

A REPRESENTAÇÃO DO GÓTICO LATINO-AMERICANO CONTEMPORÂNEO EM “PÁSSAROS NA BOCA”, DE SAMANTHA SCHWEBLIN

THE REPRESENTATION OF CONTEMPORARY LATIN AMERICAN GOTHIC IN “PÁSSAROS NA BOCA”, BY SAMANTHA SCHWEBLIN

Liziane Karina Menezes da Silva¹

Matheus Silva Vieira²

Resumo: Este artigo analisa a representação do gótico na literatura latino-americana contemporânea a partir da obra *Pássaros na Boca* (2016), de Samanta Schweblin. O escrito inicia-se a partir de uma retomada do gótico desde suas origens medievais, passando pela consolidação europeia no século XVIII até sua ressignificação no contexto latino-americano, em que o gênero é atravessado por questões como o colonialismo, o machismo, a violência simbólica e a exclusão de corpos dissidentes. Através de um aporte teórico que inclui autores como Tzvetan Todorov (1975), Julia Kristeva (1982), Gayatri Spivak (1985), Giorgio Agamben (2009) e Gina Wisker (2016), investiga-se como Schweblin (2016) mobiliza o grotesco e o insólito para tensionar as categorias de feminino, monstruoso e doméstico. Os contos “Pássaros na Boca” e “Mulheres Desesperadas” revelam a construção de mulheres que rompem com padrões idealizadores e expressam, por meio da transgressão, a violência do silenciamento social e afetivo. O estudo também situa a autora entre outras vozes relevantes do gótico latino-americano, como Mariana Enríquez (2016) e Giovanna Rivero (2021), cujas narrativas deslocam criticamente os códigos do horror. Ao enfatizar o corpo e o trauma, o gótico, no livro em foco, deixa de ser mera estética do medo para se afirmar como ferramenta política de resistência.

Palavras-chave: Gótico. América Latina. Escritoras do Gótico. Samanta Schweblin.

Abstract: This article analyzes the representation of the Gothic in contemporary Latin American literature based on Samanta Schweblin's work *Pássaros na Boca* (2016). This paper begins with a reexamination of the Gothic from its medieval origins, through its European consolidation in the 18th century, and its resignification in the Latin American context, where the genre is permeated by issues such as colonialism, machism, symbolic violence, and the exclusion of dissident bodies. Through a theoretical framework that includes authors such as Tzvetan Todorov (1975), Julia Kristeva (1982), Gayatri Spivak (1985), Giorgio Agamben (2009), and Gina Wisker (2016), the article investigates how Schweblin (2016) mobilizes the grotesque and the unusual to tension the categories of the feminine, the monstrous, and the domestic. The short stories “Pássaros na Boca” and “Mulheres Desesperadas” reveal the construction of women who break with idealizing patterns and express, through transgression, the violence of social and emotional silencing. The study also situates the author among other relevant voices of Latin American gothic, such as Mariana Enríquez (2016) and Giovanna Rivero (2021), whose narratives critically shift the codes of horror. By emphasizing the body and trauma, the gothic, in this book, ceases to be a mere aesthetic of fear and asserts itself as a political tool of resistance.

Keywords: Gothic. Latin America. Gothic Female Writers. Samanta Schweblin.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Compartilha Igual 4.0 Internacional

¹ Graduação em Letras Português/Espanhol pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC. E-mail: liziane.karine@gmail.com.

² Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará. Doutor pela Università degli Studi di Napoli Federico II. E-mail: matheus.svieira91@gmail.com.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este artigo apresenta um panorama do gótico desde o seu surgimento até os dias atuais, sua reverberação na literatura — e, aqui em recorte, na literatura produzida por mulheres, especialmente na América Latina — e sua continuidade repaginada hodierna.

Trata-se, por conseguinte, de uma pesquisa de abordagem qualitativa centrada em um levantamento bibliográfico. Ademais, é um estudo de natureza básica e de objetivo exploratório, que faz uso de referências basilares para amparar o que aqui apresentaremos seguidamente.

