



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**MOACIR MARCOS DE SOUZA FILHO**

**GÓTICO DECOLONIAL: TRANSGRESSÃO, MONSTRUOSIDADE E RELAÇÕES  
FAMILIARES EM *LAS VOLADORAS* (2020), DE MÓNICA OJEDA**

**FORTALEZA**

**2024**

MOACIR MARCOS DE SOUZA FILHO

GÓTICO DECOLONIAL: TRANSGRESSÃO, MONSTRUOSIDADE E RELAÇÕES  
FAMILIARES EM *LAS VOLADORAS* (2020), DE MÓNICA OJEDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Fernanda Suely Muller

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

S239g Souza Filho, Moacir Marcos de.  
Gótico Decolonial : Transgressão, monstruosidade e relações familiares em Las Voladoras (2020), de  
Mónica Ojeda / Moacir Marcos de Souza Filho. – 2024.  
146 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-  
Graduação em Letras, Fortaleza, 2024.

Orientação: Profa. Dra. Fernanda Suely Muller.

1. Gótico. 2. Estudos Decoloniais. 3. Literatura latino-americana contemporânea. I. Título.

CDD 400

---

MOACIR MARCOS DE SOUZA FILHO

GÓTICO DECOLONIAL: TRANSGRESSÃO, MONSTRUOSIDADE E RELAÇÕES  
FAMILIARES EM *LAS VOLADORAS* (2020), DE MÓNICA OJEDA

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Letras da Universidade  
Federal do Ceará, como requisito parcial à  
obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: 29/02/2024.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dra. Fernanda Suely Muller (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dra. Ana Márcia Alves Siqueira  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dra. Roseli Barros Cunha  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Daniel Serravalle de Sá  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Para Nathália.

## AGRADECIMENTOS

À minha companheira, Nathália, cujo amor me manteve em cada etapa desta jornada. Teu incentivo é tudo e mais e mais e mais.

À minha orientadora, Fernanda Muller, pela paciência e solidariedade com que conduziu minha pesquisa.

A minha família, mãe, pai, irmã e sobrinho, que sempre estiveram ao meu lado, compreendendo as inúmeras ausências necessárias durante este percurso.

A todos os meus amigos, e de forma especial a Wilson Júnior, cuja ideia foi a centelha inicial para este projeto de pesquisa. Tamo junto, irmão.

Ao grupo de estudos *Vertentes do mal na literatura*, pelo ambiente enriquecedor e pelas discussões sempre estimulantes.

A meus colegas de mestrado, em especial meus queridos Cinthia, Ewerton e Gisele, do grupo *Gregory's*, pela troca de angústias, esperanças e risadas.

Às professoras Ana Márcia Siqueira e Roseli Barros Cunha, pelas valiosas contribuições acadêmicas. Suas perspectivas e conselhos foram cruciais para refinar minha pesquisa.

À professora Cristina Maria Silva, pelo aprendizado no estudo de narrativas.

Ao professor Daniel Serravalle de Sá, pela grande inspiração nos estudos de gótico, por aceitar compor a banca examinadora deste trabalho e por me guiar pelas tortuosas veredas góticas.

Ao Coletivo Escambau, pela oportunidade de estar em um ambiente tão rico e diversificado, que tanto contribuiu para a expansão dos meus horizontes culturais.

Aos meus amados filhos felinos Mingau, Mononoke, Moana e Marco Antônio, cujo carinho foi uma fonte constante de alegria e conforto.

A todos os colegas de mestrado que contribuíram direta ou indiretamente para a conclusão deste trabalho.

“Estamos convencidos de que la destrucción es el progreso, de que correr hacia la muerte es la vida, de que esta colmena de moscas, como el agua sucia del río, es poesía; de que somos poesía porque estamos cubiertos de mierda.” (OJEDA, 2015, p. 89).

## RESUMO

Este trabalho examina a obra *Las Voladoras* (2020) de Mónica Ojeda sob a perspectiva do gótico, investigando a intersecção das temáticas de transgressão, monstrosidade e relações familiares com os conceitos de pensamento liminar, corporificação e testemunho. A análise ressalta como os contos de *Las Voladoras* utilizam de um discurso que desafia a epistemologia moderna para narrar a violência produzida por estruturas de subalternização, especialmente manifestadas em corpos femininos. Por meio de estudos decoloniais de pensadores como Quijano (1992; 2005), Mignolo (2003), Lugones (2014) e Segato (2005; 2012), dentre outros, além de um aporte teórico sobre literatura gótica pautado em Botting (2005), Sá (2010; 2019), Duncan (2022) e Harrison (2023), propõe-se o gótico decolonial como chave de leitura e como um subcampo presente na literatura latino-americana do século XXI. Este conceito evidencia caminhos pelos quais o modo gótico pode, a partir de um lócus de enunciação subalternizado, questionar as dicotomias impostas pela colonialidade.

**Palavras-chave:** Gótico; Estudos Decoloniais; Literatura latino-americana contemporânea.



## RESUMEN

Este trabajo examina la obra *Las Voladoras* (2020) de Mónica Ojeda bajo la perspectiva del gótico, investigando la intersección de las temáticas de transgresión, monstruosidad y relaciones familiares con los conceptos de pensamiento liminar, corporificación y testimonio. El análisis subraya cómo los cuentos de *Las Voladoras* utilizan un discurso que desafía la epistemología moderna para narrar la violencia producida por estructuras de subalternización, especialmente manifestadas en cuerpos femeninos. Por medio de estudios decoloniales de pensadores como Quijano (1992; 2005), Mignolo (2003), Lugones (2014) y Segato (2005; 2012), entre otros, además de un aporte teórico sobre literatura gótica basado en Botting (2005), Sá (2010; 2019), Duncan (2022) y Harrison (2023), se propone el gótico decolonial como clave de lectura y como un subcampo presente en la literatura latinoamericana del siglo XXI. Este concepto evidencia caminos por los cuales el modo gótico puede, desde un locus de enunciación subalternizado, subvertir las dicotomías impuestas por la colonialidad.

**Palabras clave:** Gótico; Estudios Decoloniales; Literatura latinoamericana contemporánea.

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
2	<b>GÓTICO: DA NÉVOA AOS TRÓPICOS</b> .....	19
2.1	<b>O gótico e sua identificação com o medievo</b> .....	21
2.2	<b>As raízes do gótico na Inglaterra</b> .....	25
2.3	<b>O gótico em literatura</b> .....	30
2.4	<b>O gótico feminino</b> .....	38
2.5	<b>O gótico colonial</b> .....	42
2.6	<b>O gótico pós-colonial</b> .....	48
2.7	<b>O gótico latino-americano</b> .....	51
2.8	<b>Do gótico global ao decolonial</b> .....	56
3	<b>GÓTICO DECOLONIAL EM <i>LAS VOLADORAS</i></b> .....	58
3.1	<b>Transgressão: as fronteiras</b> .....	62
3.2	<b>Monstruosidade: as bruxas</b> .....	83
3.3	<b>Relações familiares: os territórios</b> .....	108
4	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	122
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	130

## 1. INTRODUÇÃO

De uma expedição pelo vasto território da literatura gótica, costuma-se esperar o avistamento de castelos assombrados, vampiros aristocráticos, cemitérios pestilentos e travessas obscuras pavimentadas com pedras lodosas, tudo envolto em brumas, frio e silêncio. Resumindo, paisagens europeias, assustadoramente europeias. Aventureiros mais atentos, porém, notarão passagens secretas aqui e ali, algumas delas escandalosas, como por exemplo a ponte cruzando o Atlântico rumo ao *Novo Mundo* de Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne, cuja tortuosa estrada subsequente conduz às cidadezinhas pantanosas e mansões arruinadas do *Southern Gothic*<sup>1</sup> estadunidense.

Contudo, o mapa do gótico estende-se bem além dos óbvios confins do norte global. Se ajustado o curso para a América Latina, e apurando-se bem os ouvidos, é possível ouvir o soturno eco do gótico à beira dos penhascos românticos ou encontrar seus rastros em meio ao matagal do naturalismo, em textos de Juana Manuela Gorriti, Eduardo Wilde, Leopoldo Lugones, Eduardo L. Holmberg, Horacio Quiroga, Álvares de Azevedo, Maria Firmina dos Reis, José de Alencar, Machado de Assis, João do Rio, Coelho Neto, Júlia Lopes de Almeida, Benjamín Vicuña Mackenna, Marta Brunet, Manuel Rojas, Francisco Coloane, Poli Délano, Francisco Ulloa, Joaquín Díaz Garcés, Pablo Espinoza Bardi, José Asunción Silva, José Joaquín Vargas Valdés, Juan Montalvo, Froylan Turcios, Francisco Zárate Ruiz, Teófilo Pedroza, Julio Calcaño, Rubén Darío (SÁ, 2010; SEIFERT, 2012; QUEREILHAC, 2018; RIES, 2018; SERRANO, 2018; SILVA, 2023).

Se obras desses autores hoje podem ser identificadas como góticas, deve-se a um esforço relativamente recente de acadêmicos e pesquisadores, uma vez que por muito tempo o gótico foi apartado dos sistemas literários latino-americanos, pois em desalinho com a “predileção entre os críticos pelo romance realista e/ou histórico, que se torna uma representação nacionalista da realidade latino-americana livre de (colonizadoras) influências externas” CASANOVA-VIZCAÍNO; ORDIZ ALONSO-COLLADA, 2018, p. 2, tradução nossa<sup>2</sup>). Júlio França (2017, p. 111) nos lembra, ainda, que a crítica — no caso, a brasileira — costumava se basear na “ideia de que aspectos geográficos podem influenciar — ou mesmo determinar — as características gerais das literaturas das nações do Norte e das do Sul”, de tal

<sup>1</sup> *Southern Gothic*, ou Gótico Sulista, é um subgênero da ficção gótica que se passa no sul dos Estados Unidos, caracterizado por elementos como personagens excêntricos, cenários decadentes, isolamento, violência e a presença do sobrenatural, explorando questões sociais e culturais da região. O termo foi empregado originalmente pela escritora Ellen Glasgow em um discurso de 1936 (CASAS, 2016).

<sup>2</sup> No original: “a predilection among critics for the realist and/ or historical novel, which becomes a nationalist representation of Latin American reality free of outside (colonizing) influences.”

modo que o gótico seria, portanto, incompatível com as realidades socioculturais e até mesmo climáticas do continente.

Porém, nestas primeiras décadas do século XXI, o surgimento de uma geração de escritoras que a imprensa especializada tem noticiado como um *novo boom latino-americano*<sup>3</sup>, com grande alcance de público e projeção crítica, aponta para um cenário diferente. Esse fenômeno é marcado por narrativas sobretudo de horror e de autoria feminina, como as das argentinas Mariana Enriquez, Ana Llorba e Samanta Schweblin, das bolivianas Giovana Rivero e Liliana Colanzi, das mexicanas Fernanda Melchor e Brenda Navarro, das brasileiras Irka Barrios, Verena Cavalcante e Juliana Cunha, das uruguaias Fernanda Trías e Vera Giaconi, das equatorianas María Fernanda Ampuero e Mónica Ojeda, dentre muitas outras, um longo catálogo que ilustra o “bom momento para a literatura latino-americana”, nas palavras da escritora Ana Llorba (MADRID, 2017, np), em que obras de horror alcançam reconhecimento internacional de crítica e público.

Embora essas autoras não se reconheçam enquanto movimento organizado ou bloco homogêneo, e rejeitem mesmo o rótulo de *novo boom*, há suficientes pontos de convergência para considerá-las conjuntamente, sem reduzi-las a triviais coincidências mercadológicas, cronológicas e geográficas. Cabe aqui o alerta de Cornejo Polar, que já comentava sobre o risco de desconsiderar a “desestabilizadora variedade e hibridez da literatura latino-americana” (2023, p. 9, tradução nossa<sup>4</sup>), sendo preciso, portanto, evitar generalizações abstratas e buscar compreensões ancoradas em termos de particularidades locais e contextuais.

Entrevistada em reportagem sobre essa geração de escritoras ganhando destaque, Giovanna Rivero afirma que as narrativas estão “abordando um novo abismo que nada mais é do que o fim de nossa espécie” (MADRID, 2021, np). No mesmo texto, perguntada sobre pontos em comum entre as autoras, Ana Llorba destaca a postura iconoclasta, que reverbera aquilo que neste trabalho consideramos um ímpeto desestabilizador de estruturas de poder marcadas pela modernidade/colonialidade. Por sua vez, Íñiguez Pérez (2022) destaca diversos temas e características presentes nas obras de algumas dessas escritoras, como enfoque em

---

<sup>3</sup> Pode-se dizer que, assim como o *boom* dos anos 1960 e 1970, a definição tem funcionado como estratégia de marketing, uma forma de alimentar *trends* mercadológicas amplamente repercutidas pela mídia. Giovanna Rivero, Fernanda Trías e Mónica Ojeda já rechaçaram o rótulo, considerando-o uma categorização que as exotiza e confina em guetos culturais, enquanto Ivonne Alonso Mondragón prefere usar o termo *tsunami* em lugar de *boom* (ZAMBRANO, 2021). Por outro lado, Paulina Flores (CORROTO, 2017) afirma que tem-se observado um aumento no reconhecimento e na representatividade feminina no mundo editorial, um que fenômeno pode ser visto como uma nova onda ou “boom”, caracterizado por uma maior inclusão de obras e vozes de mulheres pelas editoras.

<sup>4</sup> No original: “En todo caso, sea de esto lo que fuere, me interesa ahora retomar el tema de la desestabilizadora variedad e hibridez de la literatura latinoamericana.”

questões sociais e políticas, narrativas experimentais, presença de elementos sobrenaturais, linguagem sensorial, exploração de traumas históricos e aquilo a que Donna Haraway (2016) chamou feminismo especulativo<sup>5</sup>.

De fato, é fácil observar nas obras dessas autoras o diálogo com fantasmagorias locais, dos páramos argentinos às selvas mexicanas, um claro reconhecimento de especificidades multiculturais. De acordo com Íñiguez Pérez (2022), para além da ambientação, fica também evidente a forte presença de personagens femininas servindo como catalisadores para as narrativas, influenciando o curso da história por meio de suas ações, decisões e, às vezes, até mesmo por meio de sua mera presença. Geralmente, são mulheres as agentes das narrativas ou seu fim último. Em outras palavras, o corpo feminino latino-americano é a paisagem por onde transitam violências e horrores. É o corpo o próprio *locus horribilis*.

A ascensão dessas narrativas pavimentou o caminho para o que agora é amplamente reconhecido por mercado, crítica, público e autores como uma manifestação do gótico<sup>6</sup>, rendendo classificações variadas como *neogótico latino-americano*, *novo horror gótico* ou ainda *gótico tropical* (CORROTO, 2017; LLURBA, 2020; MADRID, 2021; REINALDO, 2021; CRUZ-POLO, 2022; CAMACHO QUIROZ, 2022; DELCOLLI, 2022; ÍÑIGUEZ PÉREZ, 2022; CASTAÑEDA, 2023). A escolha pelo gótico como eixo interpretativo faz sentido por várias razões, desde a longa tradição de mulheres no gênero (SANTOS, 2017) até a permissão do “retorno do reprimido — o princípio maternal, o ‘feminino’, em todas as formas em que pode ser reconhecido: em heroínas, em sentimentos, na paisagem, na morte, na escrita” (WILLIAMS, 1995, p. 96). Ainda, Berenice Hurtado comenta que essas autoras têm utilizado elementos góticos “como ferramentas textuais para emocionar o leitor: espaços e sociedades decadentes, a loucura como ameaça ou como gênio, a solidão, o medo do desconhecido, personagens deprimidos, entre vários temas” (HURTADO, 2023, p. 13, tradução nossa<sup>7</sup>).

<sup>5</sup> O termo é introduzido por Haraway em *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene* (2016) como uma abordagem que busca imaginar e construir futuros alternativos e possíveis para as relações de gênero.

<sup>6</sup> Outra linha tem se baseado no conceito de *narrativa do incomum — narrativa de lo inusual*, no original — proposto por Carmen Alemany Bay (2018) em análise inicialmente restrita a literatura mexicana, em especial obras de Cecilia Eudave e Daniela Tarazona. *A narrativa do incomum* se refere a uma mistura híbrida entre a representação da realidade tradicional e da realidade insólita, que busca sintetizar e harmonizar opostos. Com diversos pontos de contato com as concepções de Roas (2014), o conceito de Bay se volta mais para os efeitos do fantástico do que para uma estética negativa baseada no horror.

<sup>7</sup> No original: “En este sentido, hay elementos propios del gótico que se retoman como herramientas textuales para conmover al lector: los espacios y las sociedades decadentes, la locura como amenaza o como genio, la soledad, el miedo a lo desconocido, los personajes deprimidos, entre diversos tópicos.”

A escolha do gótico para designar uma produção literária latino-americana pode parecer um paradoxo, implicando uma série de complexidades que vão além da simples associação com o horror ou o sobrenatural e que, não obstante o risco de simplificação, podemos resumir a uma pergunta: como um gênero surgido no seio do então emergente império ultramarino britânico se articularia em territórios colonizados? Recorrendo a Sá (2019), constatamos que o gótico transcende suas origens europeias e definições de gênero para se transformar num modo discursivo adaptável a diversos contextos culturais. Essencialmente, é um modo que explora limites, transgressões e ameaças às convenções que definem o ser humano e o mundo que criou para si. Uma das razões para considerar o gótico na leitura dessas autoras é sua capacidade de servir como eficiente veículo para a crítica — adaptado ao contexto latino-americano por essa geração de escritoras, tem refletido as ansiedades e realidades locais, incluindo violência, desastres ambientais e desigualdades sociais e de gênero (HURTADO, 2023).

Para além da compreensão modal do gótico, é preciso reconhecer a presença de dinâmicas globais nas histórias locais, como bem pontua Walter Mignolo (2003). Em sua intervenção na conferência de Sylvia Molloy (MOLLOY, 2001, p. 35), o pensador argentino pontuou que a literatura foi uma forma de “colonização estética; colonização de escritura, porque o sistema de escrita alfabética não era conhecido; colonização sexual, porque a escrita estava ligada a certos termos”. Desse modo, um *gótico latino-americano* é também a manifestação da indelével mancha da colonialidade, ao mesmo tempo que procede a uma ressignificação cultural — ou transcultural, para ficarmos em termos da crítica literária de Rama (2008).

Pode-se argumentar que, mesmo as escolhas temáticas e poéticas dessas autoras sendo muitas vezes particulares à experiência da colonialidade, não se apresentam necessariamente como novas na literatura gótica, tampouco no sistema literário latino-americano. É inclusive fácil traçar paralelos com recursos temáticos e tropos clássicos, como faremos ilustrativamente neste trabalho, bem como entre as obsessões deste *novo boom* e aquele outro, de Márquez, Cortázar, Fuentes, Llosa *et cetera* — paralelos que podem revelar também contradições. Fato é que a produção dessas autoras e a recepção de suas obras inaugura um subcampo literário, dando espaço a personagens e agentes historicamente silenciados, incorporando temas e preocupações relevantes para o contexto contemporâneo e contribuindo para uma atualização ou expansão do que se entende por literatura gótica. O que ora destacamos não é o uso inédito de certos recursos, mas a própria configuração de um subcampo protagonizado por mulheres latino-americanas que se dedicam a um discurso

marcado por uma construção textual cujos meios Sá (2019, p. 18) define como “efeitos retóricos, mecanismos narrativos, artifícios linguísticos e temáticos (que chamamos aqui de modos discursivos), os quais visam desestabilizar a segurança emocional e intelectual dos leitores”.

Se um gótico consciente dos efeitos nefastos do colonialismo não é algo novo, haja vista o *gótico pós-colonial*, e tampouco é nova uma abordagem feminina, popularizada por Ellen Moers (1976) e considerada por Anne Williams (1995) como uma tradição que se opõe a um *gótico masculino*, a junção desses aspectos em um subcampo literário carrega o potencial de radicalizar olhares, vozes, poderes e textos. Isso porque, como argumentam Mendes, Oliveira e Arf (2023), a escrita de mulheres pode representar de forma mais detalhada a “colonialidade de gênero” (LUGONES, 2014).

A literatura escrita por mulheres no continente latino-americano, tanto a que se escreveu a partir do Século XIX, como a que se escreve atualmente, compartilha, numa perspectiva abrangente, um conjunto de características que se explicam pelas condições de quem as produziu. Fica explícito um ponto de vista autorreflexivo, intimista, analítico sobre a identidade feminina e sobre a realidade. Surge uma ênfase a temas mais próximos da vida cotidiana, doméstica, seus afazeres e a maternidade (MENDES; OLIVEIRA; ARF, 2023, p. 5).

Não se trata de circunscrever o discurso de autoras latino-americanas a determinadas características ou de lhes impor uma agenda, mas de reconhecer experiências e perspectivas enraizadas nas realidades socioculturais e históricas da América Latina. Temas universais ganham uma nova dimensão na experiência feminina da colonialidade, e o gótico emerge a partir dessas condições específicas para narrar o indizível do trauma coletivo provocado pela violência.

Aliado à retórica do excesso, tipicamente gótica, está o testemunho. Ousamos afirmar que muitas dessas obras apresentam um caráter de rememoração, que necessariamente ultrapassa a questão feminina para abarcar manifestações variadas da latino-americanidade. Como diz Seligmann-Silva (2022, p. 339), “a escrita testemunhal das violências da era moderna é uma demanda global, pois essa era foi justamente caracterizada por sua voracidade em cobrir com a ‘razão ocidental’ toda a superfície do planeta”.

Por esses motivos, consideramos que uma leitura decolonial, isto é, que se contrapõe ao racionalismo moderno, seja enriquecedora para a análise dessas autoras. Se a autoria feminina é um ponto de partida, essa proposta de leitura se sustenta também na busca por uma poética baseada em fantasmagorias locais, conforme já afirmamos, fruto de uma conexão com histórias locais e experiências vividas, o que se configura como uma das bases do pensamento liminar de Walter D. Mignolo (2003). Essa abordagem epistêmica parte do

subalterno para representar o rompimento de dicotomias ao se constituir ela mesma dicotômica.

Esta, em outras palavras, é a configuração-chave do pensamento liminar: pensar a partir de conceitos dicotômicos ao invés de organizar o mundo em dicotomias. O pensamento liminar, em outras palavras, é, do ponto de vista lógico, um lócus dicotômico de enunciação, e, historicamente, situa-se nas fronteiras (interiores + exteriores) do sistema mundial colonial/moderno (MIGNOLO, 2003, p. 126).

Trata-se de refletir e operar em um espaço de transição ou fronteira — o limiar — entre diferentes realidades. O pensamento liminar pode envolver a consideração simultânea de perspectivas tanto coloniais quanto pós-coloniais, ocidentais e não ocidentais, permitindo assim uma interseção entre formas de pensamento que, na perspectiva da modernidade, pareceriam incomensuráveis, como, por exemplo, o marxismo influenciado pelas línguas e cosmologias ameríndias e a epistemologia ameríndia influenciada pela linguagem e metodologia marxistas. Mignolo (2003) cita *Nueva corónica y buen gobierno i justicia* (1615), escrito por Felipe Guaman Poma de Ayala, ou Waman Puma, como um texto produzido sob o pensamento liminar. Reconhecido como um dos primeiros registros históricos feitos por um autor indígena sobre a história andina, entrelaçando línguas espanhola e quéchua, o trabalho é uma expressão autoetnográfica que combina crítica ao regime colonial e demandas por equidade social.

Duncan (2022, p. 304, tradução nossa<sup>8</sup>) argumenta que, para compreender adequadamente a “mudança na estética e nas preocupações da ficção Gótica pós-colonial”, é essencial adotar uma abordagem decolonial do gótico. Essa abordagem envolve interpretar as respostas culturais aos impactos persistentes do colonialismo, a continuidade do poder e do saber eurocentrados e a categoria de raça, temas centrais do seminal artigo de Aníbal Quijano, *Colonialidade do Poder; Eurocentrismo e América Latina* (2005a), linha de pensamento ampliada por outros estudos que exploram questões de gênero, patriarcado e práticas de extrativismo ambiental pautadas no saque e no esgotamento. Uma abordagem decolonial do gótico procura destacar, em figurações sobrenaturais de ameaça e medo, experiências de comunidades que historicamente estiveram sob domínio colonial, destacando questões raciais, categorias heteropatriarcais de gênero e a precariedade sócio-ambiental produzida pelo capitalismo (DUNCAN, 2022). Harrison (2023) complementa que, enquanto o gótico pós-colonial muitas vezes se volta para a luta pela recuperação e a reconciliação da história e

---

<sup>8</sup> No original: “a shift in the aesthetics and concern of postcolonial Gothic fiction”.



da identidade nacionais, o gótico decolonial se voltaria contra as noções de nação, soberania e identidade que foram moldadas pelo colonialismo.

Sendo o gótico uma resposta à estruturação conceitual da modernidade, uma reimaginação do eu-no-mundo (WILLIAMS, 1995) a partir da quebra de regras do discurso moderno, compreendemos que o adjetivo *decolonial* reposiciona seu fascínio de anseios pré-modernos para uma perspectiva *não-moderna*. Um gótico decolonial, portanto, reagiria ao inseparável trinômio modernidade-racionalismo-colonialidade por meio da representação de “outros mundos vivos (diferentes do mundo moderno, mas certamente não tradicionais)” (APARICIO; BLASER, 2008, p. 63, tradução nossa<sup>9</sup>).

Para exemplificar como uma chave de leitura partindo dessa conceituação pode se articular em desafio às narrativas de subalternização/periferização, este trabalho analisa o livro de contos *Las Voladoras* (2020a), da autora equatoriana Mónica Ojeda. A escolha por essa obra se justifica em razão da multiplicidade de temas e experimentações narrativas presentes em seus contos, microcosmo que julgamos representativo, ainda que jamais exaustivo, da heterogênea onda de autoras latino-americanas costumeiramente identificadas com o gótico.

Em *Las Voladoras*, Ojeda opta por trabalhar figuras pertencentes à cosmovisão andina, o que superficialmente já desvia o gótico de suas raízes europeias, reorientando os “truques literários” dos quais falava Cortázar (1975, p. 148). Entendemos que não se trata apenas do uso de “elementos superficiais, como aqueles de caráter topográfico e algumas descrições de hábitos e costumes idiossincráticos” (FRANÇA, 2018, p. 1101), mas de uma efetiva transculturação narrativa.

Propomos esse chave de leitura decolonial articulada tanto em termos de subcampo literário quanto de estratégia crítica múltipla para enriquecer a análise da obra de Ojeda e, conseqüentemente, do “movimento singular” (ARAUJO, 2022, np) no qual a incluímos. Nossa proposta, além de baseada na vereda aberta por Duncan (2022), carrega também algo de ricoeuriano diante do “nó semântico” (RICOUER, 1988, p. 14) discutido neste trabalho. Trata-se de uma escolha terminológica fruto de uma precaução metodológica, e não determinada por ato arbitrário ou imprudência. Ao trabalharmos com a matéria quente do presente — enquanto pesquisamos, o fenômeno, ou novo *boom*, está ainda em pleno efeito mecânico, suas ondas de choque se espalhando através da América Latina —, a aplicação de uma estratégia hermenêutica pluralista oferece maiores possibilidades interpretativas e

---

<sup>9</sup> No original: “other life-worlds (different from the modern one but certainly not traditional)”.

minimiza o risco de ocasionais pontos cegos analíticos<sup>10</sup>. Mesmo focando em uma só obra de uma única autora, a intenção subjacente é de engajamento com um espectro mais amplo de discursos e como eles se articulam e se influenciam mutuamente. De certo modo, e reconhecendo os óbvios limites desta pesquisa, tentamos capturar o morcego em pleno vôo.

Embora o termo *decolonial* rescenda a latino-americanidade, nosso objetivo não é localizar geograficamente *Las voladoras* ou hermeticamente circunscrevê-lo a peculiaridades do continente, mesmo considerando o já citado uso da paisagem e da cosmovisão andina. Para além das implicações conceituais, a intenção é também destacar a origem comum de Ojeda e das demais autoras desse novo gótico, enfatizando a importância de *quem fala* — algo ligado a estruturas de poder e dominação. Uma escolha que contemple a nomenclatura decolonial em lugar da pós-colonial é também uma questão de justiça epistemológica.

O contraste entre nossa proposta de gótico decolonial e a abordagem categorizada de gótico pós-colonial, ampla e reconhecidamente tratado como um subgênero,<sup>11</sup> será também discutida com o objetivo de traçar pressupostos teóricos sobre como o discurso gótico, na narrativa de horror latino-americana contemporânea, pode ser articulado com a teoria decolonial e os estudos subalternos. Tal dinâmica evidencia simultaneamente uma continuidade nas adaptações do gênero e uma ruptura em relação às suas origens.

Na tradição inicial de obras góticas, como *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, *Os mistérios de Udolfo* (1794), de Ann Radcliffe, ou *O Monge* (1796), de Matthew Gregory Lewis, as narrativas eram normalmente ambientadas em terras estrangeiras e em tempos remotamente ligados à Idade Média. Esse cronotopo servia de palco para o horror, mantendo-o simbolicamente distante de uma civilização que se entendia como moderna, protestante, mas fascinada pela ritualística católica. Com a expansão do projeto colonial europeu, o barbarismo, antes identificado com o medievo, passou a ser associado aos povos colonizados, e o distanciamento temporal e espacial passaram a importar menos do que o estabelecimento de fronteiras de alteridade<sup>12</sup>. É o enraizamento de uma *outrificação*<sup>13</sup> racionalista o grande marco colonial do século XIX — sai o mito da missão divina e entra o

---

<sup>10</sup> Julgamos desejáveis também abordagens ontológicas que se pautem na identificação de convenções da poética gótica. Excelentes trabalhos nessa linha têm sido feitos nos últimos anos, por exemplo, sobre Mariana Enriquez, como os de Markendorf e Jardim (2023) e Resende e Façanha (2022).

<sup>11</sup> O mesmo contraste é feito no artigo que primeiro usa o termo aqui proposto, *Decolonial Gothic: Beyond the Postcolonial in Gothic Studies* (2022), de Rebecca Duncan.

<sup>12</sup> No terceiro capítulo, discutimos brevemente como a ideia de distanciamento, físico ou intelectual, pode se relacionar ao moralismo vitoriano, ao higienismo e à estética do sublime, que ganhou tração na Inglaterra do século XVIII.

<sup>13</sup> O conceito é definido por Sune Jensen (2011, p. 65) como “discursive processes by which powerful groups, who may or may not make up a numerical majority, define subordinate groups into existence in a reductionist way which ascribe problematic and/or inferior characteristics to these subordinate groups”.

mito civilizatório. O gótico colonial produziu diversas narrativas fundamentado sobre essas bases, pondo uma certa ideia de *Ocidente*, alinhada aos valores da burguesia industrial emergente, da modernidade liberal e da sociedade protestante, como o local do racional, do familiar e do seguro, enquanto o *Oriente*, o *Sul Global* e o colonizado — bem como elementos internos à sociedade ocidental, porém associados ao catolicismo ritualístico, ao feudalismo decadente e às práticas populares — passaram a ser representados como exóticos, ameaçadores e misteriosos. Essa estrutura, que no gótico pós-colonial aparece invertida ou atacada, é internalizada de forma crítica em *Las Voladoras* — o agente de horror é local, impregnado nas próprias paisagens e histórias irremediavelmente colonizadas.

O discurso gótico tem sido usado tanto para criticar quanto para celebrar a cultura e a sociedade em que é produzido. Para melhor expor essas paradoxais transformações, e também para embasar o argumento de que o gótico se articula contra o projeto de modernidade, esta dissertação está estruturada como um percurso que atravessa suas várias camadas e manifestações, desde as raízes até os desdobramentos de pesquisas pautadas no conceito de *Gótico Global*.

Realizaremos no próximo capítulo uma breve análise diacrônica do gótico, explorando suas origens nos povos germânicos, muitos antes de sua expressão literária, passando pelas sucessivas acepções e apropriações do termo, até suas primeiras manifestações na literatura latino-americana e os fenômenos de transculturação narrativa. Para além do percurso histórico, o foco será identificar a permanência e a mutação de certas convenções e temas, surgimento de novos caracteres e também o modo como reflete mudanças sócio-culturais, especialmente em relação ao estabelecimento da modernidade/racionalidade.

No terceiro capítulo, cinco dos oito contos de *Las Voladoras* serão analisados detalhadamente sob uma perspectiva decolonial, relacionada a temáticas de transgressão, monstrosidade e representação da família<sup>14</sup>. O objetivo é identificar como essa proposta pode expandir os horizontes do campo dos estudos góticos. Será utilizada uma vasta e heterogênea bibliografia, uma vez que partimos do texto para então levantar aspectos teóricos e críticos, assim como ocasionais coincidências com textos pertencentes à tradição clássica do gótico. Portanto, a interdisciplinaridade será fundamental para nossa análise, combinando abordagens da literatura, história cultural, estudos decoloniais e teoria crítica.

---

<sup>14</sup> Conforme comentaremos no capítulo em questão, ao elencar esses três pontos não pretendemos caracterizar uma poética — ou maquinaria — no discurso gótico, mas apenas guiar a leitura para uma compreensão contextual e dinâmica.

Por seu caráter transgressor, o gótico sempre explorou espaços marginalizados e liminares. Buscaremos então demonstrar que o trabalho de Ojeda faz uso desse modo em um sentido radical, representando esses espaços incrustados no tecido social, revelados nas relações familiares, nas histórias, na linguagem e nos corpos. Por meio de uma abordagem que mescla o sobrenatural com a realidade social, Ojeda explora os traumas e as consequências deixadas pela construção da ideia de trópicos.

Esperamos que, aliando a teoria crítica dos estudos góticos com preocupações decoloniais, este trabalho sirva como ferramenta de análise e também instrumento de descolonização epistêmica, comunicando diretamente às experiências múltiplas e marginalizadas da América Latina.

## 2 GÓTICO: DA NÉVOA AOS TRÓPICOS

Há algo de mefistotélico na literatura gótica. O gênio que sempre nega, avesso e oculto, também eternamente insatisfeito, carrega os mesmos fantasmas que assombram autores góticos desde Horace Walpole. No entanto, se o demônio goetheano costuma ser interpretado como o espírito da modernidade — em última instância, também o capitalismo e sua lógica de constante perecimento —, o gesto de negação gótica parece ir em outra direção, desafiando a ordem ao submergir em sombras, constantemente pondo à prova a racionalidade moderna.

Ao invés de se engajar na construção de um novo tempo, o gótico encastelou-se em ruínas e, diante da moralidade vitoriana, buscou melodrama e escândalo<sup>15</sup>. Surgida no contexto de estabelecimento das mudanças sociais e culturais trazidas pela continuidade do projeto colonial-capitalista, a literatura gótica é muitas vezes vista como uma resposta à racionalidade e ao progresso da modernidade (SMITH, 2023), explorando medo, mistério e loucura. Desde suas origens, no século XVIII, as ambivalências do gótico “foram produzidas em relação aos conflitos da modernidade emergente” (BOTTING, 2005, p. 105, tradução nossa<sup>16</sup>). Ou seja, na literatura gótica, o insondável reage ao avanço da razão, revelando, então, fascínio pelos aspectos mais obscuros da existência, pelo incognoscível, propondo um retorno ao mítico que desafia a linearidade do pensamento moderno.

Por isso, não entendemos o assombro gótico como habitante dos instantes de desestabilização da realidade, como ocorre no fantástico defendido por Todorov (2007), mas na negativa da experiência do real segundo as convenções modernas. Em outras palavras, a negação da razão instrumental. A natureza do gótico é o vulto que jamais se revela e o mistério desdobrado em segredos, uma esfinge cuja charada consiste em repetir insistentemente a mesma palavra: “não”.

Nossa intenção, portanto, não é definir fronteiras nem erguer muralhas para confinarmos a poética gótica a um modelo ou a um período histórico, uma vez que seguimos o entendimento de Botting (2005), para quem o gótico seria uma forma híbrida que incorpora e transforma outros gêneros literários. Porém, como nos lembra Stevens (2000, p. 5, tradução nossa<sup>17</sup>), “se uma concepção muito ampla do gótico for utilizada, aplicada de forma vaga e

---

<sup>15</sup> O período vitoriano se destacou por produzir obras que tanto reforçavam quanto subvertiam os valores vigentes, particularmente no que se refere à ordem e ao controle emocional. Essa dualidade é evidente em reportagens da época, nas *penny dreadfuls* e nas *sensation novels*, cujas influências góticas são discutidas por Punter (2013).

<sup>16</sup> No original: “were produced in relation to the conflicts of emerging modernity.”

<sup>17</sup> No original: “if too loose a conception of the gothic is used, applied vaguely and without differentiation to

sem diferenciação a praticamente todas as formas de atividade humana, inevitavelmente perderá um pouco de sua eficácia”. É preciso capturar a essência de uma cosmovisão que percorreu séculos até se materializar na literatura, sendo rearticulada, revista, transformada, adaptada.

Este trabalho opta por focar o gótico como esse complexo de percepções e representações em construção contínua, resultado de aproximações sucessivas que moldaram sua manifestação literária, incorporando elementos culturais, históricos, filosóficos e estéticos. Entendemos que a emergência do gótico não se restringe a um ponto específico no tempo, mas é fruto de um processo gradual de interações entre diversas influências, tornando-se uma expressão polissêmica que se renova e se adapta. Como nos informa Sá (2010, p. 47), o termo é “é extremamente ambíguo, pois incorpora muitas nuances e combinações distintas”, com um significado que “depende da época, do contexto e da área de conhecimento em que está sendo aplicado”. Nesse sentido, abordamos o gótico como um campo vasto e multidisciplinar, que congrega um profuso repertório de imagens, arquiteturas, textos, paratextos e personagens, resultando em um modo discursivo singular pautado no assombro como reação à modernidade.

Tradicionalmente, o gótico em literatura costuma ser considerado a partir da publicação, em 1764, de *O Castelo de Otranto* (ABRAMS; HARPAM, 2012), muito pelo sucesso da obra e pela adição do subtítulo *A Gothic Story* a partir da segunda edição. Apesar de reconhecermos que o autor, Horace Walpole, de fato introduziu o termo na crítica literária, é necessário considerar o “fenômeno da moda gótica” (KLIGER, 1945, p. 107, tradução nossa<sup>18</sup>) nos séculos XVII e XVIII, nas artes, na estética e na política britânicas, moda influenciada por uma série de fatores, incluindo o interesse romântico pelo passado medieval e o nacionalismo que procurava estilos percebidos como autenticamente ingleses<sup>19</sup>.

Propomos um traçado histórico para compreendermos suas contradições e armadilhas, mas também seu poder de mutação. No caminho, trataremos também de como o horror vai deixando de ser apenas um sentimento de medo localizado e passa a se transformar em uma experiência de escala mundial a partir da violência da expansão colonial europeia (COSTA LIMA, 2011).

Como a névoa, melhor se percebe o gótico atravessando-o.

---

virtually every form of human activity, it must inevitably lose something of its cutting edge.”

<sup>18</sup> No original: “phenomenon of the Gothic vogue”.

<sup>19</sup> Vale ressaltar que, na literatura, essa tendência gótica mencionada por Klinger emergiu somente após Walpole. Os autores britânicos mais notáveis do século XVII, como Dryden, Bunyan, Pope e Milton, estão mais associados ao neoclassicismo.

## 2.1 O gótico e sua identificação com o medievo

A primeira pessoa a de fato escrever gótico, o missionário Úlfilas, viu-se obrigada a criar um novo alfabeto (HEATHER, 1996). Vivendo no século IV, provavelmente filho de godos tornado cidadão do império romano depois de crescido (FERNÁNDEZ, 1986), Úlfilas foi enviado para catequizar seu povo, tomando para si a dura missão de traduzir a Bíblia para o gótico, idioma até então exclusivamente oral. Optou por registrar a língua em mistura composta a partir do latim, do grego e de runas nórdicas, o que não deixa de simbolizar certa artificialidade na construção daquilo que se entende por gótico já em seu nascedouro, digamos, histórico.

Os godos assumiram grande protagonismo nas chamadas invasões bárbaras sobre o Império Romano no século IV, desde o Grande Saque a Roma em 410, perpetrado pelos visigodos, o ramo oeste, até o Reino Ostrogótico, quando o ramo leste assumiu o controle de toda a península itálica e arredores. Por mais que tenham sido vários os germanos responsáveis pelo fim do Império, os godos, pela representatividade do Grande Saque, ficaram marcados como um símbolo “pós-romano” (VASCONCELOS, 2002, p. 119 *apud* SÁ, 2010, p. 46).

Visto em retrospecto por autores renascentistas, o período iniciado após a queda de Roma passou a representar derrocada civilizatória, de uma suposta glória da Antiguidade Clássica às profundezas da barbárie. Seria um *medium aevum*, o sombrio intervalo entre o declínio dos antigos e a ascensão dos modernos. Já na década de 1330, o toscano Francesco Petrarca usava o termo *Idade das Trevas* para defini-lo, como atesta Theodor Mommsen (1959, p. 108, tradução nossa<sup>20</sup>):

(...) A metáfora [da luz e da escuridão], claro, não era de forma alguma nova, pois durante toda a Idade Média ela havia sido usada para contrastar a luz que Cristo trouxe a este mundo com a escuridão na qual os pagãos haviam se lamentado antes de Seu tempo. Foi nesse sentido que Petrarca usou a velha metáfora quando lamentou Cícero, que acabou por morrer pouco antes do “fim da escuridão e da noite do erro” e antes do “amanhecer da verdadeira luz”.

O termo é comum ainda hoje, apesar de amplamente contestado por historiadores.

A título de exemplo, *A chegada das trevas: como os cristãos destruíram o mundo clássico*

---

<sup>20</sup> No original: “The metaphor as such was, of course, not at all new, for throughout the Middle Ages it had been used to contrast the light, which Christ had brought into this world, with the darkness in which the heathen had languished before His time. It was in this sense that Petrarch used the old metaphor when he pitied Cicero who had had to die shortly before ‘the end of the darkness and the night of error’ and before ‘the dawn of the true light’.”

(2018), da jornalista Catherine Nixey, é uma obra de amplo sucesso popular que defende o argumento do triunfo cristão — e o consequente estabelecimento do medievo — representando a morte de várias formas de conhecimento greco-romano, posição que ecoa percepções do período medieval como uma era de atraso intelectual, em contraste com a Renascença e o Iluminismo — não esqueçamos do clássico *Declínio e queda do Império Romano* (1989), de Edward Gibbon, originalmente publicado em 1776. Este distanciamento do medievo “permitiu tanto aos renascentistas católicos quanto aos iluministas protestantes se enxergarem como representantes de deus tanto quanto da razão” (SANTOS, 2017, p. 175).

O adjetivo gótico carrega, por extensão, toda essa carga negativa, que abrange não só o germanismo, identificado como responsável pelo declínio do Império Romano, mas também a percepção de atraso mental e estético generalizado, visto como resultado de um misticismo ingênuo.

Nas artes, o gótico surge como uma classificação pejorativa para o *Opus Modernum* (GROOM, 2012), também chamado de *Art Française* ou de *Francigenum Opus*, estilo arquitetônico surgido a partir do século XI, na esteira do progresso das áreas urbanas, da gradual superação do sistema feudal, do avanço do comércio e do surgimento da burguesia como uma classe social emergente, além do fortalecimento das monarquias e do clero.

De aspecto fluido, com amplo uso de arcos e ogivas, o *Opus Modernum* tem como marco inicial a reconstrução do coro da igreja de Saint Denis pelo abade francês Suger. Inspirado por uma visão místico-teológica da beleza, o abade decidiu ampliar o espaço interno, pois o considerava pequeno para a quantidade de fiéis, aumentar as janelas para permitir maior iluminação e criar um ambiente inspirador, que aproximasse clero e fiéis de uma experiência divina por meio de cores e luz.<sup>21</sup> Por isso, os adornos, as paredes delgadas, as torres, os vitrais coloridos, as colunas e as grandes alturas — opulência e grandiosidade proporcionadas pela riqueza concentrada nos burgos.

Suger construía pela glória de Deus e do reino, e essa pretensão implicava a edificação de um templo esplêndido, digno de ser o centro religioso de toda a França. Não bastava ser belo; deveria suplantar toda comparação com os grandes santuários do mundo cristão. Para realizar essa tarefa, Suger conta que reuniu os melhores artistas de várias partes da Europa (RABELO, 2005, p. 62).

O Renascimento desafiou a ortodoxia católica, opondo-se a uma específica visão ascética da natureza: o corpo como mero receptáculo carnal da alma e, conseqüentemente, a humanidade vista como um degrau ou até mesmo um obstáculo para a transcendência. De

---

<sup>21</sup> Erwin Panofsky (1979 *apud* RABELO, 2005) relaciona os sentimentos de Suger à estética da claritas e à metafísica da luz do Pseudo Dionísio Areopagita.



fato, no século XIII, segundo Le Goff (1994, p. 125), instaura-se uma teologia cada vez mais centrada na introspecção, baseada na “confissão individual obrigatória” e nos *exempla* — narrativas curtas e de caráter pedagógico, que ilustravam princípios morais, éticos e religiosos com o objetivo de ensinar e exortar os fiéis. De forma similar, os vitrais assumiam o papel de ferramentas educacionais religiosas para uma população predominantemente analfabeta, que, embora não dominasse a leitura, conseguia interpretar e compreender as narrativas visuais representadas.

O renascentista passa a ver o como representante dessa moralidade alegadamente inimiga da beleza a arquitetura das catedrais, o *Opus Modernum*, que se espalhou pela Europa. E porque bárbara, germânica; porque germânica, gótica<sup>22</sup>. Foi essa a denominação escolhida por Giorgio Vasari, importante artista e historiador da arte, para se referir ao estilo em seu compêndio *A vida dos artistas* (1550).

Embora Vasari certamente soubesse que os Godos não eram realmente responsáveis pelos edifícios que ele estava descrevendo, os termos “Godo” e “Gótico” já estavam começando a ser usados para designar qualquer coisa medieval e para estabelecer, através da diferença, a superioridade dos ideais clássicos que o mundo do Renascimento estava tentando restabelecer (PUNTER; BYRON, 2004, p. 32, tradução nossa<sup>23</sup>).

A arte gótica, cuja classificação, repetimos, surge *a posteriori*, deve ser compreendida como uma expressão artística rica em nuances, pois “pensar na Idade Média como a época da negação moralista do belo sensível indica, além de um conhecimento superficial dos textos, uma incompreensão básica da mentalidade medieval” (ECO, 2010, p. 20). A análise atenta evidencia uma transição gradual para o período renascentista, ao invés da ideia de rompimento que os próprios artistas e filósofos do renascimento se esforçaram para estabelecer. A arquitetura ogival, como demonstrado, exaltava a luz, a amplitude e as formas naturais. Esculturas góticas retratavam figuras humanas com movimento e diferenciação, sobretudo a partir do século XIII (ECO, 2010), prenunciando algumas das características que se tornaram típicas da escultura renascentista. Além disso, a pintura gótica,

---

<sup>22</sup> Uma denominação que faz referência aos povos germânicos para se referir a um estilo arquitetônico surgido na França é um exemplo interessante de como a história da arte e a terminologia cultural podem evoluir de maneira inesperada. Para os eruditos do Renascimento, a arquitetura medieval representava uma barbárie estética que desviava de ideais clássicos greco-romanos, e tudo aquilo considerado bárbaro, rústico e de mau gosto era comumente ligado aos povos germânicos, como os godos.

<sup>23</sup> No original: “While Vasari no doubt knew that the Goths were not actually responsible for the buildings he was describing, the terms ‘Goth’ and ‘Gothic’ were already beginning to be used to designate anything medieval and to establish through difference the superiority of the classical ideals that the Renaissance world was attempting to re-establish.”

exemplificada por artistas como Giotto e Jan Van Eyck, ensaiava uma abordagem mais naturalista na representação humana, distanciando-se das convenções estilizadas bizantinas.

Conscientes então da impossibilidade de resumir os inúmeros caminhos léxicos, históricos e culturais que a palavra *gótico* tomou desde seus primeiros registros, podemos, a partir do exposto, resumir em quatro pontos as influências que levaram o termo a ser identificado como referente a Idade das Trevas, ou, ao menos, a certo período da Baixa Idade Média: (i) o confuso registro sobre as origens dos godos, o que abriu caminho para compreensões as mais diversas sobre a identidade desse povo; (ii) a associação dos godos indistintamente com os povos germânicos e, por extensão, com o fim do que se convencionou chamar de Antiguidade Clássica; (iii) a crescente predileção pelo classicismo greco-romano no fim da Idade Média; e (iv) a oposição a certos valores ortodoxos da Igreja, cuja representação material foi identificada na arquitetura das catedrais erguidas segundo o *Opus Modernum*.

É necessário ainda abordar dois elementos que viriam a se cristalizar no ideário sobre o medieval — e, conseqüentemente, sobre o gótico. O primeiro diz respeito ao maravilhoso e sua presença cultural na Baixa Idade Média. Le Goff (1994, p. 48) afirma perceber nos séculos XII e XIII uma irrupção do maravilhoso<sup>24</sup>, possivelmente motivado por uma maior tolerância da Igreja em relação a este tema, que já não o percebia como ameaça, afinal o paganismo era facilmente domesticado no contexto urbano. Desse modo, a cultura oral, profundamente marcada pelo sobrenatural, serve de inspiração para a literatura cortês, os romances de cavalaria, nos quais o herói deveria passar “por toda uma série de maravilhas — maravilhas que ajudam (como certos objetos mágicos) ou maravilhas a combater (como os monstros)” (LE GOFF, 1994, p. 48).

O segundo elemento é a presença da morte espalhada pela paisagem cultural. A morte, próxima e iminente em um espaço marcado por peste, escassez e constante guerra, surge em rituais eclesiásticos — era tarefa da Igreja lidar com os mortos — e na arte. A iconografia macabra pode ser encontrada nas diversas histórias de cavaleiros que se vêem diante de esqueletos e corpos em decomposição, também em afrescos em igrejas e no triunfo da morte, tema que “aparece no século XII com o *Vers de la mort*, de Hélinand de Froidmont, e continua nas variações sobre o tema poético do *ubi sunt*” (ECO, 2007, p. 62).

---

<sup>24</sup> Le Goff diferencia o maravilhoso cristão — o sobrenatural miraculoso, presente nos textos bíblicos, nas hagiografias, nos dogmas — de uma tradição maravilhosa anterior. Defende o autor que o cristianismo “criou pouco no domínio do maravilhoso” (LE GOFF, 1994, p. 47), em geral reagindo a uma herança anterior sobre a qual precisava se pronunciar.

Conforme Quírico (2012), as devastadoras taxas de mortalidade da Peste, que em meados do século XIV dizimou até 60% da população europeia, tornaram a mortalidade uma realidade palpável, o que fortaleceu certa morbidez na arte, especialmente a funerária. Posteriormente, isso se tornaria fonte para associações com o gótico.

## 2.2 As raízes do gótico na Inglaterra

A cultura religiosa da Inglaterra do século XVI continha ainda muitos traços identificados como medievais, manifestados na arquitetura dos templos e na fascinação com a morte. No entanto, a ansiedade religiosa, resultado da Reforma Protestante, aliada ao sentimento anti-católico, promoveriam grandes e permanentes mudanças.

Davison (2009), Groom (2012), Hoeveler (2014), Milbank (2018), entre outros, argumentam que a Reforma teve importante papel na fundamentação do que viria a ser o imaginário gótico em terras britânicas. Promovida por Henrique VIII e seu filho Eduardo VI, a Reforma separou a Inglaterra da Europa Católica, resultando na dissolução de centenas de instituições religiosas, o que gerou um sentimento crescente de excepcionalidade nacional, destruição do passado e violência.

