
Autoria de mulheres na literatura de horror: denúncia e acerto de contas em obras do Brasil e da Espanha

Women Authorship in Horror Literature: Denouncement and Counterattack in Brazilian and Spanish Works

Autoria: Oscar Andrade Lourenção Nestarez

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2723-1231>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0347652694971883>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.224701>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/224701>

Recebido em: 02/05/2024. Aprovado em: 26/07/2024.

Editores responsáveis pela avaliação do artigo: Bruna Martins Coradini e Admarcio Rodrigues Machado

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 13, n. 24, jan./jun., 2024. E-ISSN: 2525-8133

Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>. Contato: opiniaes@usp.br

 fb.com/opiniaes

 [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/@revista.opiniaes)

 <https://usp-br.academia.edu/opiniaes>

Como citar (ABNT)

NESTAREZ, Oscar Andrade Lourenção. Autoria de mulheres na literatura de horror: denúncia e acerto de contas em obras do Brasil e da Espanha. *Opiniões*, São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun., pp. 114-136, 2024. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/224701>. DOI:

<https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.224701>. Acesso em: XX mês. 20XX.



Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)

Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniões* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

autor^a de mulheres na literatura de horror: denúncia e acerto de contas em obras do brasil e da espanha

Women Authorship in Horror Literature: Denouncement and Counterattack in Brazilian and Spanish Works

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.224701>

Oscar Andrade Lourenção Nestarez¹

Doutor em Letras pelo Programa de Pós-graduação Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.

 <https://orcid.org/0000-0003-2723-1231>

 <http://lattes.cnpq.br/0347652694971883>

 oscar.nestarez@alumni.usp.br

¹ Oscar Nestarez é escritor, tradutor e pesquisador, com doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela FFLCH-USP e pós-doutorado pela Universidad de Alcalá de Henares (Espanha). Organizou as antologias *Mundos Paralelos – Horror* (Globo Livros) e, ao lado de Júlio França, *Tênebra – narrativas de horror brasileiras [1839-1899]* (Fósforo). Também é colunista da revista Galileu.

Resumo

Adotando a perspectiva do horror como gênero autônomo, constituído de estratégias, procedimentos e temas que visam à produção de sentimentos relacionados ao termo *horrere* (do latim: estremecer, arrepiar), o artigo pretende investigar nuances da autoria de mulheres neste campo, por meio de duas frentes: denúncia e acerto de contas. Para tanto, o texto se constitui de uma seção dedicada a conceituar o horror como gênero literário, bem como suas possíveis intersecções com o que Teresa López-Pellisa (2022) denominou o fantástico inapropriado/inapropriável. A seguir, na seção denominada “Ataque: horror realista”, serão contrapostas duas narrativas curtas cujo tema é o aprisionamento de corpos femininos: os contos “Venha ver o pôr do sol”, da brasileira Lygia Fagundes Telles, e “Hablar con viejas”, da espanhola Cristina Fernández Cubas. E na seção “Contra-ataque: horror e fantástico”, será apresentado o acerto de contas, cuja linha mestra será o romance *Cupim* (2024), da espanhola Layla Martínez, em diálogo com o conto “O título é um grito”, da brasileira Nikelen Witter. Em ambas as obras, busca-se demonstrar como o revide *só ocorre* porque tanto a racionalidade quanto o sistema patriarcal são colocados em xeque pelas possibilidades do fantástico – sempre com vistas ao arrepio inerente ao horror.

Palavras-chave

Horror. Literatura fantástica. Literatura brasileira. Literatura espanhola.

Abstract

Adopting the perspective of horror as an autonomous genre, with of strategies, procedures and themes that aim to produce feelings related to the term *horrere* (Latin for “to shudder”, “to shiver”), the article intends to investigate nuances of women authorship through two fronts: denunciation and counterattack. To this end, the text consists of a section dedicated to conceptualizing horror as a literary genre, as well as its possible intersections with what Teresa López-Pellisa called the inappropriate/inappropriatable fantastic. Next, in the section called “Attack: realistic horror”, two short stories dealing with the imprisonment of female bodies will put into dialogue: “Venha ver o pôr do sol”, by the brazilian Lygia Fagundes Telles, and “Hablar con viejas”, by the spanish Cristina Fernández Cubas. And the section “Counterattack: horror and the fantastic” will propose a reckoning through the analysis of the novel *Cupim*, by the spanish Layla Martínez, put into dialogue with the short story “O título é um grito”, by the brazilian Nikelen Witter. In both works, we seek to demonstrate how the fightback *only occurs* because both rationality and the patriarchal system are put in check by the possibilities of the fantastic – always considering the chill inherent in horror.

Keywords

Horror. Fantastic literature. Brazilian literature. Spanish literature.

introdução

Da repulsa à paixão, os relatos que causam medo² – mas um medo como efeito estético, “seguro”, de algo que sabemos ser impossível de acontecer – tocam os nervos da humanidade desde a noite dos tempos. Basta que se analisem as prateleiras de qualquer livraria, a programação dos cinemas ou os catálogos de plataformas de *streaming* para que se constate o êxito de títulos de ficção de horror, dos mais diversos subgêneros. No recorte geográfico proposto por este trabalho – o Brasil e a Espanha –, obras do gênero ocupam lugar de relevo em listas de maiores bilheterias, livros mais vendidos ou séries de maior audiência. No Brasil, dois filmes de horror compuseram a lista das vinte maiores bilheterias em 2023: *A freira 2*, dirigido por Michael Chaves, com um valor de R\$ 54.590.000, em 12º lugar; e *Five Nights at Freddy’s – O pesadelo sem fim*, dirigido por Emma Tammi, com arrecadação de R\$ 53.280.000, na 13ª posição. Fato semelhante se observa na Espanha,³ onde *Five Nights at Freddy’s* ocupou a 16ª posição, amalhando 7.518.079€, e *A freira 2* vem na 18ª, com 6.775,213€. No mercado editorial dos dois países, livros com elementos de horror figuraram entre os principais destaques daquele ano. Na Espanha,⁴ os *thrillers Holly*, de Stephen King, e *Infierno*, do trio de escritores (Jorge Díaz, Agustín Martínez e Antonio Mercero) que publica sob o pseudônimo de Carmen Mola, estão entre os mais vendidos. No Brasil,⁵ a narrativa fantástica com traços de horror *A biblioteca da meia-noite*, de Matt Haig, e o *thriller A garota do lago*, de Charlie Donlea, marcaram posição.

Esses dados recentes revelam que tais obras mantêm seu apelo ao público, geração após geração. Como consequência, observa-se um número crescente de estudos acadêmicos dedicados a compreender o fascínio do horror. É conhecido o trabalho considerado fundador deste movimento: *A filosofia do horror – Ou paradoxos do coração*, do crítico e filósofo estadunidense Noël Carroll, publicado em 1990. Carroll foi decisivo ao estabelecer o conceito de horror artístico que sustenta a teorização abordada a seguir. Seu trabalho, contudo, abrange diferentes linguagens, como o cinema, a literatura e as artes plásticas, sem que dedique atenção às características e aos estruturantes de cada uma. Foi bem-vinda, portanto, a publicação em 2016 da coletânea de ensaios *Horror: A Literary History*,⁶ organizada pelo pesquisador catalão Xavier Aldana Reyes, ainda sem edição no Brasil ou na Espanha. Trata-se de um estudo historiográfico que apresenta um panorama dessa vertente literária por meio da investigação de suas origens e mutações ao longo dos últimos 250 anos.

² O conceito de medo aqui abordado relaciona-se ao ato de narrar, remontando assim a mitos, textos sagrados de diversas religiões e contos da cultura popular e do folclore. A partir de certo momento, o medo é incorporado a procedimentos narrativos, tornando-se um efeito estético de recepção. Júlio França lembra que, “Sendo a narrativa um artefato cultural capaz de produzir não apenas conhecimento, mas também reações emocionais em seus receptores, não é estranho que o medo tenha sido regularmente explorado por escritores”. E destaca a potência do medo: “entre nossas paixões, aquelas relacionadas aos nossos instintos de autopreservação são as preponderantes”. (FRANÇA, 2019, s.p.)

³ Disponível em: <https://www.taquillaespana.es/rk-2023/top-estrenos-2023/>. Acesso em: 4 mar. 2024.

⁴ Disponível em: https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20231229/libros-vendidos-best-sellers-siempre-punado-fenomenos-inesperados/818668330_0.html. Acesso em: 4 mar. 2024.

⁵ Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/ranking/anual/9/2023/0/0/>. Acesso em: 4 mar. 2024.

⁶ Todas as citações desta obra foram traduzidas pelo autor deste artigo.

Situando-se na esteira desses trabalhos, o presente texto pretende examinar as mais eloquentes expressões da ficção literária de horror recente: as autorias de mulheres. Tal movimento ganha ímpeto a partir da segunda metade da década de 2010 com o surgimento de escritoras latino-americanas, das quais se destacam, entre outras, a argentina Mariana Enriquez, a boliviana Giovanna Rivero e a mexicana Silvia Moreno-Garcia. À época chamado de “novo *boom* do insólito” ou de “gótico latino-americano”, constituiu-se como um fenômeno que atraiu a atenção do público leitor, das editoras e sobretudo do meio acadêmico, resultando em inúmeros artigos, dissertações e teses. Uma pesquisa realizada no site Academia.edu demonstra que, de 2005 a 2015, foram publicados 66 trabalhos com menções a obras da principal referência do gênero, Mariana Enriquez; já no período que abrange 2016 a 2024, foram 780 citações. Outra escritora frequentemente relacionada ao horror – embora de forma mais tangencial do que a autora de *Nossa parte de noite* –, a também argentina Samanta Schweblin teve, de 2008 a 2015, trinta menções; e de 2016 a 2024, registram-se 635.