Sendo assim, dividiremos esse trabalho em duas partes, a saber: o Marco Teórico, com duas subseções e onde descortinaremos panoramicamente o Gótico, especialmente na literatura e o contexto latino-americano contemporâneo, que influenciou sua diferenciação da literatura gótica europeia e estadunidense produzida até o século passado; e a seção Resultados e Discussão, na qual afunilaremos o *leitmotiv* dessa investigação ao explorarmos o Gótico como forma de expressão literária de escritoras na América Latina desse recorte temporal, e, por último, discorreremos sobre a autora em tela e sua obra que dão título a este manuscrito.

1 MARCO TEÓRICO

1.1 O gótico: origens, características, alcances na literatura e desdobramentos

O termo “gótico” tem origem nas manifestações artísticas da Europa medieval, especialmente a partir do século XII, com destaque para a arquitetura das catedrais. Esse estilo se caracteriza pela verticalidade acentuada, pelos arcos ogivais, vitrais coloridos e pelo uso dramático da luz — elementos que expressavam visualmente a busca por transcendência e ordem espiritual no espaço arquitetônico. Para o autor, há uma correspondência entre a lógica da Escolástica e a estrutura das catedrais góticas, nas quais a complexidade formal espelhava a tentativa de conciliar fé e razão.

No entanto, com o advento do Renascimento, o termo “gótico” passou a ser utilizado de modo pejorativo por humanistas como Giorgio Vasari, pintor e historiador de arte italiano, que viam essa vertente artística como uma regressão à barbárie, ao associá-la aos godos, povos considerados rudes e incultos. Esse julgamento valorativo permaneceu associado ao termo mesmo quando ele foi recuperado, séculos mais tarde, na literatura, agora com novos

significados estéticos e culturais. Desse modo, essa permanência simbólica do “gótico” permitiu que, já no século XVIII, o termo fosse apropriado pelas expressões da arte que utilizam a linguagem verbal como ferramenta estética a fim de nomear uma nova sensibilidade poética. Assim como as catedrais góticas buscavam evocar o sagrado por meio da luz e da verticalidade, os romances, dentro da premissa gótica, passaram a explorar o obscuro, o subterrâneo e o espiritual em suas formas mais inquietantes.

Para David Punter, crítico literário britânico, em seu livro *The Literature of Terror* (1996), a literatura gótica nasce do impulso de representar aquilo que escapa à racionalidade iluminista: medos ancestrais, conflitos psíquicos, repressões sociais e traumas históricos. A literatura gótica, dentro do panorama do século XVIII, em obras como *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, emerge como uma resposta estética às limitações do racionalismo iluminista, uma vez que canaliza ansiedades sociais, históricas e psíquicas, dando forma simbólica a medos inomináveis por meio de figuras decadentes — a exemplo de espaços ruínas e fantasmas. Trata-se, portanto, de uma estética de fronteira, que habita o limiar entre o racional e o irracional, o civilizado e o bárbaro, o visível e o oculto.

Ao operar nessas zonas de ambiguidade, a literatura gótica não apenas representa o medo, mas o converte em linguagem simbólica para expor aquilo que os discursos hegemônicos procuram ocultar. Desde o Renascimento, consolidou-se, na cultura ocidental, uma valorização da ordem, da clareza e da simetria, que excluiu esteticamente tudo o que fugia ao modelo clássico. No século XVIII, esse ideal foi intensificado pelos princípios iluministas e pela ascensão da razão como fundamento único de verdade e progresso. À vista disso, o gótico, ao se contrapor a esse paradigma, emerge como uma poética da ruptura, ao tornar visíveis as forças reprimidas pela cultura dominante, sejam elas o irracional, o grotesco, o feminino ou o marginal.