Locais de peregrinação foram dissolvidos, altares foram derrubados, membros do clero foram presos e mortos e “até 1540, mais de oitocentas abadias, conventos e mosteiros foram saqueados e seus habitantes dispersos” (MILBANK, 2018, p. 14, tradução nossa<sup>25</sup>). Os reformadores buscavam apagar a memória católica da paisagem inglesa, destruindo completamente seus monumentos ou mantendo os escombros como símbolos de sua degradação. Toda a Inglaterra se viu repleta desses destroços: torres em ruínas, antigos cemitérios católicos abandonados, catedrais tomadas pela vegetação. Esse legado de perda e devastação tornou-se uma parte importante da ideologia bretã<sup>26</sup>.

A contra-reforma empreendida pela católica Maria I ao assumir o trono em 1553, com o retorno das leis contra hereges, apenas reforçou o sentimento anti-católico, rendendo publicações que promoviam mártires protestantes torturados pela Igreja, como o *Actes and*

<sup>25</sup> No original: “by 1540, over eight hundred abbeys, convents, and monasteries were despoiled and their inhabitants dispersed”.

<sup>26</sup> Embora a Reforma tenha deixado um legado que influenciou o imaginário gótico britânico, é importante reconhecer que muitos temas góticos, especialmente a estética da ruína arquitetônica, foram profundamente influenciados pela arte renascentista e barroca italiana. Pintores como Ascanio Luciano, Giovanni Paolo Panini e Salvator Rosa desempenharam papéis fundamentais nesse processo. Rosa, em particular, inspirou um subgênero pictórico muito popular no final do século XVIII, conhecido como “Paisagem com Banditti”. Essas obras retratam paisagens de ruínas antigas que servem de esconderijo para personagens misteriosos e fora-da-lei. Como aponta Labourg (2019, p. 6-7), Ann Radcliffe representaria esse sentimento em seus romances, sintetizando a fusão entre a paisagem, o suspense e a arquitetura arruinada.

*Monuments of the English Martyrs* (1563), de John Foxe, que Groom (2012) entende ter exercido grande influência sobre escritores góticos do século XVIII, com suas imagens aterradoras e violentas. A intensa perseguição contra protestantes duraria cinco anos, encerrada com a precoce morte da rainha (apelidada de “Bloody Mary”) em 1558. Como Maria I não tinha filhos, o trono foi passado para a irmã, Elizabeth I. Protestante, a nova rainha revogou as leis de heresia de Maria I, trazendo de volta a Reforma, mas de maneira moderada, mantendo a simbologia católica e evitando o puritanismo radical. O protestantismo inglês se estabelece sob seu reinado com a promulgação de um novo Ato de Supremacia, em 1559, que obrigou os católicos a reconhecerem a autoridade da rainha em questões de fé. No entanto, o governo elizabetano, em geral, representou um período de tolerância religiosa para os diversos ramos cristãos presentes na Inglaterra.

Além da paisagem recheada de escombros, segundo Groom (2012), a Reforma teve um impacto imaginativo na literatura britânica dos séculos XVII e XVIII por meio de duas principais fontes: a tradição popular das baladas e as peças de teatro elisabetano e jacobino. Juntas, as baladas e os dramas enriqueceram a imaginação inglesa com visões sobrenaturais do mundo das fadas, brutalidade, carnalidade, retratos aterrorizantes de perseguições, ambiguidade moral e fantasmas.

As baladas faziam parte originalmente de uma tradição oral, transmitida de geração em geração por meio da palavra falada ou cantada. Suas histórias podiam ser ambientadas numa Inglaterra arcaica e misteriosa, com elfos, fadas e demônios, herdando o pendor para o maravilhoso dos romances de cavalaria, ou, conforme destaca Una McIlvenna (2022), contando os crimes mais aterrorizantes e famosos da época, em narrativas de assassinato, corrupção, traição, enfim, de extrema violência, conhecidas como *baladas de execução*.

É possível traçar uma influência das baladas nos enredos e referências dos teatros elizabetano e jacobino, especialmente no pendor para o explícito. É verdade que a tragédia de vingança, ou *tragedy of blood*, que se destaca nos palcos do período, usa temas derivados das tragédias de Seneca, como assassinato, vingança, fantasmas, mutilação e carnificina, mas “enquanto Sêneca havia relegado tais assuntos a longos relatos de ações fora de cena por mensageiros, os dramaturgos elisabetanos geralmente os representavam no palco para satisfazer o apetite do público contemporâneo por violência e horror” (ABRAMS; HARPAM, 2012, p. 410, tradução nossa<sup>27</sup>). As peças envolviam conspirações, crimes,

---

<sup>27</sup> No original: “while Seneca had relegated such matters to long reports of offstage actions by messengers, Elizabethan dramatists usually represented them on stage to satisfy the appetite of the contemporary audience for

insanidade, fantasmas e até mesmo licantropos. Alguns exemplos: Thomas Kyd, com *A tragédia espanhola*, de 1586; Christopher Marlowe, com *O Judeu de Malta*, provavelmente de 1590; John Webster, com *The Duchess of Malfi*, de 1612-1613; e o clássico de Shakespeare, *Hamlet*, de 1599-1601.

Retornando à questão da Reforma, pode-se dizer que o fim do catolicismo na Inglaterra deixou para a cultura popular a questão dos fantasmas, antes de caráter religioso. A crença católica no purgatório permitia que as aparições de fantasmas fossem justificadas como sendo almas em processo de purificação — tais aparições eram vistas como uma forma das almas pedirem orações e intercessão dos vivos para alcançar a salvação eterna. A doutrina protestante rejeitava a existência de um estado intermediário após a morte e considerava a crença em fantasmas e espíritos como superstição, mas “à medida que o período Tudor testemunhou o nascimento de um palco popular e secular, a história inglesa — grande parte dela medieval — substituiu a narrativa bíblica e alegórica como assunto dramático” (WILLIAMS, 2010, p. 214, tradução nossa<sup>28</sup>). Shakespeare, por exemplo, utilizou diversas aparições fantasmagóricas em suas peças, em geral na forma de sonhos ou devaneios. O fantasma em *Hamlet* é uma manifestação ambígua, desafiando a teologia protestante ao misturar crenças católicas e folclóricas. Mesmo Ricardo III, da peça homônima, tem sua representação muito inspirada no Vice, o demônio das peças de moralidade do século XV e XVI, como sugere Johnston (1999).

No prefácio à segunda edição de *O Castelo de Otranto*, defendendo o tragicômico manifestado por algumas de suas personagens — os domésticos —, Walpole cita Shakespeare como modelo: “o grande mestre da natureza, Shakespeare, foi o modelo que eu copiei” (WALPOLE, 2016, p. 8, tradução nossa<sup>29</sup>). A citação não parece vã, suscitando a pergunta do quanto Walpole emprega de shakespeariano em seu romance, ou quanto de shakespeariano há na origem do gótico literário.

Tais influências de Shakespeare sobre a literatura gótica são debatidas com rigor em livro editado por Drakakis e Townshend (2008). Donizete Rossi (2017) chega mesmo a defender que, na sangrenta *Tito Andrônico* (c.1588-1593), que por sinal traz textualmente os godos e sua rainha, está o vir a ser “do Gótico como gênero/modo ficcional, de Shakespeare como precursor do Gótico e do Gótico como invenção shakespeariana” (ROSSI, 2017, p. 15). Não apenas *Tito Andrônico* e demais peças de Shakespeare, mas as personagens atormentadas

---

violence and horror”.

<sup>28</sup> No original: “as the Tudor period saw the birth of a popular, secular stage, English history — much of it medieval — replaced biblical and allegorical narrative as a dramatic subject”.

<sup>29</sup> No original: “The great master of nature, Shakespeare, was the model I copied”.

das *Tragédias de Vingança*, por vezes demoníacas e de moral duvidosa, aliadas à tradição das baladas, legou enredos de violência, vingança, loucura e criaturas sobrenaturais que contribuem decisivamente na formação da cosmovisão gótica.

À medida que o impacto da Reforma moldava o caráter social e religioso da Inglaterra, com a destruição de monumentos católicos e a disseminação de um novo imaginário na literatura e na arte, uma transição paralela ocorria no âmbito político. O fascínio com o passado gótico, que nas baladas e peças teatrais refletia uma sociedade em transição, encontrava no palco político uma ressonância semelhante. Como afirma Kliger (1945), o mesmo espírito de resistência e individualidade que tinha animado a cultura e a estética góticas agora inspirava um movimento político para defender a liberdade inglesa contra o absolutismo europeu. A reinterpretação do gótico como um símbolo de autodeterminação e governança democrática redefinía a identidade nacional em termos de uma herança supostamente gótica ao mesmo tempo que posicionava a Inglaterra como um bastião da liberdade em contraste com o despotismo continental. Assim, a mudança política e a estética gótica convergiam, com a ideologia gótica fornecendo um elo entre o passado romântico e as aspirações contemporâneas por um governo supostamente mais representativo e menos tirânico<sup>30</sup>.

Como informa Cox (1991, p. 187-188, tradução nossa<sup>31</sup>), as cortes elisabetana e jacobina eram medievalistas:

Rituais da corte, como o torneio ou o disfarce, por exemplo, eram produtos de um arcaísmo deliberado, e eles têm contrapartes sociológicas no medievalismo literário de Spenser, nos retratos da realeza e nas armaduras altamente ornamentadas do final do século XVI.

As principais obras literárias britânicas do século XVI foram reproduções ou emulações de obras produzidas na Idade Média. Afinal, “Tudor readers loved medieval romance, that quintessentially medieval genre. Set long ago, if not always far away, medieval romances count among the first and most popular texts that were printed in Tudor England” (WILLIAMS, 2010, p. 2019, tradução nossa<sup>32</sup>). Cuidava-se para reduzir as influências

<sup>30</sup> Note-se que a literatura do período muitas vezes apresenta uma visão mais complexa e às vezes contraditória desse fenômeno. Um exemplo que desafia essa interpretação é *Things as They Are or The Adventures of Caleb Williams*, de William Godwin, publicado em 1794, que serve como um contraponto crítico às noções de autodeterminação e governança democrática associadas ao gótico e à luta política.

<sup>31</sup> No original: “Court rituals such as the tournament or the disguising, for example, were products of deliberate archaism, and they have sociological counterparts in Spenser's literary medievalism, in royal portraiture, and in the highly ornamental armour of the late sixteenth century.”

<sup>32</sup> No original: “Tudor readers loved medieval romance, that quintessentially medieval genre. Set long ago, if not always far away, medieval romances count among the first and most popular texts that were printed in Tudor England.”

católicas nos textos, remetendo a tempos mais antigos e evocando um passado idealizado que ajudava a estabilizar a dinastia dos Tudors, permitindo que a monarquia apresentasse raízes profundas numa suposta cultura milenar britânica.

Com o crescimento do interesse nostálgico pelo medieval, houve a redescoberta de textos, como o clássico *Sobre as Origens e Feitos dos Godos*, de Jordanes (550), que terminou por influenciar um pensamento que considerava anglos, saxões, jutos, normandos, todos como godos (GROOM, 2012). O gótico foi utilizado para justificar a conexão britânica com um passado medieval não mais identificado com o catolicismo, mas símbolo de liberdade e resistência ao poder romano, influenciando debates políticos, sobretudo durante a Revolução Gloriosa de 1688.

O Parlamento inglês, em um esforço para reforçar sua posição e autonomia frente às crescentes tendências absolutistas, cooptou o termo gótico como um símbolo de liberdade e autogoverno. Esta adaptação política foi influenciada em parte pelo conceito do *witenagemot* saxão, uma assembleia consultiva de nobres e eclesiásticos da Era Anglo-Saxônica (WILLIAMS, 2010).

Esta antiga instituição foi idealizada como um protótipo de governança participativa, em contraste com os sistemas monárquicos absolutos que começavam a se firmar em outras partes da Europa. Como afirma Kliger (1945), esse ideal gótico era um princípio fundamental que teria moldado a fundação de um governo inglês pautado no antiautoritarismo. Essa narrativa ressaltava a importância do Parlamento como guardião de liberdades tradicionais da Inglaterra, frente à centralização do poder monárquico. Este processo de reinterpretação era, de certa forma, uma construção deliberada, utilizada estrategicamente para posicionar a Inglaterra como uma nação intrinsecamente ligada aos valores de liberdade e autogoverno desde tempos ancestrais. Tal narrativa se tornou particularmente conveniente à medida que a Inglaterra se afirmava como a maior potência mundial, necessitando de um passado mítico que justificasse suas aspirações contemporâneas e legitimasse sua expansão e práticas políticas. Portanto, enquanto a referência a esse mítico passado gótico servia para fortalecer uma identidade nacional baseada em resistência ao despotismo, ela também ocultava as manipulações e anacronismos envolvidos na sua própria criação e uso político.

Conforme Groom (2012), o próprio clima inglês era visto como parte de um certo temperamento gótico do país, simbolizando a moderação e o equilíbrio. Uma *Constituição Gótica* chegou a ser defendida como forma de governo que incorporasse direitos naturais de liberdade, atraindo *Whigs*, os liberais do parlamento, que se opunham aos *Tory*,

conservadores. Grande parte dessa divergência dizia respeito à exclusão do rei James II, católico.

Mesmo que, para parte dos intelectuais e pensadores da arte, gótico representasse ainda o arcaico, o bárbaro, “pois o que aconteceu foi que o ‘medieval’, o primitivo, o selvagem, passou a ser investido com valor positivo em si mesmo e passou a ser visto como representando virtudes e qualidades que o mundo ‘moderno’ precisava” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 8, tradução nossa<sup>33</sup>). Essa associação também foi aplicada a outras antigas relíquias, como o *Stonehenge*, ampliando seu significado simbólico e histórico, e provocou a expansão de uma arquitetura neogótica por toda a Inglaterra, sendo relativamente comum entre a aristocracia o costume de forjar ruínas medievais nos jardins (LANG, 1966). De acordo com Lind (2020), essas ruínas falsas, também conhecidas como *follies*, isto é, loucuras, extravagâncias, espalharam-se pela Europa com a popularização de jardins paisagísticos e o avanço do romantismo.

Essa tendência representa a artificialidade com que o gótico foi reinventado e romantizado. O *gothic revival* foi uma reinterpretação cultural e política muitas vezes distorcida do passado medieval para se adequar às necessidades ideológicas do período. Este aspecto artificial do gótico pode ser interpretado como uma manifestação daquilo que Lasch (1984) chama de “política da nostalgia”, um desejo de retornar ao passado recriando-o de uma forma que reforce narrativas contemporâneas.

### 2.3 O gótico em literatura

Em 1764, quando Horace Walpole publica *O Castelo de Otranto*, o termo gótico podia ter os mais diversos significados (KENNEY; WORKMAN, 1975; TOWNSHEND, 2020). Havia ainda quem o usasse como insulto, fazendo contraposição ao pensamento racionalista do iluminismo, porém a ala liberal britânica cada vez mais o tomava para si como uma forma de reafirmação nacionalista e, como já dito, contra o absolutismo. O próprio Walpole, quarto filho do primeiro-ministro Robert Walpole, que exerceu grande influência política na época, era um aristocrata membro do partido *Whig*. Resumindo as muitas formas como a cosmovisão gótica começa a se manifestar, Sá (2010, p. 49) nos diz que “para o leitor

---

<sup>33</sup> No original: “for what happened was that the ‘medieval’, the primitive, the wild, became invested with positive value in and for itself and came to be seen as representing virtues and qualities that the ‘modern’ world needed.”



do final do século XVIII, o termo gótico representaria uma intersecção quase imprevisível de crenças religiosas, concepções estéticas e inclinações políticas”.

Na literatura, havia a ansiedade por resgatar qualidades que se acreditava perdidas, uma grandiosidade que, segundo os escritores de meados do século XVIII, era ausente na cultura literária britânica da época. Essa nostalgia, é claro, fazia parte de um amplo projeto de reinvenção do passado, que justificava a autoimagem superior que a Inglaterra cultivava sobre si mesma, um aspecto determinante em seu projeto de ascensão industrial e econômica. O sentimento nostálgico pelas obras de Spenser, Shakespeare e Milton gerava um olhar para o passado que buscava a herança britânica — o gótico, termo que passou a ser aplicado à poesia medieval inglesa e ao teatro elizabetano (PUNTER; BYRON, 2004). Tudo isso foi acompanhado por um retorno das baladas e pela *poesia de cemitério* de Edward Young, Thomas Warton, James Hervey, Thomas Gray, popular no início do século.

Assim como a política no Parlamento, também na literatura percebia-se a formação de dois pólos distintos. A poesia de cemitério, por exemplo, contrastava com os poetas do neoclassicismo, exemplarmente Alexander Pope. Contudo, não é tarefa simples traçar a complexidade de formas que tais oposições tomavam. Os neoclássicos tinham uma visão poética conservadora, que buscava inspiração na literatura augustana de Virgílio, Horácio e Ovídio, mas compartilhavam dos ideais iluministas. Como nos dizem Punter e Byron (2004, p. 7, tradução nossa<sup>34</sup>):

Outra conotação foi associada a isso: se “Gótico” significava algo relacionado ao que era percebido como bárbaro e ao mundo medieval, podia-se entender que era um termo que poderia ser usado em oposição estrutural ao “clássico”. Enquanto o clássico era bem ordenado, o Gótico era caótico; onde o clássico era simples e puro, o Gótico era ornamentado e complicado; enquanto os clássicos ofereciam um mundo de regras claras e limites, o Gótico representava excesso e exagero, o produto do selvagem e do incivilizado, um mundo que constantemente tendia a transbordar os limites culturais.

A fundamentação estética de todo esse novo movimento literário viria por meio de Edmund Burke, de certo modo um pensador anti-iluminista. Membro do *whig party*, tradicionalista, considerado o pai do conservadorismo político, Burke escreve o tratado *Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* em 1757, uma obra que se afasta da perspectiva iluminista ao abordar a estética e o pensamento

---

<sup>34</sup> No original: “Another connotation was attached to this: if ‘Gothic’ meant to do with what was perceived as barbaric and to do with the medieval world, it could be seen to follow that it was a term which could be used in structural opposition to ‘classical’. Where the classical was well ordered, the Gothic was chaotic; where the classical was simple and pure, Gothic was ornate and convoluted; where the classics offered a world of clear rules and limits, Gothic represented excess and exaggeration, the product of the wild and the uncivilized, a world that constantly tended to overflow cultural boundaries.”

humano através de uma lente mais empírica e emocional. Burke defende as qualidades distintas de belo e sublime<sup>35</sup>: o belo estaria associado à delicadeza, suavidade, harmonia e deleite, enquanto o sublime seria ligado a poder, grandiosidade e o aspecto imponente da natureza.

Na concepção burkeana, a experiência estética do sublime, prazerosa, poderia surgir também de situações aterrorizantes, desde que se esteja em segurança. Ao enfatizar a apresentação artística baseada na grandiosidade, Burke oferece uma teoria do sublime que os autores góticos adotam ao utilizar a estruturação da linguagem para alcançar esse efeito (SÁ, 2010).

Assim, *O Castelo de Otranto* é publicado em um cenário em que a experiência aterrorizante e o resgate do maravilhoso encontram não apenas boa recepção crítica e público, mas também uma base filosófica que a sustente. Parte de seus temas, diga-se, já haviam sido antecipados por *The Adventures of Ferdinand, Count Fathom* (1753), de Tobias Smollett. Mas é apenas quando Walpole usa o subtítulo *A Gothic Story* na segunda edição do livro, em 1765, assumindo sua autoria — no prefácio à primeira edição, afirmou ter traduzido a obra de um manuscrito italiano de 1529 —, que o termo gótico passou a ter uma representação diretamente associada a certos elementos formais. Walpole buscava os valores do passado literário inglês e firmava “posição na disputa entre a imaginação criativa do *romance* e o realismo do *novel*” (FRANÇA, 2016, p. 2495).

Enquanto os *romance* (romanesco) remontam a tradições épicas e mitológicas dos romances de cavalaria, com histórias de aventura, feitos heróicos, elementos sobrenaturais e cenários exóticos, narrativas comuns na Europa Medieval e que foram retomadas e adaptadas na Inglaterra, os *novel* (romance) eram considerados mais realistas, focando em situações e personagens cotidianos (ABRAMS; HARPHAM, 2012). Os *novel* refletiam questões morais, éticas e sociais da época e buscavam a verossimilhança, sendo considerados modernos — ou burgueses. Assim, a disputa entre as tradições de *romance* e *novel* na literatura britânica do século XVIII refletia diferentes visões não apenas literárias, mas culturais e políticas, estando relacionada também à maior importância dos leitores na época. Com o crescimento da alfabetização e a popularização da leitura entre a burguesia, o público se tornava cada vez mais diversificado.

---

<sup>35</sup> O conceito de sublime estava em voga no debate filosófico britânico do século XVIII desde 1739, quando William Smith traduz *De sublimitate*, referenciada a Cassius Longinus, mas de autoria incerta, datada do século I. A grandiosidade e as emoções fortes como ideias relacionadas ao sublime já estão presentes na obra.

Fato é que, no prefácio à segunda edição de *O Castelo de Otranto*, Walpole (2016, p. 8, tradução nossa<sup>36</sup>) explica como sua história incorpora elementos de ambas as tradições:

Era uma tentativa de mesclar os dois tipos de romance, o antigo e o moderno. No primeiro, tudo era imaginação e improbabilidade: no segundo, a natureza sempre se pretendia ser, e às vezes, foi copiada com sucesso. (...)

O autor das seguintes páginas pensou ser possível conciliar os dois tipos. Desejando deixar os poderes da fantasia livres para se expandirem pelos reinos ilimitados da invenção, e assim criar situações mais interessantes, ele quis conduzir os agentes mortais em seu drama de acordo com as regras da probabilidade; em resumo, fazer com que pensassem, falassem e agissem como se supõe que meros homens e mulheres fariam em posições extraordinárias.

Publicado anonimamente, *O Castelo de Otranto* apresentou uma mescla de mistério, intriga e elementos sobrenaturais relativamente inédita para a época, recebendo críticas mistas. Ao admitir a autoria da obra, Walpole atraiu avaliações que consideravam a obra extravagante demais para um autor contemporâneo (SABOR, 1996).

Talvez por isso, o gótico tenha demorado a se proliferar, apesar de todo o sucesso comercial. Finalmente, em 1777, a escritora Clara Reeve publica *The old english baron*, uma espécie de resposta realista a *O Castelo de Otranto* — no prefácio, Reeve admite que seu livro é descendente literário do livro de Walpole, mas critica o excesso imaginativo. Com menor pendor para o maravilhoso, a obra de Reeve influenciaria o maior nome do gótico setecentista, Ann Radcliffe.

É apenas na última década do século que os romances góticos atingem seu apogeu, tanto em termos de quantidade quanto em popularidade (PUNTER, 1996, p. 54), ganhando aclamação crítica por sua capacidade de retratar emoções violentas e sua ousadia em ultrapassar limites. Não por coincidência, o período é marcado pela Revolução Francesa, que, sob a ótica britânica, emergia como potencial ameaça do outro lado do Canal da Mancha. Afinal, um processo de ruptura não interessava à burguesia inglesa em pleno processo de industrialização, burguesia que já havia garantido o acesso ao poder por intermédio do Parlamento. Notícias do “Reino do Terror” francês geravam ansiedades diversas, que encontravam expressão pela sensibilidade gótica.

Com a vida do século, poetas românticos são atraídos pelo gótico, caso de William Blake, Samuel Taylor Coleridge, John Keats, Lorde Byron e Percy Shelley — o

---

<sup>36</sup> No original: “It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former, all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. (...) The author of the following pages thought it possible to reconcile the two kinds. Desirous of leaving the powers of fancy at liberty to expatiate through the boundless realms of invention, and thence of creating more interesting situations, he wished to conduct the mortal agents in his drama according to the rules of probability; in short, to make them think, speak, and act, as it might be supposed mere men and women would do in extraordinary positions.”

interesse deste último por ruínas, fantasmas e afins costumava tomar a forma de comentários políticos. As paisagens sombrias são interiorizadas, espelhando os estados mentais e emocionais das personagens, e a imagem do duplo ou sombra ganha proeminência como símbolo da divisão interna do indivíduo. Além disso, era comum o uso de temas de casamentos e religião, enredando personagens em situações melodramáticas de cunho emocional e moral.

Segundo Botting (2005, p. 60), o enfoque na individualidade tornou-se central, representando um distanciamento de normas opressivas. As personagens monstruosas, muitas vezes marginais e ambíguas, passam a simbolizar tanto vítimas quanto antagonistas, e figuras antigas do gênero foram reinterpretadas como emblemas de opressão aristocrática, geralmente refletindo incertezas políticas. Narrativas em primeira pessoa destacaram a alienação social e os desafios imaginativos dos protagonistas, cada vez mais abraçando a transgressão como elemento constitutivo de suas maquinarias.

Nesse contexto de interseção entre o gótico e o romântico, *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, e *O Vampiro* (1819), de John Polidori, surgiram como contribuições que transcendem a narrativa gótica tradicional — ambas as obras surgidas do icônico *frio verão* de 1816<sup>37</sup> na casa alugada por Lorde Byron em Genebra. No primeiro, Shelley explora a ética científica e a humanidade inesperada de um monstro, que anseia por pertencimento e conexão emocional, enquanto Polidori inaugura o arquétipo do vampiro aristocrático e sedutor, Lord Ruthven — vampiro byroniano —, revelando a dualidade entre charme e obscuridade, com temas românticos que também criticam a aristocracia.

A maior parte da crítica considera que a fase inicial da ficção gótica, iniciada com Walpole em 1764, atingiu o ápice na década de 1810 (BOTTING, 2005). O marco final comumente usado é ano de 1820, com o lançamento de *Melmoth, the Wanderer*, de Charles Maturin, romance que Botting (2005) descreve como uma combinação da maquinaria gótica do século XVIII com horrores psicológicos, ainda que o ano de 1824, com a publicação de *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, de James Hogg, também seja usado como marco (DAVIDSON, 2009). De acordo com Smith (2013), o gótico havia se tornado tão popular que muitos escritores começaram a simplesmente reproduzir as convenções utilizadas por um ou outro autor, o que levou a uma saturação do mercado. A

---

<sup>37</sup> Devido à erupção do Monte Tambora na Indonésia em 1815, o ano de 1816 teve condições climáticas anormais, com temperaturas significativamente mais baixas, sendo conhecido como o “Ano Sem Verão”. Durante este verão atípico, Lorde Byron alugou uma casa em Genebra, onde ele, Mary Shelley, Percy Shelley e John Polidori passaram muito tempo dentro de casa devido ao mau tempo, tendo recebido inclusive a visita de Matthew G. Lewis. Esse confinamento levou a um desafio literário entre eles para escrever histórias de terror.

literatura gótica passou a ser vista como algo antiquado e ultrapassado, criticada por ser excessivamente melodramática e previsível. No entanto, tais marcos temporais constituem tão somente “a época de formação e consolidação da ficção gótica” (SÁ, 2010, p. 27).

Davison (2009) identifica transformações no gótico já nas obras de Polidori e Shelley — a autora argumenta que a fragmentação do “eu” pode ser observada no citado *Melmoth the Wanderer*, em *Confessions of an English Opium-Eater* (1821), de Thomas De Quincey, e em *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*. Ao passo que o gótico passa a tratar de maneira mais intensa temas relacionados à natureza, à imaginação e ao sobrenatural, o horror explícito passa a ser predominantemente característico das *penny dreadfuls* — publicações de baixo custo voltadas para o público trabalhador. Caracterizadas por narrativas sensacionalistas e excesso de violência, essas publicações apresentavam enredos originais, como o caso do barbeiro assassino Sweeney Todd, e também adaptações de romances góticos consagrados.

No contexto vitoriano, o gótico pode ser ilustrado, para além das *penny dreadfuls*, por obras como *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847), de Emily Brönte, e *Carmilla* (1872), de Joseph Le Fanu. Enquanto Brönte foca na luta interna de Catherine Earnshaw diante das normas sociais, deslocando o cenário gótico para o ambiente doméstico, Le Fanu apresenta uma vampira que desafia a heteronormatividade<sup>38</sup>.

Paralelamente, o *romance de sensação*, popularizado na década de 1860 por autores como Wilkie Collins, mistura elementos do gótico de autoria feminina (WILLIAMS, 1995) com ficção policial, pondo personagens comuns em circunstâncias extraordinárias de terror psicológico, inspirado sobretudo nas obras de Edgar Allan Poe.

O papel das obras de Poe no desenvolvimento da poética gótica é interessante, pois sua influência passa pela imagem de uma ponte sobre o Atlântico, que citamos na introdução deste trabalho. O gótico encontrou terreno fértil nos recém-independentes Estados Unidos, através de autores como Poe, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville e Washington Irving. O impacto dessa influência transatlântica é tal que Baym (1993, p. 140) argumenta que Poe, por exemplo, não apenas internalizou a estética gótica, mas também a reformulou para se adequar às ansiedades socioculturais e políticas específicas dos Estados Unidos durante o século XIX<sup>39</sup>. É esse modelo que impacta os franceses Charles Baudelaire e Joris-Karl

<sup>38</sup> Le Fanu obviamente não parecia interessado em criticar o padrão heterossexual. Sua vampira ameaça a sociedade e, por isso, devia ser combatida. *Carmilla* é sobretudo uma história de cunho moralista a respeito dos riscos do desregramento sexual, ainda que venha sendo ressignificada em novas leituras ao longo do tempo.

<sup>39</sup> Davison (2009, p. 122) defende que William Godwin, pai de Mary Shelley, teve grande influência na transmissão do gótico rumo a terras estadunidenses, através do uso de convenções góticas em sua crítica sociopolítica. A influência de Godwin, por exemplo, é amplamente reconhecida na obra de Charles Brockden

Huysmans (PUNTER, 2012) — o movimento decadentista de *fin de siècle*, com sua ênfase na degeneração, na estética sobre a ética e na exploração dos abismos da mente humana, encontrará no gótico uma fonte rica para a inovação estilística e temática. Baudelaire, fascinado pela obra de Poe, traduziu suas histórias para o francês, disseminando o *gótico psicológico* pelos círculos literários europeus. No entanto, a contribuição francesa — e da Europa continental como um todo — para a literatura gótica é mais complexa e antecede a influência da obra de Poe.

Enquanto na Inglaterra as reformas religiosa e política, com suas consequências, moldavam o imaginário gótico, na Europa continental, particularmente em países como França e Alemanha, variações distintas de produções literárias sombrias e sobrenaturais começavam a florescer em um contexto onde a Igreja Católica ainda exercia considerável influência, tanto espiritual quanto cultural.

Na França, Jacques Cazotte lançou *O Diabo Apaixonado* (1772), que põe a literatura francesa na trajetória do *le fantastique*<sup>40</sup>. Caracterizada pelo ritual de invocação demoníaca e um evidente erotismo — o diabo eventualmente se metamorfoseia em uma jovem —, segundo Cornwell (2015, p. 67, tradução nossa<sup>41</sup>), “a dimensão psicológica e as preocupações dinásticas subjacentes colocam *O Diabo Apaixonado*, no mínimo, à beira do Gótico”. Também merece destaque a contribuição de Marquês de Sade, um comentador da produção gótica britânica, cujas histórias se chocavam contra os limites socialmente aceitos. No entanto, conforme nos lembra Sá (2010), Sade nunca viu seu próprio trabalho como gótico. Manifestações mais próximas ao que se poderia chamar de gótico na literatura francesa, *roman noir*, apareceriam na primeira metade do século XIX, segundo Cornwell (2015, p. 68, tradução nossa<sup>42</sup>): “obras de tendência gótica ou quase gótica também foram produzidas neste período por escritores renomados como Victor Hugo, Jules Janin, Théophile Gautier, Alexandre Dumas pai, Prosper Mérimée e Gérard de Nerval”.

---

Brown, grande nome do *romance americano inicial*.

<sup>40</sup> Segundo Batalha (2003), a tradição literária fantástica francesa inscreve-se num contexto de rejeição ao pensamento teológico e à metafísica. Marcada pelas obras inaugurais de Jacques Cazotte e Jean Potocki, foi revitalizada com a influência de E. T. A. Hoffmann, o que renova o movimento romântico na França e altera a percepção do gênero fantástico. Essa renovação, marcada pelo cansaço de narrativas tradicionais e pela busca de novas formas literárias, teve um grande impacto na literatura extraordinária, incluindo nas concepções futuras de Tzvetan Todorov (2007) sobre o fantástico.

<sup>41</sup> No original: “psychological dimension and underlying dynastic concerns place *The Devil in Love* at the very least on the edge of the Gothic”.

<sup>42</sup> No original: “Gothic, or near-Gothic, works of one tendency or another emerged also in this period from such prominent writers as Victor Hugo, Jules Janin, Théophile Gautier, Alexandre Dumas père, Prosper Mérimée, and Gérard de Nerval”.

Esses reflexos de gótico no *le fantastique* e na *l'école frénétique*<sup>43</sup> são vistos por Billiani (2016) como fruto do entrecruzamento com influências alemãs, particularmente representadas pela obra de E. T. A. Hoffman. A respeito especificamente da influência alemã sobre a literatura gótica, Matthew G. Lewis teve um papel de intercambiador, sendo leitor — e eventualmente tradutor — de autores alemães. Segundo Sá (2010), Lewis teria sido influenciado pelas narrativas conhecidas como *Ritter, Räuber und Schauerroman*<sup>44</sup>, caracterizadas por “histórias incisivas e violentas na abordagem das transgressões sociais” (p. 41).

Rodenas e Aragón (2021) identificam ecos góticos nas obras do pré-romantismo espanhol *El delincuente honrado* (1773), de Gaspar Melchor de Jovellanos, *Noches lúgubres* (1789-1790), de José Cadalso, e *A Jovino, el melancólico* (1794), de Juan Meléndez Valdés. Outro expoente importante, porém mais tardio, já identificado com o período romântico, é Gustavo Adolfo Bécquer, cujas *Leyendas*, escritas entre 1857 e 1864, misturam folclore espanhol com elementos sobrenaturais e paisagens sombrias, criando “um ambiente de terror direto, também chamado de sombrio ou emocional, porque surge de elementos, lugares ou personagens por meio da aparição de fantasmas ou bruxas, em locais sinistros e cenários tenebrosos” (GEADA, 2011, p. 6, tradução nossa<sup>45</sup>).

Já em Portugal, identificações com o gótico são verificadas em autores como Almeida Garrett (FRANÇA, 2021), cujo romance *O Arco de Sant'Ana*, de 1845, é um dos primeiros exemplos de manifestações semelhantes no país, entrelaçando história, folclore e elementos sobrenaturais. O romantismo português, ademais, contará com diversas “produções com características góticas, no teatro, na balada e no conto” (SIQUEIRA; DEZIDÉRIO, 2012, p. 69), como, por exemplo, *A Dama Pé-de-Cabra* (1851), de Alexandre Herculano.

Ainda que haja uma importante discussão sobre o uso do adjetivo gótico para além das fronteiras inglesas nos séculos XVIII e XIX, que teria acepções culturais muito distintas de região para região, conforme apontado por Vasconcelos (2002) e Sá (2010), é ponto pacífico que, em meados do século XIX, o caldeirão cultural estava pronto para que a literatura gótica passasse por um renascimento (DAVISON, 2009). Em pleno apogeu do

<sup>43</sup> A *l'école frénétique* foi um movimento literário francês do século XIX caracterizada por uma intensidade emocional extrema e uma predileção pelo macabro, o sobrenatural e o melodramático, reação às normas estabelecidas do classicismo e uma expressão da insatisfação com o racionalismo do Iluminismo. Os escritores *frénétiques*, como Nodier e Dumas, buscavam evocar emoções fortes e chocantes, usando para isso tramas repletas de terror, mistério e elementos sobrenaturais.

<sup>44</sup> *Ritter, Räuber und Schauerroman* é um termo alemão que se traduz como *cavaleiro, ladrão e romance de terror* e que se refere a um subgênero específico da literatura popular alemã durante o final do século XVIII e início do século XIX.

<sup>45</sup> No original: “un ambiente de terror directo, llamado también negro o emocional, porque surge de elementos, lugares, o personajes mediante la aparición de fantasmas, o brujas, en lugares siniestros y escenarios tenebrosos”.

império ultramarino britânico, temas de loucura, obsessão e aspectos da psique humana considerados como degenerados, junto a teorias pseudocientíficas e uma importante mudança na teleologia da dominação europeia sobre o mundo, fundamentariam o gótico colonial.

## 2.4 O gótico feminino

A tradição gótica deve muito à escrita de mulheres. Embora *O Castelo de Otranto* seja reconhecido como a obra fundadora do gótico em literatura, foi com *The Old English Baron* que começou a emergir uma tradição feminina distinta. Esta tradição se consolidou com *The Recess, or a Tale of Other Times* (1783) de Sophia Lee e atingiu um ponto alto com as obras de Ann Radcliffe na última década do século XVIII.

Ao contrário de autores-símbolos como Matthew Gregory Lewis, William Beckford e o próprio Walpole, Radcliffe não era aristocrata nem descendia de família com grandes posses. Casada com um jornalista e editor de revista literária, seus romances alcançaram sucesso de público jamais visto, obtendo também aprovação crítica inédita para histórias góticas (BOTTING, 2005). Naquela que ficaria conhecida como a década de ouro do gótico, 1790, Radcliffe lançou cinco romances, quatro deles em mais de um volume, amealhando renda o bastante para viver confortavelmente até sua morte em fevereiro de 1823.

A partir do legado de Radcliffe, mulheres consolidaram o modo narrativo no século XIX, como destaca Stevens (2000, p. 23, tradução nossa<sup>46</sup>):

várias das escritoras associadas ao desenvolvimento do romance gótico eram mulheres — especialmente Ann Radcliffe, Mary Shelley, Jane Austen e Emily Brontë — e a própria existência do romance gótico pode ser vista como dependente de leitoras e autoras femininas. Em certo sentido, isso pode ter sido uma reação à exclusão das mulheres das “artes superiores” dominadas por homens, como a poesia e o discurso filosófico: o desejo natural de se expressar encontrou uma forma nova e talvez mais congenial, que só gradualmente ganhou respeitabilidade crítica.

Anne Williams (1995) parte dessa realidade e do trabalho de Moers (1976) para dividir a produção gótica entre Gótico Feminino e Gótico Masculino. A autora entra em detalhes formais para destacar que o Gótico Feminino não é simplesmente escrito por mulheres, tampouco o Gótico Masculino é exclusivo de autores homens.

---

<sup>46</sup> No original: “several of the writers associated with the development of the gothic novel were women — notably Ann Radcliffe, Mary Shelley, Jane Austen and Emily Brontë — and the very existence of the gothic novel may be seen as dependent on female readers and authors. In one sense, this may have been a reaction to exclusion from the male-dominated “higher arts” of poetic and philosophical discourse: the natural desire to express oneself finding a new and perhaps more congenial form which only gradually found critical respectability.”



O Gótico Masculino difere da fórmula feminina em termos de técnica narrativa, em suas suposições sobre o sobrenatural e na trama. (...) O Gótico Feminino gera suspense por meio das limitações impostas pelo ponto de vista escolhido; compartilhamos tanto as percepções muitas vezes equivocadas da heroína quanto sua ignorância. O Gótico Masculino obtém seus efeitos mais poderosos da ironia dramática criada por múltiplos pontos de vista. (...) enquanto a tradição feminina do Gótico explica os fantasmas, a fórmula masculina simplesmente postula o sobrenatural como uma "realidade", uma premissa deste mundo fictício: a telecinesia é um poder autêntico e potencialmente apocalíptico; vampiros existem; Satanás poderia engravidar uma jovem que vive em Nova York contemporânea (WILLIAMS, 1995, p. 102-103, tradução nossa<sup>47</sup>).

Nas obras identificadas como pertencentes a essa tradição, é comum encontrar heroínas órfãs em busca de suas mães ausentes, personagens retratadas simultaneamente como vítimas perseguidas e heroínas corajosas. São mulheres desprovidas de poder e de recursos financeiros ou nascidas em famílias humildes, que buscam preservar sua dignidade enquanto encontram realização sexual e emocional, muito embora geralmente não haja espaço para otimismo quanto às possibilidades dessas heroínas. Essa narrativa pode se assemelhar a um mito de criação ou *bildungsroman*, uma longa jornada de autodescoberta, que, a partir de *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, “pretendem ser autobiografias, um discurso do eu composto para preservar e autenticar a autoridade do sujeito falante” (WILLIAMS, 1995, p. 67, tradução nossa<sup>48</sup>). Hoeveler (1998) argumenta que, em contraste com o herói masculino, cuja tarefa é a de mudar o mundo, a heroína muda a si mesma.

Podemos citar como exemplo de heroína gótica que passa por uma jornada de amadurecimento a protagonista do romance *Rebecca* (1938), de Daphne du Maurier, uma jovem cujo nome nunca é revelado ao longo da história. Narrado em primeira pessoa pela protagonista, ela se apresenta como uma dama de companhia humilde, trabalhando para uma rica senhora estadunidense de férias em Monte Carlo. Sua vida muda drasticamente após casar-se com o viúvo Maxim de Winter, dono da imponente propriedade de Manderley, na Cornualha. Esta mudança a coloca em uma situação inquietante, pois ela se vê continuamente ofuscada pela presença da primeira esposa de Maxim, a falecida Rebecca, belíssima, amada por todos, cujo legado governa a mansão — a governanta, Sra. Danvers, mantém viva a memória de Rebecca de forma quase obsessiva. Inicialmente tímida e insegura, a protagonista

---

<sup>47</sup> No original: “Male Gothic differs from the female formula in narrative technique, in its assumptions about the supernatural, and in plot. (...) The female Gothic generates suspense through the limitations imposed by the chosen point of view; we share both the heroine's often mistaken perceptions and her ignorance. Male Gothic derives its most powerful effects from the dramatic irony created by multiple points of view. (...) whereas the female tradition of Gothic explains the ghosts, the male formula simply posits the supernatural as a "reality," a premise of this fictional world: telekinesis *is* an authentic and potentially apocalyptic power; vampires *do* exist; Satan *could* impregnate a young woman living in contemporary New York”.

<sup>48</sup> No original: “purport to be autobiographies, a discourse of the self composed to preserve and authenticate the authority of the speaking subject.”

aos poucos começa a forjar a própria identidade e a confrontar o passado do marido. O clímax da história ocorre quando ela descobre que Maxim detestava Rebecca e foi responsável por sua morte.

Ainda que Maxim não seja retratado propriamente como vilão, sua ambiguidade o insere perfeitamente na tradição do gótico feminino, em que as figuras masculinas são autoridades opressoras e catalisadoras para a transformação da protagonista. Na maior parte das vezes, o antagonista é o pai ou seu substituto, sendo uma presença que reflete as tensões entre os gêneros dentro das estruturas patriarcais. Segundo Williams (1995), narrativas do gótico feminino colocam esses antagonistas masculinos como *outros*: vistos através da perspectiva feminina, são mais que simplesmente vilões unidimensionais, encarnando a complexidade das dinâmicas de gênero e poder.

De todo modo, são esses homens o grande obstáculo da trama. Em *Os mistérios de Udolfo*, o tirânico Montoni sequestra sua sobrinha Emily e a leva para o seu castelo nas montanhas da Itália. Montoni é um exemplo clássico de figura patriarcal opressora, usando seu poder para aterrorizar Emily, tentando obter controle sobre a herança que ela está destinada a receber. Em *Úrsula* (1859), de Maria Firmino dos Reis, também é um tio a principal figura vilanesca,<sup>49</sup> o comendador Fernando P., que, movido pelo ódio por sua irmã, mãe de Úrsula, ter se casado com um homem de menos posses, mata-o e toma todas as propriedades para si. Depois, persegue e sequestra a protagonista, decidido a viver com ela uma relação incestuosa.

Ainda que a heroína possa ser ameaçada por elementos sobrenaturais, por uma natureza sublime e destrutiva, ou imaginar os perigos que a cercam no confinamento do *locus horribilis*, no Gótico feminino o homem transgressor é a principal ameaça a ser enfrentada pela protagonista (Cf. PUNTER & BYRON, 2004, p. 219). O vilão destaca-se por meio de comportamentos autoritários, tirânicos, e ações malignas que têm a mulher como principal vítima (SANTOS, 2017, p. 47).

O uso de segredos domésticos monstruosos no gótico feminino, conforme observado por Williams (1995), atua como um mecanismo central para o desenvolvimento da trama e a construção do suspense. Segredos ligados à identidade e transgressões passadas criam uma atmosfera de mistério e incerteza, e seu desvelar impacta relações familiares que se mantinham erguidas sobre o silêncio.

---

<sup>49</sup> A obra de Reis se destaca por apresentar três vilões masculinos que, de algum modo, provocam mal às mulheres. Além de Fernando P., o principal antagonista, o pai do interesse amoroso de Úrsula era extremamente violento com a esposa. Já o pai da protagonista, Paulo B., era um homem cruel que maltratava escravizados e desperdiçava a fortuna da esposa.

O gótico feminino trata a questão do ambiente familiar e doméstico de forma crítica e muitas vezes subversiva e, como afirma Sá (2018), toma “forma de contestação dos valores patriarcais”. A ausência ou corrupção da figura materna aparece muitas vezes como causadora de miséria e sofrimento na vida das personagens, condenadas a sofrer sob uma estrutura opressiva e patriarcal que perpetua a desigualdade de gênero e a violência. A família é uma estrutura instável e fragmentada, onde cada indivíduo tem um papel que muda constantemente e é finalmente substituído pela próxima geração. Essa instabilidade e fragmentação da identidade individual dentro da família é uma fonte de ansiedade, o que é agravado pela paranoia e a sensação de vigilância constante experimentada pelas personagens femininas.

Se a família, de acordo com romancistas burgueses do final do século XVIII e início do XIX, era a única realidade certa e segura em um mundo perigosamente instável de valores, então é possível ver por que o gótico, especialmente como foi desenvolvido em obras de mulheres, procuraria desacreditar ou pelo menos redefinir a família. Estabelecida e reforçada para garantir direitos de herança baseados na legitimidade e supremacia masculina, a família marcada pelo patriarcado funciona como um totem sagrado na sociedade, uma ordem que não está apenas acima da lei; ela é a base do sistema legal. O que a ficção gótica escrita por mulheres tenta fazer, de maneira consciente, embora velada, é subverter os privilégios e prerrogativas assumidas da família como uma instituição patriarcal. Portanto, muito se fala de incesto, matricídio, patricídio, rivalidade intensa entre irmãos, tendências canibais simbólicas nos pais e sonhos de fuga por crianças perseguidas e perseguidoras. A família gótica é um teatro no qual os membros encenam tanto uma luta mítica pela sobrevivência da espécie quanto uma busca mais pessoal por validação individual (HOEVELER, 1998, p. 188, tradução nossa<sup>50</sup>).

Portanto, a representação da dinâmica familiar no gótico feminino é marcada por um questionamento explícito do poder e pela subversão dos paradigmas familiares tradicionais. As heroínas encontram-se em uma luta constante contra as expectativas e limitações impostas pelos patriarcas, lutando para reivindicar suas identidades e direitos.

O patriarcado no gótico feminino se manifesta também na própria estrutura e narrativa das obras. As autoras góticas costumam usar a casa — um espaço tradicionalmente associado ao feminino e à maternidade — como um cenário de terror e opressão. A casa

---

<sup>50</sup> No original: “If the family, according to late eighteenth- and early nineteenth-century bourgeois novelists, was the only sure and certain reality in a perilously shifting world of values, then it is possible to see why the gothic, particularly as it was developed in works by women, would seek to discredit or at least redefine the family. Established and reinforced in order to ensure inheritance rights based on legitimacy and male supremacy, the patriarchally marked family functions as a sacred totem in society, an order that is not only above the law; it is the basis of the legal system. 4 What gothic fiction by women attempts to do, in a conscious albeit covert manner, is to subvert the privileges and assumed prerogatives of the family as a patriarchal institution. Much is made, therefore, of incest, matricide, patricide, intense sibling rivalry, symbolically cannibalistic tendencies in the parents, and dreams of escape by pursued and persecuted children. The gothic family is a theater in which members enact both a mythic struggle for species survival as well as a more personal quest for individual validation.”

assombrada, em particular, é usada para refletir as dinâmicas familiares e de gênero, com sua arquitetura, muitas vezes labiríntica, dotada de quartos secretos, sendo usada para reafirmar a estrutura patriarcal da família (WILLIAMS, 1995). A moradia — casa, mansão, castelo etc. — se torna um local de aprisionamento e terror, onde segredos obscuros são mantidos e a autoridade masculina é raramente questionada. O controle da figura patriarcal se estende ao aprisionamento físico e emocional das protagonistas.

Santos (2017) resume as características narrativas específicas ao gótico feminino como: a centralidade de uma perspectiva feminina na história; protagonismo feminino; o foco no ambiente doméstico como cenário principal; a figura masculina como agente de transgressão; e enredos que desvendam segredos obscuros do passado e ressaltam a violência e a opressão sofridas pelas mulheres. Segundo Williams (1995, p. 96, tradução nossa<sup>51</sup>), a ficção gótica proporcionou “um mundo experimental no qual o reprimido — especialmente o ‘feminino’ em todas as suas formas — poderia ser ‘realizado’”.

Esse mundo experimental do gótico também foi utilizado para refletir anseios coloniais e estruturar a concepção do *Eu ocidental*, já no período do neocolonialismo e seu projeto civilizatório iluminista.

## 2.5 O gótico colonial

O período vitoriano na Inglaterra, marcado por profundas transformações sociais, científicas e morais, gerou um terreno fértil para o desenvolvimento de uma variante específica da literatura gótica: o Gótico Colonial<sup>52</sup> (WARWICK, 1998). Para os fins deste estudo, é de particular interesse explorar a emergência e a relevância do Gótico Colonial no *fin-de-siècle*, um momento de intensa introspecção e ansiedade nacional na Inglaterra, mas também representativo de uma série de mudanças e adaptações no imaginário europeu que sedimentaram algumas percepções coloniais.

---

<sup>51</sup> No original: “a virtual reality, an experimental world in which the repressed—especially the ‘female’” in all its guises—might be ‘realized’.”

<sup>52</sup> Brantlinger (1994), primeiro teórico a tratar do tema, usa o termo *Gótico Imperial*, enquanto Malchow (1996) prefere *Gótico Racial*. No entanto, o paradigma da colonialidade (MIGNOLO, 2007) compreende que os fenômenos identificados como imperialismo ou neocolonialismo são manifestações da colonialidade, assim como a ideia de raça, “uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação” (QUIJANO, 2005a, p. 118). Desse modo, julgamos mais abrangente o termo *Gótico Colonial*, conforme proposto por Warwick (1998), embora a mesma autora faça ressalvas a respeito de uma distinção entre os termos, afirmando que “embora alguns elementos sejam comuns tanto ao gótico colonial quanto ao imperial, este último é fortemente marcado por algumas questões específicas do final do século XIX, como degeneração, decadência, a Nova Mulher e a crise da masculinidade” (WARWICK, 2016, p. 695, tradução nossa).

Antes, no entanto, é preciso compreendermos como a própria caracterização de algo como colonial depende da construção do conceito de Ocidente. Isso porque o gótico colonial surge de uma tensão que é intrínseca ao imperialismo ocidental, no qual o exótico e o desconhecido das colônias se entrelaçam com medos e fantasias do império. Neste contexto, o Ocidente — a Inglaterra vitoriana — se auto-define tanto em termos geográficos/políticos quanto em termos culturais/morais, em oposição às terras e povos colonizados.

Na definição de Stuart Hall, *Ocidente e Modernidade* são conceitos indissociáveis, com o primeiro sendo tanto um produto quanto um projeto do segundo.

