



***Body horror* e resistência feminina em contos de Mariana Enríquez e María Fernanda Ampuero^{1*}**

Body horror and female resistance in short stories by Mariana Enríquez and María Fernanda Ampuero

**Fábio Farias Botelho²
Daniel Serravalle de Sá³**

Resumo: As narrativas de horror ficcional frequentemente trazem um olhar ligado ao estranhamento sobre diversos elementos com os quais interage. No caso do corpo humano, destaca-se o *body horror*, conceito forjado na década de 1980 e ligado ao cinema, que trata dos temores humanos ligados ao corpo, como sua transformação atrelada à degradação, decomposição e finitude. Neste artigo, discute-se como Mariana Enríquez e María Fernanda Ampuero, expoentes do horror contemporâneo latino-americano, dialogam com esta técnica na construção de formas de resistência à violência de gênero, respectivamente nos contos “As coisas que perdemos no fogo” e “Leilão”. Para este fim, serão utilizados os conceitos de horror e body horror de Aldana Reyes (2014) e de abjeção, de Kristeva (1989).

Palavras-chave: Literatura latino-americana. Horror ficcional. Body horror. Abjeção.

Abstract: Fictional horror narratives have often brought a look from the uncanny to the various elements with which they interact. In the case of the human body, there is body horror, a concept forged in the 1980s and linked to cinema, which brings the human themes connected to the body, such as its transformation and its degradation, decomposition and finitude. In this article, we discuss how Mariana Enríquez and María Fernanda Ampuero, exponents of contemporary Latin American horror, speak with this technique in the construction of forms of resistance to gender violence, respectively in the stories ‘Leilão’ and ‘As coisas’. To this purpose, the concepts of horror and body horror by Aldana Reyes (2014) and abjection by Kristeva (1989) will be used.

Keywords: Latin American literature. Fictional horror. Body horror. Abjection.

¹ Este artigo apresenta parte da pesquisa em andamento desenvolvida no PPGL/UFS, com previsão de defesa da dissertação para jan. 2025.

² Discente de mestrado do PPGL/UFS, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes e co-orientação do Prof. Dr. Daniel Serravalle de Sá. E-mail: fabiofarias@academico.ufs.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1340-1092>.

³ Professor do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina. Representante titular do Centro de Comunicação e Expressão no Conselho de Curadores da UFSC. Professor permanente do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH/UFSC) e professor colaborador do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS). E-mail: d.serravalle@ufsc.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9994-6178>.

* Artigo recebido em 29 de outubro de 2024. Aceito para publicação em 12 de dezembro de 2024.

Introdução

Este artigo trata da representação da violência de gênero e a resistência feminina, especificamente pela abordagem do horror relacionado ao corpo da mulher, em narrativas de Mariana Enríquez e de María Fernanda Ampuero, expoentes da literatura de horror hispano-americano de autoria feminina produzida na última década. Estes aspectos serão apresentados por meio dos contos “As coisas que perdemos no fogo”, de Enríquez (2017), parte da obra homônima (publicado originalmente em 2016, como *Las cosas que perdimos en el fuego*); e o conto de Ampuero (2021), “Leilão”, da obra *Rinha de Galos* (publicada originalmente em 2018, como *Pelea de gallos*).

O horror, enquanto manifestação artística, aborda e expressa, direta ou simbolicamente, os temores e terrores de uma época, sejam de caráter individual ou coletivo. A literatura de horror pode ser identificada pelo uso de elementos e imagens que causam sensações de medo e/ou repulsa, como, por exemplo, pela utilização estética de aspectos ligados ao grotesco, ou que configuram o ser monstruoso. Também pode ser representado pela via da violência ou do susto, além de outras possibilidades no mesmo escopo. Quanto às origens do horror como gênero literário, Xavier Aldana Reyes (2016, tradução nossa)⁴, destaca que a “[...] história particular do horror começa [...] com o desenvolvimento e a ascensão da ficção gótica no século XVIII”, ressaltando, apesar disso, que “o horror não se tornou um gênero reconhecível na ficção, ou mesmo no cinema, até o século XX”.

Todavia, em busca de uma delimitação conceitual mais precisa, será utilizado neste artigo o termo “horror” quando se trata do aspecto ficcional, ligado ao gênero literário. Embora historicamente a dicotomia terror/horror tenha gerado profícuos debates, como na definição da escritora Ann Radcliffe (1764-1823): “[...] o primeiro (terror) expande a alma e desperta as faculdades mentais para um nível mais alto da vida, o outro (horror) contrai e quase as aniquila”. Publicado postumamente, esse ensaio é em grande parte uma revisão do sublime burkeano.” (Radcliffe, 1826, p. 145-152, citada em Sá, 2010, p. 72). Segundo esta separação, é possível entender ambos os modos (terror e horror) como elementos da literatura gótica, no qual o primeiro se liga ao sublime e o segundo ao grotesco, portanto, opostos. Esta classificação foi importante historicamente no desenvolvimento de uma teoria sobre a literatura gótica e seus modos discursivos. Todavia, propõe-se que neste trabalho não há necessidade deste uso, especialmente pelo fato de que muitas vezes estes elementos se misturam e se relacionam de uma forma orgânica e natural. Por isso será adotado um critério mais simples.