Em vez de afirmar a estabilidade do sujeito moderno, o gótico tensiona os limites da identidade, da moralidade e da própria linguagem. Suas imagens, corpos ameaçadores, casas em ruínas, presenças espirituais, são menos fantasias arbitrárias e mais figuras condensadas de inquietações profundas e coletivas. De acordo com Julia Kristeva, em *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982), o abjeto — isto é, tudo aquilo que uma cultura rejeita para manter a ordem, mas que retorna como perturbação —, ameaça o sujeito por dentro, desestabilizando os limites de tudo aquilo que é moralmente aceito ou rejeitado. Ao mobilizar esses elementos, o gótico não apenas perturba, ele denuncia, desloca e revela. Sua força reside justamente em romper o pacto de segurança promovido pelos sistemas imperantes.

Para Serravalle de Sá (2019), o gótico representa um “[...] momento anárquico de irracionalidade, no qual a mente escapa à linguagem da representação e foge por entre as brechas textuais”. (p. 18). Esse esgarçamento dos limites da razão e da linguagem abre caminho para a emergência do insólito como categoria narrativa fundamental no interior do gótico. Segundo Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (1980), o insólito se refere a acontecimentos estranhos, perturbadores ou improváveis que, embora causem estranhamento, podem ser explicados pelas leis do mundo real, diferentemente do maravilhoso, que apela ao sobrenatural como solução.

Diante desse cenário, percebe-se que a escrita do insólito, tendo o horror como força-motriz, resultou na transgressão de leis que organizam o mundo real — pois as desconfianças mediante o ideário de progresso, esse uso hiperbólico da razão, as inquietações dos avanços tecnológicos que resultaram em mudanças significativas de comportamento — e motivaram a disseminação de narrativas que desafiavam, de maneira enérgica, essa realidade palpável. Sendo assim, o gótico tornou-se uma arte que trabalha para além da inferência de mundo do leitor, uma vez que ele manuseia elementos do desconhecido, daquilo que é intangível, e flerta também com todo o panorama do fantasmagórico que assombra e desafia a crença na ciência.

Quando a literatura se depara com construções narrativas nas quais o sobrenatural se apresenta como elemento importante, ela pode adentrar diferentes zonas de representação do estranho — entre elas, o fantástico, o insólito e o gótico. Tais categorias compartilham o afastamento da realidade cotidiana, mas se distinguem pela maneira como tratam o inexplicável. Além disso, para o próprio Todorov (1975), o fantástico caracteriza-se pela hesitação do leitor (e das personagens) diante de acontecimentos que desafiam a lógica natural: há uma suspensão temporária do juízo; não se sabe se o evento é fruto de uma ilusão ou de uma intervenção sobrenatural. Já o insólito designa acontecimentos estranhos, perturbadores ou improváveis, mas que podem ser explicados pelas leis do mundo real: coincidências extremas, estados mentais alterados ou delírios subjetivos. O maravilhoso, por outro lado, ocorre quando o sobrenatural é aceito como real dentro da lógica interna da narrativa.

O gótico, embora dialogue com essas categorias, configura-se como um campo estético mais amplo e híbrido, que recorre tanto ao insólito quanto ao fantástico, mas com finalidades específicas. O que define o gótico é menos a natureza do evento estranho e mais sua função simbólica e atmosférica, pois trata-se de uma poética do excesso, do sombrio, do decadente, voltada à encenação de medos profundos, angústias históricas e conflitos sociais. Ainda aludindo ao teórico búlgaro, “[...] negar de fato à literatura todo caráter representativo é

confundir a referência com o referente, a aptidão para denotar os objetos com os objetos mesmos” (1980, p. 33), ou seja, o efeito do fantástico não está na descrição do irreal, mas na forma como ele tensiona nossa percepção da realidade. Nesse sentido, o gótico se apropria desses elementos de incerteza, típicos do fantástico e do insólito, não apenas para provocar o leitor, mas para refletir sobre os limites do humano, do racional e do normativo.