Cumprido mencionar que este ensaio figura como um desdobramento de nossa tese de doutoramento, defendida em maio de 2022. Intitulada *Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias*, a pesquisa se constituiu como um estudo historiográfico da ficção literária de horror no país, tendo, entre seus propósitos, a investigação da genealogia e das singularidades dessa produção. Naquele momento, era nossa intenção verificar as origens e a consolidação do horror na cronologia literária brasileira, sendo o gênero contemplado à luz de estudos que elegem o efeito estético como determinante para tal expressão ficcional. De posse deste instrumental teórico, propusemos um percurso com a abordagem crítica de vinte narrativas breves, cobrindo um período que vai de 1855 às primeiras décadas do século XXI. O trabalho se concluiu com uma breve reflexão acerca do recente cenário do horror no país, contendo uma ponderação ainda mais exígua a respeito da autoria de mulheres no gênero. Ante a evidência de que tal produção vem resultando em obras de grande relevância, tanto em termos de densidade literária quanto de alcance de mercado, tornou-se imprescindível lançar a elas um olhar detido.

Assim sendo, propomos aqui um recorte geográfico diferente daquele verificado nos já mencionados trabalhos acadêmicos dedicados ao tema. Sendo o *corpus* dessas investigações composto, em grande medida, por obras de autoras de países hispano-americanos, é nosso interesse deslocar a lente analítica para os possíveis diálogos entre produções literárias brasileira e espanhola. A escolha do país europeu não é fortuita; antes, corresponde à percepção de que alguns relatos de horror ibéricos estabelecem importantes pontos de contato com obras brasileiras.

A análise suscitou alguns impasses teóricos cuja abordagem determinou sua estrutura. O primeiro é a contraposição entre os termos “feminino” e “feminista”, que receberá atenção a seguir. Sucedendo-o, virá uma seção dedicada a conceituar o horror como gênero literário, bem como suas possíveis intersecções com o que Teresa López-Pellisa (2022, p. 34) denominou o fantástico inapropriado/inapropriável. Tal fundamentação dará origem a duas seções, por meio das quais pretendemos expor diferentes figurações de autorias e de personagens femininas ao longo da produção do horror brasileira e espanhola nas últimas décadas. Na primeira seção, denominada “Ataque: horror realista”, serão contrapostas duas narrativas curtas cujo tema é o aprisionamento de corpos

femininos: os contos “Venha ver o pôr do sol”, de Lygia Fagundes Telles, e “Hablar con viejas”, de Cristina Fernández Cubas. Em ambos os relatos, verificaremos – municiados de teorias do horror desvinculadas do fantástico – em que medida o domínio sobre o corpo da mulher e suas consequências compõem o núcleo do assombro, a fonte irradiadora de arrepios. São histórias-armadilha para suas protagonistas, por meio das quais a ficção literária de horror incorpora e metaforiza a violência de gênero inerente aos sistemas de poder vigentes nos dois países.

Na segunda seção, intitulada “Contra-ataque: horror e fantástico”, apresentaremos o acerto de contas, cuja linha mestra será o romance *Cupim* (2024), da espanhola Layla Martínez. Nesta narrativa, o horror é sustentado pelo conceito de fantástico inapropriado/inapropriável; o mesmo ocorre com o conto “O título é um grito”, da brasileira Nikelen Witter, que será posto em abreviado diálogo com o romance de Martínez. Em ambas as obras, verificaremos como o acerto de contas só ocorre porque tanto a racionalidade quanto o sistema patriarcal são colocados em xeque pelas possibilidades do fantástico – sempre com vistas ao arrepio inerente ao horror.

Com tal percurso, é nossa intenção contribuir para a ampliação do debate acerca do horror escrito por mulheres, com a inserção de novas vozes e perspectivas que, caso nossas suposições estejam corretas, atestam a inexistência de fronteiras de certos tópicos deflagradores do medo em tais ficções. Também pretendemos verificar como o fantástico, quando vinculado ao horror, pode oferecer um espaço subversivo, de confronto e revide às estruturas hegemônicas. Por fim, como fruto do estágio pós-doutoral realizado entre outubro de 2023 e março de 2024 na Universidade de Alcalá de Henares sob a supervisão dos professores David Roas e Teresa López-Pellisa, este trabalho se propõe a erguer pontes entre as áreas de interesse envolvidas em sua confecção.

1. considerações a respeito da terminologia “feminina/feminista”

A expressão “horror feminista” é bastante jovem, aparecendo com mais força a partir de 2020 e aplicada especialmente ao cinema. Em 2022, a pesquisadora australiana Barbara Creed publica *Return of the Monstrous-Feminine: Feminist New Wave Cinema* [Retorno do feminino monstruoso: a nova onda de cinema feminista] – uma atualização de seu *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* [O feminino monstruoso: Filme, Feminismo, Psicanálise], lançado em 1993. Servindo-se dos pressupostos da monstruosidade feminina concebidos pela teórica búlgaro-francesa Julia Kristeva, Creed analisa um conjunto de filmes de diretoras contemporâneas que utilizam o horror para promover uma rebelião contra estruturas de poder patriarcais (2022, p. 1). Obras como *O Babadook* (Jennifer Kent, 2014), *Raw* (Julia Ducournau, 2016) e *Trouble Every Day* (Claire Denis, 2001) passam por seu escrutínio. Creed, contudo, não oferece um contraponto ao qualificativo “feminino”, tão carregado de significados e com frequência relacionado à produção artística atual. Nos estudos literários do fantástico, esse debate já ocorre há quase cinquenta anos, e a ele nos reportaremos para delimitar o campo aqui tratado.

Em seu livro *Le fantastique féminin d'Ann Radcliffe à nos jours* [O fantástico feminino de Anne Radcliffe até os nossos dias], de 1977, a pesquisadora belga Anne Richter cunhou o termo “fantástico feminino” para designar composições nas quais as mulheres, diferentemente dos homens, adentrariam o sobrenatural sem questioná-lo, pois estariam desprovidas da vaidade e do orgulho masculinos. Para tanto, Richter relaciona o fantástico feminino ao que entende como o essencialismo arquetípico da mulher: sua ligação com a natureza elemental e primitiva, tanto material quanto espiritualmente, assim se filiando a mitos e a fantasias que, em oposição à lógica e à razão masculinas, tornam-na familiar da loucura e da irracionalidade.

O trabalho não tardou a ser questionado por seu caráter binário e por reforçar o estereótipo da mulher como sujeito irracional, tão propalado em sociedades patriarcais. O essencialismo de Richter foi criticado também por ser fruto de uma designação hetero-normativa: López-Pellisa (2022, p. 34) afirma que termos como “masculino” e “feminino” foram erigidos a partir de práticas de exclusão e de discriminação, e estão subjugados ao discurso hegemônico. Amparando-se em Judith Butler, a pesquisadora espanhola lembra que gêneros são performativos, motivo pelo qual as possibilidades combinatórias do que se considera masculino e feminino podem ser intercambiáveis. Assim sendo, López-Pellisa rechaça (2022, p. 35) o uso de “fantástico feminino” em detrimento do “fantástico feminista” pelas possibilidades subversivas à ordem patriarcal oferecidas por essa vertente – em consonância com as proposições de Barbara Creed.

O teórico espanhol David Roas manifesta visão semelhante. No artigo “The Female Fantastic vs. The Feminist Fantastic: Gender and the Transgression of the Real” [O fantástico feminino vs. o fantástico feminista: gênero e a transgressão do real], que recapitula as principais conceituações dentro desse campo, Roas reflete sobre teorias pós-essencialistas e conclui que o uso feminista do fantástico é caracterizado por três aspectos fundamentais: 1) uma cosmologia de questões especificamente relacionadas à experiência da mulher; 2) vozes narrativas femininas; e 3) a presença de mulheres como agentes da ação (Roas, 2020, p. 7, tradução nossa).⁷ Combinados, esses elementos – e aqui Roas se aproxima de López-Pellisa e Creed – seriam utilizados com o evidente objetivo de subverter a tradicional submissão de mulheres, e as formas como suas identidades e experiências têm sido retratadas. A expressão “fantástico feminino” ganharia, assim, um sentido apenas tautológico, designando qualquer obra do modo fantástico concebida ou escrita por uma mulher.

