalidade para as vítimas das agressões.

Além disso, segundo os registros do *Observatorio de Equidad de Género*<sup>22</sup>, houve, de 2021 a 2026, um aumento de 42% nos registros de feminicídios desde a instauração do Estado de Emergência em Porto Rico. Em um país com pouco mais de 3 milhões de habitantes, esses números causam uma preocupação evidente.

Os dados sobre a violência intrafamiliar no Chile (20 milhões de habitantes) e no México (133 milhões de habitantes) também não são alentadores: entre 2018 e 2025, segundo o site do governo chileno de estatísticas territoriais<sup>23</sup>, houve quase 900 mil registros de denúncia por violência intrafamiliar no país, sendo o ano de 2023 o recordista do período, com 123.395 casos. Já no México, em 2021<sup>24</sup>, quase 40% das mulheres (porcentagem equivalente a quase 19 milhões de mulheres), entre 15 anos ou mais, disseram que já foram vítimas de algum tipo de violência praticada por seu parceiro durante a relação e/ou durante aquele ano. As violências registradas pelas

---

<sup>22</sup> Maiores informações estão disponíveis em:

<https://medium.com/@vivoalliancefoundation/puerto-rico-gender-based-violence-response-snapshot-2021-2026-ae4ce578330b>. Acesso em 30 abr. 2026.

<sup>23</sup> Dados disponíveis em: <https://www.bcn.cl/siit/estadisticasterritoriales/resultados-consulta?id=556921>. Acesso em 30 abr. 2026.

<sup>24</sup> Segundo as informações do Instituto Nacional de Estatística e Geografia (INEGI), disponíveis em: [https://www.inegi.org.mx/tablerosestadisticos/vcmm/#Violencia\\_de\\_pareja](https://www.inegi.org.mx/tablerosestadisticos/vcmm/#Violencia_de_pareja). Acesso em 30 abr. 2026.

mulheres mexicanas variavam entre psicológica, física, sexual e econômica/patrimonial.

Todas essas informações mencionadas destacam a importância da letra composta por Kay García e Mon Laferte, porque revelam a realidade da mulher latino-americana no ambiente doméstico. Se a letra, para alguns, possa soar como exagerada e até ser questionada pela submissão da mulher representada aos constantes abusos de seu parceiro, os dados estatísticos não permitem outra interpretação a não ser uma: que a mulher latino-americana sofre constantemente com a invalidação de seu discurso diante do agressor perante à sociedade e que se ainda faz necessário falar sobre a violência sofrida pelas mulheres em seus lares. Assim, milhões de mulheres são taxadas com “mau comportamento” por denunciarem seus parceiros agressores e macularem a imagem de um relacionamento saudável diante do público.

### **GIOCONDA BELLI, TERESA CÁRDENAS E CONCEIÇÃO EVARISTO: CORPO E MATERNIDADE**

Quando lançou seu primeiro livro de poemas, *Sobre la grama*, em 1974, Gioconda Belli (Nicarágua<sup>25</sup>, 1948) já apresentava em sua escrita o questionamento de uma sociedade que insistia ainda em manter o controle sobre o corpo da mulher. A coletânea da autora, que lutou na linha de frente contra ditadura de Somoza na década de 1970 em seu país natal, é marcada por textos célebres, que reforçam o interesse de Gioconda em falar sobre a mulher, seu corpo e a liberdade.

Nos versos de “Soy llena de gozo” e “Y Dios me hizo mujer”, o leitor encontra as diversas formas de expressão de Belli sobre a necessidade de reconstruir/redefinir o que a poesia significa para sociedade a partir do que ela considera como arte póstica, bem como a necessidade de contestação do *status quo* imposto à mulher pela sociedade patriarcal. Nos versos do primeiro poema mencionado, as palavras se convertem em um canto ao primordial, ao

---

<sup>25</sup> Em 2023, sob ordens do ditador Daniel Ortega, Gioconda Belli e mais 93 opositores ao regime foram expatriados, tendo seus bens confiscados e a perda arbitrária de sua nacionalidade. O governo espanhol e o governo chileno ofereceram à autora a nacionalidade de seus países. Gioconda vive desde 2021 em Madrid, na Espanha, exilada.

cosmogônico que se impõe como fonte essencial de vida, construindo uma ponte entre o privado e o público, entre o ser humano e o cosmos (FONTANA, 2009). No segundo, Belli entrega um verdadeiro hino aos seus princípios sobre seu questionamento da visão cristã construída sobre a mulher, com a ideia do feminino ter sido feito para servir o masculino. Além disso, em todo seu poemário inicial, Belli aborda sua visão do processo criativo, bem como sua definição da relação entre arte e artista, entre criação e criador, enaltecendo ser mulher diante de uma realidade que insiste em oprimi-la ou desconsiderá-la como relevante.