⁴ Tradução e excerto do original: “This particular history of horror begins, like many others (Tymn 1981; Jones 2002; Wisker 2005; Bloom 2007), with the development and rise of Gothic fiction in the eighteenth century, via the graveyard poetry that influenced it. Such a decision may appear contentious for a number of reasons. To begin with, horror does not become a recognisable genre in fiction, or indeed in film, until the twentieth century”.

Na América Latina do século XXI, uma parcela considerável desse horror literário contemporâneo é produzido por mulheres e aborda temas relacionados às violências sociais, estruturais e diversas formas de opressão, especialmente aquelas herdadas do colonialismo, como, por exemplo, as de gênero, raça e classe. Mesmo nesse escopo mais específico é perceptível uma variedade de matizes estéticos, sejam elas mais ligadas ao fantástico ou ao realismo, mostrando também a versatilidade dos elementos do horror para se adaptar às mais diversas narrativas. Dessa forma, surgem diversas formas de classificar esta produção. Como bem notado por Luque Amo (2022, tradução nossa): “(...) os nomes recebidos são variados: ‘Novo gótico latino-americano’, ‘Gótico andino’, ‘Nova literatura paranormal’ ou ‘Realismo macabro’, entre outros”⁵.

Aspectos narrativos de “Leilão” e “As coisas que perdemos no fogo”

As narrativas contemporâneas de horror na América Latina têm apresentado uma forte presença de situações e opressões cotidianas, representadas pelo diálogo dessa contemporaneidade com o instrumental do gótico e do horror clássico (Casanova-Vizcaíno; Ordíz, 2020). Isto pode ser observado diretamente nos contos aqui analisados, uma vez que fazem alusão a casos reais⁶, ficcionalizados a fim de destacar a face aterrorizante da realidade, comparando-a assim à ficção.

O conto “Leilão” apresenta o relato de uma mulher sequestrada por um taxista ao sair de um bar. Após adormecer no carro, ela é deixada em um lugar desconhecido, sob o poder de criminosos, e presa junto a outras vítimas que seriam oferecidas em um leilão humano. “Esses cavalheiros vão escolher qual de vocês vão levar. As regras, cavalheiros, são as de sempre: quem dá mais dinheiro leva a melhor mercadoria” (Ampuero, 2021, p. 12).

Ao se ver nesta situação, enquanto aguarda o início do leilão, ela sente o cheiro familiar de galos. O galinheiro a faz lembrar de sua infância, quando auxiliava o pai, que promovia rinhas de galos. A memória da protagonista transporta a narrativa ao passado, quando em sua infância ela sofria assédio dos homens que frequentavam as rinhas. “Sei que em algum lugar perto daqui há galos [...]. O cheiro de minha vida, o cheiro de meu pai. [...] um local perdido no meio do nada, e que eu estou muito, mas muito fodida” (Ampuero, 2021, p. 10). A narrativa revisita ainda as formas como a menina se defendia das investidas dos assediadores, co-

⁵ Tradução do original: “(...) los nombres que ha recibido son variados: ‘Nuevo gótico latinoamericano’, ‘Gótico andino’, ‘Nueva literatura de lo paranormal’ o ‘Realismo macabro’, entre otros”.

⁶ Neste sentido, cita-se a proximidade do conto de Enríquez ao caso do feminicídio de Wanda Taddei, queimada pelo marido, o músico Eduardo Vázquez, bem como o chamado ‘Efecto Wanda’, em que após este crime vários outros similares ocorreram em Buenos Aires. Para mais informações, sugere-se a matéria de Novo Paleo (2013). Em relação ao conto de Ampuero, destacamos também ocorrências na imprensa latino-americana relacionada a leilões de mulheres para fins de tráfico sexual, ou estupro.

brindo-se com partes dos galos mortos, seus dejetos e seu sangue, o que causava nojo e asco nos homens que só assim deixavam de importuná-la.

A partir dessas reminiscências, a narradora, ao recuperar essa estratégia de defesa que a livrou de diversos abusos, resolve transpô-la para o presente da narrativa, alternando agora para seus próprios dejetos, de forma a deixar seu corpo repulsivo para os frequentadores do leilão. “Quando chega minha vez, penso nos galos. Fecho os olhos e abro os esfíncteres. Isso é a coisa mais importante que vou fazer na vida, então vou fazê-la bem. Encharco minhas pernas, os pés, o chão” (Ampuero, 2021, p. 14). A ação novamente obtém sucesso e, depois do terror vivido pela apreensão da violência a que seria submetida se seu corpo fosse arrematado no leilão, ela é liberta.

“Leilão” apresenta uma narrativa em primeira pessoa, com uma narradora protagonista (Friedman, 2002), que apresenta todos os fatos a partir do seu ponto de vista, da percepção de seus sentidos e de suas memórias pessoais. Há também ocorrências dos discursos direto e indireto livre, por meio dos quais, ocasionalmente, os demais personagens da trama possuem voz. Um dos casos mais emblemáticos é o do leiloeiro, o homem que narra, de forma direta, as atrocidades às quais as vítimas estão sendo submetidas e as características pelas quais deveriam ser “compradas”. A narradora é anônima, já os personagens que dividem o cativeiro com ela são nomeados, os únicos em todo o conto: Ricardo, homem aparentemente rico, leiloadado para fins de extorsão, sequestro e roubo; e Nancy, uma jovem sequestrada para fins de estupro e outras formas de exploração sexual. Percebe-se nesta divisão a valoração social “tradicional” que esta sociedade (patriarcal e colonizada) confere aos gêneros, sendo os homens ligados aos bens materiais e as mulheres às atividades reprodutivas e sexuais.