Ora, postulamos que tais reflexões sejam aplicadas à produção de horror, independentemente de sua intersecção com o fantástico. Por seu recorrente caráter combativo e por se fundamentar na desestabilização de visões de mundo, a ficção literária de horror, como observou Creed acerca do cinema, oferece-se como campo ideal tanto para as possibilidades subversivas reivindicadas por López-Pellisa, quanto para o questionamento à construção da identidade das mulheres apontada por Roas. Contudo, nos casos dos contos “Venha ver o pôr do sol” e “Hablar con viejas”, a subversão de estruturas hegemônicas não parece participar da composição diegética, tornando-se evidente apenas a partir de uma interpretação ampliada e realizada em retrospectiva. Sim, essas narrativas encenam as possibilidades

⁷ No original: 1) a cosmology of questions specifically linked to the female experience, 2) female narrative voices, and 3) the presence of women as agents of action.

horríficas da mulher aprisionada e/ou que perde o controle de seu próprio corpo, temas tão caros às narrativas de horror; entretanto, a análise dos contos apontará que, embora respeitem os três aspectos apontados por Roas, neles não é evidente o objetivo de subverter a submissão feminina dentro de um sistema patriarcal, ainda que uma interpretação atenta aos textos encontre denúncias dessa condição.

Portanto, e para nos afastarmos de eventuais querelas interpretativas, os contos de Lygia Fagundes Telles e Cristina Fernández Cubas aqui serão designados como narrativas de horror de autoria feminina. Já as obras de Layla Martínez e Nikelen Witter, por respeitarem todos os pressupostos de López-Pellisa e Roas, pertencerão à categoria do horror feminista, sobretudo por seu entrelaçamento com o fantástico inapropriado/inapropriável, conforme se verificará a seguir.

2. os mecanismos do arrepio e o fantástico fora de lugar

Embora a conceituação do horror como gênero seja relativamente recente – as primeiras teorias datam de meados dos anos 1970 e se concentram no cinema, após o tremendo sucesso comercial do filme *O exorcista*, em 1973 –, os estudos sobre emoções e sentimentos associados a essa vertente estética acumulam séculos de idade. Data de 1757, por exemplo, o tratado *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, do irlandês Edmund Burke, que se tornou um dos fundamentos tanto da literatura gótica quanto do horror. Para Burke (2024, p. 107), tudo que incite ideias de dor e perigo – tudo que de algum modo seja terrível – é uma fonte do *sublime*, a emoção mais intensa que a mente pode sentir. Pouco depois, em 1773, os irmãos ingleses John Aikin e Anna Laetitia Barbauld publicam o livro *Miscellaneous Pieces in Prose* [Miscelânea de peças em prosa], contendo o breve texto “Sobre o prazer derivado de objetos de terror”, em que investigam nossa irresistível atração por emoções violentas e nocivas.

Já as reflexões circunscritas à expressão do horror ficcional surgem apenas no final do século passado. A partir de então, observa-se um número crescente de estudos dedicados objeto, como *A filosofia do horror – Ou paradoxos do coração* (1990), e, mais adiante, *Horror: A Literary History* (2016). É certo que “O horror sobrenatural na literatura”, ensaio de H. P. Lovecraft publicado em 1927, anteceda em muito os trabalhos de Carroll e Reyes; contudo, embora se atenha aos efeitos estéticos proporcionados pelas obras que analisa em seu estudo, o autor de “O chamado de Cthulhu” não chega a sistematizar uma teoria acerca da ficção literária de horror, contemplando-a à luz de seu próprio projeto artístico e atribuindo a ela características que se provarão excludentes.

Interessa-nos, aqui, a introdução de Aldana Reyes para *Horror: A Literary History*, pois ela contém a definição para as narrativas literárias de horror que fundamentará este ensaio. O pesquisador catalão lembra que o próprio termo “horror” advém de um efeito; afinal, sua origem está no verbo latino “*orrere*”, que significa “eriçar” ou “arrepia” (2016, p. 7). Cabe destacar que é Noël Carroll quem inaugura essa etimologia, agregando a ela a palavra do francês antigo “*orror*”, que pode significar “reagir raivosamente” ou “tremor” (1990, p. 24). Dessa forma, as narrativas de horror constituem-se como tal pelo *efeito* causado, ou pela *intenção* de fazê-lo. Eis a definição de Xavier Aldana Reyes:

Amplamente lida e publicada – e diferente de outros gêneros que se amparam mais fortemente em coordenadas históricas e geográficas específicas, como o *Western* e a ficção-científica –, a ficção de horror é extensivamente definida por suas pretensões afetivas. Em outras palavras, o horror obtém este nome dos efeitos que procura provocar nos leitores (Reyes, 2016, p. 7).⁸

Trata-se de uma concepção que remete à *Poética* de Aristóteles; com efeito, para outro estudioso do tema, o estadunidense Mark A. Fabrizio, “o horror oferece a catarse” (2018, p. 3) – uma afirmação, aliás, feita reiteradas vezes por Stephen King.

Cumprir apontar que os estudos de Reyes e Fabrizio se desenvolvem a partir do ensaio fundamental de Noël Carroll. Na introdução, o filósofo estadunidense assim define seu ambicioso projeto:

Baseando-me em Aristóteles para propor um paradigma daquilo que pode constituir um gênero artístico, vou oferecer uma explicação do horror em virtude dos efeitos emocionais que se pretende causar na audiência. [...]. Ou seja, ao modo de Aristóteles, vou assumir que o gênero é constituído para produzir um efeito emocional; tentarei isolar esse efeito; e tentarei mostrar como as estruturas, as imagens e as figuras características do gênero arranjam-se para causar a emoção que chamarei de horror artístico (Carroll, 1990, p. 8).⁹

Mais adiante, ele é categórico a respeito dos cruzamentos entre linguagens: “Trans-artístico e transmidiático, o gênero do horror obtém seu título da emoção que caracteristicamente, ou idealmente, provoca; essa emoção constitui a marca identificadora do horror” (Carroll, 1990, p. 14).¹⁰ Nesse contexto, as personagens nas narrativas em questão exercem papel central, pois é por meio delas que espectadores, leitores ou gamers experienciam o referido efeito emocional, de natureza estética. A propósito, a pesquisadora alemã Doreen Triebel oferece uma oportuna reflexão pela via da empatia no artigo “Manipulating Empathic Responses in Horror Fiction”.¹¹ Ela defende que a observação do medo nos outros pode levar um indivíduo a empatizar com uma personagem que se considera estar em perigo

⁸ No original: Widely read and published – and not like other genres that rely more heavily on specific historical e locational coordinates, such as the Western and the science fiction – horror is largely defined by its affective pretenses. Horror takes its name, in other words, from the effects that it seeks to elicit in its readers.

⁹ No original: Taking Aristotle to propose a paradigm of what the philosophy of an artistic genre might be, I will offer an account of horror in virtue of the emotional effects it is designed to cause in audiences. [...] That is, in the spirit of Aristotle, I will presume that the genre is designed to produce an emotional effect; I will attempt to isolate that effect; and I will attempt to show how the characteristic structures, imagery, and figures in the genre are arranged to cause the emotion that I will call art-horror.

¹⁰ No original: The cross-art, cross-media genre of horror takes its title from the emotion it characteristically or rather ideally promotes; this emotion constitutes the identifying mark of horror.

¹¹ Tradução literal: “Manipulando respostas empáticas na literatura de horror”.

(Triebel, 2014, p. 6); mais adiante, veremos como narrativas feministas de horror logram estabelecer a empatia tendo em vista a violência de gênero.

Tais proposições convergem com as de Noël Carroll. Embora sem mencionar o termo “empatia”, o filósofo entende que:

O horror parece ser um daqueles gêneros nos quais as reações emocionais da audiência, idealmente, correm paralelamente à emoção das personagens. De fato, em obras de horror as reações das personagens frequentemente parecem indicar as reações emocionais das audiências (Carroll, 1990, p. 17).¹²

À frente, Carroll explica (p. 30) que esse pressuposto permite-nos olhar para as obras de horror em busca de evidências da reação emocional que pretendem engendrar.

A propósito dos elementos constitutivos das narrativas de horror, e a despeito da elucidativa conceituação, cabem comentários críticos ao estudo do filósofo estadunidense – em especial ao entendimento de Carroll de que o agente do horror *deve* ser um monstro, e que, “para nossos propósitos, esse monstro pode ou ter uma origem sobrenatural, ou na ficção científica” (Carroll, 1990, p. 15).¹³ Tal delimitação resultou em questionamentos de outros estudiosos, como Philip J. Nickel. No ensaio “*Horror and the Idea of Everyday Life: On Skeptical Threats in Psycho and The birds*” [Horror e a ideia da vida cotidiana: sobre ameaças céticas em *Psicose* e *Os pássaros*] (2010). Nickel afirma que o horror tem caráter epistemológico e constitui-se por dois elementos centrais:

(1) Uma aparição do mal sobrenatural ou do monstruoso (inclui-se aí o psicopata que mata monstruosamente); e (2) a intenção de causar pavor, aversão visceral, medo ou espanto no espectador ou no leitor (Nickel, 2010, p. 14).¹⁴

Ao inserir o elemento humano nesse contexto, Nickel propõe que monstros também sejam “realistas” [realistic] (2010, p. 15) e que participem normalmente de nossa vida cotidiana. Sendo assim, ele se contrapõe a Carroll, para quem “monstros são essencialmente ficcionais, e não algo com que nos preocupemos na vida real” (1990, pp. 14-15).¹⁵ Note-se, a partir dessa concepção, que a ficção de horror amplia seu território e deixa de se vincular exclusivamente ao fantástico, uma vez que a estratégia para se obter o efeito que a define possa prescindir do elemento sobrenatural, inexplicável. Em resumo, a partir do século XX, a ficção literária de horror passa a se impor como um território autônomo, quando se observa um crescente contingente de narrativas que obedecem aos parâmetros estabelecidos por estudiosos, reunidos em torno da *intencionalidade* de um efeito. Essa compreensão

¹² No original: horror appears to be one of those genres in which the emotive responses of the audience, ideally, run parallel to the emotions of characters. Indeed, in works of horror the responses of characters often seem to cue the emotional responses of the audiences

¹³ No original: For our purposes, the monsters can be of either a supernatural or a sci-fi origin.