Assim, enquanto o fantástico se apoia na dúvida, e o insólito em explicações psicológicas ou realistas para o estranho, o gótico transita entre essas zonas com liberdade estilística, construindo atmosferas densas, personagens em colapso e espaços que refletem crises subjetivas ou sociais. É justamente essa natureza híbrida e transgressora que torna o gótico um terreno fértil para a crítica cultural — especialmente quando ele é relido por autoras contemporâneas latino-americanas, como Samanta Schweblin (2016).

A consolidação do gótico como linguagem literária na Europa do século XVIII, com sua atmosfera sombria e seus elementos de transgressão moral e racional, serviu como uma forma de crítica cultural às estruturas hegemônicas da modernidade ocidental. Ao ser incorporado à tradição literária latino-americana, entretanto, esse imaginário não foi simplesmente reproduzido, mas reconfigurado à luz de experiências históricas e simbólicas próprias da região. O legado colonial, as desigualdades sociais profundas, a violência política e as tensões entre tradição e modernidade formam um pano de fundo que permite ao gótico, na América Latina, assumir funções distintas daquelas exercidas no contexto europeu. Trata-se, muitas vezes, de um gótico híbrido, atravessado por elementos do realismo mágico, das cosmologias locais e de traumas históricos silenciados, em que o medo se ancora menos no sobrenatural do que na realidade concreta das opressões sociais e culturais.

Em contos como *Casa Tomada* (1946), de Julio Cortázar, o insólito se manifesta de modo sutil, quase imperceptível. Os irmãos protagonistas vivem um cotidiano estável até que uma presença inexplicável começa a tomar, lentamente, os cômodos da casa. Não há monstros nem explicações sobrenaturais, apenas o avanço silencioso de algo que escapa à compreensão, provocando uma sensação de desconforto crescente. Já em *A Casa de Astérion* (1947), de Jorge Luis Borges, a personagem, uma reinterpretação do Minotauro, narra sua existência labiríntica com serenidade introspectiva, invertendo a lógica do medo ao apresentar o “monstro” como alguém sensível, isolado e incompreendido. Em ambos os casos, o insólito não busca provocar horror, mas tensionar os limites do real, instaurando zonas de incerteza simbólica e filosófica.

Quando se fala do insólito na literatura latino-americana contemporânea, percebe-se um campo ainda pouco explorado, principalmente quando se aborda esse tipo de escrita dentro do

cerne de escritoras, uma vez que a literatura de horror acaba sendo mais um âmbito artístico de dominância masculina. Nas últimas décadas, diversas autoras latino-americanas vêm ressignificando os códigos do gótico, do insólito e do horror para expressar tensões sociais, afetivas e políticas próprias de seus contextos. Essa retomada não se limita ao uso de elementos do sobrenatural ou do estranho, mas se articula como uma forma de crítica cultural voltada à denúncia de violências históricas, desigualdades estruturais e conflitos de gênero. A argentina Mariana Enríquez, por exemplo, em *As Coisas que Perdemos no Fogo* (2016), explora atmosferas densas e narrativas que envolvem mutilações, desaparecimentos e assombrações femininas, revelando um horror enraizado em estruturas sociais opressoras. Já a mexicana Fernanda Melchor, em *Temporada de Furacões* (2017), constrói um gótico realista, centrado na brutalidade do cotidiano, com forte crítica à marginalização de corpos dissidentes.

É nesse contexto literário e simbólico mais amplo que se inscreve a obra da argentina Samanta Schweblin, autora que reimagina o gótico de forma sofisticada e sutil em seu livro *Pássaros na Boca* (2008), seu segundo de contos. Consagrada como herdeira das narrativas fantásticas de Julio Cortázar e Adolfo Bioy Casares, Schweblin mobiliza elementos do gótico — como o desconforto crescente, a tensão psicológica e o fascínio pelo estranho — para explorar temas como a alienação, o pânico, a fragilidade da identidade e a violência simbólica presente nos laços afetivos e familiares.