Outro aspecto narrativo que delimita a progressão do conto é a alternância temporal, constituída pelos dois momentos chave da personagem em que ela sofre a tentativa de violência sexual. O passado é recuperado pela narradora em forma de memórias de infância, enquanto ela aguarda aterrorizada a chegada de sua vez no leilão, que ocorre no presente do tempo da narrativa. As duas temporalidades são equivalentes em peso na trama. As passagens da infância, inclusive, norteiam a tomada de decisão do presente, dando sentido e coerência às ações que fecham o conto. A autora relaciona e entrelaça as temporalidades, dando dinâmica e agilidade ao conto, como no trecho inicial:

Em algum lugar perto daqui há galos. De joelhos, com a cabeça baixa e coberta com um trapo imundo, concentro-me em escutar os galos, quantos são, se estão numa gaiola ou no galinheiro. Meu pai criava galos de briga e, como não tinha com quem me deixar, me levava às rinhas (Ampuero, 2021, p. 9).

As temporalidades distintas do conto também auxiliam a representar como a violência sexual é persistente ao longo de distintas fases da vida da personagem, de forma atemporal e contínua, não importando sua idade e sim o seu gênero.

Para amarrar literariamente todas essas relações de violência e resistência, Ampuero utiliza técnicas ligadas ao horror ficcional, como a abjeção, e trabalha com a associação estruturalmente constituída do feminino com a monstruosidade e o grotesco. Essa dinâmica é explicitada textualmente no conto, sendo feita na voz daqueles que seriam os monstros de fato, como nos dois trechos a seguir. Na infância, a sentença é proferida pelos criadores ao pai da menina, que emporcalhava o próprio corpo para afastá-los: “– Sua filha é um monstro” (Ampuero, 2021, p. 9). Posteriormente, ao repetir o método, o leiloeiro brada aos possíveis compradores, que não demonstram interesse diante do corpo coberto por dejetos “– Quanto dão por esse monstro?” (Ampuero, 2021, p. 15).

Ao apresentar a personagem vendada na maior parte do conto, a narrativa estimula sensorialmente outros sentidos, como o olfato e a audição, além da imaginação, para sugerir ao leitor o que pode estar se passando visualmente na cena, como no trecho: “Um homem está falando. Deve ter uns quarenta anos. Eu o imagino gordo, careca e sujo, com camiseta regata branca, shorts e chinelos de borracha, imagino as unhas do mindinho e do polegar compridas” (Ampuero, 2021, p. 10). Desta forma, a narrativa impõe uma concepção sobre o que é de fato asqueroso, projetando essas características aos agressores.

Uma estratégia similar à de Ampuero é utilizada por Enríquez (2017) no conto “As coisas que perdemos no fogo”. A autora argentina também aplica padrões ligados à abjeção e à monstruosidade para discutir as características elementares da monstruosidade, tanto de seu ponto de vista ligado ao senso comum – representado pela acusação feita à protagonista de Ampuero, de ser monstra – quanto ao que é de fato monstruoso, mas é normalizado, bem como a utilização dessa arma de forma reversa para se defender. O conto da autora argentina, no entanto, traz a perspectiva de resistência a partir de um movimento coletivo.

A narrativa de Enríquez inicia com uma mulher que possui o rosto, a cabeça e os braços “completamente desfigurados por uma queimadura extensa, completa e profunda” (Enríquez, 2017, p. 179) pedindo dinheiro no metrô de Buenos Aires, causando repulsa e mal-estar em alguns passageiros. Em voz alta, ela relata a violência doméstica que sofreu, quando seu ex-marido jogou álcool em seu rosto e o incendiou, diante de uma suspeita de traição. A partir daí, outros casos se espalham pelo país, causando a morte ou a desfiguração de diversas mulheres. “Homens queimavam namoradas, esposas, amantes, por todo o país. Com álcool a maioria das vezes [...], mas também com ácido” (Enríquez, 2017, p. 183-184). Diante dessa realidade, um grupo de mulheres se organiza. Além de protestos, elas fun-

dam um movimento chamado “Mulheres Ardentes” e também passam a realizar autoimolações. “As queimas são feitas pelos homens, menina. Sempre nos queimaram. Agora nós mesmas nos queimamos. Mas não vamos morrer; vamos mostrar nossas cicatrizes.” (Enríquez, 2017, p. 186).

O conto, em terceira pessoa, apresenta um narrador onisciente intruso, (Friedman, 2002) que emite opiniões, com uma narração que por vezes dialoga com o leitor. A narração privilegia a cena, acompanhando quase sempre a personagem Silvina. A partir desse foco são relatados como ocorriam as cerimônias em que se realizavam as queimas pelas próprias membros do grupo, as filmagens para a difusão dos atos, a criação dos hospitais clandestinos, passando pelas prisões e os diálogos internos do grupo, onde se discutiam questões relacionadas à violência de gênero histórica e como isso impacta nos rumos do movimento.

Silvina visitou María Helena na prisão. De início, ela e sua mãe tinham temido que as outras reclusas a atacassem, mas não, tratavam-na inusitadamente bem. “É que eu falo com as meninas. Conto-lhes que sempre queimaram a nós, mulheres, que nos queimaram durante quatro séculos! Não conseguem acreditar, não sabiam nada sobre os julgamentos de bruxas, percebem? A educação neste país foi para o cacete. Mas têm interesse, pobrezinhas, querem saber.” (Enríquez, 2017, p. 189-190).