¹⁴ No original: (1) An appearance of the evil supernatural or the monstrous (this includes the psychopath who kills monstruously); and (2) the intentional elicitation of dread, visceral disgust, fear or startlement in the spectator or reader.

¹⁵ No original: [...] monsters are essentially fictional, not something to be worried about in real life.

ampliada permitirá identificar as narrativas de Lygia Fagundes Telles e Cristina Fernández Cubas como artefatos de horror desvinculados dos mecanismos do fantástico.

Por outro lado, o romance de Layla Martínez e o conto de Nikelen Witter manuseiam o horror a partir do fantástico, em especial do que López-Pellisa conceituou como fantástico inapropriado/inapropriável. Tomando de empréstimo o conceito de “outros inapropriados/inapropriáveis” da teórica e cineasta vietnamita Trinh-Minh-ha – e utilizado pela filósofa estadunidense Donna Haraway para refletir sobre a possibilidade de um mundo mais harmonioso, regido por novas relações de parentesco e diversidade –, a pesquisadora espanhola explica (2022, p. 36) ser inapropriado tudo aquilo que está fora de lugar por não se ajustar às condições ou às necessidades de alguém ou de algo; e considera inapropriável o que não pode ser objeto de apropriação, cuja essência é uma diferença que não pode nem deve ser absorvida por sistemas de poder. Neste caso, cabe também evocar o pensamento da socióloga brasileira Heleieth Safiotti (2015, p. 54), para quem o poder tem duas faces, a da potência e a da impotência; o sistema patriarcal sujeitaria as mulheres a se familiarizarem com esta última.

As narrativas do fantástico inapropriado/inapropriável investem contra tais pressupostos e estruturas. Conforme López-Pellisa (2022, p. 37), tratam-se de relatos nos quais a natureza se constitui da praxis social, motivo pelo qual devemos “ser críticos e criativos diante dos esquemas de pensamento e de saber dominantes, manifestando a dissidência e desestabilizando o normativo a partir de lugares outros propiciados pelo fantástico”.¹⁶ Assim sendo, as personagens e as problemáticas dessas narrativas se articulam “a partir de monstros e de outros inapropriados/inapropriáveis, que vagam como fantasmas entre os resquícios de uma realidade heteronormativa e de um sistema que os expulsou e marginalizou”¹⁷ – quando não os matou.

O termo “fantasmas”, neste âmbito, é polissêmico: remete tanto às entidades de limiar, transitórias, pertencentes ao não-lugar ou ao lugar-outro possibilitado pelo fantástico, como também alude aos *revenants*, os egressos da morte, figuras de existência milenar na literatura ocidental. Conforme veremos, ambos os significados são admitidos pelas obras de Layla Martínez e Nikelen Witter.

3. ataque: horror realista

Com suas publicações separadas por um intervalo de 27 anos, os contos “Venha ver o pôr do sol”, de Lygia Fagundes Telles, e “Hablar con viejas”, de Cristina Fernández Cubas, poderiam ser contemporâneos. A começar pelo enredo: ambos apresentam mulheres jovens que são atraídas para a fatalidade – ainda que em nenhum deles suas mortes sejam descritas. As estruturas também se aproximam pelo desenvolvimento, encenando personagens que, movidas por curiosidade ou

¹⁶ No original: ser críticos y creativos frente a los esquemas de pensamiento y de saber dominantes, manifestando la disidencia y desestabilizando lo normativo desde esos lugares-otros que propicia el ámbito de lo fantástico.

¹⁷ No original: [...] a partir de la representación de monstruos y otros inapropiados/ables que vagan como fantasmas entre los resquicios de una realidad heteronormativa y de un sistema que los ha expulsado y marginado.

por necessidade, estabelecem pactos de confiança com figuras de caráter ambíguo – o que as conduzirá à ruína. Ainda há, nos dois relatos, um ponto de inflexão, um brevíssimo trecho textual que revela o terrível destino reservado a elas. Contudo, a principal semelhança transcende o plano diegético, pois reflete a condição de mulheres destituídas do controle de seus próprios corpos, com as aterroradoras consequências daí advindas.

“Venha ver o pôr do sol” consta na coletânea de mesmo nome publicada em 1988. Tornou-se um dos contos mais conhecidos de Telles, à época já consagrada no Brasil como um dos principais nomes de sua geração. De confecção aparentemente simples, trata do relato em terceira pessoa de um passeio de dois ex-namorados, Raquel e Ricardo. Por insistência dele, a moça aceita encontrá-lo muito tempo depois da separação, e se surpreende quando descobre qual é o local escolhido – um cemitério. Mais do que isso, um cemitério abandonado, *morto*, a partir do qual, conforme promete o rapaz, pode-se ver “o pôr do sol mais lindo do mundo” (2018, p. 60). Durante a longa caminhada pela necrópole, os dois evocam o passado juntos e Ricardo deixa entrever, ainda que de maneira sutil, seu ressentimento com o término do relacionamento. Nota-se, também, seu rancor pelo fosso social que se abriu entre os dois; após o fim do namoro, Raquel se casou com um homem riquíssimo, e o rapaz, que já era despossuído, acabou ficando “mais pobre ainda” (2018, p. 61). Por fim, Ricardo conduz Raquel até o mausoléu que conta ser de sua família. Então, atraindo-a para dentro daquela “capelinha coberta de alto a baixo por uma trepadeira selvagem” (2018, p. 66), acaba por trancá-la ali, abandonando-a à própria sorte – isto é, à morte.

Já “Hablar con viejas” [Falar com velhas] compõe a coletânea *La habitación de Nona*, lançada em 2014 por Cristina Fernández Cubas (1945) e laureada no ano seguinte com o Prêmio Nacional de Narrativa, um dos mais importantes reconhecimentos da literatura espanhola. Sem edição no Brasil, o livro apresenta seis relatos que transitam entre o fantástico e o horror, do qual o conto em questão é a expressão máxima. A história, também narrada em terceira pessoa, apresenta-nos a Alicia, jovem roteirista que se encontra em sérios apuros financeiros. Prestes a ser despejada de seu apartamento alugado em Madri, marca um jantar com um amigo e admirador, a quem pretende “seduzir” para que a ajude – mas ele não comparece ao encontro. Desesperada, ela busca alguma saída para a situação quando é abordada por uma idosa na rua. Chama-se Rosa Maria, ou apenas Ro, a quem Alicia ajuda a atravessar. A senhora é simpática, benevolente, e a convida para ir até seu apartamento.

Imaginando que pudesse tirar algum benefício do convite, Alicia vence seus pudores e aceita. Sua aflição a leva a fantasiar com dinheiro: “Notas e mais notas escondidas em gavetas absurdas, na cozinha junto de sacos de lixo, no banheiro entre rolos de papel higiênico... As velhas eram assim” (2014, p. 51).¹⁸ Ao chegar, descobre que Ro mora em um apartamento grande, cheio de entulhos e um tanto bagunçado, com uma estranha cortina no fundo da sala. Também está imerso na penumbra. Mas a senhora, tão amável e acolhedora, afasta qualquer pressentimento ruim da protagonista. Alicia chega a encontrar um maço de notas de quinhentos euros em uma cesta e considera pegá-las. “Não seria um roubo, repetiu a si mesma,

¹⁸ No original: billetes y billetes escondidos en cajones absurdos, en la cocina junto a las bolsas de basura, en el cuarto de baño entre rollos de papel higienico... Las viejas eran así.

só um empréstimo”¹⁹ (2014, p. 54). Segue neste debate interno até que a anfitriã abre a cortina para revelar, enjaulada, uma figura imensa e monstruosa que descobrimos ser seu filho. Uma frase macabra de Ro anula quaisquer dúvidas a respeito do que possa acontecer a Alicia: “Trate-a com cuidado, filho. As bonecas de carne são muito delicadas...” (2014, p. 15).²⁰ É o breve trecho da reviravolta, em que padecemos ao descobrir, concomitantemente à protagonista – conforme postularam Carroll e Triebel –, qual será seu aterrador destino.

Torna-se claro, nos contos de Telles e Cubas, a estrutura de armadilha. Tanto Raquel quanto Alicia aceitam convites que culminarão em suas ruínas. Em ambos os casos, elas teriam motivos para desconfiar de que algo não está certo – sejam os comentários sutilmente rancorosos de Ricardo, seja o apartamento escuro e bagunçado de Rosa Maria. Mesmo assim seguem adiante, desta forma já contrariando uma possível visão essencialista acerca da intuição feminina. Há, também, outras aproximações formais e diegéticas que merecem uma análise mais detida por fundamentarem a hipótese deste trabalho.