Em outras composições, como “Menstruación”, “Maternidad II”, “Parto” e “Dando el pecho”, todos presentes em *Sobre la grama* (1974), Belli vai enfatizar o corpo da mulher e sua relação com a maternidade. Para este estudo, foram selecionados os versos de “Maternidad II”:

Mi cuerpo,  
como tierra agradecida,  
se va extendiendo.  
Ya las planicies de mi vientre  
van cogiendo la forma  
de una redonda colina palpitante,  
mientras por dentro,  
en quién sabe qué misterio  
de agua, sangre y silencio  
va creciendo como un puño que se abre  
el hijo que sembraste  
en el centro de mi fertilidad.  
(BELLI, 1974, p. 32)

Homenageando a sua segunda gravidez, Belli ressignifica a ideia da maternidade em relação à ideia de submissão e controle social. A autora nicaraguense coloca em seus versos a conexão entre mãe e filho em um gestão de amor, sem amarras sociais. Assim, antes de qualquer coisa, Belli pretende enaltecer o vínculo afetivo que se estabelece nessa relação, mas não por alguma obrigação social que é imposta à mulher. Ela o faz por querer e por amar o ser que está sendo gerado em seu ventre e não porque a sociedade força a mulher a seguir um padrão de vida, no qual a mulher, para se sentir completa e feliz, precisa ter filhos e amar o ofício da maternidade.

Além disso, a autora destaca o laço afetivo com o genitor de seu filho e busca relacionar todo o processo de gravidez descrito e de maternidade com a sua ideia de renascimento e de conexão com o primigênio. Nesses versos, assim como em outros encontrados no mesmo poemário, Belli pretende reelaborar a

ideia de submissão da mulher ao homem, pensamento cultivado pela cultura cristã ocidental ao qual às mulheres da América Latina são submetidas há séculos, como aponta Gontijo (2019, p. 145): “[...] Belli questiona a visão cristã construída sobre a mulher, como um não-sujeito, dependente e oriunda do homem”. Nesse sentido, a autora nicaraguense deseja dar visibilidade à figura da mulher, que pode ser mãe, revolucionária, escritora e ativista ao mesmo tempo, sem imposições sociais, mas sim por meio da concretização de desejos pessoais.

Já em *Cartas para minha mãe* (1998), Teresa Cárdenas (Cuba, 1970) insere uma visão diferente sobre a maternidade em relação ao que foi visto em Belli. Em seu texto, Cárdenas estabelece um diálogo da narradora-protagonista com a figura materna, que faleceu. A menina então, é criada por outras duas mulheres da família, sua tia e sua avó. Partindo da visão da criança sobre os acontecimentos de sua vida, a narrativa se constrói a partir de uma perspectiva de uma maternidade ausente, pelo falecimento precoce da mãe e pela falta de afetividade real por parte da tia e da avó, que não conseguem suprir a mãe morta:

Mamãe,  
se você visse o que aconteceu! Fiquei com vontade de fazer xixi e,  
quando cheguei ao banheiro, minha calçola estava manchada de  
sangue.  
Fiquei muito assustada.  
Titia disse que todas as mulheres têm isso. Segundo ela me explicou,  
agora sou uma mocinha.  
Vovó disse que, a partir desse momento, elas têm que manter os olhos  
bem abertos em cima de mim para eu não acabar grávida.  
Que história é essa, mamãe? Não acredito que por causa de um pouco  
de algodão que ponho entre as pernas eu vá acabar grávida. Isso não  
é assim. Primeiro, tem que casar, comprar uma linda casa e ser feliz.  
Só depois é que a cegonha aparece e a barriga da gente começa a  
inchar. Qualquer um sabe  
disso.  
No fim das contas, continuo como sempre fui. Não mudei nada.  
(CÁRDENAS, 1998, p.24)

No trecho acima, a narradora se dirige à mãe buscando relatar o momento de sua primeira menstruação. Entretanto, um momento biológico, comum às mulheres cisgênero, é carregado de um controle social, no qual se revela a preocupação da sua tia e de sua avó sobre uma possível gravidez indesejada. Assim, com a capacidade de seu corpo de gerar um novo ser, o medo recai não sobre outras questões, mas sobre a possibilidade de ela desonrar os costumes

impostos às mulheres, já que ela mesma diz que deve primeiro casar, comprar uma linda casa e ser feliz para depois engravidar.