O narrador em terceira pessoa, apesar de eventualmente realizar julgamentos e comentários, apresenta a sequência dos fatos a partir da compreensão de Silvina, como por exemplo o que ela ouve de outras personagens. Esse formato pode ser notado na passagem que discute a cumplicidade machista em relação à violência de gênero, a exemplo da informação passada pela mulher que contava sua história no metrô, quando conta que seu pai havia acreditado na versão do ex-marido – “E acreditaram nele – contava a garota do metrô, sorrindo com sua boca sem lábios, sua boca de réptil. – Até meu pai acreditou” (Enríquez, 2017, p. 181) –, ou ainda na forma como a escalada de violência por meio das queimas foi gradativamente se banalizando na percepção social, quando se tornou frequente, como se observa no trecho: “seus colegas sabiam sobre a queima da mãe e da filha. Estão se acostumando, pensou Silvina. O caso da menininha lhes causa um pouco de impacto, mas só isso, um pouco” (Enríquez, 2017, p. 184). Percebe-se neste trecho um exemplo de como as escolhas narrativas e estéticas refletem e se imiscuem com as questões políticas dos contos.

Destaca-se ainda, na construção do conto, o nome do movimento “Mulheres Ardentes”. A relação do fogo com o gênero comporta, simultaneamente, uma associação e uma ambiguidade. No contexto do conto, as chamas que as matam e destroem seu corpo também são a porta para novas possibilidades, uma vez que as permitem se livrar, ainda que com dor e abdicação, dessa violência. O fogo então coloca em

xeque os padrões morais e a função social para a qual as mulheres são designadas no sistema patriarcal – e, nesse sentido, o termo “ardentes”, que nomeia o movimento, explicita sua ambiguidade por relacioná-las à função sexual, da qual renunciam –, demonstrando, portanto, o que o fogo destruiu e o que construiu de fato.

Apesar das diferenças entre as narrativas dos contos de Ampuero e Enríquez, seja na pessoa do discurso, seja na dimensão individual ou coletiva dos atos, ambas se situam a partir de uma situação de desconforto, ansiedade e angústia. Em “Leilão”, a narrativa se abre em uma cena de sequestro, com a personagem vendada e ajoelhada em um local imundo e desconhecido, cheirando a galinheiro. Por sua vez, em “As coisas que perdemos no fogo”, a abertura se dá com a já citada garota do metrô, com sua pele queimada na cabeça e nos braços, pedindo dinheiro para sobreviver. Parte-se, portanto, de um lastro histórico interno da própria narrativa (a menina assediada no passado da protagonista de Ampuero e a mulher do metrô para Silvina e as mulheres do movimento em Enríquez), que reflete um terror cotidiano de todo o gênero feminino em uma sociedade machista.

Horror corporal e abjeção

A relação entre o terror produzido contra os corpos femininos e sua capacidade de inversão, quando esses corpos passam a causar terror, é o principal pilar do horror ficcional a partir de sua perspectiva contemporânea nestas narrativas. Tradicionalmente, porém, a desintegração do corpo é uma estratégia estética do gênero, sendo observada em diferentes níveis. Desde, por exemplo, a aparência do vampiro, com os dentes sobressalentes e a pele pálida que denota a falta de sangue, ou no aspecto visual grotesco do monstro de Frankenstein, que se sobrepõem à sua capacidade intelectual, condenando-o à marginalidade por sua constituição física. Nota-se nos contos aqui apresentados esse pressuposto, já que o horror se constrói sobre os corpos femininos das personagens e é o foco central das narrativas, sendo que disso parte toda a ação e desenvolvimento.

O conceito de *body horror*, ou horror corporal, horror do corpo, horror corpóreo, surgiu na década de 1980, associado ao cinema. O termo foi cunhado no artigo “The textuality of the contemporary horror film”, de Philip Brophy, no periódico *Art & Text*, em 1983⁷. Nele, o autor discute como o cinema de horror apresentava novas possibilidades visuais com a tecnologia gráfica desenvolvida no fim da década de 1970, o que permitiu o surgimento de um novo paradigma imagético dos limites do corpo, como pode ser observado em filmes como *Alien*, de 1979, e *The Evil Dead*, de 1982. Sua abrangência englobava então o caráter visual das obras de horror da época, que refletiam os temores sociais quanto às enfermidades

⁷ O artigo foi republicado diversas vezes. A lista de publicações do artigo e o texto completo estão disponíveis em Brophy (20–?).

e finitude do corpo humano, bem como os anseios sociais causados pela ameaça atômica, além das novas perspectivas trazidos pelo rápido desenvolvimento das técnicas da medicina nas intervenções corporais e reprodutivas (França, 2018).