Por ‘Ocidente’ queremos significar o tipo de sociedade discutida nesta série: desenvolvida, industrializada, urbanizada, capitalista, secular e moderna. Tais sociedades emergiram em um período histórico particular — mais ou menos durante o século XVI, depois da Idade Média e do rompimento do feudalismo (HALL, 1992, p. 276-277 *apud* SOMBRA, 2017, p. 203).

O entendimento de Hall deixa também claro que o estabelecimento da ideia de Ocidente é muito posterior à relação de Europa com Grécia antiga e Império Romano, o que começa a se dar somente após o medievo — no Renascimento Italiano, o ocidente passa a ser compreendido como a soma dos mundos helenístico, romano e cristão (DUSSEL, 2005). É nesse período, quando o continente europeu começa a deixar de ser periférico no contexto euro-afro-asiático, que ocorre aquilo que Dussel (2005, p. 2) chama de “deslizamento semântico”, modificando a compreensão do que é Europa.

Nesse deslizamento, opera-se a construção de uma identidade. Inicialmente, um *Eu renascentista*, fruto de um fantasioso resgate das tradições greco-romanas, passa a agir em oposição ao que seria identificado como *bárbaro*, proposta apropriada da cosmogonia helênica. Contudo, essa oposição se dava ainda em caráter regional e temporal, com o objeto muitas vezes figurado nas imagens do medievo do próprio território europeu. É apenas no encontro com o “Novo Mundo”, as Américas, que o *Eu* europeu/ocidental se reconhece diante de outra entidade/identidade histórica, fundamentando, assim, o sistema-mundo colonial/moderno (QUIJANO, 2005b). Em outras palavras, o quarto continente surge como o *Outro* para o estabelecimento do *Eu* moderno. É, então, do avanço do colonialismo sobre as Américas, durante o século XVI, que resulta o autoconceito de uma Europa detentora da racionalidade.

Durante o mesmo período em que se consolidava a dominação cultural europeia foi sendo constituído o complexo cultural conhecido como racionalidade/modernidade europeia, o qual foi estabelecido como um paradigma universal de conhecimento e de relação entre a humanidade e o resto do mundo. Tal concomitância entre a colonialidade e a elaboração da racionalidade/modernidade não foi, de modo algum,

acidental, como o revela o modo mesmo em que se elaborou o paradigma europeu do conhecimento racional. Na realidade, teve implicações decisivas na constituição do paradigma, associada ao processo de emergência das relações sociais urbanas e capitalistas, as quais, por sua vez, não poderiam ser plenamente explicadas à margem do colonialismo, sobre a América Latina em particular. (QUIJANO, 1992, p. 440-441).

Quer durante o colonialismo empreendido entre os séculos XVI e XVII, quer no neocolonialismo dos séculos XVIII, XIX e XX, a teleologia colonial foi baseada na ideia pretensamente racional de progresso, ainda que o conceito de progresso só tenha sido “desenvolvido plenamente como tal ao final do século XVIII” (SOMBRA, 2017, p. 205). Este pressuposto de racionalidade como basilar na teleologia colonial implicava não apenas que as ações e políticas coloniais seriam direcionadas e justificadas por uma lógica ou motivo superior, muitas vezes ligados a ideais de salvação da alma<sup>53</sup> (colonialismo ibérico) ou difusão de valores civilizatórios (neocolonialismo), mas também deixava implícito que demais culturas e povos eram pré-modernos e, portanto, irracionais. Segundo Costa Lima (2011), trata-se da universalização do horror numa experiência profundamente violentada, levada a cabo pela razão religiosa, no século XVI, pela razão civilizatória, no século XIX, e pela razão democrática, no século XX.

O racionalismo iluminista se estabelece assim como um valor superior e dominante, segundo o qual o homem (branco) dobraria a natureza (e aqueles em estado de natureza) com a força de vontade. Mais que isso: para Santiago Castro-Gómez (2000, p. 88, *apud* SOMBRA, 2017, p. 209), tratava-se da “tentativa fáustica de submeter a vida inteira ao controle absoluto do homem, sob o guia seguro do conhecimento”. Um conhecimento, diga-se, também submetido à lógica de superioridade europeia, como se verá a seguir.

Isso criou uma hierarquia cultural que posicionou a Europa/Ocidente no topo, enquanto outras culturas passaram a ser relegadas a um status inferior. Essa visão justificava ideologicamente a dominação colonial e moldava a percepção e o tratamento das populações colonizadas, com a racionalidade-modernidade legitimando as intervenções coloniais sob a premissa de levar progresso e civilização ao “Outro”, que logo passaria a ser, com o advento do neocolonialismo, além de latino-americano, africano e asiático.

É esse o “mito da modernidade” (DUSSEL, 2005, p. 30), segundo o qual o processo civilizador europeu representaria um caminho para o progresso e o desenvolvimento

---

<sup>53</sup> A missão de converter povos nativos ao cristianismo estava entrelaçada com a ideia de “civilizar” essas populações, que consistia em transformar os nativos em súditos leais e produtivos dos impérios português e espanhol. O cristianismo, como informa Césaire (1978, p. 18), elaborou “equações desonestas: cristianismo = civilização; paganismo = selvagerismo, das quais só poderiam resultar consequências colonialistas e racistas abomináveis, cujas vítimas deveriam ser os índios, os amarelos, os negros”.

das outras culturas, pintando a dominação colonial como emancipatória, mesmo quando violenta — uma ação pedagógica necessária, justificada. Esse mito aparece muito bem caracterizado nas palavras de Rudyard Kipling (1899) como sendo “o fardo do homem branco”, mas é preciso lembrar que a modernidade é fruto do século XVI, com o colonialismo, e não do iluminismo século XVIII (MALDONADO-TORRES, 2008).

Kipling, por sinal, é um dos autores que tem sua obra identificada no bojo do Gótico Colonial, bem como Stevenson, Haggard, Doyle, Bram Stoker e John Buchan (BRANTLINGER, 1994). Essa manifestação literária surge no final do século XIX, em momento de consolidação do horror moderno como uma experiência universalizada pelo colonialismo (COSTA LIMA, 2011), combinando elementos da ficção de aventura com temas de ocultismo (BRANTLINGER, 1994). Segundo Warwick (1998, p. 261, tradução nossa<sup>54</sup>),

A literatura Gótica Colonial pode ser dividida em dois grandes ramos, um que tem a Grã-Bretanha como cenário e o outro que lida com a experiência do colonizador no exterior. O primeiro tipo frequentemente representa o medo da incursão do “outro” estrangeiro na Grã-Bretanha, seja como uma figura perturbadora isolada ou como uma força invasora. Em *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, o retorno do outro reprimido colonial é representado por Bertha Mason; demonizada e confinada ao sótão, ela se vinga tentando destruir seus opressores (...). *Drácula* (1897), de Bram Stoker, também pode ser lido como um texto colonial, expressando ansiedades sobre a pureza racial e a perda do poder imperial.

O romance de Bram Stoker pode ser usado como um exemplo de obra que encapsula medos de uma sociedade caracterizada por divisões raciais, pânico moral e influência estrangeira. Como explica Bulfin (2018), a sociedade britânica do século XIX convivia com uma paranoia de invasão e subversão pelas sociedades que colonizara ou procurara dominar, paranoia comum em culturas colonizadoras. Afinal, praticada a violência contra o colonizado, assume-se a possibilidade de ricochete desta mesma violência (BHABHA, 1994), uma vez que

ninguém coloniza inocentemente, que ninguém coloniza impunemente; que uma nação que coloniza, que uma civilização que justifica a colonização — e, portanto, a força — já é uma civilização doente, uma civilização que é moralmente doente, que, irresistivelmente, progredindo de uma consequência a outra, de uma negação a outra, chama por seu Hitler, quero dizer, por seu castigo (CÉSAIRE, 1978, p. 26).

---

<sup>54</sup> No original: “Colonial Gothic literature can be divided into two broad strands, one which takes Britain as its setting and the other dealing with the experience of the coloniser abroad. The former type frequently represents the fear of the incursion of the foreign 'other' into Britain, either as a single disturbing figure or as an invading force. In Charlotte Bronte's *Jane Eyre* (1847) the return of the colonial repressed is represented by Bertha Mason; demonised and confined to the attic, she retaliates by attempting to destroy her oppressors (...). BRAM STOKER's *Dracula* (1897) can also be read as a colonial text, expressing anxieties about racial purity and the loss of imperial power”.

*Drácula* aborda a preocupação com o estrangeiro invasor sob uma perspectiva de uma sobrenatural “ameaça de vingança” (BULFIN, 2018, p. 74, tradução nossa<sup>55</sup>). O Conde, ser maligno de terras distantes e ancestrais, chega a Londres para espalhar o mal — e também para comprar várias propriedades, incluindo a mansão Carfax. Associando o vampirismo, fenômeno ligado ao Leste Europeu no imaginário britânico, a uma ameaça sexual e moral, especialmente contra crianças<sup>56</sup>, Stoker amplifica o medo do estrangeiro vindo de *terras selvagens* como uma figura corruptora. Perspectiva semelhante pode ser notada em outro romance lançado no mesmo ano, *The Beetle* (1897), de Richard Marsh, que narra como um antigo deus egípcio vai a Londres buscar vingança contra um parlamentar britânico, usando de vis estratégias de enganação, transmutação e hipnose.

Tanto em *Drácula* quanto em *The Beetle* está presente o tema da degeneração; no caso, provocada por agentes vindos das margens do ocidente. Em *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, essa ideia de degeneração é explorada de uma maneira ligeiramente diferente, com o olhar voltado para a corrupção interna. A obra de Stevenson aborda a figura do duplo através da possibilidade de degeneração moral e física dentro do próprio indivíduo, como Edgar Allan Poe fez também no conto *William Wilson* (1839). O personagem central, Dr. Jekyll, representa a respeitabilidade vitoriana, enquanto seu alter ego, Mr. Hyde, cujo nome carrega o simbolismo do que é ocultado, encarna os instintos primitivos e agressivos reprimidos.

No entanto, o romance de Stevenson opera sob a influência do cientificismo do final do século XIX, de modo que é a ciência de Dr. Jekyll que revela o lado selvagem do respeitado cavalheiro vitoriano. É perceptível também a influência da frenologia, teoria pseudocientífica desenvolvida por Franz Joseph Gall, muito popular entre as elites intelectuais da época, que propunha que as características psicológicas, traços de personalidade e capacidades intelectuais poderiam ser determinados pela forma do crânio — tais proposições passaram a ser usadas para reforçar e justificar ideologias racistas (POSKETT, 2019), ligando-se à visão colonial de superioridade europeia.

Subjacente, havia uma ansiedade quanto à possibilidade de que traços negativos ou primitivos estariam ocultos sob a superfície da civilidade, prontos para emergir sob as condições certas, e a chave para manter a frágil organização social estaria no conhecimento

<sup>55</sup> No original: “threat of revenge”.

<sup>56</sup> *Drácula* foi publicado apenas 12 anos após a série de reportagens conhecida como *The Maiden Tribute of Modern Babylon* (1885), de autoria do jornalista William Thomas Stead. Amigo de Stoker, Stead expôs o tráfico de meninas para a prostituição infantil em Londres, causando grande comoção pública e levando à aprovação da Lei de Proteção das Crianças em 1885. Bulfin (2021) argumenta que a série influenciou a literatura gótica da época, incluindo obras como o próprio *Drácula* e *O médico e o monstro*.



racional-científico. Conforme Luque Bruqué (2014, p. 2, tradução nossa<sup>57</sup>), a verdade é que “a frenologia e, mais tarde, o mesmerismo e o hipnotismo, já haviam despertado a curiosidade de escritores como Charlotte Brontë (em *Jane Eyre*), George Eliot (em *O Véu Erguido*) e Edgar Allan Poe em sua obra *Revelação Mesmeriana* (1844)”.

Abordando o ressurgimento da figura do duplo no romance de Stevenson e também do vampiro em *Drácula* (1897), de Bram Stoker, Botting (2005, p. 88, tradução nossa<sup>58</sup>) afirma que

foi no contexto da ciência, sociedade e cultura vitoriana que o poder fictício deles se tornou possível, associado a ansiedades sobre a estabilidade da ordem social e doméstica e os efeitos da racionalidade econômica e científica. Preocupações do início do século XIX sobre degeneração foram intensificadas, não em relação às cidades e famílias, mas nas diferentes ameaças que emergiram delas, ameaças que eram criminais e distintamente sexuais em forma. Em análises científicas, a origem dessas ameaças foi identificada na própria natureza humana, uma internalização que tinha implicações perturbadoras para ideias sobre cultura, civilização e identidade, bem como um potencial socialmente útil no processo de identificar e excluir indivíduos desviantes e degenerados. A ambivalência em relação às questões científicas levou, na ficção da época, a realinhamentos estranhos da relação entre ciência e religião, uma relação moldada pelo espiritualismo e a contínua popularidade da história de fantasmas.

A ameaça da degeneração habitava de forma incontestável as colônias, justamente o espaço das ficções de aventura. Ou seja, “estando distantes as instituições controladoras, o horror é a consequência da entrega do colonizador a seus impulsos de autogratificação” (COSTA LIMA, 2011, p. 251). São os romances que tratam da “experiência do colonizador no exterior” (WARWICK, 1998, p. 261, tradução nossa<sup>59</sup>).

Atraídas pelo desconhecido, personagens aventuram-se nas profundezas selvagens, em encontros com culturas indígenas, práticas místicas e elementos sobrenaturais que desafiam a compreensão racional. O atavismo nessas histórias servia como um escape das restrições da vida civilizada e de catalisador de aventuras, como em *As Minas do Rei Salomão* (1885), de H. Rider Haggard, ou de espelho para a introspecção, forma de confrontar os

<sup>57</sup> No original: “phrenology and, later on, mesmerism and hypnotism, had already aroused the curiosity of writers such as Charlotte Brontë (in *Jane Eyre*), George Eliot (in *The Lifted Veil*) and Edgar Allan Poe in his piece *Mesmeric Revelation* (1844)”

<sup>58</sup> No original: “it was in the context of Victorian science, society and culture that their fictional power was possible, associated with anxieties about the stability of the social and domestic order and the effects of economic and scientific rationality. Earlier nineteenth-century concerns about degeneration were intensified, not in relation to cities and families, but in the different threats that emerged from them, threats that were criminal and distinctly sexual in form. In scientific analyses the origin of these threats was identified in human nature itself, an internalisation that had disturbing implications for ideas about culture, civilisation and identity, as well as a socially useful potential in the process of identifying and excluding deviant and degenerate individuals. The ambivalence towards scientific issues led, in the fiction of the period, to strange realignments of the relationship between science and religion, a relationship shaped by spiritualism and the continuing popularity of the ghost story”.

<sup>59</sup> No original: “experience of the coloniser abroad”.

instintos primordiais e reafirmar a importância da moralidade civilizada, como em *A Marca da Besta* (1890), de Rudyard Kipling.

Bratlinger (1994) filia a este grupo *Coração das Trevas* (1899), de Joseph Conrad, mas a obra “tem sido interpretado tanto como confirmação quanto como subversão da ideologia do imperialismo” (WARWICK, 2016, p. 699, tradução nossa<sup>60</sup>). Narrando a jornada do marinheiro Marlow ao coração do Congo colonizado para encontrar Kurtz, um agente de marfim que desapareceu na selva, o romance expõe a brutalidade do projeto colonial, a exploração e a desumanização dos povos africanos. Conforme avança, Marlow se depara com informações que dão conta do colapso da moralidade e sanidade de Kurtz, que estabeleceu uma espécie de domínio entre os habitantes locais. Quando finalmente Kurtz é encontrado, já estava completamente enlouquecido, morrendo pouco depois.

Analisando a obra de Conrad, Costa Lima (2011) aponta que o horror está profundamente ligado ao colonialismo e à falsa moralidade da civilização branca. Segundo ele,

se o horror é o afeto decorrente da conduta desviante —a constatação de que a ambição de lucro é, objetivamente, tão danosa quanto a crueldade e a disposição em escravizar o outro —, então, na obra de Conrad, por serem brancos seus protagonistas, o horror se resume aos brancos (*Ibid.*, p. 252).

E conclui que, em *Coração das Trevas*, a conduta de Kurtz não configura uma exceção, uma descida à imoralidade provocada pela simples distância da civilização, mas sim que “a norma do *ethos* branco é seu *desvio*” (*Ibid.*, p. 266). Esse desvio é a norma justamente porque o colonialismo corrompe tanto o colonizador quanto o colonizado (CÉSAIRE, 1978).

## 2.6 O gótico pós-colonial

Se o Gótico Colonial apresenta como temas frequentes (i) o entrelaçamento do exótico e mágico com paranoias da metrópole, (ii) a degeneração mental e moral dos colonizadores e o (iii) confronto com culturas e identidades *outras* (BRANTLINGER, 1994; MALCHOW, 1996; WARWICK, 1998; BULFIN, 2018), o espectral legado do colonialismo histórico e da globalização assombra o Gótico Pós-colonial (SUGARS; TURCOTTE, 2010). Surgindo na crítica a partir da análise de uma produção identificada com o gótico em países que vivenciaram processos de independência e suas complexas interações culturais, a

---

<sup>60</sup> No original: “has been read as both confirming and subverting the ideology of imperialism”.

definição é geral a ponto de abarcar realidades tão distintas quanto as do Canadá (RUDD, 2010) e da Malásia (NG, 2007).

Rudd (2010) e Gelder (2014) identificam como características centrais do gótico pós-colonial o desejo de recuperar origens perdidas, a exposição e reinscrição de histórias ocultadas e o desafio às estruturas de poder e hegemonia do pensamento ocidental.

A variedade e o multiculturalismo na proposta de definição refletem a riqueza do próprio pensamento pós-colonial, marcadamente interdisciplinar e abrangente, envolvendo literatura, história, antropologia, sociologia, estudos culturais, estudos de gênero. Associado aos processos de libertação anticolonial, sobretudo por nomes como Frantz Fanon, Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor, o campo se estabelece e desenvolve entre as décadas de 1970 e 1990, com Edward Said, Stuart Hall, Gayatri Spivak, Homi Bhabha e o Grupo de Estudos Subalternos de Ranajit Guha. De forma resumida, pode-se dizer que os estudos pós-coloniais se ocupam do exame de dinâmicas de poder, cultura e identidade nas sociedades que sofreram processos coloniais; ou, ainda, que o pós-colonialismo “busca preservar a heterogeneidade e criticar seu menosprezo ou transcendência por qualquer discurso dominante” (KAPOOR, 2002, p. 652, tradução nossa<sup>61</sup>).

De forma análoga, o Gótico Pós-colonial se volta para as questões de identidade e alteridade, explorando como as identidades são formadas em relação ao *Outro* colonial. Esta temática se revela na forma como personagens e espaços são apresentados, oscilando entre serem percebidos como exóticos, ameaçadores ou ambos. A hibridez das identidades coloniais (BHABHA, 1998) é expressa através de figuras góticas como vampiros e zumbis, que simbolizam tanto a colonização quanto a resistência a ela (GENDER, 2014). Em muitos textos góticos pós-coloniais, observa-se um padrão recorrente onde a ênfase recai sobre a influência que as características locais de regiões anteriormente desconhecidas e agora colonizadas exercem sobre o que é considerado civilizado (GENDER, 2014). Esta temática é refletida na forma como os aspectos culturais e ambientais desses locais passam a possuir e remodelar as percepções e comportamentos dos personagens provenientes de contextos coloniais.

Por exemplo, *Vasto mar de sargaços* (1966), da autora dominiquesa Jean Rhys, é escrito como um prelúdio de *Jane Eyre*, de modo a revelar uma relação colonial oculta. O livro de Rhys dá voz e história a Bertha Mason, a “louca do sótão” em *Jane Eyre*, batizada como Antoinette Cosway no livro de Rhys. No Caribe do século XIX, Antoinette, filha de um

---

<sup>61</sup> No original: “seeks to preserve heterogeneity and to criticise its disparagement or transcendence by any master discourse”.

proprietário de escravos empobrecido, vive uma infância marcada por tensões raciais e perda familiar. Adulta, tem um casamento arranjado com o inglês Rochester, relação que se desintegra devido à desconfiança e ao alienamento do marido, culminando na reclusão de Antoinette em um sótão na Inglaterra, onde ela gradualmente perde sua sanidade e sua identidade, sendo renomeada como Bertha.

Na obra de Rhys, fica claro a contestação da ideia colonial de selvageria. Spivak (1985, p. 249-250, tradução nossa<sup>62</sup>) comenta que

A função de Bertha em *Jane Eyre* é tornar indeterminada a fronteira entre humano e animal, enfraquecendo assim seu direito sob o espírito, se não a letra, da Lei. Quando Rhys reescreve a cena de *Jane Eyre* na qual Jane ouve “um som de rosnar e arranhar, quase como um cão brigando” e depois encontra Richard Mason sangrando (*Jane Eyre*, p. 210), ela mantém a humanidade de Bertha, de fato sua sanidade como crítica do imperialismo, intacta. Grace Poole, outra personagem originalmente de *Jane Eyre*, descreve o incidente para Bertha em *Vasto mar de sargaços*: “Então você não se lembra de ter atacado este cavalheiro com uma faca?... Eu não ouvi tudo o que ele disse, exceto 'Eu não posso interferir legalmente entre você e seu marido'. Foi quando ele disse 'legalmente' que você voou para cima dele” (*Vasto mar de sargaços*, p. 150). Na recontagem de Rhys, é a dissimulação que Bertha percebe na palavra “legalmente” — e não uma bestialidade inata — que provoca sua reação violenta.

O Gótico Pós-colonial desafia, portanto, noções convencionais de tempo e espaço, oferecendo uma crítica à linearidade histórica e destacando a coexistência de múltiplas temporalidades e realidades. Esta abordagem é evidente nas obras de escritores como Salman Rushdie, cujo *Os filhos da meia-noite* (1981) desafia as narrativas tradicionais sobre a partição da Índia, e em *O Deus das pequenas coisas* (1997) de Arundhati Roy, onde o passado colonial da Índia é entrelaçado com as vidas contemporâneas de seus personagens.

Wisker (2016) argumenta que o gótico pós-colonial expõe profundamente os medos da alteridade, nascidos do questionamento do *eu* e da *identidade*. Desafia-se as noções convencionais de pertencimento e deslocamento e se destaca as formas como as categorias de nativo e colonizador se hibridizam. Narrativas como *O Piano* (1993), de Jane Campion, e *The White Earth* (2004), de Andrew McGahan, ilustram como o gótico pós-colonial pode abordar temas como pertencimento e repressão racial.

---

<sup>62</sup> No original: “Bertha's function in *Jane Eyre* is to render indeterminate the boundary between human and animal and thereby to weaken her entitlement under the spirit if not the letter of the Law. When Rhys rewrites the scene in *Jane Eyre* where Jane hears “a snarling, snatching sound, almost like a dog quarrelling” and then encounters a bleeding Richard Mason (*JE*, p. 210), she keeps Bertha's humanity, indeed her sanity as critic of imperialism, intact. Grace Poole, another character originally in *Jane Eyre*, describes the incident to Bertha in *Wide Sargasso Sea*: “So you don't remember that you attacked this gentleman with a knife?... I didn't hear all he said except 'I cannot interfere legally between yourself and your husband'. It was when he said 'legally' that you flew at him” (WSS, p. 150). In Rhys' retelling, it is the dissimulation that Bertha discerns in the word ‘legally’ — not an innate bestiality — that prompts her violent reaction”.

Se há na teoria pós-colonial um excessivo antropocentrismo, deixando de lado questões ecológicas e de direitos animais (CHAGANI, 2016), Gender (2014) elenca ao menos uma obra identificada como um gótico pós-colonial com preocupações — e críticas — ecológicas: *The Hunter* (1999), de Julia Leigh. No romance, um homem usando a identidade de Martin David, Naturalista, ou simplesmente M, chega à Tasmânia para procurar o tilacino (tigre da Tasmânia) e se hospeda na casa de Lucy Armstrong, cujo marido, Jarrah, está desaparecido. Prometendo à filha de Lucy, Sass, que tentará encontrar Jarrah, M realiza várias expedições ao deserto sem sucesso. Durante essas expedições, ele descobre possíveis restos mortais de Jarrah e encontra uma pegada do tilacino, mas não consegue matar o animal. Após deixar a Tasmânia por um tempo, M retorna e descobre que Lucy sofreu um colapso mental, Sass foi hospitalizada devido a queimaduras graves, e o filho mais novo, Bike, foi para um orfanato. M volta ao deserto, onde eventualmente mata o tilacino, dissecando e queimando seu corpo.

De certa forma, ainda estamos próximos do Gótico Imperial [colonial], já que esta é outra narrativa sobre um homem que literalmente “se torna nativo”. O que torna *The Hunter* um romance Gótico pós-colonial — ou melhor, um romance Gótico “eco-pós-colonial” — é a sua percepção de que o “nativo” agora é algo que ele só pode imaginar e por ele ser assombrado (GENDER, 2014, p. 205, tradução nossa<sup>63</sup>).

Essa perspectiva pós-colonial do gótico se desdobra em um espaço literário no qual o passado colonial e o presente se entrelaçam em desafio a noções tradicionais de narrativa e identidade. A reescrita de histórias coloniais desloca as narrativas eurocêntricas e reavalia as consequências do colonialismo nas relações de poder contemporâneas. Há no abordagem crítica do gótico pós-colonial a exploração da alteridade, do deslocamento e do retorno ao passado como forma de se encontrar novas maneiras de compreensão da história.

## 2.7 O gótico latino-americano

A proposta de reconhecer uma literatura gótica latino-americana é uma ideia relativamente recente entre a crítica. Historicamente, o gótico tem sido mais associado às suas raízes europeias, com pouca atenção dedicada à sua presença nas literaturas de outras regiões, especialmente na América Latina, onde sua influência era vista como perigosamente colonial (CASANOVA-VIZCAÍNO; ORDIZ, 2018). O reconhecimento tardio revela uma reavaliação

<sup>63</sup> No original: “In a certain sense, we are still in the vicinity of the imperial Gothic, since this is another narrative about a man who literally “goes native.” What makes *The Hunter* a postcolonial Gothic novel – or rather, an “eco-postcolonial” Gothic novel – is its realization that the “native” is now something it can only imagine and be haunted by”

da história literária latino-americana e também uma expansão do entendimento do Gótico, que a partir da década de 1980 passa a ser considerado um modo narrativo que transcende fronteiras midiáticas, nacionais e históricas, emergindo como uma linguagem artística compartilhada globalmente na era moderna (FRANÇA, 2018).

De todo modo, é inegável a prolongada presença de um movimento literário na América Latina buscando definir e estabelecer identidades culturais nacionais distintas daquelas das ex-metrópoles europeias. A literatura tinha o papel de espelho da realidade local, como argumenta Candido (1995, p. 15):

Na América Latina a literatura foi frequentemente uma atividade devoradora. Quero dizer que durante a formação nacional dos nossos países quase tudo devia passar por ela, e por isso ela foi uma espécie de veículo que parecia dar legitimidade ao conhecimento da realidade local.

Nesse contexto, manifestações como o gótico, associados à cultura europeia, foram vistos como menos representativos das emergentes identidades nacionais, por suas temáticas e ambientações estranhas aos trópicos (ELJAIK RODRÍGUEZ, 2017). Além disso, o gótico costumava ser considerado pela academia como um gênero de menor importância e marginal (CASANOVA-VIZCAÍNO; ORDIZ, 2018), preso a maquinarias repetitivas (SÁ, 2010), ingênuo e excessivamente popular, um simples entretenimento para as massas. Essa posição muda sobretudo a partir da penúltima década do século XX<sup>64</sup>, quando se verifica uma “atenção crítica séria à literatura ‘Gótica’” (HOGLE; SMITH, 2009, p. 1 *apud* DUNCAN, 2022, p. 307, tradução nossa<sup>65</sup>). Por todos esses motivos, essa literatura do excesso (PUNTER; BYRON, 2004), que muitas vezes explorava temas e imaginários que desafiavam as normas sociais e religiosas vigentes, foi encarada com resistência por parte das elites culturais e políticas latino-americanas.

Casanova-Vizcaíno e Ordiz (2018) citam como exemplo dessa desconfiança a omissão do gótico na *Antología de la literatura fantástica* (1941-1965), projeto literário de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo que teve grande influência na produção de fortuna crítica sobre ficção extraordinária e não mimética. Os organizadores até incluíram narrativas com tropos góticos, mas sob a definição de *fantástico*. No prólogo da obra, Bioy Casares demonstra um certo desprezo com a tradição gótica, afirmando que *O castelo de Otranto* “deve ser considerado antecessor da pérfida raça de castelos teutônicos,

<sup>64</sup> Importante notar que havia acadêmicos estudando e valorizando o gótico antes disso. Birkhead (1921), Railo (1927), Klinger (1945), Varma (1957), Lang (1966), dentre outros, são exemplos de estudiosos que contribuíram significativamente para a análise crítica e acadêmica do gótico, demonstrando que o gênero já era objeto de estudo sério e considerado merecedor de atenção acadêmica.

<sup>65</sup> No original: “serious critical attention to ‘Gothic’ literature”.

abandonados à decrepitude das teias de aranha, tormentas, correntes, do **mau gosto**” (2019, p. 11, grifo nosso).

Há exceções, como aponta Casanova-Vizcaíno (2014, p. 132, tradução nossa<sup>66</sup>):

o gótico como gênero literário já foi reconhecido por alguns críticos, incluindo Julio Cortázar, que observa na literatura fantástica rioplatense — principalmente em Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges e Felisberto Hernández — a presença do gótico, que vai “do sobrenatural ao misterioso, do terrífico ao insólito” (CORTÁZAR, p. 145). Mais tarde, Carmen Phillips-López aponta que a partir da década de 1840 entram na ficção latino-americana a figura do diabo e as explicações fantásticas mescladas com cor local para explicar certos fatos insólitos. Algumas dessas obras são a novela em folhetim *El fistol del diablo* (1844-1847) ou o conto *El diablo y la monja* (1849), ambos textos do mexicano Manuel Payno, ou *La velada del helecho o el donativo del diablo* (1849), da cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda. Igualmente, destaca o conto *Gaspar Blondín* (1858), do equatoriano Juan Montalvo, ou *Quien escucha su mal oye*, (1865) da argentina Juana Manuela Gorriti.

No caso específico do Brasil, a crítica “dos séculos XIX e XX sempre privilegiou o caráter documental da literatura em detrimento do imaginativo, favorecendo obras realistas e aquelas explícita e diretamente relacionadas às questões de identidade nacional” (FRANÇA, 2018, p. 113), o que se relaciona com a visão de Candido (1995), anteriormente exposta, de que a expressão literária na América Latina servia como veículo preferencial para questões sociais, históricas e antropológicas.

No entanto, a reavaliação das manifestações do gótico na literatura latino-americano nas últimas décadas aponta para uma intersecção entre seus elementos tradicionais e as especificidades culturais, históricas e políticas da América Latina. O trabalho de Sá (2010) introduz na crítica brasileira o termo *gótico tropical*, identificando na obra *O Guarani* (1857), de José de Alencar, expressões góticas — o sublime da natureza, o demoníaco nos vilões, o espaço fantasmagórico do castelo. O gótico, nesse contexto, é entendido como “uma tradição artística transnacional que codificou um modo ficcional de representar o Mal, ao figurar os medos e expressar os interditos de uma sociedade” (FRANÇA, 2023, p. 125).

---

<sup>66</sup> No original: “lo gótico como género literario ya ha sido reconocido por algunos críticos, incluyendo a Julio Cortázar, quien observa en la literatura fantástica rioplatense –principalmente en Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Felisberto Hernández– la presencia de lo gótico que va ‘de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito’ (Cortázar 145). Más tarde, Carmen Phillips-López apunta que a partir de la década de 1840 entran en la ficción latinoamericana la figura del diablo y las explicaciones fantásticas mezcladas con color local para dar cuenta de ciertos hechos insólitos. Algunas de estas obras son la novela por entregas *El fistol del diablo* (1844-1847) o el cuento ‘*El diablo y la monja*’ (1849), ambos textos del mexicano Manuel Payno, o ‘*La velada del helecho o el donativo del diablo*’ (1849) de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda. Igualmente, destaca el cuento ‘*Gaspar Blondín*’ (1858) del ecuatoriano Juan Montalvo o ‘*Quien escucha su mal oye*’ (1865) de la argentina Juana Manuela Gorriti”.

A definição de gótico tropical, usada por Sá (2010) para avaliar *O Guarani*, tem uma história que remonta ao cinema colombiano das décadas de 1970 e 1980, com o Grupo de Cali. Formado pelos diretores Jairo Pinilla, Luis Ospina e Carlos Mayolo, o grupo identificava seus filmes como obras de gótico tropical (EDWARDS; VASCONCELOS, 2016). Eljaiek Rodríguez (2018) expande o conceito, explorando a ideia de *tropicalização* como um

mecanismo pelo qual se recicla e transforma o gênero gótico na América Latina, colocando fora de lugar personagens e temas para realçar a artificialidade do gênero e suas dinâmicas de construção e enunciação do *outro*, para possibilitar a enunciação daquilo do qual 'não se pode falar' — que, dependendo do contexto, pode ser a violência, as desigualdades sociais ou tabus culturais, como o incesto ou o abjeto (ELJAIEK RODRÍGUEZ, 2017, p. 10, tradução nossa<sup>67</sup>).

Essa transformação implica o deslocamento de elementos de uma tradição narrativa espacial e temporalmente distante, articulados por Eljaiek Rodríguez com os conceitos de *desfamiliarização* e *transculturação* — que, na abordagem narrativa de Ángel Rama, designa “uma das possibilidades de resposta da cultura para a força externa, especificamente a que mais preservasse características de cultura internalizada” (CUNHA, 2007, p. 168).

Seria “absurdo supor que escritores hispano-americanos tenham escrito isoladamente e não tenham sido parte de tendências literárias simplesmente porque críticos estrangeiros deixaram de mencioná-los” (DUNCAN, 2010, p. 6 *apud* CASANOVA-VIZCAÍNO; ORDIZ, 2018, p. 5, tradução nossa<sup>68</sup>). E, de fato, desde meados do século XIX, é possível mapear um grande influxo de obras anglófonas góticas no Brasil e na América Latina (SÁ, 2010; VASCONCELOS, 2016), o que, segundo França (2018, p. 118), permite “supor que nossos primeiros romancistas se formaram como leitores de narrativas góticas, e que trouxeram, para sua escrita, muitos dos elementos dessa tradição”.

Os trabalhos sob essa perspectiva de resgate e reinterpretação do gótico na América Latina são muitos, o que tornaria exaustiva qualquer tentativa de listá-los. Apenas a título de exemplo da variedade e riqueza dos atuais estudos góticos latino-americanos: Eljaiek Rodríguez (2018) destaca a presença do *gótico tropical* em textos de Horácio Quiroga; Dabove (2009) relaciona o conto *Un fenómeno inexplicable* (1906), de Leopoldo Lugones, ao

---

<sup>67</sup> No original: “mecanismo por el cual se recicla y transforma el género gótico en América Latina, poniendo fuera de lugar a personajes y temas para realzar la artificialidad del género y sus dinámicas de construcción y enunciación de lo otro y para posibilitar la enunciación de aquello de lo cual ‘no se puede hablar’ -que dependiendo del contexto puede ser la violencia, desigualdades sociales o tabúes culturales como el incesto o lo abyecto”.

<sup>68</sup> No original: “absurd to suppose that Spanish American writers have written in isolation and have not been part of literary trends simply because foreign critics have neglected to mention them”.



conceito de *gótico imperial*; Martínez-Pinzón (2015) sugere o *gótico racial* como chave de leitura para o romance *Dolores* (1867), de Soledad Acosta de Samper; aspectos do *gótico colonial* são analisados por Oliveira (2017) nos contos *Bugio Moqueado* e *Bocatorta*, de Monteiro Lobato; França e Sena (2015) chamam de *gótico-naturalista* o romance *Os Brilhantes* (1895), de Rodolfo Teófilo; Bellas (2020) propõe um *gótico brasileiro*, citando como exemplo o conto *Meu tio o Iauaretê* (1961), de Guimarães Rosa; Santos (2017), Clark (2022) e Batista e Silva (2017) mapeiam figurações do *gótico feminino*, respectivamente, nos contos de *Ánsia eterna* (1903), de Júlia Lopes de Almeida, nos romances *La baronesa de Joux* (1844) e *Dolores* (1851), de Gertrudis Gómez de Avellaneda, e no conto *O jardim selvagem* (1969), de Lygia Fagundes Telles.

Merece destaque a abordagem de Lucie Armitt (2014) sobre a relação entre gótico e realismo mágico, poéticas que têm forte relação com temas sociais e políticos. Segundo a autora, as fronteiras entre esses dois estilos literários podem ser permeáveis, como por exemplo no romance *A casa dos espíritos* (1982), de Isabel Allende.

O Gótico só pode existir porque um momento que se identifica como “moderno” é invadido por outro momento (através de visitação) visto como anacrônico. (...) tal “modernidade” e suas amplas perspectivas podem se associar igualmente ao realismo mágico. Portanto, aquelas narrativas (...) que estão na fronteira entre o realismo mágico e o Gótico oferecem a possibilidade de uma nova aproximação entre literaturas e suas culturas. Ao remover do “estrangeiro” qualquer medo do desconhecido, até mesmo os fantasmas do realismo mágico entregam suas correntes barulhentas. (ARMITT, 2014, p. 238, tradução nossa<sup>69</sup>).

Em comum entre as recentes abordagens críticas do gótico latino-americano, para além do resgate, está o reconhecimento de que suas manifestações não podem ser compreendidas sem considerar o impacto da colonialidade na formação das sociedades latino-americanas. Além disso, a crítica reconhece cada vez mais o hibridismo nas manifestações do gótico latino-americano, compreensão ancorada na ideia de que tais narrativas são resultado de influências culturais que refletem as peculiaridades históricas, sociais e políticas do continente e de suas regiões.

## 2.8 Do gótico global ao decolonial

---

<sup>69</sup> No original: “The Gothic can only exist because a moment identifying itself as ‘modern’ is intruded upon by another moment (through visitation) viewed as anachronistic. (...) such ‘modernity’ and its open vistas might attach themselves equally to magical realism. Hence, those narratives (...) that lie on the boundary between magical realism and the Gothic afford the possibility of a new rapprochement between literatures and their cultures. In removing from the ‘foreign’ any fear of the unknown, even the ghosts of magical realism surrender their clanking chain”.

É possível afirmar que os estudos do gótico no contexto latino-americano ganharam um novo fôlego com o advento dos trabalhos sobre o Gótico Global a partir da segunda década do século XXI. A expansão do campo de estudos para incluir perspectivas globais permitiu que formas e manifestações do gótico em regiões fora do tradicional contexto europeu e estadunidense ganhassem maior visibilidade e análise acadêmica, uma vez que se forjou um conceito geral que, dialogando com o regional, também traduz algo de novo: a reação à crescente globalização.

No texto de introdução ao livro *Globalgothic* (2013), Byron identifica uma tendência crescente, desde a década de 1990, de críticos e estudiosos ao redor do mundo em reconhecer e explorar suas próprias tradições do estranho e do sobrenatural, muitas vezes divergindo de formas anteriores anglo-europeias, fenômeno que em sua visão reflete uma proliferação de formas góticas que desafiam o entendimento tradicional do gênero. Para a autora, as transformações do neoliberalismo empreendido pela política imperialista estadunidense cedeu lugar a um ambiente de trocas multidirecionais — cumpre questionar a validade do termo “troca” nesse contexto e a direção em que ocorrem.

Desse modo, sua argumentação foca nos processos de globalização enquanto “mistura”, que por um lado fornece a poética gótica como ferramenta para expressão de ansiedades locais e por outro transforma os tropos góticos tradicionais, dando-lhes novas expressões.

Embora o discurso da globalização possa recorrer a tropos góticos familiares, a globalização está, no entanto, transformando e defamiliarizando esses tropos à medida que a mobilidade e fluidez cultural aumentadas levam ao surgimento de novas formas góticas. (...) o gótico participou ativamente dos fluxos culturais e das desterritorializações que caracterizam a globalização (BYRON, 2013, p. 3, tradução nossa<sup>70</sup>).

Em capítulo do mesmo livro, Botting e Edwards (2013) apresentam o Gótico Global como uma resposta mais direta e tangível às ansiedades causadas por um mundo globalizado. Figuras góticas tradicionais, como bruxas e zumbis, assumem novos significados no contexto, refletindo mudanças no poder econômico e imperial, inovações tecno-científicas e perdas e traumas, tanto pessoais quanto coletivos. Se Byron enfatiza a expansão regional do mercado e a posição de trocas equivalentes em relação às circunstâncias da globalização, Botting e Edwards ressaltam como o capitalismo globalizado resulta em experiências

---

<sup>70</sup> No original: “While globalisation discourse may call upon familiar gothic tropes, globalisation is nevertheless transforming and defamiliarising these tropes as the increased mobility and fluidity of culture leads to the emergence of new gothic forms. (...) gothic has energetically participated in the cultural flows and deterritorialisations that characterise globalisation.”

regionalmente diferenciadas e que, por isso, o Gótico Global implica a busca por recuperar histórias e relações transregionais que contornam o local.

Partindo de uma leitura crítica dos ensaios de Byron e de Botting e Edwards, Duncan (2023) propõe uma compreensão do Gótico Global menos dependente do conceito de globalização, quer a globalização enquanto trocas multilaterais proposta por Byron ou mesmo a conceituação de Botting e Edwards, do fenômeno globalizante avançando com ímpeto imperial-capitalista, contra o qual reagiria esse novo gótico. Em vez disso, seria necessário expandir a visão do Gótico Global para além da dimensão cultural e mercantil, incorporando a análise das desigualdades socioeconômicas e ecológicas perpetuadas pelo sistema capitalista global, uma perspectiva que reconheça as manifestações do Gótico Global reconhecendo as complexidades e as descontinuidades históricas do capitalismo, desde a era colonial até os dias atuais, isto é, “uma poética gótica crítica cujo propósito é traçar, de uma certa perspectiva regional, as dinâmicas e conexões transregionais que dão origem aos momentos de desestabilização social e ambiental aos quais o gótico responde” (DUNCAN, 2023, p. 13, tradução nossa<sup>71</sup>). É essa concepção que permite a Harrison (2023) encaixar uma definição de Gótico Decolonial, em que são identificados elementos de decolonização em obras comumente associadas a essa corrente mais ampla.

A decolonialidade oferece justamente uma visão das causas mais profundas da globalização, compreendo que esta é parte ainda da modernidade/colonialidade, e não ensaia nenhum ideal de pureza local ou discursos de autenticidade.

Textos góticos decoloniais trabalham para tornar visíveis os contornos descentralizados da vida contemporânea, ao redor do mundo, para aqueles que existem precariamente como resultado de condições que continuam a ser informadas pelas relações de poder coloniais. Estas são as condições confusas e indefinidas, mas poderosas, que criam crises de refugiados e financeiras, permitem o etnonacionalismo genocida e o fascismo, e aquecem as águas do aquecimento global (HARRISON, 2023, p. 26, tradução nossa<sup>72</sup>).

No entanto, consideramos que o excessivo enfoque da autora na ocupação “da casa do colonizador” (HARRISON, 2023, p. 36, tradução nossa<sup>73</sup>) acaba por restringir as manifestações decoloniais no gótico a temas como a inversão da colonização e a confrontação

<sup>71</sup> No original: “a critical gothic poetics, the purpose of which is to chart, from a certain regional perspective, the transregional dynamics and connections that give rise to the moments of social and environmental destabilisation to which gothic responds.”

<sup>72</sup> No original: “Decolonial gothic texts work to make visible the decentralised contours of contemporary life, around the world, for those who exist precariously as a result of conditions that continue to be informed by colonial power relations. These are the fuzzy and undefined yet powerful conditions that create refugee and financial crises, enable genocidal ethnonationalism and fascism, and heat the warming waters of climate change.”

<sup>73</sup> No original: “take up residence in the coloniser’s house.”

direta com o colonialismo. Nossa proposição, por outro lado, alinha-se com a de Duncan (2022), uma abordagem mais abrangente e integrada, que compreende as realidades contemporâneas como manifestações contínuas da colonialidade. Isso nos leva a considerar um gótico decolonial como forma de expressar e desafiar as desigualdades persistentes e inclusive locais, não apenas ligadas direta e expressamente à figura do colonizador.

### 3 GÓTICO DECOLONIAL EM *LAS VOLADORAS*

Nascida em 1988 em Guayaquil, Equador, Mónica Ojeda se interessou pela literatura desde a infância, ganhando concursos de contos em nível intercolegial. Aos 26 anos, publicou seu primeiro romance, *La desfiguración Silva* (2014), que lhe rendeu o Prêmio ALBA Narrativa. No ano seguinte, estreou na poesia com *El ciclo de las piedras* (2015), obra que recebeu o Prêmio Nacional Desembarco de Poesía Emergente. Posteriormente, retornou ao romance com *Nefando* (2016) e *Mandíbula* (2018), sendo este último um grande êxito comercial. Após lançar seu segundo livro de poesia, *Historia de la leche* (2019), Ojeda publicou sua primeira coleção de contos, *Las voladoras* (2020), objeto deste estudo.

O *corpus* literário de Ojeda é marcado por uma brutalidade enraizada nos espaços mais íntimos das vidas das personagens, ambientes domésticos e familiares, refletindo uma sociedade marcada pela condição de ex-colônia e pelas sequelas de uma história de autoritarismo e ditadura militar. Sua escrita apresenta linguagem lírica e, ao mesmo tempo, grotesca, explorando temáticas densas e controversas, como incesto, pornografia infantil, sexualidade precoce, abjeção corporal e o medo que permeia as relações de poder desiguais, agravadas por dinâmicas de gênero e raça.

A condição marginalizada de suas personagens define a maneira como a violência é vivenciada e perpetrada, além de estabelecer uma visão de mundo na qual são diluídas as distinções entre a civilização e a barbárie, o físico e o espiritual, o moral e o imoral. No entanto, a subalternidade não impede que as mulheres em suas histórias sejam atravessadas por ambiguidades e diversas relações de poder, mesmo em um contexto que lhes nega a plena humanidade. São personagens que se negam às clássicas posições de heroína ou vítima.

Como diz Sanguino (2021, p. 171), Ojeda utiliza tais elementos em suas narrativas também como exercício linguístico. De fato, em seu ensaio *Sodomizar la escritura* (2018), a própria autora oferece uma perspectiva estética sobre a literatura que explora as ideias de transgressão, desejo e profanação. Citando os poetas Enrique Verástegui e Angélica Liddell, defende que a literatura atinge seu extremo quando abraça a violência, o instinto e o tabu como integrantes do processo criativo. Desse modo, a palavra não deve ser utilizada somente como um instrumento, mas transformada em um fim em si mesma. É a palavra que lança luz sobre as regiões mais obscuras da alma humana, que revela o imoral e o obscuro. Para isso, Ojeda propõe uma ética literária que exige a entrada violenta no sagrado para

profaná-lo, uma escrita extrema, na qual “o escritor está prestes a fazer algo terrível”<sup>74</sup> (OJEDA, 2018b, np).

A profanação é evidente nos oito contos que compõem *Las Voladoras*, cujas tramas exploram temas tão variados quanto a fragilidade da infância e a complexidade da sexualidade humana, com uma atmosfera constantemente sombria que busca, desde o título, a intersecção entre a experiência contemporânea da mulher e os mitos andinos — segundo a autora, é a região geográfica dos Andes equatorianos que emerge como um elemento comum ligando as histórias (OLIVA, 2020).

Não à toa, em várias entrevistas, Ojeda define a obra como um exemplar de *gótico andino*. A partir dessas declarações, Leonardo-Loayza (2022) define o gótico andino como uma estética literária que aborda o medo natural e sobrenatural recorrendo a paisagens e mitos andinos, abordagem influenciada pela convivência com vulcões, extremos de temperatura e o sentimento de desamparo presentes nessas regiões. Além disso, a geografia andina seria fundamental para a criação de mitologias, misticismos e narrativas orais que fariam com que, nas palavras de Mónica Ojeda, o fantástico seja experienciado como algo real nos Andes (OLIVA, 2020).

Embora *Las Voladoras* seja tematicamente marcado pelo espaço físico e seus mitos, os contos também abordam intensamente as dinâmicas familiares. Seguindo a tradição do gótico feminino, é lançado um olhar que atravessa a organização familiar e seus abusos ocultos por trás de portas fechadas — um domínio que Lucie Armitt descreve como “o reino do Gótico” (2014, p. 238, tradução nossa<sup>75</sup>), e que é densamente povoado por elementos sobrenaturais. Essa combinação do geográfico com o pessoal estabelece um mecanismo tradicional do gótico: de um lado, a grandiosidade e a ameaça da natureza provocam sentimentos de terror e admiração (o efeito estético do sublime); do outro, as personagens se movem em um ambiente onde padrões familiares se entrelaçam com a violência. Assim, os medos e ansiedades retratados por Ojeda, “em vez de figurarem castelos e fantasmas, são metaforizados nas instituições sociais-familiares” (LEONARDO-LOAYZA, 2022, p. 68, tradução nossa<sup>76</sup>). Tendo em vista que os contos de Ojeda utilizam a paisagem andina e seus mitos não apenas como cenário, mas como uma maneira de abordar a violência colonial contínua e suas complexas intersecções com raça, gênero e natureza, faz-se necessária uma perspectiva que contemple esse contexto marcado por histórias de exploração e resistência,

<sup>74</sup> No original: “el escritor está a punto de hacer algo terrible”.

<sup>75</sup> No original: “the realm of the Gothic”.

<sup>76</sup> No original: “en lugar de figurar castillos y fantasmas, se metaforizan en lo institucional social-familiar”.

uma perspectiva que situe o gótico de Ojeda dentro do sistema capitalista mundial, ainda estruturado por categorias coloniais.

São oito as histórias presentes em *Las Voladoras*. O conto que dá nome ao livro narra a experiência de uma jovem com entidades sobrenaturais que afetam profundamente sua família, trazendo à tona aspectos da sexualidade e misticismo. *Sangre Coagulada* imerge na obsessão da protagonista por sangue, abordando os temas do abuso sexual e da estigmatização, enquanto *Cabeza Voladora* trata do trauma de uma mulher após o assassinato brutal da vizinha adolescente, destacando seu conflito interno contra a insensibilidade geral. *Caninos* descreve o curioso luto de uma mulher que guarda os dentes do pai, precisando enfrentar suas memórias. Em *Slasher*, a trama segue uma mulher que fantasia mutilar a irmã gêmea durante uma performance musical. *Soroche* oferece quatro perspectivas de amigas em uma viagem ao cume de uma montanha andina. O breve *Terremoto* apresenta um casal que faz sexo enquanto, do lado de fora, um vulcão entra em erupção. Finalmente, *El Mundo de Arriba y El Mundo de Abajo* narra os esforços de um pai para reviver sua filha utilizando práticas xamânicas, culminando na aceitação de sua morte.

Para este trabalho, optamos por excluir da análise *Caninos*, *Terremoto* e *Soroche*, uma vez que, seguindo uma organização temática que favorece a exposição de nossa perspectiva de gótico decolonial, os três contos trariam reflexões que poderiam implicar repetição desnecessária e contraproducente, sobretudo quanto à extensão. Porém, consideramos que leituras decoloniais desses textos são desejáveis e podem enriquecer a fortuna crítica.

Dividiremos os contos analisados em três tópicos: *as fronteiras*, em que a transgressão gótica se manifesta rompendo binômios como humano/não-humano, civilizado/selvagem e físico/espiritual; *as bruxas*, com a monstrosidade representando um meio de acessar o não-moderno; e *os territórios*, em que as sombras da dinâmica familiar são perscrutadas a partir de relações corporais.