Um exemplo são as frases breves e incisivas com que Telles e Cubas narram a catástrofe de suas personagens. Ao ser aprisionada no mausoléu, Raquel ouve “Um baque metálico [que] decepou-lhe a palavra pelo meio. Olhou em redor. A peça estava deserta. Voltou o olhar para a escada. No topo, Ricardo a observava por detrás da portinhola fechada. Tinha um sorriso” (Telles, 2018, p. 66). Já Alicia, ao contemplar a criatura que Ro diz ser seu filho, enxerga “um monstro. Uma fera. Um gigante. Tinha a cabeça abobada, os olhos sem expressão, o rosto cheio de pústulas...” (Cubas, 2014, p. 55).²¹ A escritura límpida e certa, elaborada do ponto de vista de uma narração onisciente, restringe-se a apresentar os fatos horríficos, sem intervenções por meio de adjetivos. Os relatos figuram, assim, como exposições do horror, operando de maneira similar ao texto jornalístico, portanto desprovidos de julgamentos morais. Tal operação, é evidente, inclui a descrição do desespero das vítimas, agora mais ornamentada. Um desespero mudo, no caso de Raquel, cujos lábios “se pregavam um ao outro, como se entre eles houvesse cola. Os olhos rodavam pesadamente numa expressão embrutecida” (Telles, 2018, p. 67). Já Alicia reage por meio da negação absoluta: “Mas não podia ser verdade. Não era verdade. Não tinha sido nada além de um terrível pesadelo. O pior sonho de toda sua vida. Alicia estava na cama com os olhos ainda fechados e ouvia uma chave forçando a fechadura” (Cubas, 2014, pp. 55-56).²²

Em termos de estrutura, os desfechos dos contos também se aproximam. Há, em ambos, uma espécie de breve epílogo – de não mais do que um parágrafo – no qual a agonia das personagens não é encerrada pela morte, mas sim amplificada. Em “Venha ver o pôr do sol”, a narração acompanha Ricardo afastando-se do local onde aprisionou Raquel, em uma descrição que, aqui sim, aposta na fatura estética para acentuar o horror: “Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se multiplicaram, semelhantes aos de um animal sendo estraçalhado. Depois, os uivos

¹⁹ No original: No sería un robo, se repetió, sólo un préstamo.

²⁰ No original: Trátala con cuidado, hijo. Las muñecas de carne son muy delicadas...

²¹ No original: un monstruo. Una bestia. Un gigante. Tenía la cabeza abombada, los ojos sin expresión, el rostro lleno de pústulas...

²² No original: Pero no podía ser cierto. No era cierto. No había sido más que una terrible pesadilla. El peor sueño de toda su vida. Alicia se encontraba en la cama con los ojos aún cerrados y oía el forcejeo de una llave contra la cerradura.

foram ficando mais remotos, abafados, como se viessem das profundezas da terra” (Telles, 2018, p. 67). Em sua conclusão, “Hablar con viejas” vai por um caminho semelhante, afastando o foco narrativo de Alicia para compor uma cena urdida por meio de metáforas: o homenzarrão lançando-a no ar e a balançando, “como a um bebê. Como a uma boneca amada” (Cubas, 2014, p. 56).²³

Note-se, nesse trecho, a alusão ao universo infantil. O mesmo ocorre no encerramento do conto de Lygia Fagundes Telles, quando Ricardo acende um cigarro e sai do cemitério enquanto “Crianças ao longe brincavam de roda” (Telles, 2018, p. 67). Ainda que a atividade seja evocada para enfatizar o isolamento de Raquel – cujos gritos estavam fora do alcance de qualquer ouvido humano –, chama a atenção o fato de as narrativas concluírem-se por brincadeiras que, em seus contextos, revelam-se sádicas: um monstro com sua nova “boneca de carne” e crianças indiferentes à moça que, não muito longe dali, está confinada para sempre. Por contiguidade, a figuração infantil nas tramas remete à delicadeza e à fragilidade, realçando, assim, a condição das duas personagens. Suas existências, por meio do castigo aplicado a seus corpos, são transformadas em objetos: conotativo, no caso de Raquel, que se torna o objeto da vingança de um ex-namorado incapaz de aceitar o término; e denotativo, no caso de Alicia, que vira o brinquedo de uma monstruosidade, o mimo vivo de uma mãe zelosa e também monstruosa. Nas duas ocorrências, pode-se apreender a denúncia de diferentes tipos de violência de gênero, de abusos, ambos potencialmente culminando no feminicídio.

Há, contudo, um importante distanciamento entre os contos de Telles e Cubas: a motivação das personagens. Enquanto Raquel é conduzida à tragédia pela curiosidade – e por alguma consideração pelo ex-namorado –, Alicia é movida pela absoluta necessidade, pois tem apenas poucos euros para sobreviver até o final do mês. Assim sendo, as narrativas filiam-se a tradições literárias diversas, pois “Venha ver o pôr do sol” empreende um diálogo com “O barril de amontillado” (1846), um dos contos mais famosos de Edgar Allan Poe, enquanto “Hablar con viejas” remete a “João e Maria”, conto da tradição oral coletado pelos irmãos Grimm. No caso da narrativa de Lygia Fagundes Telles, o intercâmbio se dá tanto pela via da estrutura – em ambos temos uma personagem calculista conduzindo outra para o aprisionamento – quanto pelo tema da vingança, passando pela premeditação e pela perversidade de Ricardo. Enquanto em “Venha ver o pôr do sol” a “isca” é um espetacular poente, na narrativa de Poe trata-se de um vinho raro. É com ele que Montresor, o narrador-personagem, atrai um antigo inimigo, Fortunato, para o local no qual ambiciona matá-lo, durante uma festa de Carnaval na Itália. Há, contudo, uma diferença crucial: a narração em primeira pessoa, artifício recorrente em Poe, por meio da qual Montresor revela já no início sua intenção de punir exemplarmente o algoz por uma ofensa ocorrida muitos anos antes, e que não é detalhada. Telles, por outro lado, serve-se do relato em terceira pessoa para manter oculto, da leitora e do leitor, o medonho plano de Ricardo, desvelando-o aos poucos.

Em “Hablar con viejas”, o mecanismo é outro. Assim como João e Maria, perdidos na floresta e desesperados de fome, são atraídos à casa da bruxa pelo aroma de doces e de outras delícias, Alicia é conduzida pela necessidade ao apartamento sombrio de Ro. Os irmãos do conto popular refestelam-se com o

²³ No original: Como a un bebé. Como a una muñeca querida.

banquete oferecido pela anfitriã até passarem mal, enquanto a protagonista do relato de Cristina Fernández Cubas bebe vinho de jerez e degusta bolachas – “Não tinha comido nada desde a manhã” (Cubas, 2014, p. 52)²⁴ – até reparar no cesto com as notas de quinhentos euros, as verdadeiras guloseimas que a enfeitam. Ao final, tanto os irmãos quanto Alicia são aprisionados, com a diferença crucial de que João e Maria conseguem desbaratar os planos da bruxa e lançá-la no forno que os assaria. O desfecho do conto popular é feliz, pois corresponde também a um *cautionary tale*, uma história de admoestação e prevenção às crianças. O destino da protagonista de “Hablar con viejas”, como se sabe, é bem diferente: aqui estamos na esfera do horror, que com frequência demanda uma conclusão infeliz para a vítima, de maneira a estender o efeito estético visado após o término da leitura.

Por fim, como afirmamos anteriormente, os dois relatos prescindem do fantástico para engendrar o arrepio; neste aspecto, voltam a se aproximar. A partir daí podemos inferir, mais uma vez, que estamos diante da representação – exacerbada pelas estratégias do gênero – de um contexto patriarcal historicamente violento, opressor e letal às mulheres. Uma representação na qual o corpo feminino torna-se repositório de frustrações e fetiches, em um procedimento recorrente nas histórias assustadoras de horror – exemplos abundam sobretudo no cinema, conforme nos revela a pesquisa de Barbara Creed. Não parece descabido, portanto, interpretar o horror realista de “Venha ver o pôr do sol” e “Hablar con viejas” não apenas como forma de denúncia, mas também como um *ataque* à condição da mulher dentro de uma sociedade hegemônica, como uma exploração de suas pressupostas fragilidades. Diante disso, na seção seguinte analisaremos como o próprio gênero do horror oferece as ferramentas para que ocorra o *contra-ataque*, desta vez com o amparo do fantástico – em particular, o que López-Pellisa cunhou como “fantástico inapropriado/inapropriável”.

4. contra-ataque: horror e fantástico

Como exposto anteriormente, a segunda década do século XXI testemunhou um ponto de inflexão na escrita de horror latino-americana. Devido ao sucesso de autoras como Mariana Enriquez e, ainda que menos filiada ao gênero, Samanta Schweblin, editoras de todos os portes passaram a buscar novas vozes que explorassem as possibilidades do arrepio – desde que se respeitasse a moldura anteriormente delineada por obras como *Os perigos de fumar na cama* (2009) e *As coisas que perdemos no fogo*, de Enriquez, e alguns contos de *Pássaros na boca* (2008) e *Sete casas vazias* (2015), de Schweblin. A partir daí – e em consonância com outros títulos lançados no continente –, formou-se um horizonte de expectativas para a concepção de histórias assustadoras. Nesse panorama noturno, fulguram a memória traumática, os relacionamentos abusivos, as desigualdades de diversas naturezas, a sororidade, as patologias psicológicas, a emergência climática, a violência urbana incidindo mais intensamente em mulheres e a solidão conjugal.