Esta análise, dessa maneira, tem como foco não apenas a busca por desvelar os aspectos estilísticos e temáticos do gótico na obra Schweblin, mas também situar essa construção dentro de uma tradição contemporânea de autoras latino-americanas que tensionam o horror como forma de resistência estética e política.

O gótico contemporâneo, dentro das mais variadas expressões artísticas, veste-se, muitas vezes, de uma roupagem intitulada de horror social, no qual as formas de opressão são exploradas e inseridas no aspecto fantástico do insólito. Para o próprio Todorov (1980), o caráter do insólito dá-se justamente quando personagem e leitor acreditam serem atravessados por alguma intervenção sobrenatural.

Corroborando esse raciocínio, ao ler contos como “Mulheres Desesperadas”, de Schweblin, em que mulheres são abandonadas por seus companheiros em um campo sombrio no qual ecoam vozes lamuriosas e potentes, ou o próprio “Pássaros na Boca” — narrativa esta que mostra uma personagem acometida por algo inusitado que desperta no leitor uma sensação de repulsa —, percebem-se exemplos perfeitos de eventos narrativos que não são nomináveis.

Por isso, se instaura o insólito, mas metaforizando questões sociais de abandono, silenciamento e violência ao gênero feminino.

Isso posto, passemos às próximas seções, onde, gradualmente, afunilaremos o nosso escopo nesse artigo.

1.2 Contexto do gótico latino-americano contemporâneo

O gótico latino-americano contemporâneo representa uma rica e complexa tessitura de narrativas que emergem de uma interseção única entre a história colonial, a modernidade urbana e as particularidades culturais da região. Diferentemente das tradições góticas europeias e norteamericanas, que frequentemente exploram temas de decadência aristocrática, o sobrenatural e a alienação em paisagens antigas e sinistras, o gótico latino-americano contemporâneo reconfigura esses elementos dentro de um contexto marcado pela violência política, desigualdades sociais, heranças coloniais e sincretismos culturais.

É notável que o grande ápice das narrativas latino-americanas se deu a partir da década de 1960, com o fenômeno chamado *boom*, léxico este alcunhado do mundo publicitário para designar um estouro na venda de algum produto, que retratou o crescimento profundo no consumo de obras de escritores como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Jorge Luís Borges, Alejo Carpentier, entre outros, no mercado local e internacional.

A literatura latino-americana contemporânea, especialmente na produção de autoras que exploram o gótico e o insólito, tende a articular o projeto estético a um engajamento crítico com as tensões de seu tempo, seja por meio da denúncia de violências históricas, da exposição de traumas sociais ou da problematização de estruturas de poder.

Desse modo, o *boom* latino-americano parece ter criado uma atmosfera favorável para uma “[...] filiação à nova narrativa hispano-americana e à literatura de vanguarda, denunciando a existência de um conjunto de autores, um conjunto de receptores” (Bragança, 2008, p.120) e de narrativas, as quais assumiam uma nova perspectiva com a linguagem, além de deterem enredos menos lineares e de maior engajamento.

Diante dos ecos significativos oriundos da década de 1960, percebe-se a necessidade de se evidenciar uma literatura que dialogue com as estruturas socialmente marginalizadas. O chamado *boom* latino-americano, ainda que tenha dado visibilidade internacional à literatura da região, foi marcado por um sectarismo de gênero, centrado em autores homens e na consagração de uma estética política voltada ao masculino universal. Escritoras como Elena Garro, no

México, e Silvina Ocampo, na Argentina, embora contemporâneas desse movimento, tiveram suas produções relegadas a uma posição periférica, apesar de já abordarem, com sofisticação, temas ligados ao fantástico, ao insólito e à dissidência subjetiva.