Ainda que sua origem conceitual tenha relação direta com o cinema, pode-se verificar – como nos exemplos dos vampiros ou do monstro de Frankenstein, além de diversos outros – que a alteração corporal é um paradigma frequente no horror e no gótico literário. Aldana Reyes (2014) relata a dificuldade e imprecisão em definir o *body horror* ao longo das décadas, ressaltando inclusive divergências teóricas sobre o termo. Ressalta a abrangência do conceito e que, além disso, a definição parte do corpo não normativo como elemento central. Para o autor (2014, p. 56, tradução nossa), “o *body horror* tem como objetivo, assim como todo horror gótico, assustar. [...] o *body horror* é uma celebração da instabilidade do corpo, da mutabilidade ou da capacidade de transformação, e o faz sob tantos aspectos que o ato de inventar uma terminologia precisa se torna quase redundante”⁸. Além das origens nos primórdios do gótico literário, e de seu ápice no cinema de horror dos anos 1970-80, o autor ainda ressalta a ocorrência frequente de sua aplicação em narrativas de *splatterpunk*, como, por exemplo, nas obras de Clive Barker.

Aldana Reyes relaciona o horror corporal à abjeção a partir da elaboração de Julia Kristeva, destacando um conjunto de dispositivos psicológicos de hierarquização e controle ligados ao corpo, que desaguam na repressão e repulsa. Estes, frequentemente associados aos fluidos corporais, permitem assim “revelar os fundamentos subjetivos da desumanização social”, e complementa que o conceito “não monitora apenas os tabus sobre o corpo, especialmente sua limpeza, mas também os padrões de comportamento humano associados a ele que são vistos como corretos e adequados” (Aldana Reyes, 2020, p. 395, tradução nossa)⁹.

Kristeva (1989) avalia que o abjeto é uma categoria que leva à instabilidade na qual os sentidos se perdem, causando assim a repulsa. Isso o distingue do objeto, que possui um sentido e causa um determinado equilíbrio, mesmo que por oposição. Ainda nessa linha, de definir o abjeto por seu contraponto, a autora reforça que o desejo se forma a partir do objeto e, portanto, o que se distancia dele é repellido. Nas palavras de Kristeva (1989, p. 8, tradução nossa): “se o objeto, ao se opor, me equilibra na trama frágil de um desejo experimentado que, na verdade, me torna indefinidamente e infinitamente semelhante a ele, ao contrário, o abjeto, objeto caído, é radicalmente um excluído, e me atrai para onde o sentido desmo-

⁸ Tradução do original: “[...] *body horror* stages a celebration of corporeal instability, mutability or capacity for transformation, and does this under so many guises that the act of coming up with a precise terminology becomes almost redundant”.

⁹ Tradução do original: “Abjection can help reveal the subjective underpinnings of the social dehumanisation [...]. It does not just monitor taboos about the body, especially its cleanliness, but also the patterns of human behaviour associated with it that are seen as correct and proper”.

rona”¹⁰. Assim, aquilo ou aquele que é associado à abjeção é rechaçado, pois não encontra eco no desejo nem no pertencimento.

As narrativas de “Leilão” e “As coisas que perdemos no fogo” podem ser analisadas a partir dessa perspectiva, que associa o corpo aos terrores e temores humanos, motivados pela abjeção, mediada pelo desejo e estimulado como um bem de consumo e posse. Nesse sentido, o *body horror* auxilia na compreensão das escolhas estéticas e da intertextualidade observada nos contos.

A ação do terror sobre o corpo cria e reproduz, nos dois casos literários, um distanciamento voluntário “de si” e “por si”, devido ao fato de que o corpo desfigurado, modificado, abjeto. É por meio da subversão dessa norma que se baseiam as estratégias promovidas pelas autoras para a reversão da relação entre corpo e terror, como nos trechos a seguir: “– Se continuarem assim, os homens vão ter que se acostumar. A maioria das mulheres vai ser como eu, se não morrer. Seria ótimo, não? Uma beleza nova” (Enríquez, 2017, p. 184); e:

[...] descobri que aqueles homens tão machos que gritavam e ataçavam para que um galo rasgasse o outro de cima a baixo tinham nojo da merda, do sangue e das vísceras do galo morto. Assim, eu passava essa mistura nas mãos, nos joelhos e no rosto, e eles pararam de me importunar com beijos e outras idiotices (Ampuero, 2021, p. 9).

Em “Leilão”, a saída encontrada pela vítima é cobrir-se de dejetos e de partes de cadáveres de galos. Ampuero utiliza os galos para representar características ligadas à abjeção, como o sangue, os dejetos e os cadáveres, mas, também, pela sua associação à masculinidade, como detentores de suposta valentia e coragem (Rodal Linares, 2024). Os excrementos trazem a contradição dentro/fora¹¹ e, por isso, colocam a identidade em risco. “O excremento e seus equivalentes (putrefação, infecção, doença, cadáveres, etc.) representam o perigo proveniente do exterior da identidade: o eu (moi) ameaçado pelo não-eu (moi), a sociedade ameaçada por seu exterior, a vida pela morte”¹² (Kristeva, 1989, p. 96, tradução nossa). Ademais, a forma como a menina posiciona as cabeças dos galo mortos em seu corpo, além da própria anatomia do animal, especialmente o bico afiado, remete ao mito da *vagina dentata* e o temor masculino da castração durante o ato sexual, como se observa

¹⁰ Tradução de: “si el objeto, al oponerse, me equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado que, de hecho, me homologa indefinidamente, infinitamente a él, por el contrario, lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma”.

¹¹ Carroll (1999, p. 50) também descreve essa relação: “As fezes, na medida em que aparecem de modo ambíguo nas oposições categoriais tais como eu/não eu, dentro/fora, e vivo/ morto, aparecem como boas candidatas à repulsa por impuras, como o cuspe, o sangue, as lágrimas, o suor, os tufo de cabelo, o vômito, as sobras de unhas, os pedaços de carne etc.”.