Cabe enfatizar que tais questões não surgem com autoras de gerações recentes, haja vista a análise aqui realizada dos trabalhos de Lygia Fagundes Telles e Cristina Fernández Cubas – embora “Hablar con viejas” tenha sido publicado em

²⁴ No original: No había comido nada desde la mañana.

2014, a escritora espanhola se consolida como contista do fantástico e do horror a partir dos anos 1980. Por sua vez, a argentina Silvina Ocampo (1903 - 1993), grande nome do insólito sulamericano no século XX, exerce notável influência no trabalho de Mariana Enriquez, que chegou a escrever a biografia *A irmã menor: Um retrato de Silvina Ocampo*. Demais figuras de destaque²⁵ nessas injunções, portanto precursoras do que viria a seguir, seriam as brasileiras Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) de contos como “Os porcos” e “A nevrose da cor”, as bolivianas Adela Zamudio (1854-1928) e María Virginia Estenssoro (1902-1970), as chilenas Teresa Wilms Montt (1893-1921) e Marta Brunet (1897-1967), a mexicana Amparo Dávila (1928-2020), a argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) de *A condessa sangrenta*, entre outras.

Contudo, enquanto narrativas novecentistas no geral lidam com os tópicos apontados acima de maneira tangencial ou alegórica, muitas vezes ensejando denúncias conforme observado nos contos de Telles e Cubas, a partir de 2010 o horror escrito por mulheres parece tornar-se mais eloquente, incisivo. Observa-se a multiplicação de narrativas nas quais os recursos do gênero são utilizados para se investir diretamente contra estruturas hegemônicas de poder, para se sabotar os mecanismos de uma sociedade que custa a mudar – em resumo, para *contra-atacar*. Um número crescente de escritoras apropria-se do horror de maneira a obter, na ficção, aquilo que a realidade lhes nega. Neste território floresce *Cupim*, da espanhola Layla Martínez (1987), que constitui uma amostra bem acabada de tais procedimentos. Publicado em 2021 pela pequena editora Amor de Madre (que em seu site se apresenta como “jovem, feminista e LGBT+”), o romance rapidamente se tornou um fenômeno, com mais de 20 mil exemplares vendidos e traduções para dezesseis idiomas. No Brasil, *Cupim* foi publicado no começo de 2024 pela editora Alfaguara com tradução de Joana Angélica d’Avila Melo.

A história de duas mulheres, avó e neta, que vivem em uma casa assombrada, tem princípios feministas como pedra angular. O gesto antipatriarcal e contra-hegemônico move seus mecanismos, conforme se verificará a seguir. Trata-se também de uma história narrada em dueto: cada capítulo é contado por uma das protagonistas, e a todo momento elas estão em conflito e contradição. Interpõe-se, assim, um choque geracional muitas vezes violento – o sentimento que mais as conecta é o rancor a consumi-las por dentro, como o inseto que batiza o livro. Porém, no entrecho culminante da narrativa, ambas se unem para direcionar esse sentimento contra os verdadeiros vilões. Em breve retornaremos a este ponto.

À primeira vista, *Cupim* assemelha-se a uma *ghost story* como tantas outras. O casarão, situado em um povoado próximo à cidade espanhola de Cuenca, é ao mesmo tempo *locus horribilis* e personagem central da narrativa. É o espaço que concentra eventos traumáticos do passado e que também tem vida própria, repelindo as pessoas que nele adentram. Este jogo duplo está presente em uma extensa tradição da literatura de horror, na qual se destacam narrativas como o conto precursor “A queda da casa de Usher” (1839), de Poe, a novela *A volta do parafuso* (1898), de Henry James, e os romances *A assombração da casa da colina* (1959), de Shirley Jackson, e *A casa infernal* (1971), de Richard Matheson.

A cena inicial de *Cupim*, narrada pela neta, já indica esse duplo estatuto:

²⁵ Aqui limitamo-nos a autoras cujas publicações ocorreram, em parte, de 1900 em diante, período no qual o horror como gênero começava a se estabelecer no continente.

Quando transpus o umbral, a casa se precipitou sobre mim. Este monte de tijolos e imundície sempre faz isso, se lança sobre quem quer que atravesse a porta e lhe retorça as tripas até deixá-lo sem fôlego. Minha mãe dizia que esta casa faz os dentes das pessoas caírem e seca as suas entranhas, mas ela partiu daqui há muito tempo e eu não me lembro dela (Martínez, 2024, p. 9).

Ao mesmo tempo que a ataca, o casarão abriga uma ausência, a da mãe – filha da avó –, um vazio que será o fio condutor da trama. A neta acaba de voltar após passar meses fora, por uma ocorrência ainda pouco explicada – sabemos apenas que um menino desapareceu – outra ausência a conduzir a trama – por um suposto descuido seu, enquanto trabalhava como babá, motivo pelo qual ela passou algum tempo presa, depois sendo interrogada e solta. Caminhando pela casa à procura da idosa, encontra-a embaixo da cama, encarando o estrado, aparentemente catatônica; sem conseguir despertá-la, arrasta-a até o sótão e a tranca ali.

A narração da jovem é marcada pelo ressentimento e pela impaciência, tratando a avó como um objeto incômodo, ou mesmo repulsivo: “Você olha para ela e é tudo pelanca, tudo penduricalho sem carne dentro” (Martínez, 2024, p. 13). As duas, porém, não estão sozinhas: há as santas e os anjos com quem a mulher mais velha conversa sem parar, e que a “levam embora” durante suas ausências – o que de início já a aproxima da figura de uma bruxa, como o povoado a enxerga. A descrição das entidades que a acompanham indica o rumo da trama: “A santa Bárbara decapitada pelo pai no alto de uma montanha a santa Cecília banhada em água fervendo a santa Maria Goretti assassinada quando tentavam violá-la a todas as santinhas mortas pelas mãos de homens enfurecidos” (Martínez, 2024, p. 18). Note-se, no trecho, a supressão de vírgulas, opção estilística que marca a narração da neta e lhe confere uma qualidade de desabafo, de fluxo incoerente. Tal recurso auxiliará a compor a personagem como uma figura raivosa e vingativa.

O casarão abriga, ainda, as sombras. As muitas sombras fantasmagóricas escondidas em armários, gavetas, painéis e vãos, sempre fugidias. Os olhares da avó e da neta – bem como o de quem lê – *quase* flagram esses fantasmas se escondendo, como demonstra o trecho a seguir:

Ouvi uma voz me chamando e voltei para dentro. A atmosfera se tornara mais pesada, a casa prendia a respiração. Fui à sala de jantar, mas a velha dormia no banco, de boca aberta e com o rosário na mão. Voltei a escutar a voz, desta vez no andar de cima. Subi correndo, mas só deu tempo de ver a porta do guarda-roupa se fechando (Martínez, 2024, p. 15).

Nossa mirada sempre chega tarde demais, mas contempla o suficiente para causar inquietação – à maneira de mestres da elusividade nas *ghost stories*, como o inglês M.R. James e a já mencionada Shirley Jackson.

No contexto do povoado em que está localizada, a casa também tem dupla figuração. Enquanto em público é execrada e temida pela reputação de feiticeira da avó – há muita fofoca maldizente, alguns vizinhos cospem na entrada, outros apertam o passo ao caminhar por ali –, em segredo é um local de peregrinação de pessoas desesperadas. Pedem ajuda a ela para encontrar parentes desaparecidos,

buscar curas de doenças, realizar maldições contra inimigos, entre outras motivações. No primeiro capítulo, um homem vai até a casa pedir por algo relacionado a seu filho; mas a avó e a neta logo o reconhecem como alguém vinculado ao sumiço da filha/mãe – é mostrada uma foto antiga na qual a jovem está rodeada por oito rapazes, entre eles o homem agora presente. Apenas intuímos o que possa ter acontecido; a casa, por sua vez, também o reconhece e reage: “No andar de cima se ouviram sons de móveis sendo arrastados e de gavetas abrindo e fechando. A casa inteira estava tão enraivecida quanto nós duas, dava para perceber isso em cada lajota e em cada tijolo” (Martínez, 2024, p. 23). O homem, então, é impedido de fugir. A seguir, conduzido pela neta, é oferecido em sacrifício à escuridão de um guardarroupas aberto, ali sendo encerrado para sempre.

Nota-se, na cena, um pacto entre a casa e as duas personagens. Isto já representa uma subversão da tradição de relatos do gênero, posto que com frequência tais *locus horribilis* são hostis a quem quer que os frequente, até mesmo seus proprietários, como ocorre em “A queda da casa de Usher”. No caso de *Cupim*, o casarão, embora pareça ameaçador à neta e à velha, nos momentos culminantes figura como uma extensão dos sentimentos mais intensos das personagens, auxiliando-as no acerto de contas cujo contexto vamos conhecendo à medida que a história se desenvolve. Assim sendo, se a mera manifestação de fantasmas já situaria a narrativa no campo do fantástico, essa aliança nos permite compreender esse fantástico sob a perspectiva do inapropriado/inapropriável. Temos aí, agora literalmente, um dos “espaços outros propiciados pelo fantástico”, no qual se desestabiliza o normativo e o hegemônico – neste caso, uma personagem representando o grupo de oito homens cuja lembrança enfureceu avó, neta e casa.