Além disso, nesse trecho do texto de Cárdenas aparece uma contraposição entre inocência e malícia, tendo em vista que a menina não acredita que ficará grávida por usar um absorvente, ao mesmo tempo em que se tem a inquietação de sua tia e de sua avó quanto à gravidez na adolescência.

Sobre o conceito de maternidade, a narrativa de Cárdenas diverge do pensamento criado no poemário de Belli, já que a experiência narrada pela autora cubana é a partir da visão da infante e não da mãe. Há o laço afetivo, mas com uma figura que está ausente. Do mesmo modo, a ideia de liberdade pretendida à figura da mulher em Belli não se aplica às mulheres retratadas na obra de Cárdenas, pois a avó trabalha como empregada doméstica para uma família branca e rica em condições precárias, sem possibilidades de realizar outro ofício que seja do seu agrado, e a tia, que possui filhas com um homem que a abandonou.

O tema do abandono, entretanto, não é tocado nas conversas familiares por ser um assunto desconfortável. A responsabilidade de cuidar de suas filhas recai, assim, exclusivamente à tia da narradora, por conta da figura paterna ausente. Impõe-se, neste sentido, uma maternidade ativa, que exaure a mulher e a sobrecarrega com tarefas que deveriam ser compartilhadas. Não só isso, a sociedade tende a exigir uma maternidade que supra a falta da figura masculina, já que se considera essa ação intrínseca à mulher. Sobre essa ideia, Dantas aponta que a concepção de maternidade ativa:

[...] ao mesmo tempo que coloca a mulher num lugar de poder, de agente de revolução, enobrecendo seu papel social, também coloca sob seus ombros uma forte carga de responsabilidade e rigidez moral que é contraditória com a liberdade e empoderamento que propagandeia. No sentido de que essa mãe revolucionária deve estar empoderada para cuidar do planeta, de seus filhos, promover amor, liberdade, respeito à natureza, ter conhecimentos científicos e gerar seres humanos mais justos, limpos, éticos, amorosos, livres, para beneficiar o planeta. (PIRES; LIMA, 2021, p. 96 *apud* DANTAS, 2021, p. 118).

Assim, no conceito moderno de maternidade ativa acabou-se por incutir uma ideia de produtivismo à mulher, que precisa, além de cuidar de seus filhos e trabalhar externamente, ainda criar esses sujeitos para serem ótimos cidadãos e serem economicamente ativos, conscientes, letrados e cultos. Inseriu-se na

figura da mulher, para além da ideia de revolução e de liberdade para criar seus filhos de uma maneira mais independente, um aprisionamento às normas vigentes da sociedade capitalista atual. Quanto ao corpo da mulher e sua relação com ele, não há possibilidade de independência e de conhecimento, mas sim uma submissão e secundarização de plano sobre entender o próprio corpo e estabelecer uma boa relação com ele.

Por fim, no conto “Quantos filhos Natalina teve?”, da brasileira Conceição Evaristo (1946), há uma terceira leitura sobre a ideia de maternidade. No texto de Evaristo, o leitor se depara com a história de Natalina, mulher que já passou por três gravidezes e está na sua quarta gestação. Diferente do que se observa no texto de Cárdenas, a personagem de Evaristo possui uma percepção de seu corpo e uma concepção de maternidade mais alinhados ao que ela julga como coerentes, sem as imposições sociais.

O título do conto revela o mote da história, pois Natalina somente considera a sua última gestação como aquela que lhe dará um filho. As outras gravidezes não foram desejadas por ela e, por isso, não são consideradas como verdadeiramente filhos da personagem. Chama a atenção a forma como Natalina lida com suas gestações e como ela as relaciona com as regras sociais que se conhece.