Observamos que esses tópicos não se configuram estanques ou excludentes; pelo contrário, são pontos de vista absolutamente permeáveis, e podemos retomar um conto já analisado para melhor ilustrar um ponto, bem como antecipar outro. Nosso objetivo não é criar categorias, tampouco mapear *topoi* comuns, mas produzir um percurso teórico-didático que nos permita compreender como Ojeda utiliza da transgressão e do excesso góticos para compor uma representação decolonial da experiência latino-americana.

É bem verdade que os eixos representam abordagens consagradas nos estudos do gótico. No entanto, podem aparecer de um ponto de vista diferente do usual.

Vejamos a transgressão, por exemplo. Segundo Botting (2005), por sua ambivalência, a transgressão no gótico pode se reconfigurar como um meio de reafirmar os valores da sociedade, virtude e propriedade, servindo para reforçar ou sublinhar sua necessidade, bem como restaurar ou definir limites. Narrativas góticas tradicionais “frequentemente adotam essa estratégia preventiva, alertando sobre os perigos da transgressão social e moral ao apresentá-los em suas formas mais sombrias e ameaçadoras” (BOTTING, 2005 p. 5, tradução nossa<sup>77</sup>). Como se verá adiante, na obra em análise se dá o oposto: é celebrada a transgressão em si.

### 3.1 Transgressão: as fronteiras

O primeiro conto, *Las voladoras*, que dá nome ao livro, apresenta a *voladora*<sup>78</sup>, entidade da cosmogonia andina cuja origem remonta a tradições orais da região de Mira, no Equador (PICO, 2013). São mulheres de longos cabelos, muitas vezes vestidas com túnicas brancas, que têm a capacidade de voar, “uma mistura entre o arquétipo das bruxas e fadas européias e os personagens extraordinários da cultura popular da América” (PICO, 2013, p. 68, tradução nossa<sup>79</sup>). Suas histórias são transmitidas oralmente de geração em geração, e elas são comumente tratadas como pessoas reais que fazem o papel de mensageiras do futuro.

A narradora conta a relação dela, de seu pai e de sua mãe com as *voladoras* que os visitam. A família habita uma região aparentemente isolada, próxima da mata, mantendo animais de criação, como cavalos e cabras. Intitulado com o nome da entidade mensageira, o conto começa paradoxalmente com a resposta negativa da narradora a um pedido de silêncio que não aparece no texto.

Baixar a voz? Por que eu deveria fazer isso? Se alguém sussurra, é porque tem medo ou porque está envergonhado, mas eu não tenho medo. Eu não estou envergonhada. São os outros que sentem que eu tenho que abaixar a voz, diminuí-la, transformá-la em uma toupeira que desce, que avança para baixo, quando o que eu quero é subir, entende?, como uma nuvem. Ou um balão. Ou as voladoras. Você gosta de balões? Eu adoro, especialmente aqueles que mamãe amarra nas árvores para espantar os animais da floresta. As voladoras não gostam de balões e sempre os estouram. Fazem bam!, e com isso eu já sei que são elas (OJEDA, 2020, p. 11, tradução nossa<sup>80</sup>).

<sup>77</sup> No original: “frequently adopt this cautionary strategy, warning of dangers of social and moral transgression by presenting them in their darkest and most threatening form.”

<sup>78</sup> A tradução do termo seria *voadora*, porém, por se tratar de uma entidade, optamos por manter o registro no idioma original, como um nome próprio.

<sup>79</sup> No original: “una mixtura entre el arquetipo de las brujas y hadas europeas y los personajes extraordinarios de la cultura popular de América”.

<sup>80</sup> No original: “¿Bajar la voz? ¿Por qué tendría que hacerlo? Si uno murmura es porque teme o porque se avergüenza, pero yo no temo. Yo no me avergüenzo. Son otros los que sienten que tengo que bajar la voz,



Nas primeiras linhas, já fica claro que o conto que abre e intitula o livro apresenta um testemunho, com uma personagem que narra as suas memórias para um ouvinte. Será essa a marca que atravessará toda a obra, a experiência testemunhal, mesmo nos casos em que não será uma personagem a narrar. Em *Las voladoras*, o leitor é posto na posição daquele que pede o silêncio, ainda que interessado na confissão. Em uma paralela àquela que Seligmann-Silva (2022) faz de *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, identificamos no texto de Ojeda expressões que convidam a traduzir a fala em imagens: “olhe para mim”; “você vai ver”; “imagine”. Trata-se de uma confissão que guarda a história-memória-mensagem da *voladora* e o que a presença dessa entidade transforma e transgride.

É possível, ainda, intuir se tratar de uma narradora jovem. Seu discurso é recheado de marcadores de infantilização (FRANÇOIS, 2009): linguagem criativa e imaginativa, revelando encantamento no modo de ver o mundo, como a comparação de voar com nuvens e balões; imprevisibilidade, manifestada nas perguntas constantes e nas súbitas mudanças de foco; e frases simples e diretas, algumas com uso de onomatopeias. Por outro lado, seu interlocutor parece ser alguém em posição de poder, quem, após ouvir seu relato, decidirá uma verdade a ser transmitida: “Você tem que explicar à congregação que foi isso o que aconteceu” (OJEDA, 2020, p. 14, tradução nossa<sup>81</sup>). Bolognesi e Bukhalovskaya (2022) apontam que o uso do termo “congregação” pode ser um indicativo de que o interlocutor ausente se trata de um religioso ou alguém responsável por uma comunidade religiosa. Isso posto, há uma atmosfera que contribui para a impressão de este não ser um depoimento fortuito, exalando uma tensão entre a narradora e forças restritivas que tentam silenciá-la. Apesar de ela própria declarar não sentir vergonha do que diz, seu interlocutor parece acreditar que o relato pode conter algo de socialmente constrangedor, um segredo que não deveria ser ouvido para além daquele espaço, sob risco de chocar “a congregação”. Fica a impressão que a personagem está sob escrutínio. Toda a estruturação deste primeiro parágrafo nos remete ao conceito freireano de *cultura do silêncio* (FREIRE, 1981): é estabelecida uma relação entre a jovem e o interlocutor que em primeira instância parece desigual.

---

achicarla, convertirla en un topo que descende, que avanza hacia abajo cuando lo que quiero es ir hacia arriba, ¿sabe?, como una nube. O un globo. O las voladoras. ¿A usted le gustan los globos? A mí me encantan, sobre todo los que mamá ata a los árboles para espantar a los animales del bosque. A las voladoras no les gustan los globos y siempre los revientan. Hacen ¡bam!, y con eso yo ya sé que son ellas”.

<sup>81</sup> No original: “Usted tiene que explicarle a la congegación que esto fue lo que sucedió”.

Para além da caracterização estilística da narrativa, a falta de resposta pode ser interpretada como ferramenta de poder e manutenção de um espaço de autoridade por parte do interlocutor. Por sua vez, a narradora, personagem subalternizada, sem nome, que se vê como uma *quase-coisa* (FREIRE, 1970) — uma nuvem, um balão — reflete uma condição desumanizada que ocorre porque as estruturas de poder, incluindo o sistema educacional e o dogmatismo religioso, perpetuam narrativas que silenciam as experiências e perspectivas dos oprimidos. Essa dinâmica cria uma barreira para se pensar o mundo e recriá-lo. “Na cultura do silêncio existir é apenas viver. O corpo segue ordens de cima. Pensar é difícil; dizer a palavra, proibido” (FREIRE, 1981, p. 50). Como veremos adiante, é na figura da *voladora* que a narradora encontra sua voz e a liberdade de dizer a palavra.

A reação emocional e a profunda conexão da narradora com as *voladoras* são logo apresentadas, contrastando com a resistência de sua mãe, que tenta afastá-las com objetos do dia a dia, enxergando nelas um fenômeno a ser repellido. Enquanto os adultos reagem com hostilidade ou incredulidade, a narradora mostra uma aceitação mais íntima do papel dessas criaturas em sua vida.

Mamãe grita muito com elas: joga-lhes sapatos, joga-lhes garfos. Mas as voladoras são rápidas e desviam de tudo. Desviam dos cascos dos cavalos do papai. Desviam dos balidos das cabras. Chorei muito por causa disso, e se já não choro mais é porque tenho medo das abelhas que se agarram aos meus cílios. Se você quer que eu explique bem, olhe para mim. No meu rosto está toda a verdade, aquela que não tem palavras, mas gestos. A que é matéria, a que se ouve e se toca (OJEDA, 2020, p. 11-12, tradução nossa<sup>82</sup>).

O relato transpõe o verbal para se ancorar no corporal, pedindo que seu interlocutor a olhe para entender a verdade, revelada pelo entendimento para além das palavras, ou seja, não acessível por meios puramente racionais. A narradora fala de um sofrimento que, embora tenha cessado suas lágrimas, ainda manifesta-se na forma de um medo tangível — medo das abelhas que se agarram aos seus cílios, uma vez que, tal como se verá adiante, as lágrimas de *voladoras* são doces a ponto de atrair os insetos.

Em sua descrição da *voladora* que irrompe em seu quarto pela janela, a corporalidade surge em tons monstruosos, mas ainda se reforça a expressão por meio do corpo e de seus fluidos.

---

<sup>82</sup> No original: “Mamá les grita mucho: les lanza zapatos, les lanza tenedores. Pero las voladoras son rápidas y lo esquivan todo. Esquivan los cascos de los caballos de papá. Esquivan los balidos de las cabras. Yo he llorado mucho por esto, y si ya no lo hago es porque me dan miedo las abejas que se prenden de mis pestañas. Si quiere que se lo explique bien, míreme. En mi cara está toda la verdad, la que no tiene palabras sino gestos. La que es materia, la que se escucha y se toca”.

Sabe, é verdade que as voladoras não são mulheres normais. Para começar, elas têm apenas um olho. Não é que falte um, mas elas só têm um olho, como os ciclopes. Eu sonhei com uma delas antes dela entrar em nossa casa pela janela do meu quarto. Vi-a sentada, rígida, dando suas lágrimas de beber às abelhas. Poucos sabem que as voladoras podem chorar, e aqueles que sabem dizem que as bruxas não choram de emoção, mas de doença. A voladora entrou chorando com seu único olho e trouxe os zumbidos para a família. Trouxe a montanha, onde ofegam aquelas que aprenderam a elevar-se de uma forma horrível, com os braços abertos e as axilas escorrendo mel (OJEDA, 2020, p. 12, tradução nossa<sup>83</sup>).

A *voladora* é apresentada como anormal, descrita com apenas um olho, como os ciclopes, seres que retratavam a antítese da civilização grega por viverem isolados, habitando os píncaros. É, pois, uma entidade incivilizada, que paradoxalmente tem estreita proximidade com o espiritual. A transformação do choro em um elemento que alimenta as abelhas, associadas ao divino pelo zumbido que produzem, reúne o sagrado e o sofrimento, seja por doença ou tristeza.

Eu nunca soube por que ela chora nem por que suas lágrimas servem de alimento para o zumbido divino. Você sabia que o som que as abelhas fazem é a vibração de Deus? Mamãe tem medo das colmeias por isso. E ela odeia a voladora porque é uma mulher que perturba os cavalos e dá de beber sua tristeza às abelhas. “Ela não é uma das nossa”, diz, suando e tocando o pescoço. “Não queremos seu silêncio.” E ela olha para mamãe com seu único olho, sem falar nada. É essa falta de palavras que mais incomoda os cavalos (OJEDA, 2020, p. 12, tradução nossa<sup>84</sup>).

A incapacidade de se comunicar pela fala incomoda sobretudo porque, na tradição andina, as *voladoras* “são as que transmitem as notícias” (PICO, 2016, p. 44, tradução nossa<sup>85</sup>). Aqui, entretanto, a mensagem que a voladora tem a oferecer não se dá por meio de palavras, mas de sua presença, que é também a chegada do selvagem, da montanha, imagem tão presente nas paisagens góticas.

A montanha é o verdadeiro lar das voladoras, uma casa que sempre nos disse coisas importantes, mas na minha casa é proibido se aproximar de lá. Segundo meus pais, é um templo de sons terríveis, de ruídos de peles, unhas, bicos, caudas, chifres, línguas, ferrões... Para lá voam as avós, mães e filhas que se perdem, mas o que mais

<sup>83</sup> No original: “Verá, es cierto que las voladoras no son mujeres normales. Para empezar tienen un solo ojo. No es que les falte uno, sino que solo tienen un ojo, como los ciclopes. Yo soñé con una de ellas antes de que entrara a nuestra casa por la ventana de mi habitación. La vi sentada, rígida, dándole de beber sus lágrimas a las abejas. Pocos saben que las voladoras pueden llorar, y los que saben dicen que las brujas no lloran de emoción, sino de enfermedad. La voladora entró llorando con su único ojo y trajo los zumbidos a la familia. Trajo la montaña donde jadean las que aprendieron a elevarse de una forma horrible, con los brazos abiertos y las axilas chorreando miel”.

<sup>84</sup> No original: “Yo nunca he sabido por qué llora ni por qué sus lágrimas sirven de alimento para el zumbido divino. ¿Sabe usted que el sonido que hacen las abejas es la vibración de Dios? Mamá le teme a los panales por eso. Y odia a la voladora porque es una mujer que inquieta a los caballos y le da de beber su tristeza a las abejas. «No es nuestra», dice sudando y tocándose el cuello. «No queremos su silencio». Y es que ella mira a mamá con su único ojo sin hablar. Es esa falta de palabra lo que más molesta a los caballos”.

<sup>85</sup> No original: “son las que transmiten las noticias”.

me dá medo é o som das plantas. Esses estalos verdes que chamam a voladora e a afastam de meus quadris (OJEDA, 2020, p. 13, tradução nossa<sup>86</sup>).

A descrição da montanha como lar desses seres amplifica a atmosfera de isolamento, por seu caráter simbólico de reclusão. Esta característica é acentuada pela maneira como a montanha é evocada, um lugar onde ressoam sons primordiais, onde as regras da sociedade não se aplicam e para onde vão as mulheres “que se perdem”. É preciso retornar ao ciclope, agora na peça homônima de Eurípedes, que utiliza o termo *eskhatiá* (ἐσχάτοις), traduzido como “píncaros”, para descrever a habitação dos gigantes de um olho só. Segundo Dagios (2020, p. 50), a *eskhatiá* representa o lugar onde eram “abandonados os indesejáveis (...), onde habita aquilo que não pertence à lógica do centro”.

Segundo Cohen (2000, p. 43), o ciclope “é o protótipo na cultura ocidental para esse tipo de monstro ‘geográfico’ (...) [que] delimita o espaço social através do qual os corpos culturais podem se movimentar”. Ao corporificar comportamentos polimorfos que precisam ser isolados, a *voladora* é um monstro que delimita fronteiras e as ultrapassa em seguida. Com sua animalidade e sexualidade exuberantes, representa a dissidência e é sobrenatural e selvagem porque antecede “ao impacto do encontro histórico dos mundos espanhol e indígena nas vidas práticas e identidades sexuais” (BABB, 2018, p. 404, tradução nossa<sup>87</sup>).

Signo representativo do masculino no conto, os cavalos<sup>88</sup> ficam inquietos na presença da *voladora*, com veias saltadas e, curiosamente, irritados com a falta de palavras da entidade. O pai finge repulsa, sem conseguir disfarçar o incontrolável desejo.

A papai desagrada seu cheiro de vulva e sândalo, mas, quando mamãe não está, ele acaricia seu dorso e lhe pergunta coisas muito difíceis de entender e de repetir. Por outro lado, se mamãe está presente, ele tenta chutá-la para que saia de casa, cospe nela, tira o cinto e bate nas portas e paredes como se fossem gemer (OJEDA, 2020, p. 13, tradução nossa<sup>89</sup>).

---

<sup>86</sup> No original: “La montaña es el verdadero hogar de las voladoras, una casa que siempre nos ha dicho cosas importantes, pero en la mía está prohibido acercarse. Según mis padres es un templo de sonidos terribles, de ruidos de pieles, uñas, picos, colas, cuernos, lenguas, agujones... Allí se van volando las abuelas, madres e hijas que se extravián, pero lo que más me da miedo es el sonido de las plantas. Esos crujidos verdes que llaman a la voladora y la alejan de mis caderas”.

<sup>87</sup> No original: “the impact of the historical encounter of Spanish and indigenous worlds on sexual lives, practices, and identities.”

<sup>88</sup> Os cavalos são comumente vistos como símbolo da invasão européia das Américas, introduzidos na região no início do século XVI e rapidamente se tornando importante instrumento nas campanhas de conquista, com uso militar e logístico nas sociedades coloniais. No mundo andino, o cavalo se torna representação da nova realidade colonial.

<sup>89</sup> No original: “A papá le disgusta su olor a vulva y a sándalo, pero cuando mamá no está le acaricia el lomo y le pregunta cosas muy difíciles de entender y de repetir. En cambio, si mamá está presente, él intenta patearla para que salga de la casa, le escupe, se saca el cinturón y golpea las puertas y las paredes como si fueran a gemir”.

É esse homem quem ensina a narradora que o lar das *voladoras* deve ser temido, assim como Deus e a natureza.

Foi meu pai o primeiro a me ensinar que Deus é tão perigoso e profundo quanto uma floresta. Por isso nossos animais estão domesticados e nunca ultrapassam as cercas, exceto um ou outro cavalo enlouquecido pela divindade. Quando um cavalo enlouquece, papai diz que é porque o Deus-que-está-em-tudo desperta no coração do animal. “Se algo tão grande como Deus abre os olhos por trás de seus ossos, você se dissolve como pó na água e deixa de existir”, ele me disse. Mas a voladora é a floresta entrando em nossa casa e isso nunca tinha acontecido antes. Nunca tínhamos sentido o delírio divino tão perto, nem tampouco seu desejo. Porque no fundo, acredite, eu estou falando do desejo de Deus: o mistério mais absoluto da natureza (OJEDA, 2020, p. 14, tradução nossa<sup>90</sup>).

A imagem da floresta que retoma a construção humana é tipicamente ecogótica, a reivindicação da natureza sobre os espaços da civilização. No caso dos Andes equatoriais, a densidade e a ubiquidade da floresta amazônica fazem desse avanço uma constante: a mata rapidamente toma conta do ambiente e o devora, mal deixando ruínas. A narrativa de que a natureza pode ser domesticada cai por terra na mesma velocidade com que desaparecem trilhos de trem ou o asfalto de estradas em meio à escuridão da mata.

Conforme Parker (2020, p. 215, tradução nossa<sup>91</sup>), “a crença generalizada de que as florestas vieram primeiro — que outrora tudo era florestado — criou a sensação de que as florestas de alguma forma estão subjacentes a tudo: elas são sublimadas sob os ambientes industriais e urbanos do mundo ‘civilizado’”. A floresta entrando na casa da família por meio da voladora é a reversão da ordem imposta pelo pensamento moderno, um retorno do reprimido colonial, um lembrete de que as estruturas impostas são temporárias e que o ancestral tem o poder de ressurgir. O discurso do pai se alinha ao pensamento moderno colonial, resumido no distanciamento da espiritualidade e na ecofobia, termo que Estok (2009) define como um ódio irracional e infundado pelo mundo natural<sup>92</sup>, presente e sutil em nossas vidas diárias e na literatura, assim como a homofobia, o racismo e o sexismo. A

<sup>90</sup> No original: “Fue mi padre el primero en enseñarme que Dios es tan peligroso y profundo como un bosque. Por eso nuestros animales están domesticados y jamás traspasan las vallas, salvo uno que otro caballo enloquecido por la divinidad. Cuando un caballo enloquece, papá dice que es porque el-Dios-que-está-en-todo despierta en el corazón del animal. «Si algo tan grande como Dios abre los ojos tras tus huesos, tú te disuelves como polvo en el agua y dejas de existir», me dijo. Pero la voladora es el bosque entrando a nuestra casa y eso no había pasado nunca. Nunca habíamos sentido el delirio divino tan cerca, ni tampoco su deseo. Porque en el fondo, créame, yo le estoy hablando del deseo de Dios: el misterio más absoluto de la naturaleza”.

<sup>91</sup> No original: “The widespread belief that forests came first —that once upon a time everything was forested—has created the sense that forests somehow underlie everything: they are sublimated beneath the industrial, urban environments of the ‘civilised’ world.

<sup>92</sup> Froehlich e Braida (2010) afirmam que a ideia de natureza como algo distinto do humano foi consolidada na modernidade, com a afirmação do sujeito que submete o seu meio às regras da razão por meio da ciência e da técnica. Essa ideia tem raízes na Grécia Antiga, com a distinção entre o mundo natural e o mundo humano, e é depois reforçada pela visão cristã, que considera a natureza como um presente divino, tendo o homem o dever de dominá-la e utilizá-la em benefício próprio.

ecofobia é parte da ideia moderna “de natureza como algo fora dos seres humanos” (MIGNOLO, 2017, p. 6) e impõe a necessidade do domínio, levando ao extrativismo ostensivo.

Muitas obras do gótico colonial manifestam sentimentos ecofóbicos, com criaturas ameaçadoras à espreita em oceanos, desertos e florestas. A própria floresta pode ser vista como um monstro em si, como em narrativas em que as árvores se tornam sencientes e, percebendo a presença humana invadindo seus domínios, tratam de erradicá-la (PARKER, 2020). Em *Las voladoras*, paisagem e monstro são indistinguíveis uma do outra: a *voladora* é a natureza. A *voladora* leva a montanha e os zumbidos para dentro da casa da família invadindo o espaço humano.

Em segredo, deixo as janelas abertas à noite para ouvir as preces das árvores. Eu as ouço e me aconchego com elas, embora às vezes o fundo negro dessas orações também me causem calafrios. A *voladora* tem cabelo preto, sabe? Como o meu e como o canto dos pássaros da montanha (OJEDA, 2020, p. 12, tradução nossa<sup>93</sup>).

A relação da jovem com a *voladora* se dá longe dos olhos do pai e da mãe porque, para eles, a *voladora* — o monstro — encarna o abjeto, aquilo que repugna, mas do qual, ao mesmo tempo, é impossível se separar, já que provoca irresistível atração.

O segredo decorre da abjeção manifestada no monstro (KRISTEVA, 1982 *apud* COHEN, 2000). A *voladora* materializa o que o pedido de silêncio no início do relato tenta ocultar, algo que deve ser expulso para manter a integridade do sujeito, mas que paradoxalmente nunca pode ser completamente separado de sua identidade. É nesse paradoxo que se desenvolve o gótico da narrativa. A *voladora* traz uma verdade ancestral e uma liberdade quase mística, mas é vista com suspeita pela família e pelos membros da congregação.

Também as confissões que o pai faz à filha, expondo seu desejo monstruoso, ocorrem dentro da esfera do segredo, particularmente na ausência da mãe. Em um momento de oculta intimidade: “Eu a sinto [a *voladora*] se aconchegar entre minhas pernas nas madrugadas e me abraço a ela porque, como diz o papai quando a mamãe não vê, **um corpo precisa de outro corpo**, especialmente na escuridão (OJEDA, 2020, p. 12, tradução e grifo nosso<sup>94</sup>). Há uma clara tentativa de justificar o abuso na fala do pai, e a *voladora* se torna,

<sup>93</sup> No original: “En secreto, yo deajo las ventanas abiertas por la noche para escuchar el rezo de los árboles. Los oigo y me arrullo con ellos aunque a veces también me da escalofríos el negro fondo de sus oraciones. La *voladora* tiene el pelo negro, ¿sabe?, como el mío y como el canto de los pájaros del monte”.

<sup>94</sup> No original: La siento acurrucarse entre mis piernas en las madrugadas y me abraço a ella porque, como dice papá cuando mamá no lo ve, un cuerpo necesita a otro cuerpo, sobre todo en la oscuridad”.

assim, o incontrolável avanço do apetite sexual, primitivo e misterioso como a floresta e as montanhas.

Imagine esse mistério entrando em sua casa e alargando seus quadris. Imagine as plantas suando. Imagine as veias saltadas dos cavalos. A voadora faz com que o papai manche as calças e que a mamãe feche as pernas bem forte. Faz com que eu passe mel nas axilas e suba no telhado para provar o ar. Apesar disso, nós a amamos, e o amor tem sua própria forma de conhecer, entende? Eu amo sua pelagem como se fosse um cabelo. Amo sua natureza (OJEDA, 2020, p. 14, tradução nossa<sup>95</sup>).

A *voladora* se ausenta quando a menina tem sua menarca, retornando depois do período menstrual. A partir de então, a narradora passa a provocar as mesmas reações que a entidade anteriormente provocava.

No dia em que sangrei pela primeira vez, ela [a *voladora*] desapareceu por uma semana. Mamãe fingiu ficar contente, mas nas madrugadas espalhava leite no chão da cozinha e depois lambia com toda a sua sede. Subia no telhado com as axilas como favos de mel. Voava alguns metros. Caía nua na grama. Papai e eu a víamos sofrer escondidos e, na manhã seguinte, a ouvíamos dizer: “Acho que ela se foi para sempre”. Mas a voladora voltou e chorou sobre meus mamilos com seu único olho e meus mamilos, grandes e escuros como as orações das árvores, despertaram. Espero que você entenda: um ser assim traz o futuro. E depois de alguns meses comecei a inchar e todos os cavalos enlouqueceram. Todas as cabras dormiram. Você tem que explicar à congregação que foi isso o que aconteceu: que papai ficava perturbado por eu dormir com o zumbido das abelhas. Ele suave. Se tocava por baixo das calças. Mamãe, por outro lado, cortou o cabelo e o enterrou aos pés da macieira mais velha da floresta. (OJEDA, 2020, p. 14, tradução nossa<sup>96</sup>).

O gesto da mãe, cortando os próprios cabelos e os enterrando, o que ecoa a simbologia da reciprocidade em oferendas a Pachamama (GARCÍA; ROCA, 2017), representa a perda do poder e da autoridade dentro da dinâmica familiar. Apesar de suas tentativas de proteger a unidade familiar, acaba sendo subjugada, silenciada e marginalizada, tanto emocional quanto fisicamente.

---

<sup>95</sup> No original: “Imagine ese misterio entrando a su casa y ensanchándole las caderas. Imagine a las plantas sudando. Imagine las venas brotadas de los caballos. La voladora hace que papá se manche los pantalones y que mamá cierre muy fuerte las piernas. Hace que yo me unte las axilas con miel y suba al tejado a probar el aire. A pesar de eso la amamos y el amor tiene su propia forma de conocer, ¿entiende? Yo amo su pelaje como si fuera un cabello. Amo su naturaleza”.

<sup>96</sup> No original: “El día en que sangré por primera vez ella desapareció durante una semana. Mamá fingió ponerse contenta, pero en las madrugadas regaba leche en el suelo de la cocina que luego lamía con toda su sed. Se subía al tejado con las axilas como un panal. Volaba unos metros. Caía desnuda sobre la hierba. Papá y yo la veíamos sufrir a escondidas y, a la mañana siguiente, la escuchábamos decir: «Creo que se ha ido para siempre». Pero la voladora regresó y lloró sobre mis pezones con su único ojo y mis pezones, grandes y oscuros como los rezos de los árboles, despertaron. Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro. Y después de unos meses yo empecé a hincharme y todos los caballos enloquecieron. Todas las cabras durmieron. Usted tiene que explicarle a la congregación que esto fue lo que sucedió: que a papá le turbaba que yo durmiera con el zumbido de las abejas. Sudaba. Se tocaba debajo de los pantalones. Mamá, en cambio, se cortó el pelo y lo enterró al pie del manzano más viejo del bosque”.

Surge o objeto do depoimento de forma clara: a tensão sexual dentro da família, entre o pai e a filha. Insinua-se um desejo proibido ou, mais provavelmente, um abuso sexual, na maneira como o pai interage com a *voladora* e com a filha, e na forma como a menina internaliza e reflete sobre essas interações. Ela pergunta ao confessor: “O que se faz quando uma família sente coisas tão distintas e tão semelhantes ao mesmo tempo?” (OJEDA, 2020, p. 14, tradução nossa<sup>97</sup>). No entanto, a narradora não se envergonha de suas formas, nem dos pelos nas axilas, tampouco baixa a voz, exigências que o patriarcado comumente impõe a mulheres violentadas. É essa rebeldia que faz dela uma *voladora*, uma das mulheres que se perderam por sua recusa diante dessa cultura do silêncio e da docilização, da culpabilização da vítima, ainda tão comum em casos de violência sexual (ROSSI, 2016). A narradora faz com que sua verdade se revele, assim como a vegetação da floresta brota por entre as rachaduras no concreto.

É atravessada a última fronteira, entre o humano e o monstro-natureza.

Eu rezo para cima e o olho da bruxa se torce. As abelhas sobem. Você sabe o que o zumbido dos favos faz no sangue? As lágrimas molham meu corpo à noite. Ainda durmo com a voladora e, às vezes, papai olha como um cavalo em delírio a linha irregular da cerca que separa nossa casa do promontório.

Eu não me envergonho do tamanho dos meus quadris. Não baixo a voz. Não tenho medo dos pelos. Subo no telhado com as axilas úmidas e abro os braços ao vento. O mistério é uma oração que se impõe. (OJEDA, 2020, p. 17, tradução nossa<sup>98</sup>).

O encerramento reconhece a impossibilidade de compreender tanto a natureza da *voladora* quanto a natureza do próprio relato. Lembra-nos que a verdadeira compreensão do mundo exige uma abertura para o misterioso e o inexplicável, revelando a falência do racionalismo. Desse modo, a *voladora* é delineada como recurso gótico para narrar o indizível “da violência real, exercida por um pai que, possuído por um desejo sexual perturbado e atroz, estupra a própria filha” (BOLOGNESI; BUKHALOVSKAYA, 2022, p. 91, tradução nossa<sup>99</sup>). Ao desestabilizar a identidade, a ordem e o sistema, ocupa um lugar ambíguo: entre o familiar do lar e o estranho das montanhas, típico dos monstros que desafiam as fronteiras (COHEN, 2000).

<sup>97</sup> No original: “¿Qué se hace cuando una familia siente cosas tan distintas y tan similares a la vez?”

<sup>98</sup> No original: “Yo rezo hacia arriba y el ojo de la bruja se tuerce. Suben las abejas. ¿Sabe usted lo que hace en la sangre el zumbido de los panales? Las lágrimas mojan mi cuerpo por las noches. Todavía duermo con la voladora y, a veces, papá mira igual que un caballo en delirio la línea irregular de la valla que separa nuestra casa del promontorio. Yo no me avergüenzo del tamaño de mis caderas. No bajo la voz. No le tengo miedo al pelaje. Subo al tejado con las axilas húmedas y abro los brazos al viento. El misterio es un rezo que se impone.”

<sup>99</sup> No original: “la criatura andina es transfigurada en el símbolo de una violencia real, ejercida por un progenitor que, poseído por un deseo sexual perturbado y atroz, viola a su propia hija”.



Caem as fronteiras entre a moral familiar e a sexualidade dissidente; misturam-se os ambientes civilizado e selvagem, com este invadindo aquele; a paisagem e o monstro que a guarda são uma coisa só; o humano manifesta comportamentos animalizados e os animais são representações humanas — os cavalos como homens e as cabras como mulheres; o concreto e o espiritual se entrelaçam na mesma oração do mistério.

A transgressão evidente em *Las Voladoras* ressoa no conto que fecha o livro, *El mundo de arriba y el mundo de abajo*, onde a ruptura de fronteiras entre o natural e o sobrenatural se reflete também na linguagem da narrativa, que se apresenta como um encantamento “entretido nas profundezas da terra” (OJEDA, 2020, p. 100, tradução nossa<sup>100</sup>). Contudo, outras fronteiras são evidenciadas e mostradas como intransponíveis.

*El mundo de arriba y el mundo de abajo* é o único conto de *Las Voladoras* protagonizado e narrado por um personagem masculino. Conforme Mackey (2022), essa escolha não se dá por acaso, pois incorpora um certo ideal antropocêntrico de moldar a natureza que se confunde com a construção do masculino moderno.

O narrador é um pai, Pedro, que faz do texto um encantamento para ressuscitar sua filha Gabriela, precocemente morta: “Esta escrita é um feitiço” (OJEDA, 2020, p. 99, tradução nossa<sup>101</sup>). A narrativa-feitiço é estruturada em doze seções, estabelecendo uma ritualística a ser seguida. Cada seção é nomeada como *Pedra* (Pedra I, Pedra II, Pedra III... Pedra XII), sobre as quais Pedro escreve. “No meio dos *frailejones*<sup>102</sup>, percebo a divindade das pedras brancas. Escrevo sobre elas como se desenhasse um futuro.” (OJEDA, 2020, p. 100, tradução nossa<sup>103</sup>).

As pedras são consideradas elementos vivos na cultura andina, atuando na interação com os seres humanos e o ambiente e desempenhando um papel sagrado em práticas religiosas e cerimoniais. Como afirma Dean (2010, p. 176, tradução nossa<sup>104</sup>), “o que é consistentemente enfatizado na cultura oral andina, passada e presente, é a natureza transubstancial da rocha [e] sua animacidade implícita”. Convém destacar que o caráter mágico e espiritual das rochas está presente em diversas culturas (VARNER, 2004). Pedras rúnicas eram utilizadas como talismãs mágicos por povos escandinavos e germânicos, e

<sup>100</sup> No original: “entretido en lo más profundo de la tierra”. Trata-se de um trecho do Salmo 139. O verso completo é “Os meus ossos não te foram encobertos, quando no oculto fui feito, e entretido nas profundezas da terra.”

<sup>101</sup> No original: “Esta escritura es un conjuro”.

<sup>102</sup> Nome popular para as espeletias, gênero de arbustos endêmicos dos páramos andinos.

<sup>103</sup> No original: “En medio de los frailejones percibo la divinidad de las piedras blancas. Escribo sobre ellas como si dibujara un porvenir”.

<sup>104</sup> No original: “What is consistently emphasized in Andean oral culture, past and present, is the transubstantial nature of rock. Its implicit animacy lends a layer of significance not necessarily and not frequently expressed through a stone’s superficial form or appearance”.

antigos monumentos de pedras dispostas em círculo são facilmente encontrados em todos os continentes. A rocha guarda um simbolismo de antiguidade, mistério e permanência, e talvez por isso as ruínas e os castelos em pedra conferem atmosfera sombria e sobrenatural para o gótico.

De todo modo, a referência andina fica clara no título do conto, com a menção aos mundos de cima (*Hanan*) e de baixo (*Hurin*). Há também um claro paralelo com *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), de José María Arguedas, que explora a modernização e seus impactos na cultura indígena quéchua. Moreiras (1997) aponta que a obra de Arguedas representa um paroxismo no sistema de representação do realismo mágico, expondo contradições inerentes à transculturação e à formação de identidades culturais híbridas. Para Mignolo (2003, p. 232), Arguedas (bem como Rigoberta Menchú) representa a emergência de “um verdadeiro pensamento liminar” na América Latina.

O conto de Ojeda reflete essas tensões entre os mundos indígena e o da modernidade, utilizando-se de uma linguagem majoritariamente simbólica e lírica. O protagonista e sua família representam o moderno, pois não são indígenas, o que é sugerido por algumas passagens que os diferenciam da comunidade local. A família é acusada de invasora e apropriadora, como no trecho em que Pedro recorda a morte de Gabriela e a promessa de sacrifício da esposa:

Chorei sem palavras sobre seus olhos abertos, com o peito destroçado, minúsculo perante a imensidão das montanhas. “Esta dor é impossível”, disse minha mulher naquele momento enquanto beijava o pé gelado da minha filha.

(...) Os índios gritavam com seus olhares pantanosos:

**Invasores. Fazendeiros que brincam de andinidade.**

“Esses selvagens lançaram um mau-olhado em nossa guagua<sup>105</sup>”, disse minha mulher mordendo os joelhos. “Eles a tiraram de nós. Eles a arrancaram.” Ela cortava o cabelo e o colocava sobre o túmulo de Gabriela como flores. Dobrava as roupas da minha menina e se afundava nelas. “Não existe uma dor tão grande. Vou morrer, é o natural.”

Ao longe, os índios da aldeia olhavam nossa casa com desconfiança (OJEDA, 2020, p. 102, tradução e grifo nosso<sup>106</sup>).

Fica evidente o conflito com os indígenas, que veem a família como representantes de uma modernidade que afeta suas conexões espirituais e culturais com a

<sup>105</sup> Em quéchua: bebê. O termo é frequentemente utilizado no dia-a-dia equatoriano para se referir aos filhos.

<sup>106</sup> No original: “Lloré sin palabras sobre sus ojos abiertos, con el pecho destrozado, minúsculo ante la vastedad de las montañas. «Este dolor es imposible», dijo mi mujer entonces mientras besaba el pie congelado de mi hija. (...) Los indios lo gritaron con sus miradas cenagosas: Invasores. Terratenientes que juegan a la andinidad. «Esos salvajes le echaron un mal de ojo a nuestra guagua», dijo mi mujer mordiéndose las rodillas. «Nos la quitaron. Nos la arrebataron». Ella se cortaba el pelo y lo ponía sobre la tumba de Gabriela igual que flores. Doblaba la ropa de mi niña y se hundía en ella. «No existe un dolor tan grande. Voy a morirme, es lo natural». A lo lejos, los indios del pueblo miraron con desconfianza nuestra casa.”

terra. Em outro trecho, sabemos que a fazenda da família foi cercada justamente na fatídica noite: “Na minha terra é verão todos os dias, inverno todas as noites. Mas na noite em que Gabriela morreu fez calor e os índios saíram de suas cabanas para cercar nosso terreno” (OJEDA, 2020, p. 103-104, tradução nossa<sup>107</sup>). Não obstante a acusação de se apropriar da terra e da identidade andinas, o narrador se identifica como xamã capaz de desconstruir e reconstruir a realidade através da força de suas palavras:

Escrevo o segundo nascimento da minha filha com a água fresca das minhas palavras. Sou um pai criador de consciência, forjador de erros cósmicos. Não tenho medo no alto páramo, mas sim desejo.

(...) um xamã desossa as palavras adormecidas à sombra das montanhas. Conhece a musculatura do verbo, a descrição do universo como uma intrincada selva interior. É um pai e fala com a natureza. Pronuncia a língua dos animais. Ele lhes perdoa a vida e a tira com igual respeito.

Um xamã não é Deus, mas se assemelha a ele.

(...) Não tenho medo no alto páramo, mas temerei. Sou um pai, como Deus, e um pequeno xamã diante do sagrado (OJEDA, 2020, p. 99-100, tradução nossa<sup>108</sup>).

Há uma problemática de ordem cultural e prática, decorrente da relação com a terra e o sentido de posse. Desse modo, o nome de Pedro, que afirma não temer o alto páramo, pode remeter ao romance de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955), no qual o personagem-título, após herdar a arruinada fazenda do pai, torna-se o habitante mais importante da cidade de Comala e também o responsável por sua ruína.

Em *El mundo de arriba y el mundo de abajo*, a relação entre a figura do fazendeiro e a dominação (do povo, da natureza, da cultura) e o conflito subjacente são transpostos para o campo espiritual. O colonizador que invade um território que não o pertence, amparado ou não pelo aparato legal do estado, torna-se o pai em busca de uma magia capaz de unir “o mundo de cima e o mundo de baixo para renascer Gabriela” (OJEDA, 2020, p. 100, tradução nossa<sup>109</sup>).

A fronteira está também na disputa pela identidade: “Dos morros chegaram-me as vozes roucas dos índios: ‘Você não é um xamã, mas um homem’. Um homem magro, com olhar perdido, que não consegue se sustentar” (OJEDA, 2020, p. 104, tradução nossa<sup>110</sup>).

<sup>107</sup> No original: “En mi tierra es verano todos los días, invierno todas las noches. Pero la noche en que murió Gabriela hizo calor y los indios salieron de sus chozas para rodear nuestro terreno.”

<sup>108</sup> No original: “Escribo el segundo nacimiento de mi hija con el agua fresca de mis palabras. Soy un padre creador de conciencia, forjador de errores cósmicos. No tengo miedo en el alto páramo, sino deseo. (...) un chamán deshuesa las palabras dormidas a la sombra de las montañas. Conoce la musculatura del verbo, la descripción del universo como una enmarañada selva interior. Es un padre y habla con la naturaleza. Pronuncia el idioma de los animales. Les perdona la vida y se las quita con igual respeto. Un chamán no es Dios pero se le parece. (...) No tengo miedo en el alto páramo, pero temeré. Soy un padre, como Dios, y un chamán pequeño ante lo sagrado.”

<sup>109</sup> No original: “el mundo de arriba y el mundo de abajo para renacer a Gabriela.”

<sup>110</sup> No original: “Desde los cerros me llegaron las voces roncadas de los indios: «No eres un chamán, sino un

Havia, no entanto, alguma relação entre a família e os indígenas pela presença de um curandeiro, um verdadeiro xamã, que tratava de Gabriela, já de cama: “(...) suas mãos possuíam o poder puro da cura. Os índios não queriam, mas ele colocou plantas e unguentos no corpo de Gabriela. ‘Você não é um xamã, mas um homem’, ele disse quando a febre não diminuiu. ‘Prepare-se para o que o vento trazer’ (OJEDA, 2020, p. 118, tradução nossa<sup>111</sup>). Mas um condor deixou cair suas penas sobre o páramo, presságio que Pedro e a esposa não quiseram ou não souberam ver.

É após a morte da filha, depois de prometer-lhe que cavalgariam juntos vulcão acima “para que ela conhecesse a verdadeira altura das nuvens” (OJEDA, 2020, p. 104, tradução nossa<sup>112</sup>), que o pai entra em transe e se torna águia, cervo, alpaca, mas nenhuma animal suporta a sua solidão. Observado pelos indígenas — para ele, nada mais que “abutres à espera de carniça” (OJEDA, 2020, p. 102, tradução nossa<sup>113</sup>) —, apropria-se de conhecimentos ancestrais e os profana, decidido a reverter as leis naturais para aplacar sua dor.

Escrevo nas pedras brancas que cobrem o corpo da minha filha. Rompo a lei natural: impeço que seu espírito alcance o mundo dos mortos. Rebelo-me contra os deuses porque fui despojado e não há nada mais miserável do que um homem despojado. Os animais me lembram: um xamã deve respeitar o ciclo da vida, honrar a morte. Mas renascer Gabriela era o desejo da minha mulher e o meu próprio. Senhor, perdoa esta profanação. Tem piedade da minha fome (OJEDA, 2020, p. 102, tradução nossa<sup>114</sup>).

Seu desespero supera todos os limites, tornando-se justificativa para avançar sobre a fronteira entre a vida e a morte, mas também sobre a fronteira entre um modo de pensar ocidental e o conhecimento dos Andes. Sua dor, que a princípio tem fundo irracional, reflete na verdade um imperativo de manter certa normalidade no mundo, pois, como Pedro repete para o vento, não é “lógico” nem “normal que um pai sobreviva a sua filha” (OJEDA, 2020, p. 109, tradução nossa<sup>115</sup>).

---

hombre». Un hombre flaco, desorbitado, que no puede sostenerse.”

<sup>111</sup> No original: “(...) sus manos poseían el poder limpio de la sanación. (...) Los indios no querían, pero él puso plantas y ungüentos sobre el cuerpo de Gabriela. «No eres un chamán, sino un hombre», me dijo cuando la fiebre no bajó. «Prepárate para lo que el viento traiga».”

<sup>112</sup> No original: “para que conociera la verdadera altura de las nubes.”

<sup>113</sup> No original: “buitres esperando carroña.”

<sup>114</sup> No original: “Escribo en las blancas piedras que recubren el cuerpo de mi hija. Rompo la ley natural: impido que su espíritu alcance el mundo de los muertos. Me rebelo contra los dioses porque he sido despojado y no hay nada más miserable que un hombre despojado. Los animales me lo recuerdan: un chamán debe respetar el ciclo de la vida, honrar la muerte. Pero renacer a Gabriela era el deseo de mi mujer y el mío propio. Señor, perdona esta profanación. Ten piedad de mi hambre.”

<sup>115</sup> No original: “No es normal que un padre sobreviva a su hija.”

Essa incapacidade de aceitar a partida de Gabriela reflete sua adesão à concepção da morte como perda definitiva. Em *História da morte no Ocidente* (2003), Philippe Ariès comenta como o advento da modernidade implicou uma mudança nas atitudes em relação à morte, que passou a ser vista como algo a ser evitado e combatido, mudança que passa por vários fatores, como o surgimento da medicina moderna e a crescente valorização da individualidade. Na modernidade, a morte se torna um tabu, assim como o sexo.

O decoro proíbe, a partir de então, toda referência à morte. É mórbida, faz-se de conta que não existe; existem apenas pessoas que desaparecem e das quais não se fala mais — e das quais talvez se fale mais tarde, quando se tiver esquecido que morreram (ARIÈS, 2003, p. 210).

Por outro lado, na cosmovisão andina, a morte não é vista como um fim, mas como parte de um ciclo contínuo e, portanto, inquebrável. Simboliza uma transição para o desconhecido, essencial para a harmonia do *Pacha*. Longe de ser temida ou negativa, a morte é vista como um estágio crucial para a renovação da vida em diferentes formas.

Para o homem andino, a morte não constitui um fato lúgubre, terminal e atroz, mas apenas uma mudança de situação e o acesso a outra forma concreta de existência. A tristeza que causa a morte de um ente querido é mitigada pela convicção de que a vida continua, embora não em um céu ou um inferno abstratos, segundo a tradição ocidental, mas em outra forma superior e concreta que, por sua vez, terminará em seu tempo para voltar a começar em outro ciclo ainda maior e transcendental (GARCÍA; ROCA, 2017, p. 55, tradução nossa<sup>116</sup>).

Em vez de encontrar conforto no ciclo de vida contínuo, Pedro se vê consumido pela negação da morte, demonstrando-se incapaz de aceitar a transitoriedade e a transformação que são centrais para a compreensão andina da existência. Sua tentativa de transgressão representa a ansiedade do homem moderno em negar os aspectos naturais da vida e, assim, dominá-la, atitude em última instância ecofóbica, ainda que o faça se utilizando de uma perspectiva que não a racionalista.

A esposa experimentou o mesmo sentimento, mas, ao invés de ser ela a agente do feitiço, entrega o seu corpo como parte do ritual. Se Deméter percebe sua impotência quando Perséfone é levada para o submundo por Hades, a mãe de Gabriela abdica de sua própria existência para assim servir de catalisador para o retorno da filha, entregando-lhe seu lugar na família e na vida. É ela quem dá instruções a Pedro de como proceder.

---

<sup>116</sup> No original: “Para el hombre andino, la muerte no constituye un hecho luctuoso, terminal y atroz, sino apenas un cambio de situación y el acceso a otra forma concreta de la existencia. La tristeza que ocasiona la muerte de un ser querido es mitigada por el convencimiento de que la vida continúa, aunque no en un cielo o un infierno abstractos, según la tradición occidental, sino en otra forma superior y concreta que, a su vez, terminará a su tiempo para volver a comenzar en otro ciclo aún mayor y transcendental”.

Minha esposa faleceu vinte e cinco dias após nossa filha. Enquanto agonizava, segurava minha mão entre os dedos, como uma garra de águia cortando minha carne. “Proteja meu corpo do vento e da neve, Hanan Pacha”, disse ela com lábios pálidos como o páramo. “Encha minha boca com a cinza do vulcão, cubra minha pele com caudas de cavalo e folhas de chuquiragua<sup>117</sup>, coloque um beija-flor em minha mão esquerda e conjure o renascimento de Gabriela.”

Eu fiz assim, pois esse era o desejo da minha esposa e o meu também. Protegi-a do mau ar e da neve. Enchi sua boca com a densa cinza do vulcão. Cobri sua pele com caudas de cavalo e folhas de chuquiragua. Coloquei um beija-flor em sua mão direita. Deixei-a descansando em nossa cama e fechei a porta.

Quarenta dias e trinta e nove noites se passaram desde a última vez que entrei em nosso quarto (OJEDA, 2020, p. 101, tradução nossa<sup>118</sup>).

Aos poucos, o cadáver da mulher vai tomando a forma do corpo imberbe de Gabriela. “Levei o corpo da minha mulher para a cama de Gabriela. Um cadáver encolhido, meio transformado, que tem o tamanho de uma menina” (OJEDA, 2020, p. 105, tradução nossa<sup>119</sup>). O processo de transmutação é lento, e o narrador revela que, quando escreve, dá “água à morte para aplacar sua sede” (OJEDA, 2020, p. 105, tradução nossa<sup>120</sup>). O simbolismo inverte tradições de algumas regiões andinas, cujos “rituais da estação de crescimento enfatizam a imagem da morte e sugerem que ela é a fonte última da água” (GOSE, 2018, p. 124, tradução nossa<sup>121</sup>).

O texto se torna cada vez mais gótico à medida que a transmutação progride, a ponto de ecoar o momento em que Victor Frankenstein infunde uma centelha de vida ao seu monstro, vendo enfim “abrirem-se os olhos amarelos e baços da criatura” (SHELLEY, 2000, p. 59). Ao contrário da criatura de Frankenstein, porém, Gabriela não é um experimento, mas a última esperança do pai.

A morte prematura de jovens mulheres é um tema romântico recorrente na literatura gótica, explorado com frequência nas obras de Edgar Allan Poe, seja em poesia, como *Lenore* (1843), *O corvo* (1845), *Ulalume* (1847) e *Annabel Lee* (1849), ou em prosa, a

<sup>117</sup> Planta nativa dos Andes, principalmente encontrada na região equatorial, conhecida por sua resistência a climas extremos e por ser usada no tratamento de uma variedade de doenças na medicina tradicional.

<sup>118</sup> No original: “Mi mujer se apagó veinticinco días después que nuestra hija. Mientras agonizaba sostuvo mi mano adentro de la suya, una garra de águila cortándome la carne. «Guarda mi cuerpo del viento y de la nieve, Hanan Pacha», dijo con los labios como el páramo. «Llena mi boca con la ceniza del volcán, cúbreme la piel con colas de caballo y hojas de chuquiragua, pon en mi mano izquierda un colibrí y conjura el renacimiento de Gabriela». Así lo hice porque ese era el deseo de mi mujer y el mío propio. La protegí del malaire y de la nieve. Llené su boca con la ceniza densa del volcán. Cubrí su piel con colas de caballo y hojas de chuquiragua. Puse en su mano derecha un colibrí. La dejé reposando sobre nuestra cama y cerré la puerta. Han pasado cuarenta días y treinta y nueve noches desde la última vez que entré en nuestra habitación.”

<sup>119</sup> No original: “He llevado el cuerpo de mi mujer hacia la cama de Gabriela. Un cadáver encogido, a medio transformar, que tiene el tamaño de una niña.”

<sup>120</sup> No original: “le doy agua a la muerte para que calme su sed.”

<sup>121</sup> No original: “Growing season rituals emphasize the imagery of death, and suggest that it is the ultimate source of water.”

exemplo de *Berenice* (1835), *Ligeia* (1838) e *Eleonora* (1842). No entanto, é com *Morella* (1835) que se dá o paralelo mais óbvio.

No conto de Poe, a esposa do narrador apresenta um profundo interesse por filosofia transcendental: “(...) the *principium individuationis* — the notion of that identity which at death is or is not lost for ever” (POE, 2009, p. 214, tradução nossa). Tal interesse renuncia sua própria transcendência física, uma vez que, ao morrer no parto, infunde sua essência na filha recém-nascida, em uma vingança contra o marido, que desejava sua morte. A menina começa a respirar apenas após o último suspiro da mãe e, com o tempo, “cresceu estranhamente em estatura e intelecto, e era a perfeita semelhança daquela que havia partido” (POE, 2009, p. 214, tradução nossa<sup>122</sup>). Apesar de amar a filha, o narrador fica assombrado pela reincorporação de *Morella* na menina. Durante o batismo, ele é impulsivamente levado a propor o nome da falecida esposa. Nesse momento, a criança responde “Eu estou aqui!” (POE, 2009, p. 217, tradução nossa<sup>123</sup>) e morre em seguida, para horror do pai.