¹² Tradução de: “El excremento y sus equivalentes (putrefacción, infección, enfermedad, cadáver, etc.) representan el peligro proveniente del exterior de la identidad: el yo (moi) amenazado por el no-yo (moi), la sociedad amenazada por su afuera, la vida por la muerte”.

na passagem: “antes de adormecer, eu enfiava a cabeça de um galo entre as pernas. Uma ou muitas. [...] Levantar uma saia e encontrar cabecinhas arrancadas também não agradava aos machos” (Ampuero, 2021, p. 10).

Outro aspecto relevante trazido pela narrativa no que se refere aos aspectos do abjeto e do desejo em “Leilão” é a utilização do olfato e dos fluidos na ambientação do conto, como, por exemplo, nos trechos: “o cheiro dentro de um rinhadeiro é asqueroso” (Ampuero, 2021, p. 10); e “[...] cheira a sangue, a homem, a sujeira, a bebida barata, a suor acre” (Ampuero, 2021, p. 10). No entanto, a relação e a percepção dos cheiros e dos fluidos não são as mesmas para a vítima e para os algozes. Enquanto para a narradora isso remete à violência – “[...] estou muito, mas muito fodida” (Ampuero, 2021, p. 10) – para os homens é um ambiente de interação e divertimento: “ouvem-se risos e cervejas sendo abertas” (Ampuero, 2021, p. 12). Porém, posteriormente, a relação se inverte após ela utilizar de sua estratégia de se tornar abjeta. Após a cena em que: “[...] o sangue começa a me cair pelo peito, a descer por minha barriga, a se misturar com a merda e a urina” (Ampuero, 2021, p. 15), é a narradora que passa a emular uma espécie de diversão: “[...] começo a rir, desvairada, a rir, a rir, a rir”, ainda que essa risada também fosse parte do plano para parecer ainda mais desajustada e repulsiva. Os homens, que antes riam e bebiam, como o leiloeiro, mudam de postura: “Sei que o gordo está a ponto de atirar em mim” (Ampuero, 2021, p. 15).

Por sua vez, em “As coisas que perdemos no fogo” observa-se a forte inclinação à característica visual da narrativa, trazendo a mesma carga de tensão sobre o corpo das personagens.

Tinha o rosto e os braços completamente desfigurados por uma queimadura extensa, completa e profunda; [...] com a boca sem lábios e um nariz pessimamente reconstruído; restava-lhe um só olho, o outro era um buraco de pele, e a cara toda, a cabeça, o pescoço, uma máscara marrom percorrida por teias de aranha. Na nuca conservava uma mecha de cabelo comprido, que realçava o efeito máscara: era a única parte da cabeça que o fogo não havia alcançado. [...]

A garota do metrô, além do mais, vestia-se com jeans justos, blusas transparentes e até sandálias de salto quando fazia calor. Usava pulseiras e correntinhas penduradas no pescoço. O fato de seu corpo ser sensual era inexplicavelmente ofensivo (Enríquez, 2017, p. 180).

A performance é perturbadora para alguns passageiros do metrô, demonstrando como se aplica a visualidade à abjeção: “Quando ela saía do vagão, as pessoas não falavam da garota queimada, mas o silêncio em que ficava o trem, interrompido pelas sacudidas sobre os trilhos, dizia que nojo, que medo, não vou me esquecer mais dela, como se pode viver assim” (Enríquez, 2017, p. 181).

Figuras de linguagem também ressaltam o caráter visual da narrativa, potencializadas em determinadas cenas, como nas comparações da fogueira como se fosse uma piscina; e da autoimolação como um mergulho:

Quando caiu o sol, a mulher escolhida caminhou para o fogo. Lentamente. Silvina pensou que a garota ia se arrepender, porque chorava. [...] Mas a mulher não se arrependeu. Entrou no fogo como se numa piscina de natação, mergulhou, disposta a submergir: não havia dúvida de que o fazia por vontade própria; uma vontade supersticiosa ou incitada, mas própria. Ardeu apenas por vinte segundos. Cumprido esse prazo, duas mulheres protegidas por amianto a tiraram das chamas e a levaram às pressas ao hospital clandestino (Enríquez, 2017, p. 187).

A composição do quadro apresentado na cena traz uma série de significados bastante representativos aos objetivos do conto. Essa é, inclusive, a cena que retrata mais diretamente o momento exato da destruição parcial do próprio corpo, como forma de prevenção à violência de gênero que se apresenta como uma forma de epidemia social. Possibilita-se aqui a aplicação de uma metáfora sobre as queimaduras realizadas pelo grupo com a da aplicação de uma vacina, pela ideia de antecipação e prevenção como forma de quebrar o ciclo epidêmico. Obviamente, neste caso, apesar das similaridades, o fogo traz consequências muito mais graves do que uma vacina. Ressalta-se, nesse sentido, que o próprio conto traz em diferentes trechos alguns questionamentos de Silvina sobre os riscos dessa atitude das mulheres do movimento, em relação à radicalidade da deterioração do próprio corpo e das relações sociais no geral com o restante da sociedade, além das implicações à saúde das próprias mulheres, especialmente as mais velhas, como a mãe de Silvina. Um trecho que demonstra alguns desses dilemas é o seguinte: “[...] se devia ela própria traí-las, desbaratar a loucura por dentro. Desde quando era um direito queimar-se viva? Por que tinha que respeitá-las?” (Enríquez, 2017, p. 187).