A primeira gravidez foi quando adolescente, com seu primeiro namorado Bilico. Natalina se irrita com essa gravidez porque sabe que seu namorado não ia mais querer “brincar” com ela por estar grávida. A moça tampouco deseja casar-se com o rapaz por conta da gravidez, regra social comum a esses casos, e, quando nasce a criança, ela é levada por uma das enfermeiras que ajudou na realização do parto: “A menina-mãe saiu leve e vazia do hospital! E era como se ela tivesse ganho uma boneca que não desejasse e cedesse o brinquedo para alguém que quisesse” (EVARISTO, 2018, p. 46). Diferente da menina protagonista no texto de Cárdenas, Natalina tem consciência sobre seu corpo e sobre sua liberdade. Não deseja aquela criança e não se arrepende de não ser mãe naquele momento.

Na segunda gravidez, já mais velha, Natalina tinha um relacionamento saudável com Tonho. Envergonhada por ter engravidado dele, a moça tenta esconder a gravidez e utiliza métodos abortivos caseiros para tentar solucionar

a questão. Entretanto, ao ver a barriga saliente da moça, Tonho pergunta sobre uma possível gravidez. Ao final do relato, essa é a reação do rapaz e de Natalina: “Quando acabou a falação e olhou para Tonho, o moço chorava e ria. Abraçou Natalina e repetia feliz que ia ter um filho. Que formariam uma família. Natalina ganhou preocupação nova. Ela não queria ficar com ninguém” (EVARISTO, 2018, p. 46). Do mesmo modo, neste trecho, Evaristo insere uma inversão dos valores que cada personagem deveria carregar em sua essência, já que Natalina preza, mais uma vez, por sua liberdade, enquanto Tonho deseja casar-se e formar uma família nos moldes tradicionais impostos pela sociedade. Também se destaca as emoções sentidas por cada um: ela, envergonhada, deseja não continuar com aquela gravidez; ele, feliz e emocionado, quer ser pai da criança e marido de Natalina.

A terceira gravidez foi encomendada por seus patrões, já que a esposa não podia gerar filhos para aquela família. Depois de inúmeras tentativas, a patroa pede um favor a Natalina: como eram parecidas, pediu à jovem que tivesse relações sexuais com seu marido até engravidar dele. Depois de meses realizando tal ação, engravidou. Foi a pior gravidez de Natalina, que quase lhe custou a vida: “Um dia a criança nasceu fraca e bela. Sobreviveu. Os pais choravam aflitos. Natalina quase morreu. Tinha os seios vazios, nenhum vestígio de leite para amamentar o filho da outra. Para o seu próprio alívio foi esquecida pelos dois” (EVARISTO, 2018, p. 47). Nesta parte da narrativa, existe mais uma contestação referente à figura da mulher, que deve ser o ventre familiar e gerar os filhos daquela união. Entretanto, esse ciclo é quebrado devido aos problemas de fertilidade que a patroa de Natalina possui. Mais uma vez, Natalina engravida e gera um bebê que não será seu e que não chamará de filho. Neste sentido, o texto de Evaristo se contrapõe ao desejo materno exposto no poema de Belli, levando em consideração que um dos pontos de liberdade e de conhecimento do corpo da mulher que a autora nicaraguense expõe em seus versos está ligada à ideia de afeto que se constroi entre mãe e filho.

A quarta e última gravidez de Natalina, contraditoriamente, é a que ela deseja construir laços afetivos com aquele filho. É contraditório tal desejo porque a mulher é vítima de um estupro, que acarreta em sua última gravidez. Entretanto, apesar de ser fruto de uma violência, essa gravidez não provoca em



Natalina nenhuma pendência com outras pessoas, ainda mais porque ela assassina o seu violador logo após o ato. Assim, aquela gestação estava livre de amarras sociais, como a narrativa descreve:

A quarta gravidez de Natalina não lhe deixava em dívida com pessoa alguma. Não devia o prazer da descoberta ao iniciar-se mulher, como tinha sido nos encontros com Bilico. Não devia nada, como na segunda barriga, quando ficou devedora diante da inteireza de Tonho, que se depositava pleno sobre ela, esperando que ela fosse viver com ele dias contínuos de um casal que acredita ser feliz. Não era devedora de nada, como na terceira, ao se condoer de uma mulher que almejava sentir o útero se abrir em movimento de flor-criança. Doou sua fertilidade para que a outra pudesse inventar uma criação, e se tornou depositária de um filho alheio. Não, dessa vez ela não devia nada a ninguém. Se aquela barriga tinha um preço, ela também tinha tido o seu, e tudo tinha sido feito com uma moeda bem valiosa. Agora teria um filho que seria só seu, sem ameaça de pai, de mãe, de Sá Praxedes, de companheiro algum ou de patrões. E haveria de ensinar para ele que a vida é viver e é morrer. É gerar e é matar. (EVARISTO, 2018, p. 47-48)