Em *El mundo de arriba y el mundo de abajo*, a transfiguração se dá na via oposta, com a mãe se tornando a filha, mas também este retorno é permeado de uma inevitabilidade gótica, um horror imiscuído na narrativa que não pode ser ignorado.

Vi um crânio se reduzindo junto a cada falange, omoplata, costela. Vi cicatrizes desaparecendo na paisagem pura e livre de dor de Gabriela. Deito ao seu lado. Seu exterior cheira mal, mas por dentro ela respira e bombeia sangue para que eu durma tranquilo. “Desperte, pequena”, digo-lhe com o verbo que é como a água e molha as pedras. “Vamos cavalgar juntos para o vulcão, subi-lo e você conhecerá a verdadeira altura das nuvens.”

Suas pálpebras tremem. Elas se abrem (OJEDA, 2020, p. 107, tradução nossa<sup>124</sup>).

Diante do olhar apagado da filha, Pedro toma a decisão de levá-la para subir o vulcão, fonte da vida, repetindo a promessa feita no momento de sua morte. Da mão de Gabriela, surge voando o colibri azul, tal como Pedro o depositou na mão da esposa. O colibri a acompanhará a partir de então, ocasionalmente voando sobre sua cabeça, em outros momentos bicando “o centro de seu peito como se alimentando-se de seu coração” (OJEDA, 2020, p. 108, tradução nossa<sup>125</sup>).

<sup>122</sup> No original: “she grew strangely in stature and intellect, and was the perfect resemblance of her who had departed”.

<sup>123</sup> No original: “I am here!”

<sup>124</sup> No original: “Yo vi un cráneo reduciéndose junto a cada falange, cada omóplato, cada costilla. Vi cicatrices desapareciendo en el paisaje puro y libre de dolor de Gabriela. Me acuesto a su lado. Su exterior hiede, pero adentro respira y bombea sangre para que yo duerma tranquilo. «Despierta, pequeña», le digo con el verbo que es como el agua y moja las piedras. «Cabalgaremos juntos hacia el volcán, lo subiremos y conocerás la verdadera altura de las nubes». Sus párpados tiemblan. Se abren.”

<sup>125</sup> No original: “le mete el pico en el centro del pecho como si se alimentara de su corazón.”

O colibri representa muitas possibilidades na tradição andina, sendo um mensageiro entre *Kay Pacha* e *Hanan Pacha*, associado à ressurreição e à eternidade, e também a sabedoria e coragem necessárias para longas jornadas (MIRES ORTIZ, 2000). Assim como a menina, o pássaro definhará, pois Gabriela não retorna inteiramente à vida. A reanimação de seu corpo é um ato que o curso natural da vida e, portanto, acarreta consequências terríveis, tal como em *A Pata do Macaco* (1902), de W. W. Jacobs, no qual igualmente um pai se vê confrontado com a realidade de que alguns limites não podem cruzados. O gótico, assim, manifesta-se nas implicações da intervenção humana contra a natureza, no desejo de dominar o destino e no inevitável retorno desse desejo como uma maldição.

Gabriela se comporta como um zumbi, olhos brancos, pulsação descompassada, respiração áspera, a carne fedida, a boca deixando cair saliva alaranjada pelo pescoço. Não fala e mal consegue se sustentar de pé.

(...) e a vejo tentar caminhar em minha direção, mas ela vacila e cai de costas como quando tinha três anos. Sua mãe a teria levantado, mas eu deixo que ela encontre seu próprio caminho de volta.

Coloco a sela no cavalo, penduro à direita uma mochila com água e provisões. “Faremos uma jornada juntos, romerillo. Uma viagem para o vulcão.” Penduro à esquerda um saco cheio de pedras brancas.

Uma pena negra cai sobre minha cabeça (OJEDA, 2020, p. 109, tradução nossa<sup>126</sup>).

A pena negra novamente surge como um presságio, pois o plano de Pedro estava desde sempre fadado ao fracasso, o plano que buscava romper com os caminhos naturais da existência. “Um índio cruzou as imediações montado em um cavalo vermelho e nos olhou com horror” (OJEDA, 2020, p. 108, tradução nossa<sup>127</sup>). Pedro é um homem alienado da comunidade indígena.

Os dois começam a subir a encosta do vulcão, cavalgando por uma paisagem que muda de verdejante para um terreno arenoso, marcado pela presença de serpentes e ossos de animais. Assim como a montanha, a pele de Gabriela se torna seca. Em determinado momento, pai e filha cruzam com um lobo<sup>128</sup>: “entre as rochas vimos um lobo de olhos

<sup>126</sup> No original: “y la veo intentar caminar hacia mí, pero se tambalea y cae de espaldas como cuando tenía tres años. Su madre la habría levantado, pero yo dejo que encuentre el camino de vuelta hacia sí misma. Le pongo la montura al caballo, le cuelgo a la derecha una mochila con agua y víveres. «Haremos un viaje juntos, romerillo. Un viaje hacia el volcán». Le cuelgo a la izquierda una bolsa llena de piedras blancas. Una pluma negra cae sobre mi cabeza.”

<sup>127</sup> No original: “Un indio cruzó las inmediaciones montado en un caballo colorado y nos miró con horror.”

<sup>128</sup> Não há lobos nativos na região dos andes. O assim chamado lobo andino, segundo maior canídeo da América do Sul, tem uma aparência que lembra mais uma raposa, sendo conhecido como raposa-colorada. Ao usar o termo lobo ao invés de *zorro* (raposa), Ojeda parece querer evocar uma atmosfera mais alinhada às expectativas associadas ao gótico.



brilhantes sorrindo para a noite. (...) segurava o longo pescoço de uma vicunha jovem. (...) Pedi a Gabriela que não olhasse para o sangue, mas ela não respondeu.” (OJEDA, 2020, p. 111, tradução nossa<sup>129</sup>).

Chegam ao primeiro refúgio<sup>130</sup>, recebidos por uma indígena de cabelo dividido em tranças. O corpo em decomposição de Gabriela, cujos dentes caem, não passa despercebido.

Sua mandíbula se abre e um fio de saliva malcheirosa cai sobre a mesa. Olho ao redor. Vários índios pararam de falar entre si e nos observam com expressões rudes e rugas do tamanho de cicatrizes.

O beija-flor azul voa em círculos. Do balcão, a mulher de três tranças caminha em nossa direção com o cão seguindo seus passos. Em silêncio total, coloca diante de mim um punhado de folhas de coca.

“Para você e para a sua guagua”, ela diz, mas eu continuo escrevendo sobre as pedras (OJEDA, 2020, p. 112, tradução nossa<sup>131</sup>).

Depois do primeiro refúgio, a subida se torna mais difícil. A paisagem é cada vez mais hostil e desoladora, e Pedro é obrigado a deixar o cavalo para trás, carregando Gabriela presa às costas. Leva também a bolsa com as pedras brancas por meio das quais tenta manter a filha viva escrevendo o feitiço, mas ela já não bebe das palavras que o pai lhe dá. Como se não bastasse, os dois passam a ser perseguidos pelo mesmo lobo que encontraram antes.

À distância, vi o mesmo lobo que caçou a vicunha nos seguindo com o focinho ensanguentado. Sua presença turvou minha mente e, de repente, vi granizo, lava, pernas, escorpiões. Vi crianças com rostos derretidos e minha mão esculpindo uma súplica no fundo de uma caverna.

Pedra branca.

Pedra amarga.

O lobo nos seguiu até a língua do glaciar e o fez com mais ímpeto ainda sobre a neve. Seus olhos são grandes e escuros como a carne da noite (OJEDA, 2020, p. 115, tradução nossa<sup>132</sup>).

A peregrinação é interrompida pela parada em um segundo refúgio, onde um grupo de homens e mulheres embriagados se diverte, dançando em círculo ao redor de um

<sup>129</sup> No original: “entre las rocas vimos un lobo de ojos brillantes sonriéndole a la noche. (...) sostenía el cuello largo de una vicuña niña. (...) Le pedí a Gabriela que no mirara la sangre, pero no me respondió.”

<sup>130</sup> Posto de descanso para viajantes e montanhistas nas encostas das montanhas andinas.

<sup>131</sup> No original: “Su mandíbula se abre y un hilo de saliva maloliente cae sobre la mesa. Miro a mis costados. Varios indios han dejado de hablar entre ellos y nos observan con expresiones toscas y arrugas del tamaño de cicatrices. El colibrí azul vuela en círculos. Desde el mostrador, la mujer de las tres trenzas camina hacia nosotros con el perro siguiéndole el paso. En total silencio coloca frente a mí un puñado de hojas de coca. «Para usted y para su guagua», me dice, pero yo sigo escribiendo sobre las piedras.”

<sup>132</sup> No original: “A poca distancia vi al mismo lobo que cazó a la vicuña siguiéndonos con el hocico ensangrentado. Su presencia me nubló la mente y, de pronto, vi granizo, lava, muslos, escorpiones. Vi niños con rostros derretidos y mi mano tallando una súplica al fondo de una cueva. Piedra blanca. Piedra amarga. El lobo nos siguió hasta la lengua del glaciar y lo hizo con más ímpetu aún sobre la nieve. Sus ojos son grandes y oscuros como la carne de noche.”

homem que toca uma quena<sup>133</sup> feita de osso. A atmosfera é quase a de um ritual de fertilidade, o que se opõe à soturna névoa que acompanha Pedro:

Apalpavam os quadris uns dos outros e também o ar. Saltavam, ofegavam, repetiam palavras com os braços estendidos e os olhos fechados. Tinham cabelos colados à nuca e à testa. Suspiravam. Bebiam San Pedro em grandes jarros. Molhavam o peito. Fazia calor e uma luz tênue banhava os pés descalços que batiam no chão. (OJEDA, 2020, p. 116, tradução nossa<sup>134</sup>).

A recusa do narrador em aceitar a dor e chorar por sua filha é confrontada quando, “chorando de alegria, uma mulher ergueu os braços e disse: ‘Vamos aprender a chorar! Chorar é lindo. Chorar é dar de beber à pedra, dar de beber ao deserto’” (OJEDA, 2020, p. 117, tradução nossa<sup>135</sup>). A simbologia da água ressurge, como se para responder a Pedro que nos cabe dar água às pedras através do pranto, e não às pedras dar água à vida. Ironicamente, apesar de tentar cumprir um papel de guia no uso ancestral de plantas para mobilizar e transformar a consciência humana, Pedro não consegue se curar.

Nesse momento, entra no refúgio um indígena, que se revela o curandeiro que tratara de Gabriela no passado. É ele o lobo que seguia Pedro e a filha pela neve.

A luz era tão fraca que inicialmente não reconheci seu rosto, então ele se aproximou encurvado, enregelado, e vi em sua pele as marcas de todos os mortos. A quena soou mais forte. Eu peguei Gabriela e a presei contra o meu peito. “É difícil seguir os passos de um homem que sofre”, ele disse, sentando-se conosco como se seus membros pesassem demais. Seus olhos eram carne de noite. Sua boca, um focinho manchado com sangue seco de vicunha jovem. “Pedro, vim te dizer o importante”, ele disse, apontando para mim com seu dedo caloso. “Você não é um xamã, mas um homem. E não existem palavras neste mundo com paixão suficiente para ressuscitar um morto.”  
(...)  
Ele se aproximou e permiti que examinasse minha estrela como antes, quando suas mãos possuíam o poder puro da cura. (...) Seus dedos se moveram pelo pescoço arroxeadado da Gabriela renascida. Ele bateu suavemente em seu abdômen inchado. Nadou no espaço branco de seus olhos, branco como pedras tumulares, e disse: “Há retornos mais tristes que desaparecimentos.” (OJEDA, 2020, p. 117-118, tradução nossa<sup>136</sup>).

<sup>133</sup> Instrumento de sopro da família das flautas típico de regiões andinas.

<sup>134</sup> No original: “Palpaban las caderas de sus compañeros y también el aire. Saltaban, jadeaban repetían palabras con los brazos extendidos y los ojos cerrados. Tenían los cabellos adheridos a la nuca y a la frente. Suspiraban. Bebían San Pedro en jarras grandes. Se mojaban el pecho. Hacía calor y una luz tenue bañaba los pies descalzos que golpeaban el suelo.”

<sup>135</sup> No original: “Llorando de alegría una mujer levantó los brazos y dijo: «¡Aprendamos a llorar! Llorar es hermoso. Llorar es darle de beber a la piedra, darle de beber al desierto.»”

<sup>136</sup> No original: “La luz era tan leve que al principio no reconocí su rostro, entonces se acercó encorvado, aterido, y vi en su piel las marcas de todos los muertos. La quena silbó más fuerte. Yo tomé a Gabriela y la pegué a mi pecho. «Es duro seguir las huellas de un hombre que sufre», me dijo sentándose con nosotros como si los miembros le pesaran demasiado. Sus ojos eran carne de noche. Su boca, un hocico manchado con sangre seca de vicuña niña. «Pedro, vengo a decirte lo importante», me dijo apuntándose con su dedo caloso. «No eres un chamán, sino un hombre. Y no existen palabras en este mundo con la pasión suficiente para resucitar a un muerto». (...) Acercó su asiento y yo lo dejé examinar a mi estrella como antes, cuando sus manos poseían el

A última fala do curandeiro lembra a lição que Jud Crandall tenta ensinar a Louis Creed em *Pet Sematary* (1983), de Stephen King: “às vezes, a morte é melhor” (KING, 1983, p. 166). De fato, *El mundo de arriba y el mundo de abajo* compartilha com o clássico de King a mesma temática de *A pata do macaco*, anteriormente citado: a tentativa de desfazer a morte de um ente querido pode resultar em consequências mais dolorosas do que aceitar a perda em si. A ressurreição, nos três casos, traz de volta algo irreconhecível e errado. No conto de Jacobs, a fonte do horror é o estrangeiro, a pata mumificada de um macaco enfeitiçada por um faquir que o Sargento Morris traz de sua estadia na Índia, então sob jugo colonial britânico. Já no romance de King, o território é a causa do mal, um lugar que tem poderes e que inclusive pode ter influenciado de algum modo o atropelamento e morte do filho de Louis. No entanto, em *El mundo de arriba y el mundo de abajo*, tudo é provocado pela arrogância de Pedro, que invade e usa os mundos andinos em sua tentativa de reconstituir a família.

O encontro com o curandeiro dá a certeza final a Pedro, e o restante de sua jornada rumo ao cume se dá na escuridão, subindo o glaciador sob condições extremas e o peso de uma solidão esmagadora. Ojeda se utiliza de um recurso que Sá (2010, p. 73) considera comum no gótico tradicional: “imagens da Natureza para refletir a atmosfera ou o tom de uma cena”<sup>137</sup>. Toda a escalada rumo ao topo da montanha,<sup>138</sup> o mundo de cima, representa também uma difícil e gradual jornada de aceitação do luto.

No gelo, Pedro senta-se ao lado de Gabriela. Não há mais feitiço a ser escrito. “Acreditei que sua alma estaria escondida em uma dessas pedras. Limpei-as e escrevi palavras que cruzassem o vazio mineral, mas a beleza persiste e o vazio cresce. O vento se levanta.” (OJEDA, 2020, p. 120, tradução nossa<sup>139</sup>). Açoitado pelo frio, ele compreende a visão andina de que morrer é plantar água, ou seja, plantar vida.

O beija-flor azul, com seu bater de asas doente, desce até a mão de Gabriela e pousa nela. Olho para minha filha com a profundidade do meu desassossego. Ao meu redor, o mundo se mostra amplo e belo, comovedor e agressivo. Estou sozinho nesta imensidão. Sozinho e desprotegido.

---

poder limpio de la sanación. Sus dedos se movieron por el cuello amoratado de Gabriela renacida. Dio suaves golpecitos en su vientre hinchado. Nadó en el espacio blanco de sus ojos, blanco como piedras sepulcrales, y me dijo: «Hay retornos más tristes que desapariciones». (...)”

<sup>137</sup> No terceiro volume de *Modern Painters* (1856), John Ruskin cunhou o termo *Falácia Patética* para definir essa figura de estilo na qual características humanas, emoções ou intenções são atribuídas a elementos da natureza, objetos inanimados ou animais. Shakespeare costumava empregar o recurso em suas obras — como se pode verificar, por exemplo, em *Macbeth* (1606) —, provavelmente inspirando-se nos dramaturgos gregos.

<sup>138</sup> Ainda que a representação da montanha no conto esteja mais alinhada à cosmovisão andina, cumpre ressaltar que Sá (2010) destaca a montanha como uma imagem frequente nas paisagens góticas dos séculos XVIII e XIX.

<sup>139</sup> No original: “Yo creí que su alma estaría escondida en una de estas pedras. Las limpié y escribí palabras que cruzaran el vacío mineral, pero la belleza sigue y el vacío crece. El viento se levanta.”

(...)

“Me perdoe.”

Gabriela não me devolve o olhar, mas há uma semente de árvore em seus olhos lunares. Beijo sua testa. Escrevo: Delicadamente ela fecha a mão com o beija-flor dentro e cai, inerte, sobre a neve.

E Gabriela cai como um corpo morto cai (OJEDA, 2020, p. 121, tradução nossa<sup>140</sup>).

A narrativa termina mostrando que a jornada ao topo da montanha não significa necessariamente transcendência, mas o reposicionamento da humanidade como matéria orgânica, desconstruindo a hùbris moderno. Quanto mais subia ao cume, mais Pedro se conectava com a terra e, paradoxalmente, com a vida.

A leitura conjunta de *Las Voladoras* e *El mundo de arriba y el mundo de abajo* revela diferentes modos de se abordar limites, borrando-os ou reconhecendo sua materialidade. No primeiro, a *voladora* simboliza uma interseção de mundos, a materialização do espaço liminar em que a América Latina é constituída. O segundo traz subjacente uma crítica à apropriação da cultura andina para uso e aplicação de uma mentalidade ocidental-moderna. Propomos esse vai e vem de fronteiras para refletir a fragmentação da “diferença colonial” a que se referia Walter Mignolo (2003, p. 10), espaço de interação e confronto entre diferentes histórias e epistemologias, resultando em adaptações, adoções, rejeições ou ignorância mútuas.

*El mundo de arriba y el mundo de abajo* mostra como o ocidentalismo, representado na negação da morte de Gabriela pelos pais, subalterniza e se apropria de outras formas de conhecimento — o encantamento andino é usado subvertendo os aspectos mais centrais de sua cosmogonia. Porém, não é no simples confronto entre cosmovisões que entendemos que a manifestação de decolonialidade na narrativa, mas justamente em não representar uma dicotomia cristã-ameríndia. Pelo contrário, a leitura nos mostra como as histórias locais articulam, representam e se confundem com projetos globais. Afinal, a família, não sendo indígena, tampouco é europeia, e demonstra conhecer e acreditar nos saberes andinos, recorrendo a um xamã curandeiro. É somente depois que esse papel é assumido pelo pai, empreendendo uma longa jornada para compreender seu papel.

A princípio, a narrativa de *Las voladoras* parece deixar bem demarcada a oposição binária entre o civilizado (os ambientes da confissão e familiar) e o selvagem (a

---

<sup>140</sup> No original: “El colibrí azul, con su aletear enfermo, descende hasta la mano de Gabriela y se posa en ella. Miro a mi hija con la hondura de mi desasosiego. A mi alrededor el mundo se muestra amplio y hermoso, conmovedor y agresivo. Estoy solo en esta inmensidad. Solo y desprotegido. (...) «Perdóname». Gabriela no me devuelve la mirada, pero hay una semilla de árbol en sus ojos lunares. Le beso la frente. Escribo: Delicadamente ella cierra la mano con el colibrí adentro y cae, inerte, sobre la nieve. Y Gabriela cae como un cuerpo muerto cae.”

montanha, isto é, o andino). Contudo, a figura da *voladora* desestabiliza e fragmenta essa distinção, revelando uma confusão entre os papéis familiares e entre pretensões e desejos de cada personagem. A higienização moderna e a cultura do silêncio no seio da família burguesa são desnaturalizadas, pois o selvagem, o bárbaro, o outro colonial sempre encontrará uma janela aberta e se recusará a baixar a voz.

As fronteiras transgredidas criam situações nas quais o gótico se revela na forma como essas histórias desestabilizam percepções de realidade e identidade, criando um espaço narrativo onde o terrível e o maravilhoso coexistem em desafio à razão.

### 3.2 Monstruosidade: as bruxas

No prefácio à edição estadunidense de *Calibã e a bruxa*, Federici (2017, p. 22) escreve que é preciso lidar com o “cerceamento do saber, isto é, a crescente perda, entre as novas gerações, do sentido histórico de nosso passado comum”. A autora trata dos saberes e da memória de resistência atrelados à figura da bruxa, mas, em se tratando especificamente da América Latina, a colonialidade do saber (QUIJANO, 2000), isto é, a imposição de uma perspectiva europeia como dominante, tem sido ferramenta de deslegitimação de conhecimentos matriarcais indígenas e afrodescendentes, indistintamente classificados na mesma chave da bruxaria. É fácil traçar um paralelo entre a caça às bruxas na Europa e o colonialismo histórico.

O *Malleus Maleficarum*, ou *Martelo das Feiticeiras*, publicado em 1484, pelos inquisidores Jacob Sprenger e Heinrich Kramer, autorizados pelo Papa Inocêncio VIII, desempenhou um papel crucial na submissão feminina ao poder governamental e religioso (SILVERBLATT, 1983). O tratado codificou a perseguição às mulheres, retratando-as como inerentemente propensas à demonologia, além de consolidar o apagamento de saberes tradicionais e práticas de cura. Com a contrarreforma, em meados do século XVI, a campanha se intensificou, de modo que “a Europa no século XVII foi convulsionada por caças às bruxas” (SILVERBLATT, 1987, p. 159, tradução nossa<sup>141</sup>). Federici (2017) argumenta que tal perseguição foi essencial para disciplinar e controlar os corpos das mulheres, confinando-as a papéis de produtoras de mão-de-obra e trabalhadoras domésticas, vitais para a acumulação primitiva de capital.

Esta ideologia foi transposta para os territórios colonizados, levando à imposição da divisão sexual de trabalho e de normas de gênero eurocentradas que redefiniram as

<sup>141</sup> No original: “Europe in the seventeenth century was convulsed by witch-hunts.”

relações nas sociedades colonizadas (LUGONES, 2008). Silverblatt (1987) observa que, nesse contexto, a cultura ameríndia foi mistificada, e mulheres indígenas passaram a ser frequentemente acusadas de bruxaria e forçadas a confissões que se alinhavam com as concepções europeias de demônios. Os Concílios de Lima, realizados em 1551, 1567 e 1568, estabeleceram a força da inquisição nos Andes e seu papel para apagar quaisquer vestígios das religiões nativas.

A intersecção entre o cristianismo e as crenças pré-colombianas resultou em uma *crioulização*<sup>142</sup> cultural nos Andes. Espíritos indígenas, agora reinterpretados como demônios ou santos, misturavam ícones incas a traços católicos. Elementos da religião nativa, como os *huacas*, sob a ótica cristã europeia, passaram a ser tratados como representações de tentações demoníacas.

Talvez feitiços, espíritos e magia, que muitos antropólogos atribuem a todas as culturas (Garrett 1977:461), também fizessem parte dos sistemas de crenças andinos. Mas a feitiçaria e a bruxaria que os cronistas espanhóis alegaram ter testemunhado nos Andes — em que alianças feitas com forças malignas eram consideradas a explicação mais provável para doenças, infortúnios e morte — eram muito provavelmente uma invenção espanhola (SILVERBLATT, 1987, p. 174, tradução nossa<sup>143</sup>).

A Igreja Católica e as autoridades coloniais espanholas interpretavam as práticas religiosas indígenas de maneira distorcida, criando bruxas onde antes não existiam. Assim, líderes comunitárias, sacerdotisas, entidades femininas e curandeiras, antes respeitadas, passaram a ser perseguidas tanto pela Igreja quanto por autoridades indígenas aliadas ao regime colonial. Essas autoridades locais, cujo poder derivava de alianças com os colonizadores, ameaçavam e abusavam das mulheres de maneiras que eram ilegítimas sob os códigos sociais e morais pré-colombianos (SILVERBLATT, 1987). As instituições políticas e religiosas locais impostas pelos espanhóis negavam às mulheres o acesso direto aos canais oficiais de autoridade que regulavam a vida comunitária.

Os contos *Sangre Coagulada* e *Cabeza Voladora* remetem ao legado desse imaginário e sua presença na contemporaneidade, trazendo diferentes representações da figura da bruxa andina, seja como curandeira ou como criatura sobrenatural, fruto de misturas com entidades indígenas. Em ambos os casos, Ojeda se utiliza do tropo da bruxaria para

---

<sup>142</sup> processo de formação de novas identidades culturais a partir da mistura de diferentes tradições, práticas e influências. O termo crioulo era originalmente usado para distinguir os europeus nascidos na colônia daqueles nascidos na metrópole.

<sup>143</sup> No original: “Perhaps spells, spirits, and magic, which many anthropologists impute to all cultures (Garrett 1977:461), were also part of Andean belief systems. But the sorcery and witchcraft that the Spanish chroniclers claimed to have witnessed in the Andes—in which alliances made with evil forces were considered the most probable explanation of disease, misfortune, and death—were very likely a Spanish invention.”

representar o monstruoso e a objetificação do corpo feminino e dissidente. O gótico surge para narrar temas como feminicídio e subalternização, ao empregar uma linguagem que expressa o indizível e o inominável. Como veremos adiante, o texto de Ojeda subverte narrativas colonial-modernas ao aplicar uma espécie de “epistemologia da bruxa” (SANTOS, 2013).

Em claro contraste com a abordagem racional e instrumental da ciência moderna, que busca controlar e manipular a natureza, a “epistemologia da bruxa” baseia-se em uma profunda sensibilidade aos ritmos e às necessidades de territórios determinados, bem como em um compromisso com o cuidado e a nutrição. (...) há inoculado no feminino, que a criação do termo Bruxa buscou criminalizar, resistências às estruturas opressivas de poder e conhecimento. Eles também exploram as maneiras pelas quais as práticas de bruxaria foram marginalizadas e estigmatizadas pelas epistemologias ocidentais dominantes. Nesse sentido, a “epistemologia da bruxa” pode ser vista como uma forma de desativar e subverter as pressuposições tradicionais, além de propor alternativas de conhecimento e maneiras de estar no mundo. (SANTOS, 2013, p. 137).

Em *Sangre Coagulada*, a narradora é uma jovem que apresenta algum tipo de deficiência intelectual. Ela vive com sua avó curandeira em um sítio isolado, onde cuidam de animais e ajudam mulheres da comunidade com abortos clandestinos, mulheres que, por vezes, as desprezam e atacam. A avó e a neta compartilham um vínculo profundo com a natureza, a vida e a morte, o corpo e o sangue, até o momento em que um homem de confiança das duas, a quem a narradora chama Réptil, “porque tinha a pele escamosa” (OJEDA, 2020, p. 23, tradução nossa<sup>144</sup>), violenta-a sexualmente e a engravida. No final do conto, a avó mata o homem envenenado.

Aqui, o sangue é apresentado como mais do que metáfora do erotismo e da sexualidade, mas como a recuperação de mitos ancestrais associados a estados liminares, seja entre a vida e a morte, entre a infância e a idade adulta, ou entre a normalização e a transgressão. Afinal, como diz a narradora, “o sangue nunca fica quieto” (OJEDA, 2020, p. 27<sup>145</sup>). Já no início percebe-se essa relação diferente e próxima com o sangue, uma fascinação atávica e quase mística, atração tão intensa que leva a narradora a ferir-se apenas para testemunhar seu fluir:

Eu gosto de sangue. Uma vez me perguntaram: “Desde quando, Ranita?”. E eu respondi: “Desde sempre, Réptil”. Não me lembro de um único dia em que não tenha aberto meu corpo para ver o sangue brotar como água fresca.  
Água pura de jardim. Água morna de papoula.  
Lembro que quando criança eu caía de propósito. Tirava as cascas e as deixava sobre os lençóis, a banheira, o prato frio de Firulais.

<sup>144</sup> No original: “porque tenía la piel escamosa”.

<sup>145</sup> No original: “la sangre nunca se queda quieta”.

Tocava meu sangue. Cheirava meu sangue. (OJEDA, 2020, p. 17, tradução nossa<sup>146</sup>).

Em um momento de introspecção, ela admite uma ansiedade: “É verdade que o sangue pode ser comido. Quando coagula, deixa de ser líquido e se transforma em alimento” (OJEDA, 2020, p. 21, tradução nossa<sup>147</sup>). Essa fixação é tão profunda que permeia sua percepção das cores, evocando a lenda de que os inuítes, por sua vida entre o gelo, possuem inúmeras palavras para descrever o branco:

Há tantas cores que, se juntas, parecem um arco-íris ruim e bruto, mas eu sou como os inuítes: vejo centenas de vermelhos quando abro uma ferida e a arranho para manchar minhas unhas de verdade.

Gosto que as unhas fiquem sujas por baixo, que pareça que vão sair. Que se notem minhas impressões digitais. Que anoiteça e as nuvens enferrujem.

Às vezes conto os tons e me perco com tanto número longo, tanto número feio. Também tentei nomeá-los em minha cabeça:

vermelho barata

vermelho terra

vermelho agulha

vermelho arranhão.

Mas depois esqueço os nomes e tenho que inventar outros:

vermelho canoa

vermelho fígado

vermelho pulga (OJEDA, 2020, p. 17-18, tradução nossa<sup>148</sup>).

Sendo o sangue um elemento tão familiar à narradora, sua primeira menstruação assume um caráter prosaico, destacando-se da maneira negativa e grave como se costuma abordar a menarca. Não há medo, tampouco menção à sexualidade que aflora, apenas uma despreocupada alegria com o próprio corpo.

Eu me lembro da primeira vez que um coágulo caiu de entre minhas pernas. Eu estava no quintal, junto às galinhas. Segurei-o em minhas mãos e o observei por horas: parecia um ovo quebrado, cru, recém-saído de um lugar quente e com penas. Fiquei feliz que meu ventre me desse esse presente, que eu não precisasse mais cair, me cortar ou me machucar todos os dias para desfrutar do meu próprio sangue (OJEDA, 2020, p. 23, tradução nossa<sup>149</sup>).

<sup>146</sup> No original: “Me gusta la sangre. Alguna vez me preguntaron: «¿Desde hace cuánto, Ranita?». Y yo respondí: «Desde siempre, Reptil». No recuerdo un solo día que no haya abierto mi cuerpo para ver la sangre brotar como agua fresca. Agua pura de jardín. Agua tibia de amapola. Recuerdo que de niña me caía a propósito. Me quitaba las costras y las dejaba sobre las sábanas, la bañera, el plato frío de Firulais. Tocaba mi sangre. Olía mi sangre.”

<sup>147</sup> No original: “Es cierto que la sangre puede comerse. Cuando se coagula, deja de ser líquida y se transforma en alimento.”

<sup>148</sup> No original: “Hay tantos colores que si los juntas parecen un arcoíris malo y bruto, pero yo soy como los inuit: veo cientos de rojos cuando abro una herida y la arranco para que se manchen mis uñas de verdad. Me gusta que las uñas se ensucien por debajo, que parezca que se van a salir. Que se noten mis huellas digitales. Que atardezca y se oxiden las nubes. A veces cuento los tonos y me pierdo con tanto número largo, tanto número feo. También he intentado nombrarlos en mi cabeza: rojo caracha rojo terreno rojo aguja rojo raspón. Pero luego olvido los nombres y tengo que inventarme otros: rojo canoa rojo hígado rojo pulga.”

<sup>149</sup> No original: “Yo recuerdo la primera vez que me cayó un coágulo de entre las piernas. Estaba en el corral, junto a las gallinas. Lo sostuve en mis manos y lo miré por horas: parecía un huevo roto, crudo, recién salido de un lugar tibio y con plumas. Me puso contenta que mi vientre me diera ese regalo, que ya no tuviera que caerme,



Assim como a narradora de *Las Voladoras*, que não se envergonha de sua maturidade sexual, a protagonista de *Sangre Coagulada* não considera que sua menstruação é algo a ser escondido, percepção que se contrapõe à tradição patriarcal, sob a colonialidade de gênero (LUGONES, 2008), que considera o sangue menstrual assunto “obsceno, ou seja, algo que deve ficar fora da cena visual, olfativa e tátil do/a outro/a e de si mesmo/a” (SALA, 2020, p. 2, tradução nossa<sup>150</sup>).

A percepção da feminilidade não desencadeia o terror como em *Carrie* (1974), de Stephen King, no qual a personagem-título, oprimida e inconsciente de seu corpo, tem no sangue um símbolo de vergonha que eventualmente desencadeia o seu poder. Se o enredo do romance de King se pauta na tradição cultural moderna, com o sangue, menstrual ou não, devendo ser contido, ocultado, estancado ou expelido para manter a fronteira entre o sujeito e o corpo, para a narradora de *Sangre Coagulada*, é fonte de beleza, sustento, poder e identidade, uma vez que

ferida com sangue e pus, ou o cheiro doentio e acre de suor, de decomposição, não significam morte. Na presença da morte significada – um encefalograma plano, por exemplo – eu entenderia, reagiria ou aceitaria. Não, como no verdadeiro teatro, sem maquiagem ou máscaras, rejeitos e cadáveres me mostram o que permanentemente afasto para poder viver. Esses fluidos corporais, essa sujeira, essa merda são o que a vida suporta, com dificuldade, por parte da morte. Ali, estou na fronteira da minha condição de ser vivo. Meu corpo se extrai, como sendo vivo, dessa fronteira. Esses resíduos caem para que eu possa viver, até que, de perda em perda, nada reste em mim e todo o meu corpo caia além do limite – cadere, cadáver” (KRISTEVA, 1982, p. 3, tradução nossa<sup>151</sup>).

Abraçar o abjeto é se aproximar da própria corporeidade e, portanto, afirmar a vida, apesar do contexto de abandono e isolamento: a narradora forja para si mesma uma nova forma de existir que se opõe à alienação imposta pelas epistemologias dominantes. A *epistemologia da bruxa* se manifesta na valorização daquilo que é tradicionalmente considerado abjeto, propondo uma nova ontologia que celebra a interconexão entre o corpo, a natureza e o saber ancestral.

---

cortarme o golpearme todos los días para disfrutar de mi propia sangre.”

<sup>150</sup> No original: “obsceno, es decir, algo que debe quedar fuera de la escena visual, olfativa y táctil del/a otro/a y de uno/a mismo/a.”

<sup>151</sup> No original: “A wound with blood and pus, or the sickly, acrid smell of sweat, of decay, does not signify death. In the presence of signified death—a flat encephalograph, for instance—I would, understand, react, or accept. No, as in true theater, without makeup or masks, refuse and corpses show me what I permanently thrust aside in order to live. These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being. My body extricates itself, as being alive, from that border. Such wastes drop so that I might live, until, from loss to loss, nothing remains in me and my entire body falls beyond the limit—cadere, cadaver.”

O sangue aparecerá também nos abortos clandestinos que fazem a narradora e a avó para as mulheres do povoado, recebidas pela narradora e pela avó, que “lhes acariciava a cabeça e preparava um remédio para que vomitassem antes de enfiar-lhes a mão no ventre” (OJEDA, 2020, p. 22, tradução nossa<sup>152</sup>). Das moças não eram retirados apenas coágulos de sangue, mas “pedaços densos (...) [num] parto ao contrário, porque em vez de sair algo vivo, saía algo morto” (OJEDA, 2020, p. 22, tradução nossa<sup>153</sup>).

Terminado o aborto, as moças se comportavam como se em fuga, envergonhadas, culpadas. A relação dessas mulheres com o corpo e o sangue, com o abjeto, se dá de maneira muito distinta.

Algumas meninas nos olhavam mal, se limpavam rapidamente e nem sequer paravam para observar seu interior sobre os lençóis. Não tinham nenhuma curiosidade, nenhum desejo de se conhecer. Partiam rapidamente deixando parte de seus corpos conosco. De acordo com Réptil, isso era porque do outro lado do rio contavam que vovó era uma bruxa.

Que sua cabeça voava sobre os telhados à noite.

Que colocava sangue coagulado debaixo das camas dos adormecidos (OJEDA, 2020, p. 22-23, tradução nossa<sup>154</sup>).

Para as mulheres do povoado, o sangue e os resíduos corporais — e os fetos — devem ser expurgados para manter a integridade do *eu*, enquanto para a narradora, esses elementos são incorporados como parte de sua identidade e existência. Lidando com abortos, a narradora e a avó estão em uma posição liminar entre a vida e a morte, em constante contato com aquilo que deve ser evitado e expurgado.

O aborto e o controle de natalidade já apareciam associados a saberes demoníacos e práticas de bruxaria no *Malleus Maleficarum*, sendo motivo de perseguição e prisão de mulheres. Tanto que, nas confissões da Inquisição, conseguidas sob tortura, o “conhecimento esotérico transmitido pelo diabo frequentemente envolvia conhecimentos sobre aborto e contracepção” (SILVERBLATT, 1987, p. 168, tradução nossa<sup>155</sup>).

Por isso, a prática do aborto, realizada pelas curandeiras, costuma ser associada à bruxaria e ao mal nas narrativas coloniais e pós-coloniais. Em sua historiografia sobre a visão

<sup>152</sup> No original: “les acariciaba la cabeza y les preparaba un remedio para que vomitaran antes de meterles la mano en el vientre.”

<sup>153</sup> No original: “trozos densos (...) parto pero al revés, porque en lugar de salir algo vivo salía algo muerto.”

<sup>154</sup> No original: “YAlgunas chicas nos miraban mal, se limpiaban rápido y ni siquiera se detenían a observar su interior sobre las sábanas. No tenían ninguna curiosidad, ninguna gana de conocerse. Se marchaban rápido dejando parte de sus cuerpos con nosotras. Según Reptil eso era porque al otro lado del río contaban que la abuela era una bruja. Que su cabeza volaba sobre los tejados por las noches. Que ponía sangre coagulada bajo las camas de los dormidos.”

<sup>155</sup> No original: “The esoteric knowledge imparted by the devil often entailed knowledge about abortion and contraception..”

cultural do aborto no Equador, Goetschel (2021) cita referências que remontam ao século XVII para atestar que

o recente não é a existência do aborto, mas sim a sua criminalização e o esforço para disciplinar e subordinar, a partir disso, o corpo das mulheres. É importante ressaltar, o novo não é o aborto, mas sua conversão em objeto de preocupação e punição por parte do Estado e das igrejas (GOETSCHEL, 2021, p. 10, tradução nossa<sup>156</sup>).

Segundo Salinas e Arratia (2022), não havia nas sociedades andinas uma distinção clara entre o aborto provocado e o espontâneo, podendo ocorrer como resultado das árduas tarefas agrícolas realizadas por mulheres grávidas, bem como o uso de ervas, pílulas ou injeções abortivas. De todo modo, na perspectiva indígena, contemplava-se o aborto como um nascimento que exigia cuidados puerperais semelhantes aos do parto. No conto, a avó expressa esse sentimento de maneira curiosa: “‘A morte também nasce’, dizia vovó, e eu recolhia os coágulos como crianças pequenas (OJEDA, 2020, p. 22, tradução nossa<sup>157</sup>). Esse modo de ver as coisas, no entanto, não basta para ela não ser marginalizada, tida como uma bruxa temida pelo vilarejo — ainda que procurada em momentos de necessidade. Ao afastarem a curandeira, que trabalha de forma tão próxima e natural com tudo aquilo que deve ser evitado, as mulheres do povoado reafirmam a diferença que as distancia, em termos culturais e religiosos.

Já em relação à narradora, é seu fascínio pelo corporal, pelo sangue, que é usado como justificativa de sua marginalização. A mãe não suportava que ela falasse sobre o sangue. “Tem medo do páramo e tem medo da vovó” (OJEDA, 2020, p. 21, tradução nossa<sup>158</sup>). Sem a figura paterna presente na narrativa, a mãe opta por deixar a menina. Todavia, o verdadeiro motivo, implícito em vários momentos da história, são as dificuldades cognitivas da narradora:

Segundo a mamãe, eu já sou retardada, mas não estúpida. Segundo a mamãe, ainda posso me salvar da estupidez.

Quando eu tinha dez anos, ela me deixou com vovó para aprender coisas. Agora estou aqui com os caracóis, os mosquitos e as cobras. Com as rãs, os cavalos e as cabras. Lavo os pratos, varro o chão, cuido dos animais, esfrego as costas de vovó com uma pedra cinza, recolho seus cabelos brancos, corto suas unhas das mãos e dos pés, seco as plantas e as ervas, ajudo a cozinhar os remédios que deixam as meninas doentes, canto uma canção inventada à noite que diz: “Ai, ai, ai, as meninas choram, as rãs pulam, os pintinhos piando, pio, pio, as vacas mugem, muuu, os homens arfam, arf, arf, arf, as corujas ululam, uuu, uuu, as meninas choram, ai, ai, ai”.

<sup>156</sup> No original: “Al contrario, lo reciente no es la existencia del aborto, lo es su criminalización y el intento de disciplinar y subordinar, a partir de ello, el cuerpo de las mujeres. Cabe recalcarlo, lo nuevo no es el aborto, sino su conversión en objeto de preocupación y punición por parte del Estado y las iglesias.”

<sup>157</sup> No original: “«La muerte también nace», decía la abuela, y yo recogía los coágulos como niños pequeños.”

<sup>158</sup> No original: “Le da miedo el páramo y le da miedo la abuela.”

Vovó diz que tenho voz de chocalho, voz de leitãozinho triste. Diz que a mamãe me abandonou e que não vai voltar. “Ela foi embora porque você tem o cérebro redondo”, ela me explicou. “E suas ideias andam por cima dele.” (OJEDA, 2020, p. 19, tradução nossa<sup>159</sup>).

O novo núcleo familiar se torna uma existência única para a menina, uma vez que ela foi expulsa da escola muito jovem: “Parei de ir à escola porque a professora gritou que ela só educava meninas normais” (OJEDA, 2020, p. 24, tradução nossa<sup>160</sup>). O isolamento imposto encontra ecos na crítica de Foucault, para quem a razão estabelece e desloca fronteiras, “excluindo o que ameaça sua ordem, sem jamais questionar radicalmente a criação dessas fronteiras” (MACHADO, 2001, p. 18), e também na já tratada cultura do silêncio, característica de ambientes campestres.

Ostracizada por outras mulheres — a mãe, a professora, as moradoras do povoado —, a narradora, considerada inapta para a educação formal e para viver em sociedade, terá acesso a saberes outros ensinados pela avó bruxa. O contraste revela como a capacidade é definida e restringida pela modernidade, privilegiando o conhecimento racional enquanto marginaliza saberes corporais. Novamente, a distinção *mente* e *corpo*, na qual este é sobreposto pela primeira.

Desde os primórdios da representação de bruxas em textos góticos, o ostracismo, a maldição hereditária e o sangue têm sido temas recorrentes. Em *The Lancashire Witches* (1850), de William Harrison Ainsworth, esses elementos estão presentes já nos primeiros capítulos, quando o Abade Paslew amaldiçoa a esposa de Demdike, um antigo rival que fizera um pacto com o diabo e lhe oferecia ajuda, e sua filha, estabelecendo uma linhagem de maldição: “Por todos os patriarcas e profetas sagrados; (...) pelos santos e mártires que sofreram tortura e morte por sua fé, eu te amaldiçoo, bruxa! Que a maldição do Céu e de todos os seus exércitos recaia sobre a cabeça de tua filha...” (AINSWORTH, 1850, p. 25, tradução nossa<sup>161</sup>). Apesar do pedido da mãe para ser amaldiçoada em vez de sua filha, o

---

<sup>159</sup> No original: “Según mami yo ya soy tarada, pero no estúpida. Según mami todavía puedo salvarme de la estupidez. Cuando tenía diez años ella me dejó con la abuela para que aprendiera cosas. Ahora estoy aquí con los caracoles, los mosquitos y las culebras. Con las ranas, los caballos y las cabras. Lavo los platos, barro el piso, cuido de los animales, restriego la espalda de la abuela con una piedra gris, recojo sus pelos blancos, le corto las uñas de las manos y de los pies, seco las plantas y las hierbas, ayudo a cocinar los remedios que enferman a las chicas, canto una canción inventada por la noche que dice: «Ai, ai, ai, las niñas lloran, las ranas saltan, los pollitos pían, pío, pío, las vacas mugen, muuu, los hombres jadean, aj, aj, aj, las lechuzas ululan, uuu, uuu, las niñas lloran, ai, ai, ai». La abuela dice que tengo voz de cencerro, voz de lechón triste. Dice que mami me abandonó y que no va a volver. «Se fue porque tienes el cerebro redondo», me explicó. «Y tus ideas se caminan por encima».”

<sup>160</sup> No original: “Dejé de ir al colegio porque la maestra gritó que ella solo educaba a niñas normales.”

<sup>161</sup> No original: “By the holy patriarchs and prophets; (...) by the holy saints and martyrs, who suffered torture and death for their faith, I curse thee, witch!” cried Paslew. “May the malediction of Heaven and all its hosts alight on the head of thy infant—”

abade se recusa e evoca o sangue: “Em sangue foi batizada, e por caminhos manchados de sangue será seu curso traçado.” (AINSWORTH, 1850, p. 25, tradução nossa<sup>162</sup>).

No conto de Ojeda, a narradora, que sente deslumbramento por manchas de sangue, é marginalizada por sua própria mãe e pela sociedade, encontrando refúgio e aceitação apenas com sua avó bruxa. A ligação entre as gerações através do sangue e da maldição destaca a continuidade de um ciclo. Juntas, avó e neta desenvolvem uma relação que transcende os laços familiares, caracterizada por uma transmissão de poder e identidade: “O sangue também me disse que (...) vovó se faz pequena para que eu me faça grande” (OJEDA, 2020, p. 29, tradução nossa<sup>163</sup>). A neta, de fato, assume a posição da avó ao final do conto, numa dinâmica que ecoa a fusão entre Consuelo e sua sobrinha em *Aura* (1962), de Carlos Fuentes, também uma história de bruxas, ainda que sutil.

Embora o saber ancestral que aprende com a avó constitua uma ferramenta alternativa de emancipação — e, paradoxalmente, ao mesmo tempo de exclusão —, a narradora de *Sangre coagulada* não está livre da violência. Além dos insultos dos vizinhos, sofrerá um estupro praticado por Réptil, homem que ajudava em alguns afazeres do sítio e recebendo comida em troca.

Ele cuidava dos cavalos, das vacas, dos porcos, das cabras. Em troca, vovó dava-lhe comida e lhe presenteava com pedaços suculentos de carne. Seus braços tinham manchas e sua barriga era peluda como a de um urso. Faltava-lhe um olho, o direito. Eu lhe dizia: “Olha como eu mancho, viu?, já sou grande”. E ele me respondia: “Mentira, Rãzinha, você é pequenininha”.

Ele me chamava de Rãzinha porque eu vivia pulando. Eu o chamava de Réptil porque ele tinha a pele escamosa.

Juntos, pegávamos minhocas e víamos o sangue correr pelas minhas coxas. Ele me abraçava, falava sobre sua filha e como era difícil ser pai de uma menina bonita. Eu contava que nunca tinha conhecido o meu, mas que um dia perguntaria à mamãe, que um dia saberia como ele era. Então ele dizia: “Pobre Rãzinha que não tem papai”, e me dava beijos diferentes dos beijos de vovó. Beijos babosos com mau hálito (OJEDA, 2020, p. 23-24, tradução nossa<sup>164</sup>).

A violência é uma besta social que costuma mostrar as presas para aqueles em situação desfavorável na estrutura de poder. “Produzida por seres humanos, de acordo com

<sup>162</sup> No original: “In blood has it been baptised, and through blood-stained paths shall its course be taken.”

<sup>163</sup> No original: “La sangre también me dijo que (...) la abuela se hace pequeña para que yo me haga grande.

<sup>164</sup> No original: “Él cuidaba de los caballos, las vacas, los cerdos, las cabras. A cambio, la abuela le daba de comer y le regalaba trozos jugosos de carne. Sus brazos tenían manchas y su barriga era peluda como la de un oso. Le faltaba un ojo, el derecho. Yo le decía: «Mira cómo mancho, ¿viste?, ya soy grande». Y él me respondía: «Mentira, Ranita, eres chiquitita». Él me llamaba Ranita porque me la pasaba saltando. Yo lo llamaba Reptil porque tenía la piel escamosa. Juntos atrapábamos lombrices y veíamos la sangre correr por mis muslos. Él me abrazaba, me hablaba de su hija y de lo difícil que era ser padre de una niña guapa. Yo le contaba que nunca había conocido al mío, pero que algún día le preguntaría a mami, que algún día sabría cómo era. Entonces él me decía: «Pobre Ranita que no tiene papí», y me daba besos distintos a los de la abuela. Besos babosos con mal aliento.”

suas condições concretas de existência” (GINZBURG, 2017, p. 20), são as ameaças e os ataques dessa besta que mantém o “bom funcionamento da exclusão” (GAGNEBIN, 2006, p. 88). Como construção material, a violência se repete ao longo da história e permanece como força mantenedora de uma certa realidade social que pinta monstrosidade nos subalternizados de modo a ocultar seus próprios monstros. A narradora sofre abuso sexual por parte de um homem próximo, violência que é talvez a mais bruta manifestação do poder patriarcal. Os dois costumavam passar boa parte do dia juntos, cuidando dos animais, mas, de vez em quando, Réptil dava à narradora uma bebida amarga que a fazia adormecer. “Quando acordava, voltava para casa cansada e com dor entre as pernas, mas fingia estar bem para que vovó não se zangasse. (OJEDA, 2020, p. 24, tradução nossa<sup>165</sup>).

O trecho em que a narradora diz que fingia estar bem guarda silêncios diversos. A honestidade infantil da narração nos leva a crer que o motivo não poderia ser mais claro: a menina escondia a dor para a avó não ficar brava. A narrativa, que pouco antes havia significado a menstruação sem a contumaz negatividade, remete-nos então à submissão do silenciamento, uma perspectiva diferente da negativa a baixar a voz presente em *Las voladoras*. A menina tinha somente treze anos quando Réptil comete os sucessivos abusos, até que engravida. A avó percebe: “quando minha barriga ficou meio redonda, vovó me despiu e me fez mostrar a língua até que eu ficasse tonta. (...) ‘Perdoe-me, minha filha’, ela me disse devagar, e eu senti pena do seu choro de morcego, seu choro de ratinho” (OJEDA, 2020, p. 27, tradução nossa<sup>166</sup>).

Como se pode esperar de uma bruxa, a avó decide se vingar, envenenando Réptil e cortando-lhe a cabeça.

Dois dias depois, comemos com o Réptil. Lembro de sua língua inchando como um pardal, o sangue púrpura sobre a mesa, as veias de seu pescoço do tamanho de vermes frios, o facão limpo e brilhante cortando o vento. Lembro que cantei alto enquanto vovó o via se contorcer. (...)

Um homem sangra igual a um porco e sua cabeça rola na mesma direção que a das galinhas. As pessoas não sabem, mas é assim: o sangue nunca fica parado (OJEDA, 2020, p. 27, tradução nossa<sup>167</sup>).

<sup>165</sup> No original: “Cuando despertaba volvía a casa con cansancio y dolor entre las piernas, pero fingía estar bien para que la abuela no se enojara.”

<sup>166</sup> No original: “cuando mi barriga se puso un poco redonda la abuela me desnudó y me hizo sacar la lengua hasta que me mareé (...) «Perdóname, mijita», me dijo despacio, y a mí me dio pena su llanto de murciélago, su llanto de ratita.”

<sup>167</sup> No original: “Dos días después comimos con el Reptil. Recuerdo su lengua engordando como un gorrión, la sangre púrpura sobre la mesa, las venas de su cuello del tamaño de gusanos fríos, el machete limpio y brillante cortando el viento. Recuerdo que canté duro mientras la abuela lo veía retorcerse. (...) Un hombre sangra igual que un cerdo y su cabeza rueda en el mismo sentido que las de las gallinas. La gente no lo sabe, pero es así: la sangre nunca se queda quieta.”