No conto de Enríquez, quando as mulheres se utilizam do fogo para se situarem no oposto do desejo, há uma busca por transcendência, uma nova ordem e um novo padrão. Incorpora-se, portanto, uma perspectiva pós-humana. Essa busca permeia o movimento das “Mulheres Ardentes”, ao ponto da própria mãe de Silvina desejar que a filha se torne uma “flor de fogo”, condição que ela supõe superior. É possível observar uma reflexão sobre isso no trecho:

Poucas semanas antes, as primeiras sobreviventes tinham começado a se mostrar. A pegar ônibus. A comprar no supermercado. A pegar táxis e metrô, a abrir contas de banco e tomar um café nas calçadas dos bares, com as caras horríveis iluminadas pelo sol da tarde, com os dedos, às vezes sem falanges, segurando a xícara. Será que lhes dariam trabalho? Quando chegaria o mundo ideal de homens e monstras? (Enríquez, 2017, p. 189).

Já em “Leilão”, por sua vez, a associação à morte, loucura e sujeira que livram a personagem da violência são associadas a outra condição. Aguilar González (2022, p. 36-37, tradução nossa), em seu artigo sobre o uso de elementos do horror corporal no conto de Ampuero, afirma que “ser monstra configura uma das principais alusões ao *body horror* que desumaniza o objeto do desejo e o leva até os limites onde o indivíduo não merece um valor humano, pois não responde aos propósitos para os quais aparentemente existe”¹³, ou seja, o isolamento e a desumanização a leva, ainda que intencionalmente, a uma condição infra ou sub-humana.

Nota-se que, tanto a perspectiva pós-humana quanto a sub-humana, levam-nas à mesma condição, monstruosa, para os padrões da normatividade. O monstro pode ser corporificado ideologicamente como o “outro” para justificar uma opressão, como observou Cohen. Porém, o que os contos demonstram é que eles também podem representar uma opressão oculta, para a qual não há alarde ou repulsa no meio social geral, por ser gestada e naturalizada por ele. Assim, ao assumir essa identidade, em aparência, e não em essência, as personagens dos dois contos buscam aplicar a seguinte máxima: “o monstro situa-se como uma advertência contra a exploração de seu incerto território. [...] O monstro impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual), delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar” (Cohen, 2000, p. 41).

Por fim, na construção das narrativas com a utilização do horror corporal, pode-se observar como, tanto “Leilão” como “As coisas que perdemos no fogo”, abordam o tensionamento sobre corpos de forma a explicitar relações sociais de poder e violência. Além disso, revela certos modos de implementação de dispositivos de controle e de estabilidade por parte da sociedade patriarcal e conservadora, pois, como afirma Carlos Magno Gomes (2021, p. 42): “Esse modelo de desregulação da violência estrutural desloca a postura punitiva dos agressores e descentra a violência simbólica das relações de gênero”. Por sua vez, ao explicitar esse conflito, invertendo sua ordem nas narrativas, Enríquez e Ampuero apresentam possibilidades distintas – no caso de Ampuero talvez com certa dose de otimismo, e no de Enríquez, de utopia – sobre a forma de como essa lógica opera no cotidiano, levando à reflexão sobre a real dimensão dessa opressão.

Nesse sentido, o *body horror* se apresenta como uma possibilidade de representação de confronto e inconformismo. É por meio deste recurso que as autoras buscam ficcionalizar a inversão da lógica de poder e exploração. Nos contos em questão, em um ato pessoal e coletivo de rebelião, as personagens sabo-

13 Tradução do original: “ser monstra figura como una de las principales alusiones al *body horror* que deshumaniza el objeto de deseo y lo lleva hasta límites donde el individuo no merece un valor humano si no responde a los fines para los que aparentemente existe”

tam, metaforicamente, o processo reprodutivo da força de trabalho para o qual são moldadas, inclusive por meio dos padrões de beleza e valorização feminina pelos atrativos físicos. Como se, ao assumir essa identidade, elas pudessem retornar à condição humana plena, não alienada, de controle da própria existência. Nesse sentido, o corpo monstruoso é o agente transformador, de inversão e criação de uma nova lógica. Em Enríquez, parte-se, portanto, de uma perspectiva individual para uma coletiva, que cresce às margens, clandestinamente, organizada diante das possibilidades e dificuldades impostas, buscando a conscientização e crescimento do movimento. Tudo isso, em detrimento da própria aparência e do sofrimento físico, buscando a reversão de uma condição social. Já em Ampuero, o conto remete a violências que atravessam a história de vida de uma mulher, diante da qual ela, desde sua infância, toma consciência de si, do entorno, das condições materiais palpáveis e quais suas armas possíveis de enfrentamento em um cotidiano implacável e opressor, que isola as vítimas para fragilizá-las, exigindo continuamente estratégias de luta e resistência.

Considerações finais

Os contos “Leilão” e “As coisas que perdemos no fogo” apresentam situações análogas e por este motivo foram analisados conjuntamente. Em ambos os casos, a violência de gênero atinge uma situação limítrofe, como nas representações de assédio, pedofilia e feminicídio, levando as personagens a uma radicalidade em busca de defesa e sobrevivência. Observa-se aí a subversão dos conceitos ligados à monstruosidade, a tomada para si da condição de abjeção como uma qualidade, e um posicionamento combativo e obstinado diante da opressão a que estavam submetidas.