À medida que a trama se desenvolve, clarifica-se o tamanho da corrosão causada pelo cupim do ódio, sobretudo na neta. No segundo capítulo, temos a narração da avó, de tonalidade mais contida do que a da jovem – é recorrente o uso de diminutivos e de termos mais brandos, resignados. Logo conhecemos sua preocupação com que “aquilo lançasse raízes e se agarrasse às suas tripas” (Martínez, 2024, p. 25). Seu relato, contudo, não é desprovido de ressentimento: a idosa lamenta não ter dado nela uma “boa bofetada” (ibid.). Mas sabe já ser tarde demais, pois a neta havia decidido trabalhar para os Jarabo e o estrago estava feito – alude-se ao desaparecimento do garoto, filho desta família que é a mais poderosa da região. Além disso, representa o poder hegemônico do dinheiro, que também será confrontado e devastado no momento culminante da narrativa.

Antes, a avó relata as origens de sua própria família e da casa. Fora erguida em um território marcado pela tragédia, um ermo afastado do povoado onde antes só havia “escavações feitas no monte, nas quais viviam os que não tinham outro lugar, desgraçados que enterravam filhos todos os anos” (Martínez, 2024, p. 27). Também nos conta sobre seu pai, que saiu de um desses buracos do monte e, embora miserável, entendeu ter poder – como qualquer homem nascido em um sistema patriarcal, por mais despossuído que fosse. Decidiu, então, “fazer tudo o que fazem os homens que odeiam aquilo que são: usar os que estão abaixo deles” (Martínez 2024, p. 29). Assim, dirigiu seu poder às mulheres; ele não era bonito, mas, tendo aprendido uma coisa ou outra como aprendiz de tosquiador, foi seduzindo-as com palavras vazias e presentes baratos. Em pouco tempo havia montado um prostíbulo, com o qual juntou uma pequena fortuna e construiu a casa. Seria um presente de casamento para a esposa, mãe da avó. Mas ela logo notou seu equívoco: a casa era

uma prisão já cheia de sombras – os espectros dos miseráveis mortos nas escavações –, e o marido, um carrasco. Impedia-lhe de sair, mentia e a espancava sem cessar: “Se minha mãe pensava que era melhor do que as outras, meu pai baixou sua soberba a tapas” (Martínez, 2024, p. 34).

O pai também era covarde, e desse fato surgiu a oportunidade da primeira vingança e do primeiro sacrifício às sombras famintas da casa. Quando estourou a Guerra Civil Espanhola, ele, apavorado com a convocação, mandou que a esposa o escondesse. Ela então construiu um tabique atrás de um guarda-roupa, com uma abertura rente ao solo que podia ser coberta pelo móvel, por onde a esposa passava a comida. Então, passadas algumas semanas, ela decidiu fechar esse vão com tijolos, indiferente aos berros desesperados do marido, agora abafados e depois silenciados. Sua filha, a avó, nasce cinco meses depois disso.

A seguir, é apresentada a relação das protagonistas com os Jarabo. A avó trabalhou como doméstica para eles por quase dez anos e, embora fosse tratada com correção, notava-lhes o ódio; “um ódio antigo que traziam por dentro, tão fundo que nem precisavam se esforçar para mostrá-lo. Não nos odiavam com raiva, mas com desdém” (Martínez, 2024, p. 55) – novamente o cupim, agora carcomendo as texturas do convívio social. Nesta época a avó conhece Pedro, também funcionário dos Jarabo, de quem engravida e com quem se casa. Homem honrado, que “assumiu sua responsabilidade sem queixas nem culpas e de cabeça erguida, como fazia tudo” (Martínez, 2024, p. 59), ele é o contraponto à ameaçadora representação masculina no romance. Ainda assim, não escapa de ser consumido pela casa (que também *comeu* seu pai, encerrado pela mãe na época da guerra). Um ano depois de se casar com a avó e se mudar para lá, Pedro “[c]omeçou a se apagar e se apagar e em pouco tempo já não conseguia se mover. Suas carnes desapareceram e a pele ficou amarela” (Martínez, 2024, p. 72).

A senhora Jarabo, antiga patroa, acusou a avó de ter matado o próprio marido, o que a enfureceu. Como desde pequena tinha o dom de conversar com as sombras da casa e acalmá-las, ela começou a fazer “amarrados”, uma espécie de trabalho contra a família, que resultou em tornozelos e pulsos quebrados, incêncios em papéis importantes e outras calamidades. A animosidade só cresceu e, quando a neta decidiu trabalhar para a segunda geração dos Jarabo, como babá de seu único filho, a velha ficou transtornada. A jovem pretendia juntar dinheiro para ir embora da casa e jamais voltar a pisar nela. Não fazia ideia do ódio que marcava a relação entre as duas famílias, da raiva que os Jarabo dirigiam àqueles que os serviam. Mas acabou compreendendo:

Como a velha não ia se envenenar até o fígado ao ver que depois de tudo isso eu rastejei até a casa deles para pedir trabalho, ao ver que eu ia cuidar do filho deles e criá-lo para que se transformasse em outro desgraçado que nos desprezaria, em outro filho da mãe que herdaria as terras as adegas e o direito a nos submeter a elas em troca de uns centavos? (Martínez, 2024, p. 84).

E, a seguir, a jovem toma uma decisão: vingar-se, enfim.

Em paralelo a isso, conhecemos a história de sua mãe, filha da avó. Moça de grande beleza, atraiu um dos Jarabo quando jovem – o pai do menino de quem a neta cuida. Os dois tiveram um caso às escondidas, enquanto a moça se relacionava

com um pedreiro da região, a quem prometera casamento. Mas ela o enrolava porque se interessava por outros homens do povoado, entre eles o jovem Jarabo – que, por sua vez, jamais a assumiria, pois já tinha compromisso com uma mulher de Madri, filha de advogados. O triângulo resulta no desaparecimento da moça, certa noite, após uma briga com a mãe (a avó). Dias depois “sua sombra chamou lá de fora [...], mas já não era ela” (Martínez, 2024, p. 97). Os santos lhe sussurram sua morte e, embora não lhe tenham soprado um nome, ela compreende que tanto o pedreiro quanto o jovem Jarabo foram os culpados.

Chegamos ao ponto culminante da trama. É o momento do acerto de contas final, orquestrado em dupla: a neta deixa a porta da casa dos Jarabo propositalmente aberta para que o garoto saia; e a avó, à sua maneira, o captura e prende no mesmo tabique onde jazem os cadáveres de seu pai e do pedreiro, para serem devorados pelas sombras. Assim, ao mesmo tempo em que vingam a morte da filha/mãe, elas encerram a linhagem da família inimiga e a obrigam a respeitá-las: “Pois não tiramos suas terras mas sua cabeça nós baixamos sim” (Martínez, 2024, p. 111). Sem poder contar com os mecanismos oficiais de repressão, posto que a polícia local apenas se empenhava na busca do filho de uma família importante, elas resolvem a questão com suas próprias mãos, com o auxílio dos fantasmas aprisionados na casa. O poder sobrenatural se prova maior que o dos Jarabo, representado pela figura do pai, enfurecido com o desaparecimento inexplicado do filho e arregimentando todas as formas possíveis de vingar-se, mas sem conseguir:

Ele podia me ameaçar o quanto quisesse podia mandar me darem uma surra ou me dar ele mesmo um tiro com a escopeta de caça mas justiça ele não ia fazer justiça havíamos feito nós duas nos assegurando de que aquele menino não fosse como seus pais nem como seus avós nem como seus bisavós e de que ali acabava para sempre a história dos Jarabo (Martínez, 2024, p. 108).

Estes triunfos marcam o fim do romance, como também o caracteriza a aproximação entre a avó e a neta.

Os mesmos princípios e mecanismos norteiam “O título é um grito”, da brasileira Nikelen Witter. O conto foi publicado no volume *O novo horror* (O Grifo, 2021), antologia que pretendeu apresentar novos nomes do gênero no âmbito brasileiro. Witter é reconhecida por seu trabalho dentro do gênero *steampunk* e, para a coleção, elaborou uma história de horror sobrenatural – ou fantástico. Como o título demonstra, trata-se de uma narrativa bastante direta, figurando como um grito de basta contra as estarrecedoras estatísticas de feminicídio no país. A título de comparação, o Brasil registrou, em 2023, 1.463 casos,²⁶ enquanto na Espanha ocorreram 102 casos.²⁷

²⁶ De acordo com o relatório “Feminicídios 2023”, do Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Disponível em: <https://publicacoes.forumseguranca.org.br/items/77f6dcce-06b7-49c1-b227-fd625d979c85>. Acesso em: 13 ago. 2024.