O estuprador morre enquanto a narradora canta repetidamente uma série de versos carregados de simbolismos: “Ai, ai, ai, as meninas choram, as rãs pulam, os pintinhos piando, pio, pio, as vacas mugem, muuu, os homens arfam, arf, arf, arf, as corujas ululam, uuu, uuu, as meninas choram, ai, ai, ai” (OJEDA, 2020, p. 27, tradução nossa<sup>168</sup>). Ao fim, as duas enterram o corpo entre os mesmos arbustos onde Réptil entorpecera a menina para violentá-la.

O leitor é posto diante de uma interação complexa de silenciamento, poder, inocência e vulnerabilidade entre a protagonista, sua avó e Réptil. Ao afirmar-se mulher para Réptil — “Eu lhe dizia: ‘Olha como eu mancho, viu?, já sou grande’” (OJEDA, 2020, p. 23, tradução nossa<sup>169</sup>), a protagonista exibe uma ambiguidade de inadvertida sedução, reflexo de sua tentativa de afirmar sua feminilidade que, no entanto, está enredada na ingenuidade de alguém que não compreende as implicações de suas palavras. Por outro lado, a avó, apesar de sua experiência e conhecimento dos perigos que rondam as mulheres — “Ao seu lado, aprendi a temer o olhar de cobiça dos homens, a parecer maior do que sou” (OJEDA, 2020, p. 26, tradução nossa<sup>170</sup>) —, deixa a neta sozinha com o homem.

Seja por simples descuido ou por subestimar a ameaça que Réptil representava, as ações da avó, juntamente com a protagonista e o desfecho da história, reinterpretam narrativas góticas com bruxas armando armadilhas de tentação, tema presente em *O Monge*. No entanto, se Ambrosio é seduzido por Matilda, figura externa que ele considera perversa, a protagonista de Ojeda enfrenta a perversidade de alguém que deveria ser confiável. Longe de ser uma *belle dame sans merci*, a narradora de *Sangre coagulada* é tão somente uma criança.

Também a utilização do veneno difere fundamentalmente de *O Monge*: Matilda envenena para manipular e corromper; a avó usa o veneno para lidar com a violência. O veneno, este clássico símbolo da bruxa, pune e prefigura em si um fio de memória, um saber ancestral, o conhecimento da bruxa. É justamente esse saber que inverte a hierarquia de poder, da mesma forma que a prática abortiva da avó aprofunda essa inversão.

A narradora revela mesmo um certo sentimento de superioridade do saber tradicional, ao articulá-lo com sua obsessão pelo sangue:

Sei que as criaturas nascem e morrem e que algumas nem sequer nascem, por isso não podem morrer. Isso as meninas entendem, nós entendemos: sabemos distinguir entre o golpe e a biologia. De nossos ventres sai a morte porque o que herdamos é o sangue (OJEDA, 2020, p. 25, tradução nossa<sup>171</sup>).

<sup>168</sup> No original: “Ai, ai, ai, las niñas lloran, las ranas saltan, los pollitos pían, pío, pío, las vacas mugen, muuu, los hombres jadean, aj, aj, aj, las lechuzas ululan, uuu, uuu, las niñas lloran, ai, ai, ai.”

<sup>169</sup> No original: “Yo le decía: «Mira cómo mancho, ¿viste?, ya soy grande».”

<sup>170</sup> No original: “A su lado aprendí a temerle al ojo de grasa de los hombres, a parecer más grande de lo que soy”.

<sup>171</sup> No original: “Sé que las criaturas nacen y mueren y que algunas ni siquiera nacen, por eso no pueden morir. Esto lo entienden las chicas, lo entendemos nosotras: sabemos distinguir entre el golpe y la biología. De nuestros

Essa inversão da função do útero, em claro rompimento com a episteme eurocentrada pautada na biologização do corpo feminino, é possível graças aos rastros de memória mantidos pela avó. Tal saber ancestral, que na narrativa do conto permite o enfrentamento da violência, constitui a espinha dorsal da memória. “Só posso ensinar o que sei” (OJEDA, 2020, p. 26, tradução nossa<sup>172</sup>), diz a avó bruxa à menina narradora. Por sua vez, a menina apresenta um catálogo de seus conhecimentos:

Aqui aprendi que se você pingar duas gotas de leite de cabra no olho, cura a infecção. Que a água de cobra envenena e a água de cavalo cura. Que um leitão pode nascer sem romper a placenta, protegido no âmbar morno de sua mãe, e que se você o segura nas mãos é como segurar um balão cheio de xixi (OJEDA, 2020, p. 24, tradução nossa<sup>173</sup>).

A lista continua revelando a manutenção de um conhecimento que sinaliza o controle do próprio corpo. Relembrando Mignolo (2003), a transmissão de uma episteme local passa pela articulação de um pensamento liminar — enunciado pelo subalterno —, forma de descolonizar o saber e, assim, desconstruir discursos que desestruturam o poder da colonialidade/modernidade e suas consequências, tais como a letalidade do patriarcado.

Muitos estudos decoloniais têm compreendido a ação do heteropatriarcado<sup>174</sup> na América Latina como um trauma coletivo. Silva (2021, p. 149) lembra que “trauma é o corte, a ruptura, o que dificilmente será restituído” e que “retomar essas memórias, abrir as cicatrizes da história é um caminho para compreender e reescrever as relações que as constituíram”. Em *Sangre Coagulada*, a memória surge com toda a carga do trauma coletivo, mas também com efeito transformador: o veneno que mata Réptil é a manifestação do poder da bruxa andina. A narrativa de Ojeda sinaliza uma rememoração que é muito mais que a conservação da dor do trauma. Como escreve Gagnebin (2006, p. 12), elaborar o passado também significa “estar atento a esse apelo [...] de transformação do presente, mesmo quando ele parece estar sufocado e ressoar de maneira quase inaudível”.

---

vientres sale la muerte porque lo que heredamos es la sangre.”

<sup>172</sup> No original: “«Solo puedo enseñarte lo que sé»”.

<sup>173</sup> No original: “Aquí he aprendido que si te echas dos gotas de leche de cabra en el ojo se te cura la infección. Que el agua de culebra envenena y el agua de caballo sana. Que un lechón puede nacer sin romper la placenta, protegido en el ámbar tibio de su madre, y que si lo sostienes en tus manos es igual que aguantar un globo lleno de pis.”

<sup>174</sup> O heteropatriarcado pode ser compreendido como um sistema social e político no qual o poder e a autoridade são predominantemente detidos por homens e onde a heterossexualidade é considerada a norma ou padrão dominante (SEGATO, 2016), reforçando portanto a ideia de que as relações de gênero são binárias e hierárquicas, com homens e normas heterossexuais em posições de superioridade em relação a mulheres e a outras orientações sexuais.



Ao fim do conto, fica claro que a narradora acompanhará o trabalho da avó e seguirá com o uso desse saber e a manutenção da memória. No entanto, sobra o amargor do continuísmo, da impossibilidade de mudança, da maldição.

Pouco depois, vovó começou a emagrecer até secar como um galho. Meus quadris se fortaleceram. Ninguém me disse que crescer doeria tanto abaixo do umbigo, nem que a água do ventre é um pântano onde nada se move. Por essas verdades, aprendi a suportar insultos, a plantar, a não sentir falta da mamãe, a colocar a mão nas meninas, a contar coisas para as plantas, a matar e a querer o que mato. Também aprendi a contar até cem, mas às vezes me esqueço.

(...)

O sangue também me disse que uma cabeça cortada desenha o tempo. Que onde uma planta esteve, amanhã crescerá outra. Que vovó se torna pequena para que eu me torne grande. Ela já não anda, já não fala, mas às vezes grita feio como as cabras na noite antes da degola. Eu a escuto e nos defendo com pedras dos invasores. Cresço forte em seu lugar porque, além de sincera, o sangue é justo.

O sangue diz o futuro e minha cabeça cairá. (OJEDA, 2020, p. 28-29, tradução nossa<sup>175</sup>).

As cicatrizes do trauma são mantidas vivas, e a narrativa sugere que o isolamento da avó continuará a ser enfrentado pela neta e por futuras gerações. O gótico é evidente na maneira como o passado se impõe e se perpetua, ainda que esse passado — o saber da bruxa — carregue uma emancipação simbólica, sem mudança material.

A imagem da cabeça decepada aparece três vezes em *Sangre coagulada*, seja a de Réptil ou a da avó que, segundo as pessoas do vilarejo, sai à noite para voar, destino que será também o da cabeça da narradora. A imagem aparece com frequência representada na cultura andina, tanto nas pré-hispânicas quanto persistindo em comunidades indígenas contemporâneas.

O motivo da cabeça decapitada é registrado em mitos coloniais e atuais como Inkarrí, e em suportes andinos como o têxtil: motivos Ñawpa Inka, Ñawpa Ch'unchu, Ch'unchu Simicha e Ch'unchu Inti Pupu elaborados por comunidades indígenas Q'eros contemporâneas; durante a Colônia, o quadro chamado “A degolação de D. Juan Atahualpa em Cajamarca” é testemunho de sua presença; enquanto seu rastro mais antigo se situa no Cerro Sechín do Período Formativo (1600 a.C. – 1200 a.C.) (DÍAZ DURÁN, 2013, p. 17, tradução nossa<sup>176</sup>).

<sup>175</sup> No original: “Poco después la abuela empezó a adelgazar hasta secarse como una rama. Mis caderas se robustecieron. Nadie me dijo que crecer dolería tanto por debajo del ombligo, ni que el agua de vientre es una ciénaga en la que nada se mueve. Por esas verdades aprendí a aguantar insultos, a sembrar, a no extrañar a mamá, a meterle la mano a las chicas, a contarle cosas a las plantas, a matar y a querer lo que mato. También aprendí a contar hasta cien, pero a veces se me olvida. (...) La sangre también me dijo que una cabeza cortada dibuja el tiempo. Que donde una planta estuvo mañana crecerá otra. Que la abuela se hace pequeña para que yo me haga grande. Ella ya no camina, ya no habla, pero a veces grita feo como las cabras la noche antes de la degollación. Yo la escucho y nos defiendo con piedras de los invasores. Cresco fuerte en su sitio porque además de sincera, la sangre es justa. La sangre dice el futuro y a mí se me caerá la cabeza.”

<sup>176</sup> No original: “El motivo cabeza decapitada se registra en mitos coloniales y actuales como Inkarrí, y en soportes andinos como el textil: motivos Ñawpa Inka, Ñawpa Ch'unchu, Ch'unchu Simicha y Ch'unchu Inti Pupu elaborados por comunidades indígenas Q'eros contemporâneas; durante la Colonia el lienzo llamado “La degollación de D. Juan Atahuallpa en Cajamarca” es testimonio de su presencia; mientras que su rastro más

As simbologias são muitas, podendo estar associada a regeneração e renascimento, representando os ciclos naturais da vida e da morte; ligada a práticas de violência ritual e a conflitos históricos, como a invasão espanhola e a traumática morte de Atahualpa<sup>177</sup>; e, contemporaneamente, como uma forma de reivindicar a memória e a identidade andina. Em *Cabeza voladora*, conto subsequente a *Sangre coagulada*, a cabeça decepada surge como elemento central da narrativa.

A história segue uma professora universitária que, ao ouvir seu vizinho Dr. Gutiérrez chutando uma bola, descobre que se trata da cabeça de Guadalupe, sua filha adolescente, quando esta atravessa o muro que divide as casas. A narrativa se inicia quatro dias após a terrível descoberta, com a protagonista assombrada, enfrentando dificuldades para sair de casa. Traumatizada, precisa lidar com o assédio dos jornalistas, a incapacidade da polícia de encontrar o corpo de Guadalupe e a culpa. Durante noites de insônia, ela testemunha rituais no jardim da casa de Gutiérrez, agora vazia, realizados por mulheres vestidas de branco. Eventualmente, uma dessas mulheres a conduz ao jardim, onde a professora participa do ritual e sua cabeça é separada do corpo, flutuando no ar.

O primeiro elemento que se destaca em *Cabeza voladora* é a exploração midiática do crime como catalisador do trauma da protagonista, que se percebe parte da violência diante da pressão dos jornalistas, homens que se aproximam com vozes úmidas e lançando saliva, mostrando os dentes como se a ponto de mordê-la. A tentativa de buscar paz em um passeio no parque apenas sublinha a inescapabilidade de sua situação, em um mundo que de repente parece ameaçador e inóspito.

Disseram-lhe para não assistir às notícias, para evitar abrir os jornais. Recomendaram-lhe não entrar nas redes sociais e, se possível, ficar em casa durante pelo menos uma semana, mas ela saiu assim mesmo. E na esquina, foi abordada por três homens com gel no cabelo que lhe fizeram perguntas absurdas, coisas que lhe pareceram de mau gosto e à beira do grito. Colaram-se ao seu corpo. Soltaram saliva. Angustiada, caminhou rápido para escapar da umidade daquelas vozes, dos gravadores, dos sapatos desgastados, e tropeçou no próprio pé. Nenhum deles a ajudou, mas continuaram a lançar-lhe perguntas sem sentido, algumas até cruéis, aproximando agressivamente os dentes do seu rosto.

No meio da confusão, sentiu uma vontade imensa de vomitar. Vomitou e saiu correndo.

Naquela manhã, não foi ao campus universitário, mas ao parque. Pensou que, ao contrário do que diziam seus colegas, respirar ar fresco lhe faria bem: ver outra paisagem, observar cães de diferentes tamanhos se esfregando na terra e urinando em árvores como se o mundo fosse um lugar simples. (...) O dia lhe pareceu

---

antiguo se sitúa en Cerro Sechín del Periodo Formativo (1600 a.C. – 1200 a.C.).”

<sup>177</sup> Último imperador inca, capturado pelos invasores espanhóis liderados por Francisco Pizarro em 1532. Após um período de cativeiro, durante o qual tentou negociar sua liberdade, Atahualpa foi acusado de vários crimes, incluindo a suposta ordenação do assassinato de seu próprio irmão, e condenado à morte.

luminoso, embora de um modo perturbador: a luz tinha uma tonalidade branca, cor de um osso limpo (...) Então suas mãos começaram a tremer e os tremores lembraram-lhe que o mundo era um lugar horrível onde abandonar o corpo (OJEDA, 2020, p. 31-32, tradução nossa<sup>178</sup>).

Desde o início, os fluidos corporais assumem um papel preeminente ao ancorar a protagonista na materialidade do corpo. Além da saliva, somam-se sangue, urina, cuspe, vômito e suor. Embora sua profissão como professora universitária a incline a buscar refúgio na compreensão racional de suas emoções, esses fluidos simbolizam a predominância da experiência corpórea sobre a racionalidade, e como a experiência da dor não pode simplesmente ser abstraída.

Desse modo, a violência extrema ocorrida com Guadalupe vitimiza também a protagonista, que se percebe então desumanizada, incapaz de dormir, comer e respirar. Assombra-a também a questão de onde o corpo da adolescente foi descartado: “Havia momentos em que ela nem mesmo se sentia capaz de mover os membros para fora da cama e pensava nos de Guadalupe: no lugar perdido da terra onde estariam, sozinhos, como frutos sangrando no meio da noite” (OJEDA, 2020, p. 32, tradução nossa<sup>179</sup>). O alheamento e a dificuldade de articular o horror da situação é demonstrado pela forma como a descoberta da cabeça é apresentada no texto, através da descrição de conversas da vizinhança e falas de jornalistas.

Falavam de feminicídios nas classes médias e altas, mas, acima de tudo, sobre a forma como o crime foi descoberto: como o doutor Gutiérrez enrolou a cabeça de sua filha em plástico e fita adesiva; que esteve, segundo os legistas, brincando de bola com ela durante quatro dias no pátio de sua casa; da pobre vizinha que se levantou numa segunda-feira ouvindo os golpes contra a parede do seu jardim; de um chute fortuito que fez voar a cabeça de Guadalupe Gutiérrez para a casa ao lado; de que a vizinha pegou o embrulho e imediatamente entendeu; do cheiro; do desmaio; da chegada da polícia; da maneira como o doutor se entregou, sem resistência, tomando uma xícara de chá (OJEDA, 2020, p. 34, tradução nossa<sup>180</sup>).

<sup>178</sup> No original: “Le dijeron que no mirara las noticias, que evitara abrir los periódicos. Le recomendaron no entrar en redes sociales y, de ser posible, quedarse en casa durante una semana como mínimo, pero ella igual salió. Y en la esquina la abordaron tres hombres con laca en el pelo que le preguntaron cosas absurdas, cosas que le parecieron de mal gusto y al borde del grito. Se pegaron a su cuerpo. Soltaron saliva. Angustiada, caminó rápido para escapar de la humedad de esas voces, de las grabadoras, de los zapatos desgastados, y tropezó con su propio pie. Ninguno la ayudó, sino que continuaron lanzándole preguntas sin sentido, algunas incluso crueles, acercándole agresivamente los dientes a la cara. En medio de la confusión sintió unas inmensas ganas de vomitar. Vomitó y salió corriendo. Esa mañana no fue al campus universitario, sino al parque. Pensó que, contrario a lo que decían sus colegas, respirar aire fresco le haría bien: mirar otro paisaje, ver perros de distintos tamaños restregándose contra la tierra y meando árboles como si el mundo fuera un lugar simple. (...) El día le pareció luminoso aunque de un modo inquietante: la luz tenía una tonalidad blanquecina, del color de un hueso limpio (...) Entonces sus manos empezaron a temblar y los temblores le recordaron que el mundo era un sitio horrible donde abandonar el cuerpo.”

<sup>179</sup> No original: “Había momentos en los que ni siquiera se sentía capaz de mover las extremidades fuera de la cama y pensaba en las de Guadalupe: en el lugar perdido de la tierra en donde estarían, solas, como frutos desaguándose en medio de la noche.”

<sup>180</sup> No original: “Hablaban de femicídios en las clases medias y altas pero, sobre todo, de la forma en la que se

O modo como ela se vê presa ao acontecido e, sobretudo, ao mistério a respeito do corpo de Guadalupe, contrasta com a tranquilidade do assassino com sua xícara de chá e com o aparente desdém da sociedade. O reitor da universidade onde a protagonista leciona lhe dá férias para que ela descanse, ao que ela conclui ser impossível. Como seguir em frente depois de tamanha brutalidade? A vizinhança, por outro lado, não parece impactada.

Ela se surpreendia que as pessoas do bairro continuassem vivendo normalmente. Havia repórteres nas ruas e na televisão não se falava de outra coisa senão do Dr. Gutiérrez e de sua filha, mas ainda assim as crianças brincavam alegremente nas calçadas, o sorveteiro sorria, as avós conversavam sob o sol, os adolescentes pedalavam suas bicicletas, os pais e mães de família voltavam para casa no mesmo horário de sempre, jantavam e apagavam as luzes. Ela, por outro lado, não conseguia retomar sua rotina.

(...)

Pouco depois, fotografias dos Gutiérrez foram divulgadas nas redes sociais. Ninguém soube quem as postou, mas as pessoas as compartilharam massivamente e para ela pareceu horrível a exposição da vida de alguém que já não podia se defender; a maneira como sob a *hashtag* #justiciapalupe os outros retuitavam imagens privadas, mensagens pessoais que a filha do doutor havia enviado aos seus amigos, informações sobre seus gostos e *hobbies*. Havia algo lúgubre e sujo nessa preocupação popular que se deleitava no dano, na ânsia por detalhes mais sórdidos (OJEDA, 2020, p. 34-35, tradução nossa<sup>181</sup>).

Nesses dois trechos, percebe-se como a violência é absorvida e naturalizada por meio da espetacularização (DEBORD, 1997), da televisão que tanto fala no assunto para fazê-lo mero objeto de consumo visual, do falso engajamento na internet movido por uma necessidade de sinalizar virtude que mal disfarça a curiosidade mórbida, tudo distanciando o espectador da realidade tangível do assassinato. Perde-se de vista a esfera emocional e humana ao se aceitar o absurdo. “Quanta força é necessária para arrancar a cabeça de uma pessoa?, perguntava-se às vezes, com vergonha, olhando-se no espelho. Quanto desejo? Quanto ódio?” (OJEDA, 2020, p. 36, tradução nossa<sup>182</sup>).

---

descubrió el crimen: de cómo el doctor Gutiérrez envolvió la cabeza de su hija con plástico y cinta de embalaje; de que estuvo, según determinaron los forenses, jugando a la pelota con ella durante cuatro días en el patio de su casa; de la pobre vecina que se levantó un lunes escuchando los golpes contra la pared de su jardín; de una patada fortuita que hizo volar la cabeza de Guadalupe Gutiérrez hacia la casa de al lado; de que la vecina tomó el bulto e inmediatamente entendió; del olor; del desmayo; de la llegada de la policía; del modo en el que el doctor se entregó, sin oponer resistencia, tomando una taza de té.”

<sup>181</sup> No original: “Le sorprendía que la gente del barrio siguiera viviendo con normalidad. Había reporteros en las calles y en la televisión no se hablaba de otra cosa que del doctor Gutiérrez y de su hija, pero aun así los niños jugaban alegremente en las veredas, el heladero sonreía, las abuelas charlaban bajo el sol, los adolescentes pedaleaban sus bicicletas, los padres y madres de familia regresaban a la misma hora de siempre, cenaban y apagaban las luces. Ella, en cambio, no podía retomar su rutina. (...) Poco después se filtraron fotografías de los Gutiérrez en redes sociales. Nadie supo quién o quiénes lo hicieron, pero la gente las compartió de forma masiva y a ella le pareció horrible la exposición de la vida de alguien que ya no podía defenderse; el modo en el que bajo el *hashtag* #justiciapalupe los demás retuiteaban imágenes privadas, mensajes personales que la hija del doctor le había enviado a sus amigos, información sobre sus gustos y hobbies.”

<sup>182</sup> No original: “¿Cuánta fuerza se necesita para arrancarle la cabeza a una persona?, se preguntaba en ocasiones,

Essa distorção é percebida também em como a força policial parece conformada com sua própria incompetência: “A polícia lhe contou quando a levaram para depor: não encontraram o corpo de Guadalupe, apenas a cabeça dela. *Mas a cabeça fui eu quem encontrou*, pensou ela, furiosa. A polícia não tinha feito nada” (OJEDA, 2020, p. 33, tradução nossa<sup>183</sup>). Não à toa, no texto, o doutor Gutiérrez se entrega, ao invés de ser preso.

A polícia, o descaso da vizinhança, a *cultura do sadismo* (GINZBURG, 2017) dos meios de comunicação e redes sociais, que demonstram “prazer invadindo o mundo íntimo de uma garota morta” (OJEDA, 2020, p. 35, tradução nossa<sup>184</sup>), prazer do qual a protagonista também compartilha por meio de uma foto que tirou da cabeça decepada, implicam que mesmo o mais brutal dos feminicídios — um pai que corta a cabeça da própria filha — é mais um em meio a tantos outros. A repetição da violência, como diz Segato (2018, p. 11, tradução nossa<sup>185</sup>), “produz um efeito de normalização de uma paisagem de crueldade e, com isso, promove nas pessoas baixos limiares de empatia”.

Tudo isso agrava o processo de desumanização pelo qual atravessa a protagonista, que, isolada em casa, percebe-se gradualmente perdendo a sanidade. Retornaremos ao tropo gótico da mulher enlouquecida pelo isolamento em uma casa — Bertha Manson, em *Jane Eyre*; a narradora de *O papel de parede amarelo*, de Charlotte Perkins Gilman; Eleanor Vance, em *A Assombração da Casa da Colina* (1959), de Shirley Jackson —, mas, por ora, nos concentremos em como o corpo decapitado e esquecido projeta uma imagem que se traduz em ansiedade e insônia. A protagonista passa a se sentir sem oxigênio, como se o que lhe prende à terra não a permitisse respirar; sente-se sem vida, o corpo não descansando quando precisa e não reagindo como deveria. Seus escassos cochilos são atormentados por pesadelos, e ela termina por repetidamente retornar ao pátio durante a noite para encarar a parede contra a qual, do outro lado, o doutor Gutiérrez chutava a cabeça decepada da filha.

A culpa a leva a revisar suas lembranças com Guadalupe. Apesar de vizinhas, a protagonista mal conhecia a menina, vendo-a poucas vezes e nas situações mais prosaicas, pegando o ônibus para a escola ou patinando no parque. Nunca ouviu nada que a levasse a supor que o médico maltratava a filha. No entanto, lembra-se de uma única vez em que a menina bateu à sua porta.

---

con vergüenza, mirándose al espejo. ¿Cuánto deseo? ¿Cuánto odio?”

<sup>183</sup> No original: “La policía se lo contó cuando la llevaron a declarar: no encontraron el cuerpo de Guadalupe, solo su cabeza. *Pero la cabeza la encontré yo*, pensó rabiosa. La policía no había hecho nada.”

<sup>184</sup> No original: “placer irrumpiendo en el mundo íntimo de una chica muerta.”

<sup>185</sup> No original: “La repetición de la violencia produce un efecto de normalización de un paisaje de crueldad y, con esto, promueve en la gente los bajos umbrales de empatía”.

Ela disse: “Olá, como vai? Poderia me dar um pouco de açúcar?” (...) Lembrou que Guadalupe entrou na sala enquanto ela colocava um punhado em um guardanapo. Não estava certa de ter iniciado uma conversa, mas sim de que a garota parecia contente. Lembrou que ao entregar-lhe o açúcar, viu um hematoma em seu braço e que não perguntou sobre a origem do machucado. Lembrou também de Guadalupe pedindo para usar o banheiro, e ela dizendo que não podia, que tinha que ir embora. “Desculpe, estou atrasada para a universidade”, disse-lhe. Lembrou-se de se sentir incomodada pelo pedido da garota, por continuar tomando seu tempo. Afundou o rosto no travesseiro. *Talvez estivesse tentando se afastar um pouco do seu pai*, pensou. E eu nem sequer permiti isso (OJEDA, 2020, p. 36, tradução nossa<sup>186</sup>).

Essa memória específica retorna exatamente quando começam os ruídos na casa dos Gutiérrez, fechada pela polícia. Passos, murmúrios, portas que se abrem, ruídos durante a madrugada que levam a protagonista a imaginar o cadáver decepado de Guadalupe procurando pela própria cabeça.

Os ruídos continuaram prendendo-a em seu quarto até que uma noite, da janela do segundo andar, conseguiu ver o jardim da casa dos Gutiérrez. Toda a terra estava revolvida, as plantas arrancadas e, no centro, sete mulheres permaneciam sentadas em um círculo. Seu primeiro pensamento foi chamar a polícia, mas tinha pouca vontade de ser interrogada, de ouvir as patrulhas, de descrever dezenas de vezes o que tinha visto ou não, o que tinha ouvido ou não (OJEDA, 2020, p. 36-37, tradução nossa<sup>187</sup>).

Fascinada, ela continua espionando essas mulheres nas noites seguintes, seus cantos, suas danças, as correrias pela casa, batendo portas, os pés de arruda que enterravam no jardim. Tinham idades variadas, vestiam branco e usavam cabelos longos, uma trançando o da outra. Em suas rezas e cantos, “repetiam palavras como ‘fogo’, ‘espírito’, ‘bosque’, ‘montanha” (OJEDA, 2020, p. 37, tradução nossa<sup>188</sup>). Como em um ritual, as mulheres apertam fortemente o pescoço, deixando hematomas azulados.

A protagonista sente uma mistura de repulsa e atração por essas atividades, ficando evidente como aquele se constitui um espaço de abjeção (KRISTEVA, 1982). Sente também remorso por não relatar à polícia, agravado pela estranha satisfação ao olhar uma foto

<sup>186</sup> No original: “Le dijo: «Buenas, ¿cómo está? ¿Me podría regalar un poco de azúcar?». (...) Recordó que Guadalupe entró al salón mientras ella le colocaba un puñado en una servilleta. No estaba segura de haber iniciado una charla, pero sí de que la chica se veía contenta. Recordó que al entregarle el azúcar vio un hematoma en su brazo y que no le preguntó por el origen del golpe. Recordó también a Guadalupe pidiéndole prestado el baño, y a ella diciéndole que no podía, que tenía que irse. «Lo siento, voy tarde a la universidad», le dijo. Recordó sentirse molesta por la petición de la chica, por seguir quitándole su tiempo. Hundió el rostro en la almohada. *Tal vez estaba intentando alejarse un rato de su padre*, pensó. Y yo ni siquiera le permití eso.”

<sup>187</sup> No original: “Los ruidos continuaron encerrándola en su habitación hasta que una noche, desde la ventana del segundo piso, logró ver el jardín de la casa de los Gutiérrez. Toda la tierra estaba removida, las plantas arrancadas y, en el centro, siete mujeres permanecían sentadas en un círculo. Su primer pensamiento fue el de llamar a la policía, pero tenía pocas ganas de que la interrogaran, de oír a las patrullas, de describir decenas de veces lo que había visto o no, lo que había escuchado o no.”

<sup>188</sup> No original: “repetían palabras como «fuego», «espíritu», «bosque», «montaña».”

que tirara da cabeça de Guadalupe. Começa a sentir uma conexão intensa com essas mulheres, ao ponto de imitar seus movimentos frenéticos e suas danças.

Sabia que estava errado, que tudo indicava que deveria sentir desprezo por elas, no entanto, essa loucura ostentada permitia-lhe lembrar de Guadalupe viva; lembrar da tarde em que a viu patinando com as pernas manchadas de terra, ou da vez que a encontrou abraçando uma de suas amigas, ou quando a viu descer de uma moto com um vestido brilhante e seus olhos encontraram os dela — negros, cheios de emoção — e, por um brevíssimo instante, acreditou ver-se a si mesma vinte anos atrás, suada, alegre, ignorante de quanto um corpo recém-aberto ao prazer podia sofrer. No jardim vizinho, as mulheres apertavam o pescoço como se quisessem fazê-lo desaparecer. Ela começou a chamá-las de Umas porque assim chamavam as cabeças que abandonavam seus corpos quando o sol se punha (OJEDA, 2020, p. 39, tradução nossa<sup>189</sup>).

Nota-se na passagem sobre os sofrimentos pelos quais pode passar um “corpo recém-aberto ao prazer” a retomada de temas abordados nos contos anteriores. Em *Sangre coagulada* o corpo da jovem narradora é violado sexualmente pelo homem que fazia as vezes de figura paterna; aqui, a violência do pai apaga a filha. O desaparecimento de seu corpo — desmembrado? jogado em uma vala? — representa a consumação daquilo a que Segato (2018, p. 11, tradução nossa<sup>190</sup>) chama *pedagogia da crueldade*, “que vai muito além de matar, ensina a matar de uma morte desritualizada, de uma morte que deixa apenas resíduos no lugar do falecido”.

Além do corpo desaparecido, é importante ressaltar que o pai não apenas decepou a cabeça de Guadalupe, mas a enrolou em plástico e a chutava contra a parede, como se fosse uma bola. Na cosmogonia andina, a cabeça tem um significado especial, lar da alma e aludindo a poderes mágicos:

Obviamente, a presença na cabeça de todos os sentidos corporais: audição, visão, olfato e paladar, manifesta um protagonismo sensorial que nenhuma outra parte do corpo possui. A través da cabeça e do rosto nos identificamos e nos reconhecemos. A través da cabeça podemos expressar todos os sentimientos humanos e también rir, chorar, gemer, gritar, cantar. No passado, pinturas ou tatuagens faciais, ornamentos ou joias, cocares, etc., permitiam a diferenciação de grupos etnicamente diferentes. Além disso, os diferentes costumes de modificar o crânio são expressões da mesma coisa. A cabeça humana expressa, portanto, poderes que, quando levados ao nível

<sup>189</sup> No original: “Sabía que estaba mal, que todo indicaba que debía sentir desprecio por ellas, sin embargo, esa locura enarbolada le permitía recordar a Guadalupe viva; recordar la tarde en que la vio patinando con las piernas manchadas de tierra, o la vez que la encontró abrazándose a una de sus amigas, o cuando la vio bajarse de una moto con un vestido brillante y sus ojos se encontraron con los de ella —negros, empapados de emoción— y, durante un brevísimo instante, creyó verse a sí misma veinte años atrás, sudada, alegre, ignorante de lo mucho que un cuerpo recién abierto al placer podía llegar a sufrir. En el jardín vecino las mujeres se apretaban el cuello como si quisieran hacerlo desaparecer. Ella comenzó a llamarlas Umas porque así les decían a las cabezas que abandonaban sus cuerpos cuando se ocultaba el sol.”

<sup>190</sup> No original: “que va mucho más allá del matar, enseña a matar de una muerte desritualizada, de una muerte que deja apenas residuos en el lugar del difunto”

mítico, constituem expressões fantásticas extraordinárias, que em muitos casos estão ligadas a mitos de origem (VARGAS, 2024, np, tradução nossa<sup>191</sup>).

Desfigurar a cabeça de Guadalupe é um ato de depredação que destitui daquele corpo seu último poder, o simbólico. Nesse sentido, as Umas são também alegorias de um exercício testemunhal, tanto de um mundo em constante ataque e desintegração — o andino, pré-colonial — quanto do trauma em si, especificamente da violência de gênero.

Segundo Morote Best (1953, p. 113, tradução nossa<sup>192</sup>),

*Uma*, simplesmente significa cabeça. É uma palavra quéchua. Mas também é a cabeça que voa, que na região de Ayacucho toma esse nome ou o de 'Waqya', que no Departamento de Cusco é chamado 'Qepqe', como disse há muitos anos Gonzáles Holguín, e que, dependendo da região, vai mudando de nome e adquirindo atributos e projeções diferentes dos originais (...).

O mito da mulher cuja cabeça se desprende do corpo está presente em diversos povos andinos, inclusive em algumas sociedades indígenas da Amazônia, como os Tupari e os Macurap (MINDLIN, 1996). Como já afirmado, a perseguição contra as religiões indígenas nos Andes resultou em uma associação de todos as suas entidades, ídolos e rituais com o conceito europeu de feitiçaria maligna. Após séculos, as muitas e variadas Umas são hoje consideradas uma espécie de *bruxa andina*, que atua durante a noite e cujas cabeças percorrem vilarejos em busca de carne fresca.

As Umas de *Cabeza Voladora* não possuem esse apetite grotesco. Formam um *coven*, e suas roupas e cabelos soltos remetem às representações na cultura popular de uma reunião de sabá. Trata-se, portanto, de uma reinterpretação das bruxas de origem clássica e/ou pertencentes à tradição ocidental. Apesar de não aparecem pactos satânicos, crianças sequestradas, caldeirões ou sacrifício de animais, tropos comuns a essas narrativas, há nelas um inegável caráter erótico, manifestado por exemplo nas cuspidas que se dão entre si<sup>193</sup>.

---

<sup>191</sup> No original: “Obviamente, la presencia en la cabeza de todos los sentidos corporales: oído, vista, olfato y gusto, manifiesta un protagonismo sensorial que ninguna otra parte del cuerpo posee. Por la cabeza y el rostro nos identificamos y reconocemos. Por la cabeza podemos expresar todos los sentimientos humanos y además reír, llorar, gemir, gritar, cantar. En el pasado, la pintura facial o tatuajes, ornamentos o joyas, tocados, etc., permitían diferenciar a grupos étnicamente distintos. Aún más, las diferentes costumbres de modificar el cráneo son expresiones de lo mismo. La cabeza humana expresa, por tanto, poderes que pasados al plano mítico, constituyen expresiones fantásticas extraordinarias, que en muchos casos tienen vinculación con mitos de origen.”

<sup>192</sup> No original: “Uma, simplemente significa cabeza. Es una palabra quechua. Pero es también la cabeza que vuela, que en la región de Ayacucho toma tal nombre o el de "Waqya", que en el Departamento del Cusco se llama "Qepqe", como lo dijo hace muchos años Gonzáles Holguín, y que, según las regiones, va cambiando de nombre y tomando atributos y proyecciones diferentes de las originarias (...).”

<sup>193</sup> O ato de cuspir está intimamente ligado a tradições mágicas, ritualísticas e de cura. No contexto andino, por exemplo, Bastén (2021) afirma que os xamãs Yora tinham como prática sugar os males do corpo dos pacientes e depois cuspir para examinar a saliva em busca de doenças.



Na tradição europeia, a inevitável sedução é marca da bruxaria, cujos *coven* apresentavam como maior ameaça justamente a convocação de novos membros, a corrupção de inocentes. Afinal, “o monstro também atrai” (COHEN, 2000, p. 48). O chamado para a protagonista acontece quando tocam-lhe a campainha certa noite e ela presumiu se tratar das Umas, “uma mulher de cabelos longos e grisalhos, vestida de branco, com um ramo de arruda na mão cheia de terra” (OJEDA, 2020, p. 39, tradução nossa<sup>194</sup>). A protagonista não atende a porta, adormecendo escondida debaixo da mesa de jantar. Sonha com as cabeças das Umas ao seu redor feito um enxame de abelhas, mordendo-a, e acorda com o pescoço marcado e as unhas vermelhas, como se, durante o sonho, tivesse se arranhado ali. Ela ainda se sente presa ao corpo, à casa, ao trauma.

A relação entre erotismo e liberação é demonstrada pela protagonista ao refletir sobre os cefalóforos e suas próprias experiências íntimas. Esta reflexão é um eco do chamado das Umas, misturando a realidade com o desejo e o medo, em um parágrafo em que aparecem duas lembranças à primeira vista incoerentes.

Uma vez, conversou com seus alunos sobre os cefalóforos: personagens que, tanto em mitos quanto em pinturas, apareciam segurando suas próprias cabeças. Naquela tarde, pensou neles e se as Umas segurariam as suas com a mesma paz, com a mesma firmeza. Perguntou-se se não seria esse um estado superior ao qual aspirar: aprender a ser uma cabeça quando o corpo pesava demais, libertar-se da extensão sensível onde respirava o frio e o ardor, a tristeza e o abandono. Também se lembrou daquela vez em que se masturbou imaginando Guadalupe colocando os patins, muito antes de seu assassinato, quando a filha do médico tinha quinze anos e ela vinte e seis. Ao terminar, sentiu-se suja por ter fantasiado com uma menor, mas tentou se desculpar dizendo a si mesma que existia um abismo entre os desejos e a realidade, um abismo líquido e mutável que a salvava todos os dias de ser quem era. Quanta força é necessária para levantar uma cabeça viva do chão?, perguntou-se naquela noite. A mesma que para levantar uma flor, um elefante, um oceano? (OJEDA, 2020, p. 40, tradução nossa<sup>195</sup>).

Quando as Umas retornam durante a madrugada, ela está pronta para acompanhá-las.

---

<sup>194</sup> No original: “una mujer de cabello largo y encanecido, vestida de blanco, con una ruda en la mano llena de tierra.”

<sup>195</sup> No original: “Alguna vez conversó con sus estudiantes sobre los cefalóforos: personajes que tanto en mitos como en pinturas aparecían sosteniendo sus propias cabezas. Esa tarde pensó en ellos y en si las Umas sostendrían las suyas con la misma paz, con la misma entereza. Se preguntó si no era ese un estado superior al que aspirar: aprender a ser una cabeza cuando el cuerpo pesaba demasiado, liberarse de la extensión sensible en donde respiraba el frío y el ardor, la pena y el abandono. También recordó aquella vez en que se masturbó imaginando a Guadalupe poniéndose los patines, mucho antes de su asesinato, cuando la hija del doctor tenía quince y ella veintiséis. Al terminar se sintió sucia por haber fantaseado con una menor, pero intentó disculparse a sí misma diciéndose que existía una brecha entre los deseos y la realidad, una brecha líquida y cambiante que la salvaba todos los días de ser quien era. ¿Cuánta fuerza se necesita para levantar una cabeza viva del suelo?, se preguntó esa noche. ¿La misma que para levantar una flor, un elefante, un océano?”

Às três da manhã a campainha tocou novamente, mas desta vez ela não se escondeu. Permaneceu parada, com os olhos fixos na sombra e, depois, avançou levemente, quase como as Umas no jardim dos Gutiérrez: quase levitando (...). Abriu a porta e, do outro lado do limiar, a mulher a saudou em um sussurro. (...) — Você não precisa de sapatos — murmurou a Uma antes de voltar para a rua. Por alguns segundos que significaram nada, ponderou a possibilidade de se proteger da verdade. Ao contrário, saiu atrás da mulher, direto para a noite (OJEDA, 2020, p. 40-41, tradução nossa<sup>196</sup>).

Sair de casa é entregar-se a uma outra verdade, uma travessia entre mundos. O corpo da protagonista vinha se tornando um fardo muito pesado, indesejável. Por isso, entrega-se, permitindo e até ansiando que seu corpo se torne “flácido e pálido como o casulo rompido de uma crisálida” (OJEDA, 2020, p. 42, tradução nossa<sup>197</sup>). O corpo é uma casca, um invólucro que precisa ser deixado para trás.

A partir do momento em que a protagonista aceita o convite da Uma, a narrativa cresce em contornos sobrenaturais, sendo conduzida até a casa dos Gutiérrez, ao local onde antes a cabeça de Guadalupe havia rolado. Lá, as outras mulheres rezam, cantam, cospem, correm e agitam os cabelos, apertando o próprio pescoço até caírem sorrindo no gramado. Incentivam a protagonista a comer uma erva amarga, que gradualmente se torna doce e espessa em seu paladar. A erva traz à sua mente uma imagem de Guadalupe, descendo do ônibus, ainda criança, com um cartaz pintado do dia dos pais. “Quando se olharam, Guadalupe lhe sorriu como uma menina prestes a perder os dentes de leite: com amplitude e desembaraço. Ela não se lembrava de ter sorrido de volta. A consciência dessa falta a fez querer chorar enormemente” (OJEDA, 2020, p. 41, tradução nossa<sup>198</sup>). A professora encontra compreensão nas Umas, que trançam seu cabelo e a vestem de branco, acariciando seu corpo com a arruda.

Havia um frenesi impúdico nos corpos que suavam e mostravam suas unhas, seus seios, suas línguas. Uma excitação que ela também sentia ao permanecer no lugar onde tudo aconteceu (...). De repente, quis correr, atirar-se contra as paredes, arrancar a tinta, mas ficou recebendo a saliva espessa que as Umas lhe cuspiam no peito; ouvindo-as murmurar com os dentes cerrados, vendo-as se enforçar com as próprias mãos.

Se fechasse os olhos, via uma cabeça gigante de pele grossa e sobranceiras franzidas, com duas imensas asas de condor emergindo dos lados de suas orelhas: uma cabeça que se parecia com a de Guadalupe, mas também com a de qualquer

<sup>196</sup> No original: “A las tres de la mañana el timbre volvió a sonar, pero esta vez no se escondió. Se mantuvo quieta en su sitio con los ojos clavados en la sombra y, después, avanzó ligera, igual que las Umas en el jardín de los Gutiérrez: casi levitando (...). Abrió la puerta y, al otro lado del umbral, la mujer la saludó en un susurro. (...) —No necesitas zapatos —le murmuró la Uma antes de regresar a la calle. Por unos segundos que significaron nada barajó la posibilidad de resguardarse de la verdad. Al contrario, salió detrás de la mujer, directo a la noche.”

<sup>197</sup> No original: “flojo y pálido como el capullo roto de una crisálida.”

<sup>198</sup> No original: “Cuando se miraron, Guadalupe le sonrió igual que una niña a la que estuvieran por caérsele los dientes de leche: con amplitud y desenfadado. Ella no recordaba haberle sonreído de vuelta. La conciencia de esa falta le produjo unas inmensas ganas de llorar.”

outra menina e que, apesar de seu evidente descontentamento, sorria sem dentes no jardim (OJEDA, 2020, p. 42, tradução nossa<sup>199</sup>).

Até então, a protagonista teve uma atitude passiva em todo o conto: a cabeça decepada foi lançada a seu encontro; os jornalistas a perseguiram; fez do isolamento em casa seu refúgio para lidar com a crescente ansiedade. Como observadora dos encontros das mulheres, experimentava o escapismo assistindo-as. Ao ser integrada, confronta-se com a memória de Guadalupe e com o horror de um trauma que é coletivo e que também se impõe materialmente sobre si. A monstruosidade das Umas destruiu a segurança de seus refúgios: a casa e o corpo. Afinal, como argumenta Cohen (2000), o monstro manifesta ansiedades sobre a desintegração de fronteiras sociais e corporais.

Bachelard (1978, p. 202) observa que “o espaço habitado transcende a geometria e torna-se um local de nossa íntima segurança”, funcionando como um *não-eu* que protege o *eu*. No entanto, desde os primórdios da literatura gótica, a fragilidade da casa como um espaço seguro é largamente evidenciada, lugar de tensão entre o familiar e o estranho. Retornemos à figura da mulher que, presa em casa, forçosamente ou não, tem a sanidade posta à prova. A título de exemplo e comparação, concentremo-nos em uma narrativa que trata também de um *coven* de bruxas, *All souls* (1937), de Edith Wharton. O conto de Wharton narra a experiência sobrenatural vivida por Sara Clayburn, uma viúva que vive sozinha com seus criados em uma propriedade rural após a morte do marido. Na véspera do Dia de Finados, ela tem um estranho encontro com uma mulher desconhecida, talvez uma *fetch*<sup>200</sup> ou alguém habitada por uma bruxa, que diz estar indo visitar “uma das meninas” da casa. Mais tarde, naquele mesmo dia, Sara cai e machuca o tornozelo, ficando incapacitada de se mover. Durante a noite, ela percebe que a casa está estranhamente silenciosa e que nenhum dos empregados responde aos seus chamados — o narrador conjectura que eles possam ter sido convocados para um *coven*. Aterrorizada, escuta a voz de um homem falar em uma língua estrangeira, voz que depois descobre ser proveniente de um rádio. No dia seguinte, os empregados retornam como se nada tivesse acontecido, e a situação é tratada como se ela estivesse delirando devido à dor e febre.

---

<sup>199</sup> No original: “Había un frenetismo impúdico en los cuerpos que sudaban y mostraban sus uñas, sus senos, sus lenguas. Una excitación que ella también sentía al permanecer dentro del lugar en donde todo sucedió (...). De repente quiso correr, lanzarse contra las paredes, arrancar la pintura, pero se quedó recibiendo la saliva espesa que las Umas le escupían en el pecho; oyéndolas musitar con la dentadura cerrada, viéndolas ahorcarse con sus propias manos. (...) Si cerraba los ojos veía una cabeza gigante de piel gruesa y ceño fruncido, con dos inmensas alas de cóndor emergiendo a los lados de sus orejas: una cabeza que se parecía a la de Guadalupe pero también a la de cualquier otra chica y que, pese a su evidente enfado, sonreía sin dientes en el jardín.”

<sup>200</sup> Termo da mitologia celta que se refere a uma aparição ou duplo de uma pessoa viva, frequentemente interpretado como um presságio de morte.

Anos depois, no mesmo dia do estranho encontro, Sara vê novamente a mulher misteriosa e decide deixar a casa para nunca mais retornar.

Em *All souls*, a casa de Sara Clayburn torna-se um espaço de terror, assim como a residência da professora em *Cabeza voladora*, uma vez que os espaços góticos são assombrados pelo passado e por forças ocultas. Se “o espaço habitado transcende a geometria e torna-se um local de nossa íntima segurança” (BACHELARD, 1978, p. 202), no conto de Ojeda, a experiencição da dor e da violência, distanciada pela espetacularização, atravessa as paredes e muros da residência para se imiscuir na carne. Não são outros os que serão convocados pelo sobrenatural, mas a protagonista, que já manifestava a fascinação diante do coven — um tropo que Edith Wharton também retrata em *All souls*, com seu narrador caracterizando a curiosidade sobre um coven como “um anseio incontrolável, que, quando a oportunidade se apresenta, quebra todas as inibições” (WHARTON, 1976, p. 316, tradução nossa<sup>201</sup>).

*Cabeza voladora* termina com a protagonista repetindo de forma sobrenatural o caminho de Guadalupe rumo ao pátio vizinho.

Ela levou as mãos à garganta e a tratou como massa de modelar, como cera fervente moldando-se ao toque, afundando até a traquéia. A sensação a fez gritar, mas o que saiu de sua boca foi um sussurro. Então, no meio da agitação dos corpos semidesnudos, ela sentiu: o desprendimento, a separação definitiva. Baixou o olhar e viu seu corpo caído sobre a terra, flácido e pálido como o casulo rompido de uma crisálida. Seus olhos estavam longe, à altura de dez, quinze, vinte crânios flutuantes. Sua voz era vento.

Aterrorizada, ouviu o barulho de uma cabeça sendo chutada contra a parede como o futuro. E então, abrindo caminho entre a leveza dos cabelos, o som da sua própria cabeça voando em direção ao pátio ao lado e caindo entre as hortênsias. (OJEDA, 2020, p. 42-43, tradução nossa<sup>202</sup>).

Como diz Cohen (2000, p. 54), “o monstro está situado no limiar do tornar-se”. *Cabeza voladora* apresenta um processo de *monstrificação*, ou, melhor dizendo, de *bruxificação*. Reconhecer-se bruxa para assim se libertar dos medos e ansiedades, um processo sobretudo corporal. Vale aqui traçar um paralelo entre o ritual pelo qual passa a protagonista e a definição que Santos (2023, p. 175-175) dá de *corpo bruxólico*:

<sup>201</sup> No original: “Anyone who has once felt the faintest curiosity to assist at a Coven apparently soon finds the curiosity in-crease to desire, the desire to an uncontrollable longing, which, when the opportunity presents itself, breaks down all inhibitions”.

<sup>202</sup> No original: “Se llevó las manos a la garganta y la trató como plastilina, como cera hirviendo moldeándose al tacto, hundiéndose hasta la tráquea. La sensación la hizo gritar, pero lo que salió de su boca fue un bisbiseo. Entonces, en medio de la agitación de los cuerpos semidesnudos, lo sintió: el desprendimiento, la separación definitiva. Bajó la mirada y vio su cuerpo caído sobre la tierra, flojo y pálido como el capullo roto de una crisálida. Sus ojos estaban lejos, a la altura de diez, quince, veinte cráneos flotantes. Su voz era viento. Aterrorizada, escuchó el ruido de una cabeza siendo pateada contra la pared como el futuro. Y luego, abriéndose paso entre la ingravidez de los cabellos, el sonido de la suya propia volando hacia el patio de al lado y cayendo entre las hortensias.”

Corpo como um instrumento que efetua a compreensão de um mundo tão demarcado, e, portanto, interpretado, quanto um território a ser controlado, submetido, conquistado, identificado. (...) Um corpo capaz de ressentir e de aceitar a marca que tenta discriminá-lo, determiná-lo, conduzi-lo violentamente. Corpo que recebe um nome que diz mais de um gigantesco experimento biológico e social que busca criar os meios pelos quais este pode ser transformado ou quebrado (...). Como o animal que, esquartejado, é transformado em coisa para que possamos fazer uma alimentação limpa, civilizada. Acontece que as bruxas compreenderam pela dor que seus corpos não são só órgãos, músculos e ossos. Na verdade, elas inventaram um corpo que só é mesmo corpo quando deixa de ser sustentado por esses mesmos ossos, músculos e órgãos, quando mergulhado na neblina da noite, mistura diferenças com violência, se tornando uma unidade rítmica de intensidade de sentidos. A exuberância desta figura que brota feito suor do desespero inconsolável, abre caminhos para uma reconciliação com um mundo que parece corresponder à sopa primordial da origem dos tempos.