Há, nestas narrativas, distintas estratégias de resistência. Nelas, mulheres (crianças e adultas) recorrem, como recurso derradeiro, à destruição/alteração do próprio corpo, a exemplo da decomposição/degradação, fazendo dele escudo e manifesto. Os contos também problematizam o que é considerado normal, monstruoso e o que choca, em analogia aos processos de culpabilização da vítima. A incorporação da monstruosidade, nesse contexto, é uma estratégia que resume e aprofunda o entendimento sobre a gravidade da situação.

Ao tomar para si as características monstruosas, assumindo-se como Outro, emulando um novo Eu, distinto do normativo, tem-se um ônus e um bônus. A vantagem é que essa condição é suficiente para repelir aqueles que se projetam como sujeitos da opressão. A desvantagem, além de naturalmente repelir também aqueles que não se colocam neste lugar de violência, é a de se expor à perseguição a que todo monstro, enquanto sinal de perigo, está destinado a sofrer, visando sua eliminação, por destoar do padrão. Tal perigo, por sua vez, já era sofrido por elas

pela sua outra “condição”, a feminina. Portanto, uma vez que ele se manifesta de qualquer forma, resta a parte “positiva”. Obviamente, como se afirmou, a questão não é tão simples por envolver também toda uma questão ligada à sociabilidade, além da dor e do desconforto.

O que Ampuero e Enríquez alcançam nos contos, em maior ou menor medida, porém em circunstâncias próximas, é a reversão da condição de vulnerabilidade diante da violência de gênero e a discussão sobre monstruosidade e normatividade. Para isso, buscaram no horror e no grotesco um caminho para essa travessia, uma vez que, como proposto por Cohen (2000, p. 40), “o monstro polígia as fronteiras do possível”, e é justamente essa nova fronteira que se almeja por meio do horror corporal nos dois contos das autoras.

Referências

AGUILAR GONZALEZ, Metztli Donají. Violencia y deshumanización del cuerpo: una lectura del body horror en “Subasta” de María Fernanda Ampuero. **Revista Ciencia y Cultura**, La Paz, v. 26, n. 49, p. 29-44, nov. 2022. Disponível em: http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232022000200029&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 4 abr. 2024.

ALDANA REYES, Xavier. Abjection and body horror. In: BLOOM, Clive (ed.). **The Palgrave handbook of contemporary gothic**. Gewerbestrasse: Palgrave Macmillan, 2020. p. 393-410.

ALDANA REYES, Xavier. Body horror. In: ALDANA REYES, Xavier. **Body gothic: corporeal transgression in contemporary literature and horror film**. Cardiff: University of Wales Press, 2014. p. 52-74.

ALDANA REYES, Xavier. Introduction: What, Why and When Is Horror Fiction? In: ALDANA REYES, Xavier (ed.). **Horror: a literary story**. London: British Library, 2016. E-book.

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

BROPHY, Philip. **The Textuality of the Contemporary Horror Film**. Disponível em: <https://www.philipbrophy.com/projects/chapters/horrorality/chapter.html>. Acesso em: 1 out. 2024.

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

CASANOVA-VIZCAÍNO, Sandra; ORDIZ, Inés. Latin american horror. In: BLOOM, Clive (ed.). **The Palgrave handbook of contemporary gothic**. Gewerbestrasse: Palgrave Macmillan, 2020.

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

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

FRANÇA, Júlio. O horror do corpo em dois contos de Gastão Cruls. **Gragoatá**, Niterói, v. 23, n. 47, p. 873-887, 2018. Disponível em: 17 set. 2024. Acesso em: 1 out. 2024.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

GOMES, Carlos Magno. A violência estrutural dos feminicídios na literatura latino-americana. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana, v. 33, n. 1, p. 31-43, 2021b. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/15493/11649>. Acesso em: Acesso em: 1 out. 2024.

KRISTEVA, Julia. **Poderes de la perversión**: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline. Tradução de Nicolás Rosa e Viviana Ackerman. México: Siglo XXI Editores, 1989.

LUQUE AMO, Álvaro. Un fantasma recorre la literatura latinoamericana del XXI. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madri, set. 2022. Disponível em: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/un-fantasma-recorre-la-literatura-latinoamericana-del-xxi>. Acesso em: 4 abr. 2024.

NOVO PALEO, Nerea. **Desde el feminicidio de Wanda en 2010, fueron quemadas y asesinadas 66 mujeres en Argentina**. Feminicidio.net, 11 jul. 2013. Disponível em: <https://feminicidio.net/desde-el-feminicidio-de-wanda-en-2010-fueron-quemadas-y-asesinadas-66-mujeres-en-argentina>. Acesso em: 21 abr. 2024.

RODAL LINARES, Selma. La deshumanización como estrategia contra-económica en Pelea de gallos, de María Fernanda Ampuero. **Revista Valenciana, estudios de filosofía y letras**, Guanajuato, n. 33, p. 33-57, jan./jun. 2024. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9372642.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2024.

SÁ, Daniel Serravalle de. **Gótico tropical**: o sublime e o demoníaco em o Guarani. Salvador: Edufba, 2010.