É no rastro desse silenciamento que se inscreve parte significativa da produção literária feminina no século XXI. O contemporâneo, nesse sentido, atualiza e intensifica um panorama em que corpos dissidentes, racializados, femininos e periféricos, emergem como foco central de narrativas que enfrentam os arcabouços da violência. Inferir o machismo, as ditaduras militares, o colonialismo e a herança escravocrata tornam-se, para muitas dessas autoras, um gesto literário e político formador. Assim, o insólito contemporâneo opera como estratégia estética de reencantamento e denúncia, em que o estranho não apenas desconcerta, mas desvela camadas profundas de exclusão histórica.

Assim sendo, esse gótico contemporâneo, tal como vem sendo reelaborado por autoras latino-americanas, carrega um espectro de forças fantasmagóricas que emergem das feridas abertas por processos históricos de opressão e exclusão. O fantasmagórico, aqui, não se limita à aparição de entidades sobrenaturais, mas funciona como uma estética do retorno: o que foi silenciado, o trauma, o corpo violentado, o passado colonial e a violência estatal ressurgem em formas perturbadoras, indizíveis, porém construídas simbolicamente a partir da crueldade humana. Trata-se de presenças que não deveriam estar ali e que, justamente por isso, insistem em aparecer, habitando espaços liminares da narrativa, entre o real e o irrepresentável:

[...] nuestro encuentro con el misterio se dio en otra dirección, y pienso que recibimos la influencia gótica sin caer en la ingenuidad de imitarla exteriormente; en última instancia, ése es nuestro mejor homenaje a tantos viejos y queridos maestros³. (Cortázar, 1975, p. 151).

A citação de Julio Cortázar reflete uma compreensão sofisticada do diálogo entre a tradição literária europeia e a produção artística latino-americana. Ao afirmar que o encontro com o mistério seguiu “outra direção” e que a influência gótica foi assimilada de forma não mimética, o escritor argentino reconhece a existência de uma tradição europeia marcada por ambientes sombrios — como castelos medievais e florestas enevoadas —, figuras aristocráticas em decadêncua, a religiosidade opressiva e o medo como afeto existencial vinculado ao sublime romântico.

³ “Nosso encontro com o mistério deu-se em outra direção e creio que recebemos a influência gótica sem cair na ingenuidade de imitá-la externamente; em última análise, essa é a nossa melhor homenagem a tantos mestres antigos e queridos”. (Cortázar, 1975, p. 151 — Tradução Nossa).

Contudo, na América Latina, o gótico reconfigura-se a partir de outras materialidades e experiências históricas. Em vez de castelos, há casas coloniais em ruínas, favelas, vilas cercadas pela violência; em lugar da aristocracia decadente, surgem corpos marginalizados, marcados por opressões políticas, sociais e econômicas. O mistério, assim, não é um devaneio melancólico, mas o resultado concreto de um passado colonial não resolvido, de ditaduras, da desigualdade brutal e da naturalização da barbárie. O horror, portanto, não é herança gótica europeia pura, mas uma forma ressignificada de lidar com o medo e o trauma coletivo na América Latina.

Como já dito, o gótico latino-americano absorve essas influências e as reinterpreta à luz das peculiaridades culturais, sociais e políticas da região. Por exemplo, em obras como as de Samantha Schweblin, o insólito emerge de contextos aparentemente cotidianos, em que o horror está intrinsecamente ligado a dinâmicas de poder, violência simbólica e tensões familiares. Essa capacidade de recriar o gótico a partir de uma perspectiva local e crítica se alinha à ideia de Cortázar de que o verdadeiro tributo aos “velhos e queridos mestres” reside na inovação e na autenticidade.

2 RESULTADOS E DISCUSSÃO

2.1 Vozes enigmáticas: percursos femininos no gótico de horror latino-americano

Historicamente, o gênero gótico foi associado à produção literária masculina, com figuras como Edgar Allan Poe e H. P. Lovecraft dominando o cenário. No entanto, escritoras como a britânica Mary Shelley, autora de *Frankenstein* (1818) e *O Último Homem* (1826), já indicavam o potencial do gênero para questionar convenções sociais. Na América Latina, esse legado foi ampliado por autoras que utilizaram o gótico como uma forma de resistência e subversão.