A metamorfose da professora em Uma, com sua cabeça separada do corpo, é o encerramento de um processo de territorialização do corpo. Admite-se um novo ordenamento em que a desintegração psicológica do espaço de segurança avança também sobre o físico. Para citarmos Segato (2005, p. 271), Guadalupe foi “expropriada do controle sobre seu espaço-corpo”, e é esta experiência que se transfere para a protagonista de *Cabeza voladora*, a experiência física de um trauma que não pode ser levemente individualizado ou afastado pelo espetáculo. Essa bruxificação parece seguir a teoria fenomenológica da corporificação, como explorada por Merleau-Ponty (1999): a percepção é indissociável do corpo vivido. Testemunha e vítima psicológica da violência infligida a Guadalupe, a protagonista internaliza e corporifica o horror. Na corporificação do trauma, há ainda a interseção e o conflito entre dois mundos de conhecimento distintos. A protagonista, uma professora universitária, imersa em uma forma de saber centrado, racional, hegemônico, não se dava conta da vulnerabilidade do corpo feminino — e, por extensão, de seu próprio corpo — no contexto em que vivia. Confrontada com o horror da compreensão, o refúgio último é o mistério das práticas das Umas.

Também *Cabeza voladora* apresenta um contexto urbano que o diferencia de *Las voladoras* e *Sangre coagulada*, cujas histórias se passam em ambientes rurais, o que ressalta a natureza onipresente da violência de gênero. *Las voladoras* e *Sangre coagulada* mostrem como as tradições e estruturas sociais conservadoras em comunidades rurais podem facilitar a perpetuação da violência, mas tais problemas persistem em ambientes urbanos, ainda que de formas distintas — enquanto os contos rurais são marcados pela *cultura do silêncio*, com personagens que se enxergam como quase-coisas e têm negado o direito de se expressar, *Cabeza voladora* destaca a *cultura do sadismo* como forma de desumanização e esquecimento.

As bruxas de *Sangre coagulada* e *Cabeza voladora* são simultaneamente reflexo, produto e contraponto dessas condições. Em ambos os casos, a corporalidade é apresentada como uma fronteira, e o que fica é uma “experiência em que o corpo não está mais separado do meio, e, contudo, também não é o meio” (SANTOS, 2023, p. 176). *Sangre Coagulada* mostra a bruxa como o vínculo do corpo e da memória — o sangue é a inscrição da permanência —, enquanto em *Cabeza Voladora*, a transformação em Uma é o colapso da racionalidade e a necessidade de um novo entendimento que não pode ser articulado através da linguagem convencional. Na ausência de uma linguagem capaz de representar o trauma, ambos os contos adquirem características do sobrenatural, recorrendo ao gótico como desafio às convenções e expressar o indizível.

Sá (2019) aponta que o gótico se transforma ao se deparar com as especificidades culturais e históricas de cada região. No caso da América Latina, essa transformação inevitavelmente envolve tradições em processo de apagamento e a persistência dos horrores coloniais. Nos dois casos em questão, a monstrosidade revela a violência dos patriarcados de alta intensidade impostos no território latino-americano. Nesse sentido, a bruxificação, o tornar-se bruxa andina, pode ser lida como a articulação de um contraponto às narrativas que perpetuam estratégias de apagamento de tradições, corporalidades e conhecimentos que permitiu, entre outros efeitos, a violência das “relações patriarcais impostas pela colônia e estabilizadas na colonialidade moderna” (SEGATO, 2012, p. 124).

### **3.3 Relações familiares: os territórios**

Os contos analisados até aqui apresentam diversas transgressões das relações padronizadas do moderno conceito de família: na substituição da mãe pela filha em *Las voladoras* e *El mundo de arriba e el mundo de abajo*; no abuso sexual por figuras paternas em *Las voladoras* e *Sangre coagulada*; na desconstrução da estrutura familiar em *Sangre coagulada*; no brutal feminício praticado pelo pai contra a filha em *Cabeza voladora*. Afinal, é tema recorrente na obra de Ojeda a desconstrução de ambientes de convívio familiar e seguro, como a casa e a escola (SANGUINO, 2021). De todo modo, todos esses contos trazem a problematização da função paterna em seu primeiro plano. *Slasher*, a história

analisada a seguir, por outro lado, explora em detalhes a *função fraterna*<sup>203</sup> (KEHL, 2000) de um ponto de vista corporal e transgressor.

A memória criada pela função fraterna, caracterizada por relações horizontais, em contraponto à verticalidade das relações paternas, abrange um entendimento recíproco moldado por experiências e conflitos vividos na esfera familiar, o que forma a base da identidade e estabelece estratégias para o manejo de emoções. Afinal,

É na circulação horizontal que se cria a possibilidade, para os sujeitos, de desenvolvimento de traços identificatórios secundários (em relação ao traço unário que dá consistência subjetiva ao eu), essenciais para permitir a diversificação das escolhas do destino, em relação às quais o traço unário é insuficiente. (KEHL, 2000, p. 43).

Essa dinâmica não implica a substituição da função paterna, tampouco “confundir a função do semelhante, na constituição do eu, com a participação da fratria na constituição da função paterna” (KEHL, 2000, p. 38), mas exerce influência complementar nos papéis de interação social e formação de identidade. Esses laços podem tanto reforçar quanto desfazer pactos, com os impulsos individuais ainda guiados pelo ideal paterno. Os irmãos são pares, semelhantes, que contribuem para o entendimento de si e do mundo social para além da família nuclear. Percebe-se nessa conceituação um foco outro que não a rivalidade pela atenção dos pais, mais comumente trabalhado pela psicanálise. Segundo Marquez (2008, p. 84), talvez por isso Kehl “prefira a palavra Função ao invés de Complexo”.

Relações fraternas são tema recorrente em mitos e lendas, nas mais diferentes possibilidades e expressões. Exemplos de rivalidade incluem Caim e Abel (também Esaú e Jacó) na mitologia judaico-cristã; Osíris e Set, simbolizando ciúme e traição para os antigos egípcios; e Mwindo, no mito Nyanga, que precisa enfrentar não apenas seus sete irmãos, mas também seu pai. As mitologias indígenas ameríndias oferecem algumas narrativas pautadas em motivos mais positivos, como o Ciclo dos Irmãos da tradição Guarani, segundo o qual Kuarahy (o sol) e Jasy (a lua) ajudaram Nhanderu Tenondegua na criação da segunda terra, Yvy Pyau, após a destruição da primeira. Na cultura andina, ambas as origens mitológicas do império inca envolvem relacionamentos entre irmãos: a Lenda dos Irmãos Ayar e a Lenda do Lago Titicaca. Na primeira, quatro casais de irmãos emergem da montanha após um dilúvio. Saindo em busca de terras férteis, após diversas situações, Ayar Manco é o único dos homens que consegue chegar ao vale de Cusco com as quatro irmãs, onde funda a civilização. Já a

---

<sup>203</sup> Embora haja alguma sobreposição entre função fraterna e complexo fraterno, segundo Marquez (2008), os dois conceitos se referem a aspectos diferentes da relação entre irmãos e podem ser abordados de maneiras distintas na teoria psicanalítica. Assim, o complexo fraterno envolve o reconhecimento do desejo e pode incluir sentimentos de rivalidade, inveja, ciúme e amor entre irmãos.

Lenda do Lago Titicaca conta como a divindade Inti, o Rei Sol, enviou seu filho Manco Capac juntamente com a irmã e esposa Mama Ocllo para juntos fundarem a grande cidade de Cusco.

Na tradição gótica, o já citado *O Monge* tem como revelação chocante o incesto cometido pelo padre Ambrósio, que, obcecado por Antonia, violentou-a, ignorante de seus laços sanguíneos. Em *O morro dos ventos uivantes*, as relações fraternas, sanguíneas ou de criação, movem o enredo em duas gerações marcadas por ciúme e ressentimento. *A queda da casa de Usher* (1839), de Edgar Allan Poe, tem como eixo a relação entre os irmãos gêmeos Roderick e Madeline, caracterizada por uma proximidade de certa sugestão incestuosa, mistério que traduz a própria estranheza decadente da Casa de Usher, de quem os dois são os últimos herdeiros. Contemporaneamente, vale destacar os exemplos de *The Bad Sister* (1978), de Emma Tennant, e *Beloved* (1987), de Toni Morrison. A narrativa de Tennant evita o clichê maniqueísta da irmã boa e da irmã má, enfatizando em lugar disso a interdependência e o entrelaçamento de identidades. Já o trauma da escravidão presente no romance de Morrison surge através da presença fantasmagórica de uma irmã falecida, um assombro que alterna a dinâmica familiar e desvela segredos.

*Slasher* adota a linha estabelecida por esses diversos tropos góticos com as gêmeas Paula, que é surda, e Bárbara, que fantasia cortar a língua da irmã. Filhas de uma mãe solteira que sofre de depressão, insônia e sonambulismo, elas formam um duo musical denominado Las Bárbaras, dedicando-se à *noise music*, gênero que explora sons sem se basear em melodia ou harmonia, utilizando ruídos para compor texturas sonoras. As produções musicais das gêmeas vão além dos instrumentos tradicionais, incorporando sons de tesouras, água, excrementos, potes, latas, dentaduras, insetos e animais vivos ou mortos.

O conto acompanha as irmãs, aos dezoito anos, enquanto se preparam nos bastidores de uma casa noturna para uma performance em que planejam realizar algo inovador e extremo. Enquanto aguardam a sua vez de subir ao palco, durante a apresentação de outros músicos, memórias de sua infância e adolescência são evocadas por meio de Bárbara, de forma não-linear, construindo a narrativa até o momento do espetáculo. Conforme previsto, o público reage com profundo desconforto aos sons produzidos pela dupla. A apresentação logo converge para uma espécie de convocação, um ritual, e Bárbara levanta um estilete com a intenção de cortar a língua de Paula. O desfecho é ambíguo, abrindo a possibilidade de que a própria Paula tenha se mutilado no palco.

A proposta musical das gêmeas reconhece a incompletude da linguagem falada, o que alcança outro nível com o desejo de Bárbara por mutilar a irmã, como veremos adiante.



Recorrendo a Kristeva (1984), podemos encontrar no conto de Ojeda a ideia de que o pré-verbal possui a capacidade de transmitir significados que transcendem as palavras. Aquilo que ambas querem transmitir requer, portanto, um retorno a um estágio cinético do semiótico, que “precede o estabelecimento do signo; não é, portanto, cognitivo no sentido de ser assumido por um sujeito conhecedor, já constituído” (KRISTEVA, 1984, p. 26, tradução nossa<sup>204</sup>). Aprofundando-se na comunicação pré-verbal, também o corpo, tal como em *Cabeza voladora*, surgirá como veículo de expressão e percepção.

A corporalidade aparece já no título do conto, que faz referência aos filmes de terror *slasher*, subgênero cinematográfico de grande sucesso na década de 1980, cuja definição está relacionada ao verbo *to slash*: cortar ou esfaquear. São filmes que apresentam tramas formulaicas nas quais um psicopata persegue e elimina um por um os membros de um grupo de adolescentes, formado por transgressores de normas sociais pautadas na moral da época, tais como consumo de drogas ou sexo antes do casamento. O assassino permanece incógnito na maior parte do filme, mascarando a identidade ou fora do campo de visão — sua presença é sugerida por truques de câmera ou trilha sonora<sup>205</sup>. Do grupo inicial, sobra apenas um sobrevivente, na maior parte das vezes, uma mulher. No jargão do subgênero, essa é a *garota final*, única capaz de derrotar, resistir ou escapar do monstro imparável.

Para além de pertencer ao universo referencial das personagens, que são fãs de cinema de horror, o termo alude também à pulsão de Bárbara pelo corte, pelo ato de mutilar, e ao corpo como um texto onde significados podem ser inscritos. Não à toa, *Slasher* é narrado em terceira pessoa limitada: assim como no cinema, o leitor é um observador, cúmplice dos sentimentos, fantasias de violência, temores e obsessões de Bárbara — além das fantasias envolvendo mutilar a irmã, Bárbara “também quis, em algum momento, ter amputado a mão de sua mãe” (OJEDA, 2020, p. 65, tradução nossa<sup>206</sup>). É o nome dela que batiza o duo musical e inicia a narrativa, marcando também o compasso de selvageria.

Bárbara queria cortar a língua da irmã gêmea com um estilete. Havia imaginado assim: um estilete ardendo sob a chama do fogão da cozinha, sua filha<sup>207</sup> Paula tirando a lesma carnívora da boca e colocando-a sobre a mesa para um corte lento, profundo, até que a ponta rasgasse a madeira sob sua carne inútil, e então para

<sup>204</sup> No original: “The kinetic functional stage of the semiotic precedes the establishment of the sign; it is not, therefore, cognitive in the sense of being assumed by a knowing, already constituted subject.”

<sup>205</sup> Não à toa, foi em *O Vampiro de Düsseldorf* (1931), filme dirigido por Fritz Lang, que pela primeira vez uma trilha sonora incorporou o *leitmotif*, recurso consagrado por Richard Wagner para associar temas musicais a personagens, situações ou emoções. O suspense de Lang conta a perseguição a Beckert, um assassino em série cujo rosto só é revelado ao espectador nos momentos finais. Quando ele está próximo, ouve-se apenas o seu assobio executando um trecho da música *I Dovregubbens hall*, de Edvard Grieg — seu *leitmotif*.

<sup>206</sup> No original: “También quiso, en algún momento, haberle amputado la mano a su madre”.

<sup>207</sup> Em quéchua: irmã.

dentro, com força, abrindo caminho entre a textura elástica dos músculos, o sangue e o eterno silêncio de Paula, que nunca gritava, que não sabia o que era romper a garganta com um som grande e quente, como o parto de uma baleia na traqueia (Bárbara gostava de dizer: “Esta é minha irmã e ela não sabe gritar”, porque seu público tinha medo de ouvir quase qualquer coisa vindo de uma gêmea). Havia momentos em que sentia prazer imaginando o corte, a lâmina fina, o rosto violeta de Paula, e crescia em seu peito uma certa inquietação, embora nunca a ponto de fazê-la se sentir culpada ou envergonhada do que carregava dentro de si: uma curiosidade infinita sobre mutilações, uma admiração e inveja inabaláveis por sua irmã má (OJEDA, 2020, p. 59-60, tradução nossa<sup>208</sup>).

Não há em *Slasher* um assassino, mas há o fantasma de uma força possivelmente imparável.

(...) Paula lhe ensinava os significados de palavras novas.

Acrotomofilia: desejo sexual por uma pessoa amputada.

Apotenofilia: desejo de se amputar um membro.

“Mas eu não quero me amputar, quero te amputar”, disse enquanto sua gêmea sorria. Dizer a Paula o que havia em sua cabeça, pronunciá-lo mesmo que ela não ouvisse, dava a Bárbara a ilusão de ter controle, mas às vezes temia perdê-lo, como as pessoas que saíam nos noticiários e no *Diário Extra*; pessoas normais que, em questão de segundos, feriam seus parceiros, filhas, irmãs ou mães. Ela adoecia de medo na cama, de bruços, e Paula lhe dizia de novo, preguiçosamente, que não tinha motivo para se sentir culpada (OJEDA, 2020, p. 71, tradução nossa<sup>209</sup>).

O misto de admiração e inveja que Bárbara nutre pela irmã, a quem considera maligna, indica uma função fraterna pautada na rivalidade. Muito antes, havia desejado também cortar-lhe as orelhas, que considerava tão belas quanto inúteis: “Uma surda-muda não deveria ter nem orelhas nem língua’, disse em voz alta no seu décimo aniversário, quando notou que, como em todos os junhos, os presentes eram compartilhados” (OJEDA, 2020, p. 60, tradução nossa<sup>210</sup>). Depois de tomar um puxão de cabelo da mãe e ser ameaçada de surra, nunca mais pôs em palavras aquilo que continuou a pensar, retraindo-se em uma esfera de

<sup>208</sup> No original: “Bárbara quería cortarle la lengua a su hermana gemela con un estilete. Lo había imaginado así: un estilete ardiendo bajo la llama del fogón de la cocina, su ñaña Paula sacando la babosa carnívora de su boca y colocándola sobre la mesa para un corte lento, profundo, hasta que la punta rasgara la madera bajo su carne inútil, y luego hacia adentro, con fuerza, abriéndose paso entre la textura elástica de los músculos, la sangre y el eterno silencio de Paula que no gritaba nunca, que no sabía lo que era romperse la garganta con un sonido grande y caliente, como el parto de una ballena de tráquea (a Bárbara le gustaba decirlo: «Esta es mi hermana y no sabe gritar», porque a su público le daba miedo oír casi cualquier cosa viniendo de una gemela). Había momentos en los que sentía placer imaginando el corte, la hoja fina, la cara violeta de Paula, y le crecía en el pecho una cierta inquietud, aunque nunca hasta el punto de hacerla sentirse culpable o avergonzada de lo que llevaba adentro: una curiosidad infinita por las mutilaciones, una admiración y una envidia inquebrantable hacia su hermana-mala.”

<sup>209</sup> No original: “(...) Paula le enseñaba los significados de palabras nuevas. Acrotomofilia: deseo sexual hacia una persona amputada. Apotemnofilia: deseo de amputarse un miembro. «Pero yo no quiero amputarme, sino amputarte», le dijo mientras su gemela sonreía. Decirle a Paula lo que había en su cabeza, pronunciárselo aunque ella no la oyera, le daba a Bárbara la ilusión de tener el control, pero a veces temía perderlo igual que las personas que salían en los noticieros y en el *Diario Extra*; personas normales que, en cuestión de segundos, lastimaban a sus parejas, a sus hijas, a sus hermanas o a sus madres. Se enfermaba de miedo en la cama, boca abajo, y Paula volvía a decirle, con pereza, que no tenía razón alguna para sentirse culpable.”

<sup>210</sup> No original: “«Una sordomuda no debería tener ni orejas ni lengua», dijo en voz alta en su décimo cumpleaños cuando notó que, como todos los junios, los regalos eran compartidos.”

incomunicabilidade, daí a sua percepção de falência da linguagem. O desejo persistia, agora com alvo marcado na língua de Paula, que, além de Bárbara julgar inútil, também considerava enrolada e feia.

A rivalidade entre elas não disputa a atenção materna, inacessível e em certa medida até indesejável, uma vez que gêmeos tendem a se fechar contra o mundo (MARQUEZ, 2008), vide os Usher encastelados em sua mansão arruinada no conto de Poe. É essa aliança, esse espaço de cumplicidade, que Bárbara percebe sob ameaça. Assim, a rivalidade é fruto de um choque entre a percepção de semelhança e a diferenciação provocada pela surdez de Paula, e o objeto de disputa é um lugar de enunciação, uma vez que Paula se comunica por Bárbara e esta, por sua vez, não consegue comunicar o fundamental à irmã, que é a terrível emoção provocada pelas muitas crises da mãe: “o som mais alto que Bárbara tinha ouvido era o de sua mãe gritando a noite toda depois de ter batido a cabeça no vaso sanitário” (OJEDA2020, p. 69, tradução nossa<sup>211</sup>). Essa incomunicabilidade desequilibra o que poderia parecer um espaço de cumplicidade, mas que indica na verdade  *fusão identificatória* (MARQUEZ, 2008).

O fato de Bárbara ter articulado pela primeira vez o desejo de amputar a irmã ao se dar conta do compartilhamento dos presentes dá pistas disso, pois, “se a mãe vê nos dois um apenas, há uma tendência de que eles se identifiquem como par ou como gêmeos” (MARQUEZ, 2008, p. 31). Essa dupla identificação pode levar a uma negação da alteridade e à dificuldade de diferenciação. A vontade de Bárbara de cortar as orelhas e a língua de sua irmã cresce porque enraizada em sentimentos que Bárbara julga positivos: não se trata de uma tentativa de punir ou diminuir a irmã gêmea, mas de reduzir as diferenças comunicativas que as separam. Bárbara justifica a mutilação como dádiva: proporcionar a Paula uma experiência da dimensão ontológica do grito que, de outro modo, não seria possível. Uma sádica transmissão de saber. Cortar a língua de Paula, além de uma volta à normalidade via descarte do inútil, significa eliminar a condição de diferenciação entre as gêmeas.

“Eu quero te ensinar o que é gritar”, confessou Bárbara à sua irmã depois de dizer que fantasiava em cortar sua língua. “Eu quero te ensinar o verdadeiro tamanho de um grito”.

(...)

Bárbara queria que Paula compreendesse as noites das gavetas e dos pés (as camas separadas, a mãe chorando nos corredores), o que se sentia ao estar aterrorizada ouvindo os gritos selvagens, mas incapaz de se mover da cama, incapaz de tirar o lençol que queimava e grudava como uma pele doente e viscosa. Ela pensava que era seu dever ensinar à irmã o que um som era capaz de fazer com a imaginação.

---

<sup>211</sup> No original: “El ruido más alto que Bárbara había escuchado era el de su madre gritando toda la noche después de haberse roto la cabeza contra el váter.”

“Um grito respira e incha dentro de você”, contava. “Um grito te transforma” (OJEDA, 2020, p. 64-69, tradução nossa<sup>212</sup>).

O grito — além de seus componentes físico e vocal — assume tamanha importância porque é protagonista dos terrores noturnos de Bárbara, que desde a infância tem a experiência do pavor sonoro com as crises da mãe, algo inalcançável a Paula. O que falta à gêmea surda para estabelecer um contato direto com as feridas do entorno doméstico — a capacidade de ouvir — paradoxalmente a protege.

Paula não sabia como soava uma mãe sofrendo de insônia crônica e depressão. Também não sabia o que era levantar-se no meio da escuridão e sentir as rótulas saltarem do corpo como rãs de osso. “Mamãe está doente da mente”, escreveu Bárbara em um papel aos oito anos. “É como ter catapora, só que no cérebro.” Das duas, era ela quem se arrastava sob o lençol para se esconder do horror sonoro da mãe que não dormia, que se desesperava, que arrancava os cabelos e que, para poupar-lhes a visão, as trancava no quarto das camas gêmeas. E quando cresceu (...), o medo que a paralisava se transformou em algo mais tranquilo. Aguentava várias horas acordada ouvindo os sons, olhando para a cama de Paula, que dormia como uma urso, invejando sua paz, sua falta de medo. Nunca mais tentou levantar-se na escuridão porque suas rótulas saltavam com a lua, igual às de sua mãe. Às vezes, no meio dos roncões e batidas, Bárbara ouvia coisas indescritíveis que lhe contavam, sem palavras, que ela tinha herdado o pior da família: a verdade, o rosto deformado do sangue (OJEDA, 2020, p. 73, tradução nossa<sup>213</sup>).

O fato de apenas uma das gêmeas ser capaz de ouvir os gritos da mãe cria uma assimetria. Bárbara é exposta desde a infância a uma situação perturbadora, uma assombração, que, conforme acredita, a outra não pode sequer conceber, com “sua paz” e “sua falta de medo”. A origem do horror neste conto novamente reside no espaço familiar: a presença da mãe é vislumbrada por meio das descrições aterrorizantes de seus movimentos pela casa. Como um assassino psicopata? Não: ““Mamãe soa nas noites como as mulheres que morrem nos filmes *slasher*”” (OJEDA, 2020, p. 73, tradução nossa<sup>214</sup>). Essa figura incoerente

<sup>212</sup> No original: “«Yo quiero enseñarte lo que es gritar», le confesó Bárbara a su hermana luego de decirle que fantaseaba con cortarle la lengua. «Yo quiero enseñarte el verdadero tamaño de un grito». (...) Bárbara quería que Paula comprendiera las noches de los cajones y de los pies (las camas separadas, la madre llorando en los pasillos), lo que se sentía estar aterrada oyendo los alaridos salvajes pero incapaz de moverse fuera del colchón, incapaz de quitarse la sábana que ardía y se le pegaba como una piel enferma y viscosa. Pensaba que era su deber enseñarle a su hermana lo que un sonido era capaz de hacerle a la imaginación. «Un grito respira y se hincha dentro de ti», le contaba. «Un grito te transforma».”

<sup>213</sup> No original: “Paula no sabía cómo sonaba una madre sufriendo de insomnio crónico y de depresión. Tampoco sabía lo que era levantarse en medio de la oscuridad y que las rótulas saltaran fuera del cuerpo como ranas óseas. «Mami está enferma de la mente», escribió Bárbara en un papel a los ocho años. «Es como tener varicela, solo que en el cerebro». De las dos era ella quien se arrastraba bajo la sábana para ocultarse del horror sonoro de la madre que no dormía, que se desesperaba, que se arrancaba los cabellos y que, con el fin de ahorrarles la visión, las encerraba en el cuarto de las camas gemelas. Y cuando creció (...) el miedo que la paralizaba se transformó en uno más sosegado. Soportaba varias horas despierta escuchando los sonidos, mirando hacia la cama de Paula que dormía igual que una osa, envidiando su paz, su falta de miedo. Nunca más intentó ponerse de pie en la oscuridad porque sus rótulas saltaban con la luna, igual que las de su madre. A veces, en medio de los ronquidos y de los golpes, Bárbara oía cosas indescritibles que le contaban, sin palabras, que le había tocado lo peor de la familia: la verdad, la cara deforme de la sangre.”

<sup>214</sup> No original: “«Mamá suena por las noches como las mujeres que mueren en los *slashers*»”

é um monstro que atormenta Bárbara também por anunciar a hereditariedade. Sendo a única a compreender o grito materno em seu sentido mais primitivo, Bárbara conclui que é uma questão de tempo até perder também o controle.

Se “o monstro é a diferença feita carne” (COHEN, 2000, p. 32), o esforço de Bárbara para evitar sua monstrificação está em reafirmar a semelhança, compartilhando a experiência do grito, a experiência do medo corporificado em Paula. Nesse sentido, a “curiosidade infinita sobre mutilações” (OJEDA, 2020, p. 60, tradução nossa<sup>215</sup>) de Bárbara é o que a leva a concluir que a solução é cortar na outra a carne que julga sobrar.

O desafio é que também essa verdade necessita ser expressada. Tal como a narradora de *Las voladoras*, Bárbara não se envergonha de seus impulsos — por mais sombrios que sejam —, jamais ocultando suas fantasias da irmã. No entanto, é preciso um passo além: é necessário fazê-la perceber que a experiência do verdadeiro significado do grito é a última incompreensão que as separa.

A irmã não concordava: “‘Sei tudo sobre gritos’, disse Paula dias antes do festival. ‘Sei que deformam o rosto das pessoas, que fazem tremer a matéria, que ativam um sinal na amígdala que gera medo e que a natureza do medo é a sobrevivência.’” (OJEDA, 2020, p. 65, tradução nossa<sup>216</sup>). Paula opera a captura do som pela lógica racional, o que nos leva a concluir que as irmãs produzem *noise music* por razões diametralmente opostas. Para Paula, tratava-se de buscar aquelas coisas que são “anteriores à linguagem” (OJEDA, 2020, p. 62, tradução nossa<sup>217</sup>), mas que ainda implica de algum modo o entendimento: o som produz vibração que se traduz em emoções e sensações. No final das contas, é *física*.

Paula colava as mãos no chão para sentir o golpe rítmico dos pés de Bárbara, as vibrações das cordas, o sopro do vento. Entendia que os corpos se perturbavam com alguns estímulos e se relaxavam com outros. Que um som podia provocar prazer e outro dor. Que o horrísono e o canoro pertenciam à mesma paisagem de uma onda mecânica viajando para o interior de uma caverna feita de cartilagem e osso (OJEDA, 2020, p. 63, tradução nossa<sup>218</sup>).

Bárbara pretendia o indizível, o som experimental em sentido pleno, a comunicação do corpo. Enquanto a atuação de Paula, por mais experimental e ultrajante que

<sup>215</sup> No original: “curiosidad infinita por las mutilaciones.”

<sup>216</sup> No original: “«Lo sé todo sobre los gritos», dijo Paula días antes del festival. «Sé que deforman el rostro de la gente, que hacen temblar la materia, que activan una señal en la amígdala que genera el miedo y que la naturaleza del miedo es la supervivencia.»”

<sup>217</sup> No original: “anteriores al lenguaje”.

<sup>218</sup> No original: “Paula pegaba las manos al suelo para sentir el golpe rítmico de los pies de Bárbara, las vibraciones de las cuerdas, el soplido del viento. Entendía que los cuerpos se conturbaban con unos estímulos y se relajaban con otros. Que un sonido podía provocar placer y otro dolor. Que lo horrísono y lo canoro pertenecían al mismo paisaje de una onda mecánica viajando hacia el interior de una cueva hecha de cartílago y hueso.”

fosse, traçava ainda um rumo a partir de um eixo de sentido — a cena de um filme de terror, por exemplo —, Bárbara se deixava levar pelo caminho aberto pelo som rumo a territórios desconhecidos, submergindo e escavando o vazio.

Em seus ensaios, gostavam de imaginar que compunham a trilha sonora de um filme *giallo*<sup>219</sup>.

(...) Paula inventava uma cena e gerava ruídos que ela mesma não podia escutar, mas que eram o centro da *performance*: golpes de pedras, gritos de animais pequenos ou médios, o percurso de um giz sobre uma lousa, o virar das páginas de um livro, bofetadas, o teclar de uma máquina de escrever, explosões de água, objetos queimando-se, a destruição de almofadas, a queda de talheres metálicos, o rolar de bolinhas de gude, passos, inalações e exalações, marteladas sobre os crânios de bonecas velhas, o castanhar de uma dentadura, as costuras de uma máquina de costura, o arrastar de correntes, o bater de sementes dentro de uma panela, a queda de excrementos sobre a água, o arranhar de um crânio...

Qualquer elemento podia ser um instrumento.

Qualquer ação, uma composição.

Bárbara seguia os sons da irmã e adicionava os seus próprios (beatboxing, scat singing, cantos difônicos ou improvisação no theremin). Seu objetivo, contudo, era criar a partir do interior de Paula:

um fracasso, um oceano negro em Saturno.

(OJEDA, 2020, p. 62-63, tradução nossa<sup>220</sup>).

A confusão de identidades na função fraterna das gêmeas é tão profunda que o mundo externo as percebe em papéis trocados. Ainda que a própria mãe tenha dito a Bárbara que foi ela quem nasceu má, por culpa do pai, era Paula a percebida como “a gêmea malvada”, “a irmã das tatuagens e das escarificações”, que “se deleitava escavando o horror dos outros” (OJEDA, 2020, p. 61, tradução nossa<sup>221</sup>) criando histórias aterradoras a partir disso. A habilidade de Paula é tamanha que chega a contaminar a própria narrativa com a percepção de que há algo de sobrenatural em seu poder de provocar medo. Quando ela encarnava a figura da bruxa, mesmo assumindo se tratar de encenação, há um instante de dúvida sobre os resultados que ela alcança: pertenceriam ao campo do sobrenatural?

<sup>219</sup> Subgênero do cinema policial, de suspense e horror produzido na Itália a partir da década de 1960, caracterizado por estilo visual e sonoro intensos, cenas de violência gráfica e reviravoltas na trama.

<sup>220</sup> No original: “En sus ensayos les gustaba imaginar que componían la banda sonora de una película giallo. (...) Paula inventaba una escena y generaba ruidos que ella misma no podía escuchar pero que eran el centro de la performance: golpes de piedras, chillidos de animales pequeños o medianos, el recorrido de una tiza sobre una pizarra, el pasar de las páginas de un libro, bofetadas, el teclar de una máquina de escribir, explosiones de agua, objetos quemándose, la destrucción de unas almohadas, la caída de cubiertos metálicos, el rodar de unas canicas, pisadas, inhalaciones y exhalaciones, el martilleo sobre los cráneos de muñecas viejas, el castaño de una dentadura, las puntadas de una máquina de coser, el arrastrar de unas cadenas, el golpeteo de semillas adentro de una olla, la caída de excrementos sobre agua, el arañar de un cráneo... Cualquier elemento podía ser un instrumento. Cualquier acción, composición. Bárbara seguía los sonidos de su hermana y agregaba los suyos propios (beatboxing, scat singing, cantos difónicos o improvisación en el theremin). Su objetivo, sin embargo, era crear a partir del interior de Paula: un fracaso, un océano negro en Saturno.”

<sup>221</sup> No original: “La gemela malvada”, “la ñaña de los tatuajes y de las escarificaciones”, “disfrutaba escarbando en el horror de los demás”.

Dois anos antes, em uma festa, um menino havia vomitado em Paula por acidente. Naquela época, quase todos os seus colegas de classe estavam convencidos de que sua irmã era uma bruxa e, claro, Paula havia contribuído para criar sua própria fama fazendo bonecas das meninas que não gostava e fingindo rituais nos armários de quem ousava zombar dela.

“A irmã quebrada”, diziam.

(...)

Paula não acreditava em bruxaria, mas estava ciente de que os outros sim e de que mentiam quando o negavam, sorrindo, e seus dentes e cílios encolhiam como crianças acordadas no escuro. Por isso, ela capturou o medo na cabeça do menino, olhou-o com os olhos bem abertos e lançou um som gutural que parecia uma palavra em um idioma subterrâneo. E o menino, pálido de terror, ajoelhou-se sem que ninguém lhe pedisse para lambar suas botas.

Sua irmã era capaz de fazer as pessoas se comportarem de maneiras impensáveis (OJEDA, 2020, p. 65-66, tradução nossa<sup>222</sup>).

A própria Bárbara, que tentava em vão explicar para a irmã os fundamentos do grito, é tomada pela habilidade de Paula em performar o horror.

(...) no segundo grau, Paula fez Bárbara acreditar que sua voz não era sua, mas sim dela. Que ela era sua marionete. Que se uma das duas morresse, a outra morreria imediatamente depois. Que a carne que comiam em casa era a das mulheres do *Diário Extra*. Que, ao contrário do que sua mãe contava, sim, elas tinham um pai, mas ele se escondia nos armários porque era monstruoso e só saía quando elas estavam no chuveiro ou enquanto dormiam.

“Quão monstruoso ele é?”, perguntou ela naquela época, e Paula respondeu que muito: que não tinha pernas, mas oito braços e uma cabeça de dente molar (OJEDA, 2020, p. 66, tradução nossa<sup>223</sup>).

A narrativa enfeitada de Paula nesse trecho parece fazer referência a um caso real famoso, o das irmãs June e Jennifer Gibbons, também conhecidas como *The Silent Twins*. Nascidas em Barbados em 1963, as irmãs Gibbons se mudaram para o País de Gales ainda crianças edesenvolveram uma linguagem própria, comunicando-se quase que apenas entre si e mantendo um forte distanciamento social, comportamento que evoluiu para a prática de pequenos crimes que levaram à sua internação em um hospital psiquiátrico. O caso delas foi

---

<sup>222</sup> No original: “Dos años antes, en una fiesta, un chico había vomitado sobre Paula por accidente. En ese tiempo casi todos sus compañeros de clase estaban convencidos de que su hermana era una bruja y, por supuesto, Paula había contribuido a crear su propia fama haciendo muñecas de las chicas que le caían mal y fingiendo rituales en los casilleros de quienes se atrevían a burlarse. «La hermana dañada», le decían. (...) Paula no creía en la brujería, pero era consciente de que los demás sí y de que mentían cuando lo negaban, sonriendo, y se les achicaban los dientes y las pestañas como a los niños despiertos en la oscuridad. Por eso pescó el temor de la cabeza del chico, lo miró con los ojos muy abiertos y le lanzó un sonido gutural que pareció una palabra en un idioma subterráneo. Y el chico, lívido por el terror, se arrodilló sin que nadie se lo pidiera para lamerle las botas.”

<sup>223</sup> No original: “en segundo grado, Paula le hizo creer a Bárbara que su voz no era su voz, sino la de ella. Que era su marioneta. Que si una de las dos moría, la otra lo haría inmediatamente después. Que la carne que comían en casa era la de las mujeres del Diario Extra. Que, contrario a lo que les contaba su madre, sí tenían un padre, pero se escondía en los armarios porque era monstruoso y solo salía cuando estaban en la ducha o mientras dormían. (...) Durante años Bárbara intentó asustar a su hermana, devolverle los terrores regalados en la niñez, unirla a ella en el espanto, pero a veces creía que el miedo era algo que habitaba en los sonidos y que Paula, completamente muda y sorda, existía por fuera de ese sentimiento.”

amplamente estudado, de modo que se verificou que Jennifer parecia controlar June e, em certa medida, falava por ela.

Neste ponto, podemos deixar temporariamente as tensões identitárias das irmãs e finalmente nos aproximar da segunda história de *Slasher*, a narrativa subterrânea cuja protagonista é uma mulher que grita como uma vítima, a mãe.

O transtorno mental da mãe não é aprofundado no conto, mas há indícios que nos permitem supor que ela teve uma vivência extremamente traumática ligada ao pai das gêmeas. Em negação, prefere apagar a existência do homem, repetindo que elas não tinham pai, mas, anos antes, acabou revelando que ele “era um homem mau, um punho, uma colher, uma agulha” e “foi embora antes delas nascerem” (OJEDA, 2020, p. 70, tradução nossa<sup>224</sup>). É o máximo que ela se permite articular, e a economia de palavras não é ocasional, uma vez que o trauma se situa em um espaço onde habitam “as palavras não formuladas, as intenções do ser inacabadas” (BACHELARD, 1978, p. 339). Em outras palavras, um espaço gótico. Pelo pouco que a mãe revela, pressupõe-se um homem violento. A colher e a agulha, quando consideradas juntas, podem indicar a presença de abuso de entorpecentes. Não apenas: há uma passagem que sugere outra camada de abuso. “Uma vez, um menino lhes disse: ‘Mamãe diz que seu pai é seu avô’. Naquele dia, Bárbara chamou sua mãe de ‘irmã’ na sala de jantar e sua mãe lhe deu um tapa tão forte que fez seu nariz sangrar” (OJEDA, 2020, p. 74, tradução nossa<sup>225</sup>).

Novamente, o abuso incestuoso é insinuado — na dinâmica familiar dos contos de Ojeda, certas percepções nunca são confirmadas. De todo modo, um caso emblemático que envolve estupro surge numa breve passagem que narra uma das experimentações sonoras das irmãs.

Também improvisaram uma performance inspirada no caso de Lorena Bobbit, uma mulher que em 1993 cortou o pênis de seu agressor. Pelo que sabiam, ele aproveitou seus cinco minutos de fama para se tornar um ator pornô e Lorena, transformada em um súcubo pela opinião pública, fundou uma organização dedicada a oferecer ajuda a mulheres vítimas de violência de gênero. “Nossa mãe se chama Lorena”, mentiam em suas apresentações.  
 “Não temos pai.” (OJEDA, 2020, p. 70, tradução nossa<sup>226</sup>).

<sup>224</sup> No original: “que era un mal hombre, un puño, una cuchara, una aguja. Que se fue antes de que ellas nacieran.”

<sup>225</sup> No original: “Una vez un niño les dijo: «Mami dice que su papá es su abuelo». Ese día Bárbara llamó «ñaña» a su madre en el comedor y su madre le dio una bofetada tan fuerte que le hizo sangrar la nariz.”

<sup>226</sup> No original: “También improvisaron una performance inspiradas en el caso de Lorena Bobbit, una mujer que en 1993 le cortó el pene a su maltratador. Por lo que sabían, él aprovechó sus cinco minutos de fama para convertirse en un actor porno y Lorena, convertida en un súcubo por la opinión pública, fundó una organización dedicada a ofrecer ayuda a mujeres víctimas de violencia de género. «Nuestra madre se llama Lorena», mentían en sus presentaciones. «No tenemos padre.»



O caso de Lorena e John Wayne Bobbit se tornou um espetáculo midiático no começo da década de 1990, nos Estados Unidos e no mundo. Destacamos alguns pontos: Lorena e John eram casados, e este repetidamente chegava em casa embriagado e a violentava; um dia, após ser novamente estuprada, Lorena catou na cozinha uma faca de trinchar perus e cortou fora o pênis do marido; os médicos conseguiram reimplantá-lo e, após o fim dos casos jurídicos, em que ambos foram inocentados — ele, da acusação de abuso, e ela, de castração —, John teve uma curta carreira atuando em filmes pornográficos. Lorena recusou ofertas de revistas adultas. Enquanto John era um homem branco, ex-fuzileiro naval, Lorena era uma imigrante equatoriana que tinha dificuldades de se expressar em inglês.

A origem de Lorena, a barreira de comunicação e a mutilação do falo com um instrumento de cozinha são todos elementos que conferem um valor simbólico à performance e também abrem espaço para supomos que Bárbara sabia a verdade sobre sua mãe. “O mundo estava cheio de coisas terríveis que podiam deixar de ser vistas se fechassem os olhos, mas os ouvidos não tinham pálpebras” (OJEDA, 2020, p. 74, tradução nossa<sup>227</sup>).

A loucura da mãe, temida por Bárbara e que em última instância a leva às fantasias de mutilação, ecoa o característico mal hereditário presente no gótico, o pecado dos pais — *sins of the father* —, que remonta à maldição de Manfredo em *O Castelo de Otranto*, passando por obras tão aparentemente distantes quanto *O morro dos ventos uivantes* e *A mulher de branco* (1860), de Wilkie Collins (BOTTING, 2005). Em *Slasher*, a herança do grito da mãe simboliza os traumas passados de geração para geração. Bárbara, ao ouvir as aterrorizantes noites insones da mãe durante a infância, internaliza esses sons como um componente de sua própria identidade e os percebe como um destino inevitável. A percepção de Bárbara de que ela herdou “o pior da família” é uma manifestação direta dessa maldição familiar. A incapacidade de Paula de ouvir e, portanto, de compartilhar o mesmo tipo de sofrimento sonoro, agrava ainda mais o isolamento de Bárbara. Ela está sozinha em seu terror, incapaz de comunicar completamente a profundidade de sua angústia à irmã — por isso, a sua busca pela fusão identificatória.

Quando finalmente a narrativa alcança o espetáculo de Las Bárbaras, parece inevitável a união entre as gêmeas para compartilhar o peso dessa maldição. Bárbara havia sugerido fazer algo diferente no show: “«Algo que nos una a pele e o pulso»” (OJEDA, 2020, p. 69, tradução nossa<sup>228</sup>). Começa ativando pelos alto-falantes um som terrível, provocando

---

<sup>227</sup> No original: “El mundo estaba lleno de cosas terribles que podían dejar de verse si cerraban los ojos, pero los oídos no tenían párpados.”

<sup>228</sup> No original: “«Algo que nos una la piel y el pulso»”

intensa reação na plateia: alguns gritam pedindo para desligar, outros se contorcem ou ficam paralisados, incapazes de processar o ruído cada vez mais alto.

— Está pronta? — perguntou e Paula pareceu assustada pela primeira vez. Abaixo, as pessoas que ainda não tinham ido embora ouviam, entre atraídas e encolhidas pelo desgosto, os sons pré-gravados que saltavam dos alto-falantes e que às vezes pareciam gritos, às vezes gemidos, às vezes pancadas, às vezes sombras de outro mundo. Esse era o seu público: aquele que queria ouvir o canto do inominável e se lançava ao mar. Bárbara levantou um estilete e o purificou com a chama de um isqueiro. Esse era o seu público: aquele que se abria para que o tamanho do grito entrasse. E vibrando, Paula tirou a língua (OJEDA, 2020, p. 76, tradução nossa<sup>229</sup>).

A mutilação se torna a linguagem de corporificação da dor, uma tentativa de expressão que mergulha sob palavra e som. A língua cortada de Paula é para Bárbara uma forma de comunicação que elimina a barreira imposta pela surdez da irmã para uní-las sob a maldição familiar do *grito* — Bárbara projeta na irmã a necessidade de compreender e experimentar o terror que ela própria sente e é incomunicável, sendo representado no texto pelo recurso gótico do duplo, cuja função é criar uma tensão constante entre o *sujeito* e o *outro*, entre reconhecimento e alienação. Para Bárbara, a fusão identificatória, a plena transformação de Paula em seu duplo, representa um sentido que Freud identificou na duplicidade antes de esta se converter em objeto de terror: “uma garantia contra o sepultamento do ‘eu’” (SANTOS, 2009, p. 80). No caso, o solitário sepultamento sob o peso do trauma familiar incomunicável.

Era esse compartilhamento que faltava à plena compreensão entre as irmãs. É também o reconhecimento pelo qual passa a protagonista de *Cabeza voladora*, de que o mundo é “um lugar horrível onde abandonar o corpo”. Como diz Segato (2008, p. 278):

Na língua do feminicídio, corpo feminino também significa território, e sua etimologia é tão arcaica quanto suas transformações são recentes. Tem sido constitutivo da linguagem das guerras, tribais ou modernas, que o corpo da mulher anexe-se como parte do país conquistado.

Sob a instituição de relações familiares pautadas no patriarcado de alta intensidade,<sup>230</sup> o corpo das mulheres se torna a primeira colônia (SEGATO, 2016). O

<sup>229</sup> No original: “—¿Estás lista? —le preguntó y Paula pareció asustada por primera vez. Abajo, la gente que aún no se había ido escuchaba, entre atraída y encogida por el disgusto, los sonidos pregrabados que saltaban de los altoparlantes y que a veces parecían gritos, a veces gemidos, a veces golpes, a veces sombras de otro mundo. Ese era su público: el que quería oír el canto de lo innombrable y se lanzaba al mar. Bárbara levantó un estilete y lo purificó con la llama de un encendedor. Ese era su público: el que se abría para que el tamaño del grito entrara. Y vibrando, Paula sacó la lengua.”

<sup>230</sup> Segato (2012) não reconhece o patriarcado como sendo uma invenção da colonialidade, e sim algo presente também nas sociedades indígenas antes da invasão, mas afirma que os colonizadores extinguíram comunidades matriarcais e reforçaram o comportamento daquelas que se organizavam de forma patriarcal, em um modo que

corpo-território da mulher latino-americana como um espaço invadido, colonizado e controlado é visivelmente representado nas histórias de Ojeda. A violência não é banal. O corpo é a paisagem gótica que recebe o ataque e de onde brota também o sobrenatural, o abominável, o horror. Coexistem na paisagem corporificada, para usarmos a síntese de Sá (2010), o abismo, a montanha e o castelo.

Bárbara, em *Slasher*, anseia o abismo de Paula. Em *Cabeza Voladora*, o corpo — e seus fluidos — é palco para a manifestação dos horrores, um espaço de mistérios que logo se revelam. *Las Voladoras* e *Sangre Coagulada* mostram o corpo também como refúgio, a sexualidade libertada de uma nova *voladora* e o domínio sobre o próprio sangue. Em *El mundo de arriba y el mundo de abajo*, a montanha que Pedro sobe é também a consciência da mortalidade da mulher e da filha. A corporalidade extrema é utilizada nos textos de Ojeda para explorar os limites da comunicação da violência e da dor, uma preocupação que a autora expressa no já citado ensaio *Sodomizar la escritura*. Essa abordagem está em consonância com as ideias de Linda Williams (1991) ao comentar cinema: aquilo que ela chama de *body genres* — pornografia, horror e melodrama —, caracterizados por suas exibições de excesso sobre o feminino, provocam resposta nos espectadores ao reproduzir em seus corpos a sensação vista na tela. A comunicação corporificada que se dá no espaço diegético escapa para o espaço do leitor.

Retornando a *Slasher*, quando Bárbara repete para a irmã que quem escuta o grito, treme, deixa claro que há no grito da vítima da vez o prenúncio da próxima. Não basta a recusa ao silêncio da protagonista de *Las voladoras*; é preciso ouvir — verbo expresso como muito mais que simplesmente escutar. Afinal, lembremos que, em *Cabeza voladora*, todos falavam sobre o terrível feminicídio de Guadalupe, mas ninguém, de fato, ouvia.

A fusão, simbolizada pela mutilação planejada, faz das gêmeas, de sua união e compreensão compartilhada em duplo, a Garota Final de *Slasher*. Conforme já abordado, trata-se de um tropo dos filmes que dão nome ao conto: uma sobrevivente, muitas vezes a única, que enfrenta o horror e a violência e emerge transformada. Paula e Bárbara se reúnem para juntas entenderem como a essência do grito descreve o campo de batalha em que se inscreve o corpo feminino (SEGATO, 2008) — no caso, o corpo da mãe.

---

ela chamou de patriarcado de baixa intensidade, instituindo outro em seu lugar, de alta intensidade, este sim alinhado à modernidade/colonialidade.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O gótico em literatura surge de uma complexa e contraditória reunião de ansiedades culturais, fruto de desentendimento e confusão sobre o que foi a arte e o pensamento medieval. Uma das muitas linhas que explicam seu surgimento recorre a um fascínio com o medievo que reage à mistificação da antiguidade dos neoclássicos. Como demonstramos no capítulo dedicado ao gótico, trata-se de uma simplificação, mas nem por isso menos verdadeira. Interessa-nos essa compreensão porque demonstra como o gótico nasce justamente no contexto de consolidação do deslizamento semântico pelo qual se forma a identidade do Ocidente, em que a Europa passa a se entender herdeira de três pilares, segundo Dussel (2005): os mundos helênico, romano e cristão.

Foi por meio da apropriação triunfalista daquilo que se convencionou chamar Antiguidade Clássica que se firmaram as bases para o projeto colonial/moderno. E, conforme Quijano (2005b), essa identidade se reconheceria possuidora de um paradigma de racionalidade quando diante do *Outro*: as Américas.

Ora, o gótico é exatamente uma espécie de contraponto a à crescente ênfase no racionalismo, explorando temas como o sobrenatural, o irracional e o emocional, então marginalizados pelo pensamento iluminista (BOTTING, 2005). Nos anseios góticos, em sua expressão de medos, ameaças e questionamentos, subsiste a preocupação com aspectos da existência que escapam à compreensão racional. O gótico busca respostas no passado medieval; porém, se a modernidade expressa pelo período da antiguidade greco-romana um fascínio triunfalista, o fascínio gótico é trágico no sentido nietzschiano,<sup>231</sup> reconhecendo a inevitabilidade da miséria humana. Sua poética é necessariamente negativa.

Essa diferenciação sobre o *olhar para o passado* é basilar para o gótico, pois estabelece diversos recursos pautados na transgressão de normas sociais e na negação da experiência racionalista. A modernidade busca na construção de um mítico passado europeu indícios de ordem — aspectos apolíneos que justificariam a sua missão cristianizadora e civilizatória sobre os territórios invadidos —, enquanto o gótico, por outro lado, ressalta os aspectos dionisíacos da experiência europeia. É por esse motivo que consideramos o gótico pré-moderno: a morte, o sobrenatural e o mistério não estão ao alcance da ação humana.

---

<sup>231</sup> Em *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo* (1992), originalmente publicado em 1872, Friedrich Nietzsche interpreta a tragédia grega como uma arte que abraça o caos da existência humana e nossa tentativa de controlá-lo. Para Nietzsche, o aspecto trágico reflete a aceitação dessa condição, da constante batalha por dar alguma ordem à vida, mas reconhecendo a própria mortalidade.

Consideramos que ocorre certa mudança nessa cosmovisão na passagem da tradição gótica para o gótico colonial, como destacamos anteriormente, especialmente em como as obras góticas passam a destacar o papel do humano como agente revelador dos assombrosos mistérios da natureza. Isso reflete a distinção ecofóbica moderna entre o natural e o humano, um contraste com a visão integrada de um mundo onde o sobrenatural e o natural são percebidos como parte de um todo contínuo. No gótico colonial, a ênfase recai sobre a capacidade humana de decifrar, dominar e, em última instância, transformar o desconhecido em conhecido, tematizando o exotismo, a degeneração moral e o confronto com culturas consideradas atrasadas ou presas a misticismos. A expressão do incognoscível em Lovecraft, por exemplo, inevitavelmente conduz à loucura. O mundo das divindades é vasto, antigo e absolutamente ameaçador, assim como sua representação dos oceanos, território que, ainda no início do século XX, guardava mistérios para os esforços expansionistas modernos.

Essa mudança deixa claro o novo status da literatura gótica ao longo do século XIX, alçada à condição de base da cultura nacional britânica, carente de mitos fundadores conforme a tradição romântica (ORDIZ ALONSO-COLLADA, 2014). Assim, se o gótico nasceu no século XVIII, em pleno berço da Revolução Industrial, como uma espécie de reação aos avanços científicos, lógicos e racionalistas (ALEGRETTE, 2010), vicejou no auge do império ultramarino britânico, que se considerava o grande bastião civilizatório do mundo (SAID, 1995).