Dessa forma, livre das prisões sociais costumeiramente aplicadas à mulher, Natalina contraria as regras e só considera a sua última gravidez como uma gestação de um filho seu. Sabendo de seu valor para a sociedade, a personagem não quer deixar dívidas com outras pessoas ao engravidar e ter um filho. Por isso, as três primeiras gestações são consideradas como apenas parte de um processo de sua vida, sem vínculo afetivo com as crianças que nasceram e com as pessoas envolvidas nesse processo. Excluindo a relação equivocada entre amor e sofrimento como símbolo de uma maternidade efetiva, Evaristo, a partir da construção de Natalina, dá a liberdade de escolha às mulheres para serem mães quando (e se) quiserem.

Com isso, a partir dos três textos analisados nesta seção, tem-se a representação da maternidade e do corpo da mulher na literatura latino-americana sob diferentes óticas e em diferentes épocas. Os três textos, publicados com uma diferença mínima de 20 anos entre cada um deles, revelam leituras e percepções diferentes sobre a mulher e como estas lidam com o discurso que lhes submete à maternidade pelas pressões sociais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A intenção das discussões propostas neste texto foi a de enfatizar a necessidade de representação da mulher na arte latino-americana. Da mesma

forma, desejei colocar em evidência como a representatividade na literatura e na música são extremamente relevantes em um cenário que insiste em submeter as mulheres a papéis menos importantes dos que os dos homens.

Como pontua a escritora Saaavedra (2021, p. 59): “[...] se um escritor escreve sobre personagens masculinos e seus problemas ele está falando dos problemas de toda uma geração, quiçá de toda humanidade, mas se uma escritora escreve sobre temas relacionados à vida das mulheres ela está falando sobre problemas femininos”. Assim, existe a real necessidade de se mudar o pensamento da sociedade quanto à escrita de mulheres, bem como a sua participação efetiva na sociedade, dando-lhe o devido destaque, sem favorecer o masculino que está ao seu redor.

Destaco que os textos escolhidos para este estudo foram selecionados a partir do gosto pessoal do autor. Entretanto, isso não desmerece em nada a relevância deles para o cenário artístico latino-americano. Pelo contrário, tais textos só comprovam que as mulheres merecem maior visibilidade não só na América Latina, mas no mundo todo. Respondendo a parte da pergunta realizada no início deste estudo, estas são algumas das mulheres que escrevem hoje nesta região e que merecem destaque. Quanto ao que elas escrevem, de maneira geral, como expõe Saavedra, essas mulheres não escrevem somente sobre suas experiências, mas sobre o que desejarem escrever, inserindo em seus textos suas ideologias, suas concepções de vida e visões de mundo a partir do que acreditam e julgam ser coerentes com o que propõem e se seguem.

Espero, por fim, que este texto também seja um manifesto para que mais pesquisadores, de diferentes origens, se proponham a dar visibilidade a diferentes mulheres que foram apagadas e silenciadas da história a fim de ser favorecido um discurso pautado no masculino. Que possamos somar nossas vozes em prol de uma causa justa e reparadora.

## REFERÊNCIAS

AMPUERO, María Fernanda. “Ali”. In: **Rinha de galos**. Tradução de Silvia Massimini Felix. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2021.

\_\_\_\_\_. “Monstros”. In: **Rinha de galos**. Tradução de Silvia Massimini Felix. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2021.

AZEVEDO, Maria Amélia; GUERRA, Viviane N. de Azevedo. **Pele de asno não é só história...Um estudo sobre a vitimização sexual de crianças e adolescentes em família.** São Paulo: Roca, 1988.

CÁRDENAS, Teresa. **Cartas para a minha mãe.** Tradução de Eliana Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 26, p. 13–71, 2005.

\_\_\_\_\_. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: alterações e continuidades. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 56, n. 1, p. 109- 143, jan.-abr. 2021.