²⁷ De acordo com o informe “Listado de feminicidios y otros asesinatos de mujeres cometidos por hombres en España en 2023”, publicado no site Feminicidio.net: Disponível em: <https://feminicidio.net/listado-de-feminicidios-y-otros-asesinatos-de-mujeres-cometidos-por-hombres-en-espana-en->

Ante esses dados, a autora concebeu uma narradora autodiegética que reúne em si muitas vozes silenciadas pela violência de gênero. Com efeito, já no início ela apresenta uma lista macabra de mulheres assassinadas e das formas como morreram: “Elisa foi comida pelos cachorros. Diva levou cinco tiros. Gisele foi envenenada. Isabel recebeu facadas” (Witter, 2021, p. 133). São todas vítimas reais, cujas mortes foram divulgadas pelos principais jornais brasileiros. A mulher relata, então, ter tido uma filha chamada Isabela que fora, ela também, vítima de feminicídio.

Seu relato é intercalado com outro foco narrativo, em terceira pessoa, de um grupo de três rapazes que se divertem após um dia de trabalho. Estão à vontade na mesa de um bar, bebendo, quando um amigo chega com a expressão apavorada: havia assassinado uma colega de trabalho por ela lhe ter recusado sexo. Precisa da ajuda dos amigos para ocultar o corpo, que está no porta-malas de seu carro. O grupo, então, se desloca para fora da cidade, rumo a um rio onde jogarão o cadáver.

Enquanto isso, a mulher segue listando vítimas de feminicídio. Fala de sua filha e de si mesma, “das mãos no meu pescoço, da faca no meu ventre” (Witter, 2021, p. 140), e revela-se um fantasma a vagar pela cidade, que não é identificada. Figura como uma porta-voz das dezenas de mulheres mortas, dando detalhes dos crimes e absorvendo seus sofrimentos: “Eu sinto dor na cidade por onde ando. Sinto as ruas sendo laceradas. Machucam-me as estradas. As luzes amarelas que saem dos apartamentos e das janelas das casas me perfuram como mil agulha sob as unhas. Há dias em que o país inteiro dói” (Witter, 2021, p. 139). Por isso, naquela noite havia decidido ir para o campo e se sentar à beira de um rio – o mesmo escolhido pelo grupo. Ela, então, testemunha os homens lançando o corpo nas águas com o auxílio de pedras.

A narração muda de foco e apresenta os rapazes aliviados; porém, tentam ligar o carro e não conseguem. A atmosfera se adensa com latidos de cães que se aproximam, latidos de ameaça. Os quatro – trancados dentro do carro – estão cada vez mais nervosos. E ficam apavorados com o surgimento de um vulto branco, que descobrem ser de uma mulher “pequena, delicada, os membros finos, frágeis” (Witter, 2021, p. 146). Mesmo sendo apenas fraca, ela consegue aterrorizá-los, conduzindo-os à morte após enfim ligarem o carro e o acelerarem rumo a uma violenta colisão.

Nota-se aqui, também, o recurso ao fantástico para que ocorra o acerto de contas. Não fosse um fantasma, a mulher teria sido presa fácil para quatro homens, que para subjugar-la certamente usariam da mesma violência denunciada por ela ao longo do relato. Contudo, ela pertence ao grupo dos “monstros que vagam como fantasmas entre os resquícios de uma realidade heteronormativa e de um sistema que os expulsou e marginalizou”, conforme propõe López-Pellisa (2022, p. 38), e que retorna para desestabilizar e condenar representantes desse sistema. Embora assuma caráter ostensivamente panfletário – por isso reduzindo a densidade estética que permita uma análise mais aprofundada –, o conto de Nikelen Witter é um exemplar contundente do horror como campo de acerto de contas. E se aproxima do romance de Martínez sobretudo no desfecho, em que perpetradores da violência de gênero encontram um destino terrível.

conclusão: uma nova corrente se forma?

A composição estética do horror, portanto, ganha em *Cupim* e em “O título é um grito” uma nova dimensão. Serve não mais à denúncia, como nos casos dos contos de Lygia Fagundes Telles e Cristina Fernández Cubas, mas ao revide. E sabemos estar no campo do horror por todas as cenas que visam a causar o arrepio em personagens e leitores: as sombras fantasmáticas escorrendo pelos cantos, os próprios fantasmas vagando pela região, a violência que transborda das relações de poder e, no caso do romance de Martínez, a casa que devora seres vivos, os cadáveres putrefatos na cena final. Torna-se, também, evidente o uso do fantástico para a subversão de um sistema hegemônico e tirânico, motivo pelo qual elegemos o qualificativo de “inapropriado/inapropriado”, de acordo com López-Pellisa, para apreciar uma narrativa que se revela crítica diante dos esquemas de pensamentos dominantes. Em todas as suas dimensões, as narrativas de Layla Martínez e Nikelen Witter manifestam a dissidência e desestabilizam o normativo a partir de lugares outros propiciados pelo fantástico, por meio de *topos* e estratégias do horror.

Tanto na literatura como em outras linguagens, observa-se um número crescente de obras que seguem pelo mesmo caminho. Embora mais filiado ao realismo mágico do que ao horror, o romance *Cometerra* (2019), da argentina Dolores Reyes, recorre ao inexplicável (uma protagonista que, ao comer a terra de onde pessoas vivem, descobre seus paradeiros) para resolver crimes, a maioria contra mulheres. Em *Te dí ojos y mirastes las tinieblas* (2023, ainda sem edição no Brasil), a catalã Irene Solà se serve do grotesco para contar a história de uma família de mulheres que são vítimas de um pacto com o diabo, e que logram sobreviver às mais diversas catástrofes perpetradas por homens porque permanecem juntas, emprestando forças umas às outras. Recentemente, *True Detective – Night Country*, escrita pela mexicana Issa López (que também é a *showrunner* da série), encena, com o suporte casual de elementos fantásticos, uma reação não apenas ao poder hegemônico do patriarcado, mas aos devastadores efeitos do capitalismo no meio ambiente. Há, ainda, todos os filmes coligidos por Barbara Creed em sua pesquisa sobre cineastas mulheres contemporâneas.

Diversos outros exemplos poderiam ser mencionados, de modo que se observa um possível movimento dentro de outro, já bastante estabelecido e investigado, de histórias assustadoras criadas por mulheres – em especial de países hispânicos da América Latina. Com as análises aqui apresentadas, buscamos demonstrar como o horror e o fantástico se combinam para proporcionar uma reação há muito ansiada. Também procuramos expandir a perspectiva geográfica e demonstrar que autoras espanholas e brasileiras estão em plena sintonia não apenas com esses deslocamentos, mas com movimentos anteriores da ficção literária de horror. Afinal, vivem no mesmo mundo ocidental que, a despeito de décadas de militância e alguns avanços, segue refratário às suas existências e liberdades.

referências bibliográficas

BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do gótico. Trad. João Pedro Bellas. In: FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar; ZANINI, Claudio (org.). *As artes do mal. Textos seminais*. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2024, pp. 102-112.

CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror – Or the Paradoxes of the Heart*. Nova York: Taylor & Francis e-Library, 1990.

CREED, Barbara. *Return of the Monstrous – Feminine Feminist New Wave Cinema*. Londres: Routledge, 2022.

CUBAS, Cristina Fernández. Hablar con viejas. In: *La habitación de Nona*. Barcelona: Tusquets, 2014.

FABRIZI, Mark A. (org). *Horror Literature and Dark Fantasy: Challenging Genres*. Boston: Brill, 2018.

LÓPEZ-PELLISA, Teresa. Lo fantástico inapropiado/able: Una Propuesta más allá del feminismo. In: VIDAL, Borja Cano; CANELO, Marta Pascua; PASTOR, Sheila (Orgs.). *Sujetos precarios en las literaturas hispánicas contemporáneas*. Madrid: Peter Lang, 2022, pp. 33-48.

MARTÍNEZ, Layla. *Cupim*. Tradução: Joana Angélica d’Avila Melo. São Paulo: Alfaguara, 2024.

NICKEL, Philip J. Horror and the Idea of Everyday Life: On Skeptical Threats in Psycho and The Birds. In: FAHY, Thomas. *The Philosophy of Horror*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2010, pp. 14-32.

REYES, Xavier Aldana (org). *Horror: A Literary History*. Londres: The British Library, 2016.

RICHTER, Anne. *Le fantastique féminin d’Ann Radcliffe à nos jours*. Marabout: Verviers, 1977.

ROAS, David. The Female Fantastic vs. The Feminist Fantastic: Gender and the Transgression of the Real. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, v. 22, n. 4, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3690>. Acesso em: 2 ago. 2024.

SAFIOTTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Expressão Popular; Fundação Perseu Abramo, 2015.

TELLES, Lygia Fagundes. Venha ver o pôr do sol. In: *Os melhores contos brasileiros – volume 1*. São Paulo: LeBooks, 2018.

TRIEBEL, Doreen. “Manipulating Empathic Responses in Horror Fiction”. In: KATTELMAN, Beth A; HODALSKA, Magdalena (Orgs.). *Frightful Witnessing: The Rhetoric and (Re)Presentation of Fear, Horror and Terror*. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2014.

WITTER, Nikelen. O título é um grito. In: GRUBER, Daniel; BARRIOS, Irka. *O novo horror*. Novo Hamburgo: O Grifo, 2021.