No entanto, a literatura gótica não se restringe à produção do norte global. Pelo contrário, mostra grande capacidade de adaptação a contextos geográficos e mudanças sociais ocorridas no decorrer dos anos, conforme demonstrado pelas abordagens sobre o Gótico Global.

Assim, praticamente a totalidade dos críticos do gênero gótico valorizam a continuidade do gênero, ao mesmo tempo que admitem sua necessária hibridação com outros gêneros e modelos. À medida que este modo se afasta de suas origens, começa a adquirir novas possibilidades de interpretação da realidade, em detrimento do caráter inicialmente formulário de suas representações. O gótico cresce e se expande, se molda ao devir da história e se adapta às suas sociedades, sem renunciar a seu propósito evocador dos medos humanos (ORDIZ ALONSO-COLLADA, 2014, p. 29, tradução nossa<sup>232</sup>).

O campo de estudos góticos reconhece hoje a existência de um gótico pós-colonial, cujas representações simbólicas reagem ao colonialismo histórico por meio da

<sup>232</sup> No original: “Así, prácticamente la totalidad de los críticos del género gótico valoran la continuidad del género, a la vez que admitten su necesaria hibridación con otros géneros y modelos. A medida que este modo se aleja de sus orígenes, comienza a adquirir nuevas posibilidades de interpretación de la realidad, en menoscabo del inicial carácter formulario de sus representaciones. El gótico crece y se expande, se modela al devenir de la historia y se adapta a sus sociedades, sin renunciar a su propósito evocador de los miedos humano.”

recuperação de origens perdidas e da reescrita de histórias ocultadas. Cumpre notar que grande parte dos temas e perspectivas desse gótico pós-colonial foram cultivadas ao longo do tempo por aquilo que Williams (1995) chamou de gótico feminino, especialmente o contraste entre a ação sobre o mundo — caracterizada como típica do gótico masculino — e a jornada de mudança interna.

Ainda que a abordagem pós-colonial do gótico destaque as complexas interações culturais decorrentes da colonização e critique a linearidade histórica universalizante, acaba por se restringir a uma abordagem temática. O que há é um movimento que acompanha também as mudanças na epistemologia do Norte global, pois a abordagem pós-colonial da literatura gótica parte de pressupostos pós-modernos (DUNCAN, 2022), isto é, a rejeição à narrativa mestra da modernidade.

Em seu ensaio sobre o gótico decolonial, Duncan (2022) discute como o gótico pós-colonial se transforma esteticamente nas primeiras décadas do século XXI, movendo-se de uma “retórica espectral” (DUNCAN, 2022, p. 304, tradução nossa<sup>233</sup>) para um horror corporal, mudança que refletiria uma maior materialidade no léxico das obras góticas em territórios antes colonizados. É nesse sentido que a autora observa como a abordagem pós-colonial seria ineficaz, uma vez que a crítica pós-colonial efetua o mesmo deslizamento teórico que o pós-modernismo: em sua negativa à permanência da narrativa da modernidade como organizadora do sistema-mundo, evita reconhecer os efeitos do capitalismo global (DIRLIK, 1994 *apud* DUNCAN, 2022).

Consideramos essa uma questão relevante para a análise da literatura gótica dos últimos anos na América Latina, na qual as realidades contemporâneas marcadas por desigualdades têm sido narradas utilizando de figurações do horror sobrenatural (ÍÑIGUEZ PÉREZ, 2022) e, como demonstrado pelos contos de Ojeda analisados anteriormente, por escrituras corporais e telúricas — a materialidade citada por Duncan.

Acreditamos ter demonstrado que *Las voladoras* articula questões de identidade, memória e poder que enfatizam o reconhecimento de um lócus de enunciação fraturado, surgido da “diferença colonial” (MIGNOLO, 2003), isto é, do encontro entre histórias locais e projetos globais que resulta na colonialidade do poder (QUIJANO, 2005a). Ou seja, histórias locais não necessariamente são histórias dos colonizados, como alertava Ángel Rama; essas

---

<sup>233</sup> No original: “spectral rhetoric”.

histórias e valores já se encontram “tranculturados,<sup>234</sup> isto é, já teriam sofrido um impacto modernizador, transformando-se” (CUNHA, 2007, p. 195).

É o reconhecimento das tensões envolvidas no processo de produção de significados entre esses dois eixos, muito bem demarcado por exemplo nos contos *Las voladoras* e *El mundo de arriba y el mundo de abajo*, que identifica a colonialidade e permite sua reconfiguração. Não se trata, portanto, de rejeitar a narrativa da modernidade, que está materialmente posta, mas de reconhecer o lugar fronteiriço que habita o *sujeito sob a colonialidade*.

Outro aspecto que compõe nossa análise é a centralidade da memória na obra de Ojeda — seja do ocorrido no espaço diegético das personagens ou do resgate de elementos tradição andina —, verificada no caráter muitas vezes testemunhal das narrativas. Não por acaso, o conto que abre o livro se articula como uma confissão. Compreendemos, assim, que os contos analisados vão de encontro a uma *virada testemunhal do saber histórico*, expressão defendida por Seligmann-Silva (2022, p. 31) nos seguintes termos: “novas modalidades de construção de memória, atravessadas pelos corpos, pela experiência individual e coletiva”. Se a memória é indistinguível da ficção, se a verdade não é somente a verdade objetiva, abre-se espaço para testemunhos que, diante do incognoscível, recorrem ao gótico.

Situamos o gótico decolonial de Mónica Ojeda nesse espaço: uma produção que se apropria do gótico para testemunhar o indizível e o reconfigura sob um pensamento liminar que evidencia a diferença colonial da mulher andina, subalternizada por um patriarcado de alta intensidade (SEGATO, 2012) que é parte do projeto moderno-colonial.

Em todos os contos analisados, o *leitmotiv* é relacionado ao feminino — em *El mundo de arriba y el mundo de abajo*, o narrador é agente dos planos da esposa, que, mesmo morta, move a narrativa. É também o corpo da mulher, historicamente associado ao místico, o território gótico: colonizado por relações familiares abusivas, tanto sofre quanto se torna veículo do horror. Embora vitimado, o corpo encontra formas de resistência, responde aos horrores infligidos de maneiras que desafiam as normas e reivindica o controle sobre si para, finalmente, exercer o poder de linguagem.

Porém, Ojeda explora outras condições de subalternidade. A maioria dos textos analisados neste trabalho introduzem uma abordagem crua da pobreza, da existência nas

---

<sup>234</sup> Mignolo (2003) afirma que a noção de transculturação, tanto em Ortiz quanto em Rama, muito se assemelham ao seu conceito de pensamento liminar. Segundo ele, “que falta na análise de Ortiz é a colonialidade, e falta porque, para Ortiz, a questão principal é a nacionalidade. Assim, a colonialidade situa a questão dentro mas também além da nação, no sentido em que os estados-nações estão firmemente estabelecidos no horizonte da colonialidade” (MIGNOLO, 2003, p. 40).

margens. O território se expande e é mostrada a miséria social legada pela colonialidade: vilarejos rurais, famílias isoladas, falta de acesso à saúde etc.

Para concluir este trabalho de modo ilustrativo, resumiremos algumas das conclusões às quais chegamos ao longo da análise dos contos de Ojeda.

*Las voladoras*, conto testemunhal que apresenta a figura mística das *voladoras*, entidades femininas da cosmogonia andina, explora em sua estrutura as tensões entre o silêncio imposto por estruturas de poder (a Igreja e a família) e a voz encontrada pela protagonista na figura das voladoras, refletindo sobre a *cultura do silêncio*, conceito de Paulo Freire (1981) que aplicamos para melhor representar as especificidades da subalternização. A história apresenta a voladora como um monstro representando a dissidência e o despertar sexual, utilizado para narrar um incesto. Simboliza também a interseção entre o humano e o místico, o selvagem e o civilizado, dicotomias inexistentes ao final do conto.

Nossa leitura de *El mundo de arriba y el mundo de bajo* identificou como este conto, juntamente com *Las voladoras*, explora o confronto entre histórias locais e projetos globais — por isso, ambos foram destacados por uma leitura baseada no simbolismo fronteira-transgressão, embora, como já explicado, esta não seja uma característica exclusiva. Sua narrativa é marcada por diversos elementos da tradição andina, com o protagonista buscando transcender os limites da morte para ressuscitar a filha. O conto transgride fronteiras tanto culturais quanto epistemológicas e, por meio da tensa relação da família com os indígenas locais e da atuação do pai como um xamã no feitiço para trazer a filha à vida, narra as contradições inerentes à formação de identidades culturais híbridas.

*Sangre coagulada* e *Cabeza voladora* foram ambos lidos enfatizando a perspectiva da monstruosidade, especificamente pela figura da bruxa, e como esta pode se articular com a abordagem decolonial. *Sangre coagulada* apresenta como os saberes e práticas matriarcais indígenas e afrodescendentes, historicamente perseguidos como bruxaria, representam formas de resistência contra a imposição de normas europeias ao mesmo tempo que se submetem ao continuísmo do trauma — a repetição da experiência. O sangue liga a narrativa a mitos não-modernos e estados liminares. Subverte-se o racionalismo moderno por meio de uma “epistemologia da bruxa” (SANTOS, 2013), que propõe modos alternativos de ser e conhecer, enfatizando o corpo, as emoções e as experiências subjetivas.

Passando-se em ambiente urbano, *Cabeza voladora* apresenta a figura da Uma, entidade feminina indígena que tem a capacidade de tirar a cabeça do próprio corpo e fazê-la voar. No conto, as *Umas* são reinterpretadas como em um *coven* de bruxas tradicionais, uma resposta a um grotesco feminicídio que a *cultura do sadismo* e a espetacularização da mídia



não permitem a devida comunicação. Este é sentido inteiramente pela protagonista, que abdica do próprio corpo e se monstrifica, tornando-se *Uma*. A bruxificação é uma resposta decolonial diante dos sintomas “da barbárie do gênero moderno” (SEGATO, 2012, p. 12), e a corporificação da experiência por meio do gótico é apresentada como a linguagem capaz de traduzir a violência.

A corporificação como resposta à falência da linguagem aparece também em *Slasher*, que se configurou como um caso interessante por abordar o ambiente jovem e *underground* da música extrema. Nossa análise se focou nas relações familiares, inicialmente a partir da dinâmica fraterna e da relação com o duplo entre duas irmãs gêmeas, Paula e Bárbara, e sua influência na formação da identidade e na gestão emocional. A partir da obsessão de Bárbara por mutilar a irmã, discutimos o trauma familiar e a maldição hereditária — os pecados dos pais — provocados por uma figura masculina ausente na trama, cujas ações não são detalhadas. A materialidade do grito que Bárbara deseja que Paula compreenda é a verdade do trauma, que transcende a linguagem, e por isso só seria acessível por meio de uma comunicação que atravessasse o limiar da expressão. O grito em *Slasher* é um exercício mnemônico da colonialidade de gênero (LUGONES, 2008).

Entendemos que a leitura decolonial dos contos de Ojeda evidencia a experiência da mulher andina subalternizada em articulação com diversos tropos góticos, combinando o *locus horribilis* ao *locus de enunciação*. Elementos comuns a textos góticos, sobretudo o gótico feminino, como o ambiente doméstico, o incesto, o pai vilanesco, a família recheada de segredos, e os pecados dos pais, aparecem com frequência, sempre por meio de uma escrita profundamente inquietante porque pautada em um excesso sensorial corporificado. Também é largamente utilizado o monstro, aqui articulado em suas dimensões mais dissidentes e reveladoras (COHEN, 2000), bem como dionisiacas, para usarmos novamente a expressão nietzschiana.

É essa articulação entre elementos góticos, a identidade latino-americana, a memória, o testemunho e o pensamento liminar que nos permite propor que o gótico em Ojeda se manifesta de modo não-moderno, em lugar da cosmovisão pré-moderna. Isto se dá exatamente porque não ocorre uma tentativa de completa rejeição da narrativa da modernidade, mas de reconhecimento e exploração das fronteiras epistêmicas que caracterizam o sujeito (feminino) sob a colonialidade. Portanto, concluímos que *Las voladoras* se posiciona nesse espaço de intersecção, recorrendo ao gótico para compor narrativas a partir de uma perspectiva liminar que desafia e reconfigura as dicotomias impostas pela colonialidade.

Como afirma Duncan (2022, p. 319, tradução nossa<sup>235</sup>),

o gótico decolonial é escrito a partir da perspectiva daqueles material e epistemicamente periferizados por esta conjunção de conhecimento e poder, emergindo como um modo de expressar condições em diversas diferenças coloniais e, desta forma, centralizando as experiências daqueles que habitam estes locais de violência. Mais do que simplesmente uma linguagem literária para a precariedade, o gótico decolonial é, portanto, também uma forma narrativa que afirma regiões e comunidades periferizadas como loci de produção de conhecimento e – mais propriamente – do pensamento fronteiro necessário para tornar o mundo ilegível à colonialidade do poder.

Jamais deve-se perder de vista que a marginalização tem muitos níveis. No mundo, há países marginalizados, em geral um fenômeno fruto de relações coloniais de poder. Dentro destes países, por sua vez, há as regiões que têm menos poder que as outras. Em cada região, algumas poucas cidades costumam concentrar capitais intelectual, político e financeiro em relação às demais. Dentro dessas cidades, há bairros, ruas e casas relegados a situações subalternas. E, como a leitura do trabalho de Ojeda evidencia, em cada casa, há graus variados de marginalização. Foi compreender que essa dinâmica se reflete em inúmeras perspectivas — interseccionalidades — o que proporcionou a expansão do escopo dos estudos decoloniais.

Tais dinâmicas se refletem também na tradição literária, na crítica e no cânone, por motivos os mais diversos. No caso do gótico, por muito tempo houve uma recusa por reconhecê-lo entre as poéticas trabalhadas no continente latino-americano.

Como este trabalho ilustra, não somente a crítica tem se empenhado a reparar essa ausência como também uma profícua geração de autoras tem se dedicado à sua produção. A partir da experiência com a análise dos contos de *Las voladoras*, nossa conclusão é que o gótico decolonial pode ser uma chave de leitura útil para produzir diversos significados presentes no assim chamado novo gótico latino-americano, por meio das particularidades culturais e históricas da região. Portanto, abre novos caminhos para interpretações dedicadas mais especificamente a questões de gênero e raça, uma vez que consideramos a perspectiva decolonial necessária para dar conta da vastíssima complexidade dos processos de identidade, poder e resistência que definem a experiência do sujeito latino-americano.

Concluimos este grande esforço de reunir diferentes propostas teóricas fazendo a aproximação de duas citações, de Walter Mignolo e de Daniel Serravalle de Sá, ambos

---

<sup>235</sup> No original: “Decolonial Gothic is written from the vantage of those materially and epistemically peripheralized by this conjunction of knowledge and power, emerging as a mode of expressing conditions in diverse colonial differences, and in this way centralising the experiences of those inhabiting these sites of violence. More than simply a literary language for precarity, decolonial Gothic is thus also a narrative form that affirms peripheralized regions and communities as loci of knowledge production, and – more properly – of the border thinking necessary to make the world illegible to the coloniality of power.”

largamente referenciados neste trabalho e que, coincidentemente, usaram imagens parecidas para definir conceitos que nossa proposta tentou aproximar. Enquanto Sá (2010, p. 21) afirma que “o gótico habita as fissuras da razão”, Mignolo (2003, p. 49) define o pensamento liminar “como os momentos de fissura no imaginário do sistema mundial colonial/moderno”.

Se a simples justaposição de conceituações não serve de construção argumentativa, fiquemos com o efeito poético.

## REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M. H.; HARPHAM, G. G. **A glossary of literary terms**. 10 ed. Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2012.
- ALEGRETTE, A. Y. **Frankenstein**: uma releitura do mito de criação. 2010. 125 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Araraquara, 2010.
- AINSWORTH, W. H. **The Lancashire witches**. Londres: Chapman and Hall, 1850.
- ALEMANY BAY, C. Prólogo. *In*: EUDAVE, C. **Bestiaria vida**. León: Eolas Ediciones, 2018. p. 9-15.
- ANDEWEG, A.; ZLOSNIK, S. **Gothic kinship**. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- APARICIO, J.R.; BLASER, M. The “Lettered City” and the Insurrection of Subjugated Knowledges in Latin America. **Anthropological Quarterly**, Washington, v. 81, n. 1, p. 59-94, 2008. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/30052740>. Acesso em: 29 dez. 2022.
- ARAÚJO, A. **Breves considerações sobre horror latino-americano contemporâneo**. Espeluznante, 2022. Disponível em: <https://espeluznante.substack.com/p/breves-consideracoes-sobre-horror>. Acesso em: 6 out. 2022.
- ARIÈS, P. **História da morte no ocidente**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ARMITT, L. The Gothic and magical realism. *In*: HOGLE, J. E. (ed.). **The Cambridge Companion to the Modern Gothic**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. p. 224-239.
- BABB, F. E. Gender and sexuality in the Andes. *In*: SELIGMANN, L. J.; FINE-DARE, K. S. **The Andean World**. Londres: Routledge, 2018. p. 403–417.
- BACHELARD, G. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BASTÉN, V. A. M. **Ruta Madre**. Tras el circuito y materialidad de la Ayahuasca en Iquitos. 2021. 104 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Visual) - Escuela de Posgrado, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2021.
- BATALHA, M. C. A importância de E. T. A. Hoffmann na cena romântica francesa. **Alea: estudos neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 257-271, jul./dez. 2003.
- BATISTA, C. A. V.; SILVA, A. M da. Nos subterrâneos do gótico feminino moderno: um olhar em “O jardim selvagem” de Lygia Fagundes Telles. *In*: SILVA, A. M. da *et al.* (org.). **Estudos do gótico**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017. p. 32-38.

BELLAS, J. P. Gótico brasileiro: uma proposta de definição. **Organon**, Porto Alegre, v. 35, n. 69, p. 1-15, 2020.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BILLIANI, F. European Gothic. *In*: HUGHES, W.; PUNTER, D.; SMITH, A. **The encyclopedia of the Gothic**. Oxford: Chichester Wiley Blackwell, 2016. p. 473-483.

BIRKHEAD, E. **The Tale of Terror: a Study of the Gothic Romance**. Londres: Constable & Company, 1921.

BIOY CASARES, A. Prólogo. *In*: BIOY CASARES, A.; BORGES, J. L.; OCAMPO, S. (org.). **Antologia da literatura fantástica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 11-21.

BOLOGNESI, S.; BUKHALOVSKAYA, A. La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda. **Cuadernos de Aleph**, Valência, n. 15, p. 75-95, 2022. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8682005>. Acesso em: 20 jul. 2023.

BOTTING, F. **Gothic**. Londres: Routledge, 2005.

BOTTING, F.; EDWARDS, J. D. Theorising globalgothic. *In*: BYRON, G. (ed.). **Globalgothic**. Manchester: Manchester University Press, 2013. p. 11-24.

BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRANTLINGER, P. **Rule of Darkness British Literature and Imperialism, 1830-1914**. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

BULFIN, A. **Gothic Invasions: Imperialism, war and fin-de-siècle popular fiction**. Cardiff: University of Wales Press, 2018.

BULFIN, A. “To Arms!”: Invasion Narratives and Late-Victorian Literature. **Literature Compass**, [S.l.], v. 12, n. 9, p. 482-496, set. 2015.

BULFIN, A. “Monster, give me my child”: how the myth of the paedophile as a monstrous stranger took shape in emerging discourses on child sexual abuse in late nineteenth-century Britain. **Nineteenth-Century Contexts**, Londres, v. 43, n. 2, p. 221-245, mar. 2021.

BYRON, G. Introduction. *In*: BYRON, G. (ed.). **Globalgothic**. Manchester: Manchester University Press, 2013. p. 1-10.

CAMACHO QUIROZ, R. M. El reflejo de lo cotidiano: lo siniestro y lo abyecto en Para comerte mejor de Giovanna Rivero. A propósito de la literatura neogótica latinoamericana. **Sociedades y Desigualdades**, Toluca, n. 14, p. 125-144, jan./jun. 2022.

CANDIDO, A. Literatura, Espelho da América? **Luso-Brazilian Review**, Madison, v. 32, n. 2, p. 15-22, inv. 1995.

CASANOVA-VIZCAÍNO, S. “Sombras nada más”: el gótico en Latinoamérica y el Caribe. **Badebec**, Rosario, v. 3, n. 6, p. 127-137, mar. 2014.

CASANOVA-VIZCAÍNO, S.; ORDIZ, I. (ed.). **Latin American Gothic in Literature and Culture**. Nova Iorque: Routledge, 2018.

CASAS, I. Ellen Glasgow's “Jordan's End”: Antigone in the South. **Journal of the Short Story in English**, Nashville-Angers, n. 67, p. 39-49, outono 2016. Disponível em: <https://journals.openedition.org/jsse/1749?lang=en>. Acesso em: 10 jan. 2024.

CASTAÑEDA, L. El gótico tropical: un término dinámico. **Revista Epistemologias do Sul**, [S.l.], v. 6, n. 2, 129-143, 2022.

CÉSAIRE, A. **Discurso sobre o colonialismo**. Blumenau: Letras Contemporâneas, 2010.

CHAGANI, F. Can the Postcolonial Animal Speak? **Society & Animals**, [s.l.], n. 24, p. 616-637, 2016.

CLARK, E. J. Arranged Marriages and Imprisonment: The Domestic Gothic Horrors of Gertrudis Gómez de Avellaneda's “La baronesa de Joux” (1844) and “Dolores” (1851). **Hispania**, Madrid, v. 105, n. 4, p. 495-507, 2022.

COHEN, J. J. A cultura dos monstros: sete teses. In: COHEN, J. (Org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 25-60.

CONEJO POLAR, A. **Escribir en el aire**: Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas. 2. ed. Lima: Latinoamericana Editores, 2003.

CORNWELL, N. European Gothic. In: PUNTER, D. (ed.). **A new companion to the gothic**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2015. p. 64-76.

CORROTO, P. **El otro ‘boom’ latinoamericano es femenino**. El País. 14 ago. 2017. Disponível em: <[https://elpais.com/cultura/2017/08/13/actualidad/1502641791\\_807871.html](https://elpais.com/cultura/2017/08/13/actualidad/1502641791_807871.html)>. Acesso em: 2 out. 2021.

CORTÁZAR, J. Notas sobre lo gótico en el Rio de la Plata. **Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien**, Toulouse, n. 25, p. 145-151, 1975.

CRUZ-POLO, E. Rewriting the myth of Asterion from contemporary horror. An approach to “Sacrificios” by María Fernanda Ampuero. **Rev Cien Cult**, [S.l.], v. 26, n. 49, p. 11-27, 2022.

CUNHA, R. B. **Transculturação narrativa**: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007.

DABOVE, J. P. “La cosa maldita”: Leopoldo Lugones y el Gótico Imperial. **Revista Iberoamericana**, São Paulo, v. 75, n. 228, p. 773-792, jul./set. 2009.

DAGIOS, M. A língua de Odisseu e a boca de Polifemo: o selvagem político no Ciclope de Eurípedes. **Conexão Letras**, Porto Alegre, v. 15, n. 24, p. 45-65, jul-dez. 2020.

DAVIDSON, C. M. **History of the Gothic**: Gothic Literature 1764-1824. Cardiff: University of Wales Press, 2009.

DEAN, C. **A Culture of Stone**: Inka perspectives on rock. Durham: Duke University Press, 2010.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELCOLLI, C. Gótico se renova no Brasil com livros que sacodem os fantasmas da era Bolsonaro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 fev. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/02/gotico-se-renova-no-brasil-com-livros-que-sacodem-os-fantasmas-da-era-bolsonaro.shtml>. Acesso em: 27 set. 2023.

DÍAZ DURÁN, C. S. **Violencia y Reproducción**. La Cabeza Decapitada en los discursos andinos coloniales (Siglos XVI - XVIII). 2013. 192 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Humanidades) - Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago, 2013.

DRAKAKIS, J.; TOWNSHEND, D. **Gothic Shakespeares**. Londres: Routledge, 2008.

DUNCAN, R. Decolonial Gothic: Beyond the Postcolonial in Gothic Studies. **Gothic Studies**, Edimburgo, v. 24, n. 3, p. 304–322, nov. 2022.

DUNCAN, R. Introduction: Globalgothic beyond Globalisation. *In*: \_\_\_\_\_. (ed.). **The Edinburgh Companion to Globalgothic**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2023. p. 1-22.

DUSSEL, E. Europa, modernidade e Eurocentrismo. *In*: LANDER, E. (org.). **A colonialidade do saber**: Eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 25-34.

ECO, U. **Arte e beleza na estética medieval**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ECO, U. **História da Feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EDWARDS, J. D.; VASCONCELOS, S. G. Introduction: tropicalizing gothic. *In*: \_\_\_\_\_. (ed.). **Tropical Gothic in literature and culture**: The Americas. Londres: Routledge, 2016. p. 1-12.

ELJAIK RODRÍGUEZ, G. **Selva de fantasmas**. El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2017.

ELJAIK-RODRÍGUEZ, G. Gothic in the tropics: transformations of the Gothic in the Colombian Hot Lands. *In*: CASANOVA-VIZCAÍNO, S.; ORDIZ ALONSO-COLLADA, I. (ed.). **Latin American gothic in literature and culture**. Nova Iorque: Routledge, 2018.

ESTOK, S. C. Theorizing in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia. **Interdisciplinary Studies in Literature and Environment**, [S.l.], v. 16, n. 2, p. 203-225, abr. 2009.

FANON, F. A família argelina. **Revista África**, São Paulo, n. 33-34, p. 121-139, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/115366>. Acesso em: 20 jul. 2023.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FERNÁNDEZ, G. Wulfila y el sinodo de Constantinopla del año 360. **Antigüedad y Cristianismo**, Murcia, n. 3, p. 47-51, 1986. Disponível em: <https://revistas.um.es/ayc/issue/view/4861>. Acesso em: 10 mar. 2023.

FRANÇA, J. O Gótico e a presença fantasmagórica do passado. *In*: ENCONTRO DA ABRALIC, 15, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. p. 2492-2502.

FRANÇA, J. O sequestro do Gótico no Brasil. *In*: COLUCCI, L.; FRANÇA, J. (org.). **As nuances do Gótico**: do Setecentos à atualidade. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 111-124.

FRANÇA, J. “Gótico no Brasil”, “Gótico Brasileiro”: o caso de Fronteira, de Cornélio Pena. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 16, Uberlândia. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018. p. 1097-1103.

FRANÇA, J. Gótico brasileiro: uma irresistível contradição em termos. *In*: MARKENDORF, M.; SÁ, D. S.; DROZDOWSKA-BROERING, I. (org.). **Góticos**: Perspectivas contemporâneas. Florianópolis: UFSC, 2023. p. 123-132.

FRANÇA, J.; SENA, M. O Gótico-Naturalismo em Rodolfo Teófilo. **SOLETRAS**, Rio de Janeiro, n. 30, p. 23–38, 2015.

FRANÇA, L. L. de. Análise dos Elementos Góticos em “O Arco de Sant’ana”, de Almeida Garrett. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 79, p. 20-31, mai. 2021. Disponível em: <https://www.revistaphilologus.org.br/index.php/rph/article/view/10>. Acesso em: 20 out. 2023.

FRANÇOIS, F. **Crianças e narrativas**: maneiras de sentir, maneiras de dizer. São Paulo: Humanitas, 2009.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

FREIRE, P. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

FROEHLICH, J. M.; BRAIDA, C. R. Antinomias pós-modernas sobre a natureza. **História, Ciências, Saúde**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 3, p. 627-641, 2010.

FUMERTON, P.; GUERRINI, A. **Ballads and Broadsides in Britain, 1500-1800**. Burlington: Ashgate, 2010.

GAETA, A. A. **El nuevo cuento latinoamericano**: el ‘terror aparente y externo’ versus el ‘terror real e interno’ en Pelea de gallos y Grita de María Fernanda Ampuero, y Las voladoras de Mónica Ojeda. 2022. 68 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Texas A&M International University, Laredo, 2022.



GAGNEBIN, J. M. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GARCÍA, F.; ROCA, P. **Pachakuteq**: Una aproximación a la cosmovisión andina. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2017.

GASPARINI, S. “Aquí no me escucharán gritar”: violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres. **Tesis**, Lima, v. 15, n. 20, p. 257-288, 2022.

GEADA, M. La literatura gótica en el Romanticismo español. **Hispanet Journal**, Florida, n. 4, p. 1-15, dez. 2011.

GELDER, K. The postcolonial gothic. *In*: HOGLE, J. E. (ed.). **The Cambridge Companion to the Modern Gothic**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. p. 191-207.

GIBBON, E. **Declínio e queda do Império Romano**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, J. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2017.

GOETSCHER, A. M. **Historias de rebelión y castigo**: el aborto en Ecuador en la primera mitad del siglo XX. Quito: FLACSO, 2021.

GONZÁLEZ ALVARADO, A. M. De brujas y colonialismo: Historias paralelas que no se cuentan. **Revista RedPensar**, San Jose, v. 3, n. 2, p. 1-22, 2017. Disponível em: <https://ojs.redpensar.ulasalle.ac.cr/index.php/redpensar/article/view/70>. Acesso em: 17 set. 2023.

GOSE, P. The Andean circulatory cosmos. *In*: SELIGMANN, L. J.; FINE-DARE, K. S. **The Andean World**. Londres: Routledge, 2018. p. 115-127.

GRIMES, H. **The Late Victorian Gothic**: Mental Science, the Uncanny and Scenes of Writing. Farnham: Ashgate, 2011.

GROOM, N. **The Gothic**: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HARAWAY, D. **Staying with the trouble**: making kin in the Chthulucene. Durham: Duke University Press, 2016.

HARRISSON, S.-M. Decolonial Gothic. *In*: DUNCAN, R. (ed.). **The Edinburgh Companion to Globalgothic**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2023. p. 23-37.

HEATHER, P. **The Goths**. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.

HOEVELER, D. H. **Gothic Feminism**. Pensilvânia: The Pennsylvania State University Press, 1998.

HOEVELER, D. L. **The Gothic Ideology**: Religious Hysteria and Anti-Catholicism in British Popular Fiction, 1780-1880. Cardiff: University of Wales Press, 2014.

HURTADO, B. R. Estudio introductorio. Horror y escritura en voces femeninas de Latinoamérica. *In: \_\_\_\_\_*. (coord.). **Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres**: Estudios críticos de obras representativas del siglo XXI. Cidade do México: Editora Nómada, 2023.

ÍÑIGUEZ PÉREZ, R. **Temas y características del nuevo gótico latinoamericano**. 2022. 86 f. Dissertação (Mestrado em Formación e Investigación Literaria y Teatral en el Contexto Europeo) - Facultad de Filología, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2022. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>. Acesso em: 30 set. 2023.

JARDIM, N. F. R. **Patriarcado fantasmagórico, heteronormatividade monstruosa**: a presença do Gótico no romance *A serpente e a flor*, de Cassandra Rios. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós Graduação em Literatura, Florianópolis, p. 127. 2022.

JENSEN, S. Q. Othering, identity formation and agency. **Qualitative Studies**, [S.l.], v.2, n.2, p. 63-78, 2011. Disponível em: <<https://tidsskrift.dk/qual/article/view/5510/4825>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

JOHNSTON, I. Lecture on Shakespeare's transformation of medieval tragedy and an introduction to *Richard III*. **Johnstoniatexts**, 1999. Disponível em: <<http://johnstoniatexts.x10host.com/lectures/richard3lecture.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

KAPOOR, I. Capitalism, Culture, Agency: Dependency versus Postcolonial Theory. **Third World Quarterly**, [s.l.], v. 23, n. 4, p. 647-664, ago. 2002.

KEHL, M. R. Introdução. Existe a função fraterna? *In: \_\_\_\_\_*. (org.) **Função fraterna**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 31-47.

KENNEY, A. P.; WORKMAN, L. J. Ruins, Romance, and Reality: Medievalism in Anglo-American Imagination and Taste, 1750-1840. **Winterthur Portfolio**, Chicago, v. 10, p. 131-163, jan. 1975. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/495837>. Acesso em: 10 set. 2022.

KING, S. **Pet Sematary**. Nova Iorque: Doubleday, 1983.

KIPLING, R. The White Man's Burden. 1899. *In: Internet Modern History Sourcebook*. Fordham University. Disponível em: <https://sourcebooks.fordham.edu/mod/kipling.asp>. Acesso em: 20 jul. 2023.

KLIGER, S. The "Goths" in England: An Introduction to the Gothic Vogue in Eighteenth-Century Aesthetic Discussion. **Modern Philology**, Chicago, v. 43, n. 2, p. 107-117, nov. 1945. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/epdf/10.1086/388675>. Acesso em: 22 abr. 2022.

KRISTEVA, J. **Powers of Horror**. An essay on abjection. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.

KRISTEVA, J. **Revolution in Poetic Language**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1984.

LABOURG, A. Reconstructing Gothic Architecture in Ann Radcliffe's Novels: from Decorative Details to Picturesque Tableaux. **Polysèmes** [Online], n. 21, mai. 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/polysemes/4637>. Acesso em: 20 dez. 2023.

LANG, S. The Principles of the Gothic Revival in England. **Journal of the Society of Architectural Historians**, Oakland, v. 25, n. 4, p. 240-267, dez. 1966. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/988353>. Acesso em: 18 jul. 2022.

LASH, C. The Politics of Nostalgia: Losing history in the mists of ideology. **Harper's Magazine**, Nova Iorque, p. 65-70, nov. 1984. Disponível em: <https://harpers.org/archive/1984/11/the-politics-of-nostalgia/>. Acesso em: 18 dez. 2023.

LE GOFF, J. **O imaginário medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

LE GOFF, J. **A civilização do ocidente medieval**. Bauru: Edusc, 2005.

LIMA, L. C. **O redemunho do horror nas margens do Ocidente**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LIND, T. The Ruin as Monumental Object in European Architecture. **Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe**, 22 jun. 2020. Disponível em: <https://ehne.fr/en/node/12472>. Acesso em 20 dez. 2022.

LLURBA, A. Escritoras y nigromantes: nuevo gótico latinoamericano. **El País**, 31 out. 2020. Disponível em: <https://elpais.com/babelia/2020-10-30/escritoras-y-nigromantes-nuevo-gotico-hispanoamerica-no.html>. Acesso em: 20 jul. 2022.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set./dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/QtnBjL64Xvssn9F6FHJqznb>. Acesso em: 10 de jan. de 2022.

LUQUE BRUGUÉ, L. **Mentally Unconscious**: The scientific method in 'The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde' and its moral constraints. 2014. 28 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Grau em Estudos Ingleses) - Departamento de Filologia Inglesa e Germânica, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.

MACHADO, R. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MACKEY, A. Maternando mundos: vuelta a lo telúrico a través del eco-gótico andino de Mónica Ojeda y Natalia García Freire. **Revista [sic]**, Montevideo, n. 32, p. 74-95, set. 2022.

MADRID, C. Raíces y desinencias del nuevo gótico latinoamericano. **El Salto**, 15 jul. 2021. Disponível em: [encurtador.com.br/hmvxJ](http://encurtador.com.br/hmvxJ). Acesso em: 2 out. 2021.

MALCHOW, H. L. **Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain**. Stanford: Stanford University Press, 1996.

MALDONADO-TORRES, N. A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, p. 71-114, mar. 2008.

MARKENDORF, M.; JARDIM, N. F. R. Horrores (Des)Aparecidos em “A Casa de Adela”, de Mariana Enriquez. **Revista Abusões**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 20, p. 356-380, 2023.  
Disponível em:  
<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/69106/45601>. Acesso em: 27 ago. 2023.

MARQUEZ, I. S. M. A. B. **Gêmeos, subjetividade e narcisismo**: especificidades interferentes. 2008. 126 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica, Núcleo de Método Psicanalítico e Formações da Cultura, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

MARTÍNEZ-PINZÓN, F. Una nación sin blancos: gótico y mestizaje en Dolores de Soledad Acosta de Samper. **Revista Canadiense de Estudios Hispánicos**, Toronto, v. 39, n. 2, p. 391-414, 10 jan. 2015.

MCILVENNA, U. **Singing the news of death**: execution ballads in Europe 1500-1900. Oxford: Oxford University Press, 2022.

MENDES, A. de M.; OLIVEIRA, G. Q. de; ARF, L. M. G. (org.). **A escrita de autoria feminina**: memória, resistência e decolonialidade. Campo Grande: Ed. UFMS, 2023.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIGNOLO, W. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, W. **La idea de América Latina**: la herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

MIGNOLO, W. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 32, n. 94, p. 1-18, 2017.

MILBANK, A. **God & the Gothic**: Religion, Romance & Reality in the English Literary Tradition. Oxford: Oxford Academic, 2018.

MINDLIN, B. A cabeça voraz. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 10, n. 27, p. 271-284, mai./ago. 1996.

MIÑOSO, Y. E. **De por qué es necesario un feminismo descolonial**. Barcelona: Icaria Editorial, 2022.

MIRES ORTIZ, A. **Así en las flores como en el fuego**: la deidad colibrí en amerindia y el dios alado en la mitología universal. Quito: Ed. Abya-Yala, 2000.

MOLLOY, S. Decadentismo e Ideologia: economias de desejo na América Hispânica. *In*: CHIAPPINI, L.; AGUIAR, F. W de. (org.). **Literatura e História na América Latina**: Seminário Internacional, 9 a 13 de setembro de 1991. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 13-36.

MOERS, E. **Literary Women**: the great writers. Nova Iorque: Doubleday, 1976.

MOREIRAS, A. The End of Magical Realism: José María Arguedas's Passionate Signifier (“El zorro de arriba y el zorro de abajo”). **The Journal of Narrative Technique**, [S.l.], v. 27, n. 1, p. 84-112, 1997.

MOROTE BEST, E. Folklore del Peru: cabezas voladoras. **Peru indigena**, Quito, v. 04, n. 9. Lima, abr. 1953, p. 109-124. Disponível em: <https://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/1084>. Acesso em: 17 mar. 2023.

NG, A. H. S. **Interrogating interstices**: gothic aesthetics in postcolonial Asian and Asian American literature. Oxford: Peter Lang, 2007.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIXEY, C. **A chegada das trevas**: como os cristãos destruíram o mundo clássico. Porto Salvo: Desassossego, 2018.

OJEDA, M. **El ciclo de las piedras**. Guayaquil: Rastro de la Iguana Ediciones, 2015a.

OJEDA, M. **La desfiguración Silva**. Guayaquil: Cadáver exquisito, 2015b.

OJEDA, M. **Nefando**. Barcelona: Editorial Candaya, 2016.

OJEDA, M. **Mandíbula**. Barcelona: Candaya, 2018a.

OJEDA, M. Sodomizar la escritura. **El País Babelia**, 29 de jun. 2018b. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2018/06/28/babelia/1530201263\\_968588.html](https://elpais.com/cultura/2018/06/28/babelia/1530201263_968588.html). Acesso em: 30 de nov. 2022.

OJEDA, M. **Historia de la leche**. Quito: Editorial Severo, 2019.

OJEDA, M. **Las voladoras**. Madrid: Páginas de Espuma, 2020.

OJEDA, M. Mónica Ojeda: “A poesia é a razão pela qual escrevo, o que me motiva a enlamear ou mergulhar no fundo em busca de algo que possa me machucar ou me emocionar”. [Entrevista concedida a] G. R. Ortega. **Caretas**: ilustración peruana. 4 jan. 2022. Disponível em: <<https://caretas.pe/cultura/monica-ojeda-la-poesia-es-la-razon-por-la-que-escribo-lo-que-me-motiva-a-enfangarme-o-lanzarme-hasta-el-fondo-en-busca-de-algo-que-quizas-me-lastime-o-emocione-entrevista/>>. Acesso em: 2 out. 2021.

OLIVA, J. El “gótico andino”, el sello de los primeros cuentos de la ecuatoriana Mónica Ojeda. **El Espectador**, 25 de out. 2020. Disponível em:

<<https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/el-gotico-andino-el-sello-de-los-primeros-cuentos-de-la-ecuatoriana-monica-ojeda-article/>>. Acesso em: 2 out. 2021.

OLIVEIRA, B. S. de. Do casarão ao cemitério: o espaço e o horror em contos sertanistas de Monteiro Lobato. **Todas as Musas**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 118-126, jul./dez. 2017.

ORDIZ ALONSO-COLLADA, I. **Manifestaciones ficcionales del terror: el gótico contemporáneo de las Américas**. 2014. 392 f. Tese (Doutorado em Filologia Moderna) - Departamento de Filología Moderna, Universidad de León, 2014. Disponível em: <https://buleria.unileon.es/handle/10612/5968>. Acesso em: 11 out. 2021.

PARKER, E. **The Forest and the EcoGothic: The Deep Dark Woods in the Popular Imagination**. Londres: Palgrave Mac-millan, 2020.

POE, E. A. **The collector works of Edgar Allan Poe**. Ware: Wordsworth Editions, 2009.

POSKETT, J. **Materials of the Mind: Phrenology, Race, and the Global History of Science, 1815-1920**. Chicago: University of Chicago Press, 2019.

PUNTER, D. **The Literature of Terror: a history of Gothic fictions from 1765 to the present day**. Vol. 1 (2 ed.). Londres: Routledge, 2013.

PUNTER, D.; BYRON, G. **The Gothic**. Malden: Blackwell Publishing, 2004.

QUEREILHAC, S. Shadows of Science in the Río de la Plata Turn-of-the-Century Gothic. *In*: CASANOVA-VIZCAÍNO, S.; ORDIZ, I. (ed.). **Latin American gothic in literature and culture**. Nova Iorque: Routledge, 2018.

QUIJANO, A. Colonialidad y Modernidad-Racionalidad. *In*: BONILLA, H. (org.). **Los conquistados: 1942 y la población indígena de las Américas**. Quito: FLACSO, 1992. p. 437-449.

QUIJANO, A. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, E. (org.). **A colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005a. p. 117-142.

QUIJANO, A. Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 19, n. 55, p. 9-31, dez. 2005b.

QUÍRICO, T. Peste Negra e escatologia: os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV. **Mirabilia: electronic journal of antiquity and middle ages**, [S.l.], n. 14, p.135-155, 2012. Disponível em: <https://raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/283109>. Acesso em: 10 mar. 2022.

RABELO, M. M. **O Abade Suger, a igreja de Saint-Denis e os primórdios da arquitetura Gótica na Ile-de-France do século XII**. 2005. 143 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2005.

- RAMA, A. **Transculturación narrativa en América Latina**. 2 ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.
- RANCIÈRE, J. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona: Bellaterra (Cerdanyola del Vallés), 2005.
- RAINO, E. **The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism**. Londres: Routledge, 1927.
- REINALDO, J. O Gótico Latino-Americano. **Quatro Cinco Um**, 01 jul. 2021. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/literatura/o-gotico-latino-americano>. Acesso em: 27 set. 2023.
- RESENDE, A.; FAÇANHA, C. Pilhas de Corpos Grotescos: O Gótico Contemporâneo em Mariana Enríquez e Patrícia Melo. **Revista Abusões**, Rio de Janeiro, n. 19, ano 09, p. 316-338, 2022. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/66465>. Acesso em: 27 ago. 2023.
- RICOEUR, P. **O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica**. Porto: Rés, 1988.
- RIES, O. Rural Horrors in Chilean Gothic. *In*: CASANOVA-VIZCAÍNO, S.; ORDIZ ALONSO-COLLADA, I. (ed.). **Latin American gothic in literature and culture**. Nova Iorque: Routledge, 2018.
- ROAS, D. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ROSSI, G. **A culpabilização da vítima no crime de estupro: os estereótipos de gênero e o mito da imparcialidade jurídica**. Florianópolis: Empório do Direito, 2016.
- RODENAS, J. M. C.; ARAGÓN, M. R. Gothic Elements in Three Works of Early Spanish Romanticism. **Nueva Revista del Pacífico**, [S.l.], n. 74, p. 310-335, jun. 2021.
- RUDD, A. **Postcolonial gothic fictions from the Caribbean, Canada, Australia and New Zealand**. Cardiff: University of Wales press, 2010.
- SÁ, D. S. de. **Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani**. Salvador: EDUFBA, 2010.
- SÁ, D. S. de. O romance gótico e as mulheres: questões de política sexual. **Itinerários**, Araraquara, n. 47, p. 13-23, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/10855/8087>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- SÁ, D. S. de. Por uma cartografia do gótico: teoria, crítica, prática. *In*: \_\_\_\_\_. (org.). **O Gótico em Literatura Artes Mídia**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019. p. 9-20.
- SABOR, P. **Horace Walpole**. The Critical Heritage. Londres: Routledge, 1996.
- SAID, E. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAID, E. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SALA, N. C. Menstruación decolonial. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 1, p. 1-13, 2020. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ref/a/sgNRqkppqRgWjfv56ywQYxpp/>. Acesso em: 15 ago. 2023.

SALINAS, J. A. B.; ARRATIA, M. A. S. De la antropología cultural del aborto a la ontología relacional del limphu: ¿un giro en los estudios andinos sobre malparto? In: LÓPEZ, B. R. (ed.). **Hacia Antropologías de la Vida: desafíos y cuidados ontográficos y multiespecie**. La Paz: Laboratorio de Estudios Ontológicos y Multiespecie, 2022.

SANGUINO, A. C. El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en Las voladoras de Mónica Ojeda. **Cuadernos de Aleph**, València, n. 13, 2021, p. 169-185. Disponível em:

<https://www.asociacionaleph.com/index.php/numerospublicados2/volumen-13-2021>. Acesso em: 18 set. 2022.

SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

SANTOS, A. Um périplo pelo território duplo. **Revista investigações**, v. 22, n. 1, p. 51-101, 2009. Disponível em:

<https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/INV/article/view/1362/1032>. Acesso em: 18 set. 2022.

SANTOS, A. P. A. **O Gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de Ânasia eterna**, de Júlia Lopes de Almeida. 2017. 94 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SANTOS, S. C. M. dos. **Estado bruxólico: tecnologias de resistência das bruxas**. 2023. 188 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

SARTIN, G. H. S. S. De Origine Actibusque Getarum (552) / Sobre a Origem e Feitos dos Godos: tradução e comentários filológico-tradutórios da introdução geográfica. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, v. 1, p. 330-359, jul. de 2012.

SEGATO, R. L. Território, soberania e crimes de segundo estado nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 265-285, 2005.

SEGATO, R. L. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **e-cadernos CES**, [S.l.], v. 18, p. 106–131, dez. 2012.

Disponível em: <<http://eces.revues.org/1533>>. Acesso em: 16 jul. 2023.

SEGATO, R. L. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficante de Sueños, 2016.

SEIFERT, M. Traslados y cruces genéricos: Gótico, tragedia y política en 'Si haces mal no esperes bien' de Juana Manuela Gorriti. **Polifonía**, Cuiabá, v. 2, n. 1, p. 138-146, 2012.



SELIGMANN-SILVA, M. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

SERRANO, C. Duplicitous Vampires Annihilating Tradition and Destroying Beauty in Froylán Turcios's *El vampiro*. In: CASANOVA-VIZCAÍNO, S.; ORDIZ, I. (ed.). **Latin American gothic in literature and culture**. Nova Iorque: Routledge, 2018.

SHELLEY, M. **Frankenstein**. São Paulo: Martin Claret, 2000.

SILVA, C. M. da. Um mundo narrado entre o local e o global: biografia, guerra e memória na ficção de Chimamanda Adichie. **Revista Ártemis**, João Pessoa, v. 32, n. 1, p. 130-152, jul./dez. 2021.

SILVA, C. M. da. Vozes Femininas na Literatura Cabo-Verdiana: Recordação e Escrita em Dina Salústio. In: SILVA, A. R. da; BRITO, G. M. de; GOMES, S. C. (org.). **Literatura e cultura de cabo verde: navegando pelas ilhas e pelo mundo**. Campinas: Pontes Editores, 2021.

SILVERBLATT, I. M. **Moon, Sun, and Witches: Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Peru**. Princeton: Princeton University Press, 1987.

SIQUEIRA, A. M. A.; DEZIDÉRIO, F. H. DA S. **A face negra de Alexandre Herculano: visões históricas do Mal na construção do sobrenatural em A Dama Pé de Cabra**. **Abril - NEPA / UFF**, v. 4, n. 8, p. 67-84, abr. 2012. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29723/17264>. Acesso em: 10 out. 2023.

SMITH, A. **Gothic Literature**. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd, 2013.

SOMBRA, L. L. O Ocidente como problema filosófico. **Revista Ideação**, v. 1, n. 35, jan./jun. 2017. p. 194-242.

SPIVAK, G. C. Three Women's Texts and a Critique of Imperialism. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 12, n. 1, p. 243-261, outono 1985. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1343469>. Acesso em: 27 ago. 2023.

STEVENS, D. **The Gothic Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

SUGARS, C.; TURCOTTE, G. Introduction. In: \_\_\_\_\_. (ed.). **Unsettled remains: Canadian literature and the postcolonial gothic**. Waterloo: Wilfrid Laurier Univ. Press, 2010.

TOWNSHEND, D. The Literary Gothic Before Horace Walpole's *The Castle of Otranto*. In: WRIGHT, A; TOWNSHEND, D. ed. **The Cambridge history of the Gothic Volume 1: Gothic in the Long Eighteenth Century**. Cambridge University Press: Cambridge, 2020.

VARGAS, A. N. Cabeza y cola: expresión de dualidad, religiosidad y poder en los Andes. In: TOMOEDA, H.; FUJII, T.; MILLONES, L. (ed.). **Entre Deus y el Diablo: Magia y poder en la costa norte del Perú**. Lima: Institut français d'études andines, 2004.

VARMA, D. P. **The Gothic Flame**: Being a History of the Gothic Novel in England. Londres: Russell & Russell Publishers, 1966.

VARNA, G. R. **Menhirs, Dolmen, and Circles of Stone**: The Folklore and Magic of Sacred Stone. Nova Iorque: Algora Publishing, 2004.

VASCONCELOS, S. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

VERÁSTEGUI, E. **Monte de goce**. Lima: Jaime Campodónico, 1991.

WALPOLE, H. **The Castle of Otranto**. Florianópolis: UFSC, 2016.

WARWICK, A. Colonial Gothic. *In*: MULVEY-ROBERTS, M. (ed.). **The Handbook to Gothic Literature**. Londres: Macmillan Press, 1998. p. 261-262

WARWICK, A. Imperial Gothic. *In*: HUGHES, W.; PUNTER, D.; SMITH, A. **The encyclopedia of the Gothic**. Oxford: Chichester Wiley Blackwell, 2016. p. 694-701.

WHARTON, E. **The ghost stories of Edith Wharton**. Nova Iorque: Popular Library, 1976.

WILLIAMS, L. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. **Film Quarterly**, v. 44, n. 4, p. 2–13, jul. 1991. Disponível em [https://www.academia.edu/98054085/Film\\_Bodies\\_Gender\\_Genre\\_and\\_Excess](https://www.academia.edu/98054085/Film_Bodies_Gender_Genre_and_Excess). Acesso em: 27 ago. 2023.

WILLIAMS, A. **Art of darkness**: a poetics of gothic. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

WILLIAMS, D. Medievalism in English Renaissance Literature. *In*: CARTWRIGHT, K. **A Companion to Tudor Literature**. Malden: Wiley-Blackwell, 2010. p. 211-227.

WISKER, G. Postcolonial Gothic. *In*: HUGHES, W.; PUNTER, D.; SMITH, A. **The encyclopedia of the Gothic**. Oxford: Chichester Wiley Blackwell, 2016. p. 1012-1018.