\_\_\_\_\_. Imagens da mulher na narrativa brasileira. **O eixo e a roda**, UFMG - Belo Horizonte, v. 15, 2007, p. 127-135.

DANTAS, Hilkie Maria de Carvalho. **Maternidade e (des)proteção social:** quando a questão da mulher se torna visível. Dissertação (Mestrado em Serviço Social). PUCSP, São Paulo, 2022.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água.** Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2018.

FIGUEIREDO, Eurídice. Violência e sexualidade em romances de autoria feminina. **Interdisciplinar**, São Cristóvão, UFS, v. 32, jul.-dez., p. 137-149, 2019.

FONTANA, Alejandra María Aventín. **Insurrecciones del verbo en la posmodernidad:** la voz poética de Gioconda Belli y Ana Istarú. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2009.

FÜRNIS, Tilman. **Abuso sexual da criança:** uma abordagem multidisciplinar. Tradução de Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 1993.

GARCÍA, Kany. Acompaname. In: MESA PARA DOS. Kany García, Catalina García e Goyo. ArtHouse Records, Miami, 2020.

\_\_\_\_\_. Se portaba mal. In: MESA PARA DOS. Kany García e Mon Laferte. ArtHouse Records, Miami, 2020.

GERMANO, Douglas. Maria de Vila Matilde. In: A MULHER DO FIM DO MUNDO. Elza Soares. Red Bull Station, São Paulo, 2015.

GONTIJO, Stella Ferreira. **“Hasta que seamos libres”:** feminismo e Revolução Sandinista nas obras de Gioconda Belli (1972-1993). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

HILLAR, Ruth. Hay secretos. In: ¿POR QUÉ?, ¿POR QUÉ? Canticuéticos. Disco digital, Santa Fe, Argentina, 2018.

MASSUELA, Amanda. Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro. **CULT**, 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>. Acesso em 01 mar. 2025.

NAHOUM, Verónique. **La belle femme ou le stade du miroir en histoire**. Communications, (46), 22-32, 1987. Mimeografado.

PELAY, Ivo; CANARO, Francisco. Se dice de mí. In: SE DICE DE MÍ. Tita Merello. Galería Odeon, Argentina, 1954.

PINEDA, Esther. **Bellas para morir**: estereotipos de género y violencia estética contra la

mujer. 1ª Ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2022.

SAAVEDRA, Carola. **O mundo desdobrável**: ensaios para depois do fim. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2021.

VILHENA, Junia de; MEDEIROS, Sergio; NOVAES, Joana de Vilhena. A violência da imagem: estética, feminino e contemporaneidade. **Rev. Mal-Estar Subj.**, Fortaleza, v. 5, n. 1, p. 109-144, mar. 2005.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**. Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução de Waldea Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

## ORGANIZADOR

### RODRIGO DE FREITAS FAQUERI MONTANHOLI



Realiza estágio pós-doutoral em Literatura na Universidade Federal de São Paulo - Unifesp (2024) e em Estudos da Tradução na Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ (2026). Licenciado (Português/Espanhol) (2008), Mestre (2013) e Doutor (2018) em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Participou do

Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) ofertado pela CAPES na Universidad Nacional de Costa Rica. Especialista em Gestão Educacional pela UFSM (2024), em Inovação na Educação Mediada por Tecnologias pela UFABC (2025) e em Educação Inclusiva pelo IFSP - Campus Avançado Ilha Solteira (2026). Foi Diretor Adjunto Educacional do IFSP - Câmpus Itaquaquecetuba (2020-2023), coordenador do curso superior de Licenciatura em Letras (2024-2026) e coordenador de área do PIBID (2024-2026). Atualmente é professor EBTB do mesmo Campus e do curso de Licenciatura em Letras. Também é Professor Catedrático Convidado da Universidad Rafael Landívar (URL - Guatemala) para o curso de Maestría en Literatura Hispanoamericana. Possui experiência em Estudos Literários, com ênfase em Literaturas de Língua Portuguesa e de Língua Espanhola. É líder do grupo de pesquisa "VIOLLACEAS - Violência na Literatura Latino-Americana Contemporânea e outras Artes" (IFSP) e participa do GT da ANPOLL - Vertentes do Insólito Ficcional como docente colaborador.

**Currículo lattes:** <http://lattes.cnpq.br/9695208949895236>