Mariana Enríquez, uma das principais escritoras portenhelas contemporâneas, por exemplo, revisita espaços urbanos em ruínas para discutir desigualdades sociais e de gênero, muitas vezes atravessadas pelo contexto da ditadura militar na Argentina, especificamente o último golpe ocorrido entre 1976 e 1983. Em seu célebre livro de contos, *As Coisas que Perdemos no Fogo* (2016), Enríquez (re)constrói as inúmeras violências cometidas contra a mulher, utilizando-se de elementos insólitos, isto é, intangíveis, para que a marca do sombrio, do fantástico, impere na construção narrativa. Tal técnica de escrita permite à escritora em

questão o trabalho com tensões entre o real e o extraordinário como potencializadores das críticas sociais que são subjacentes às histórias.

No conto “Teia de Aranha”, Mariana Enríquez (2016) aborda questões de opressão, violência psicológica e as complexas dinâmicas familiares, entrelaçadas em uma narrativa repleta de mistério. A protagonista, narradora autodiegética, que carrega traumas de uma infância marcada pela perda precoce da mãe, vive uma vida de submissão emocional ao lado de um marido abusivo, cuja presença sufocante molda o ambiente opressivo da história:

Depois de comer, ficou tomado uísque com meu tio Carlos enquanto eu ajudava minha tia na cozinha. — Bom, menina, poderia ser pior — disse ela quando comecei a chorar. — Poderia ser como Walter, que me sentava o braço. Sim, respondi com a cabeça. Juan Martín não era violento, nem sequer ciumento. Mas me causava repulsa. Quantos anos eu ia passar assim, nauseada quando o escutava falar, dolorida quando fazíamos sexo, silenciosa quando ele confessava seus planos de ter um filho e reformar a casa? (Enríquez, 2016, p. 90-91).

A visita à casa da tia e o reencontro com a prima Natália marcam o início de uma transição narrativa e emocional para a protagonista. Natália representa uma figura de liberdade e audácia, em contraste com a apatia e o isolamento da protagonista. Ao propor uma viagem à Assunção para compras, Natália desencadeia uma reviravolta na vida da protagonista, especialmente com o desaparecimento misterioso do marido abusivo. A escuridão que assola a estrada à noite, os hotéis em beira de estrada, a presença dos caminhoneiros que, ao mesmo tempo que contam histórias sombrias de suas experiências itinerantes, parecem ter envolvimento com o sumiço do marido da personagem principal, fazem com que este conto trate do insólito à medida em que o leitor não tem propriedades o suficiente para afirmar qualquer materialidade nas ações das personagens.

Percebe-se, dessa forma, como o insólito e o fantástico podem coexistir em determinadas narrativas, criando atmosferas ambíguas e provocadoras. O fantástico, ao lidar com situações que desafiam a lógica e geram incerteza no leitor sobre a natureza dos acontecimentos, encontra no insólito um aliado na construção de experiências narrativas que surpreendem e desestabilizam. Já o insólito, ao se vincular a eventos estranhos, porém plausíveis dentro do mundo real, contribui para a ambientação de um universo ficcional em que a fronteira entre o possível e o impossível permanece tensionada. Irène Bessière (2001, p. 2) afirma que:

O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo.

A linha de raciocínio apontada no trecho acima é essencial para o gótico contemporâneo, pois os aspectos culturais trabalhados no conto de Enriquez dialogam com traumas oriundos de repressões patriarcais, projetando esses elementos em cenários sombrios e perturbadores. O jogo entre o fantástico e a razão, nesse sentido, não é apenas uma estratégia estética, mas uma crítica incisiva às estruturas que moldam o imaginário coletivo, ressignificando o espaço do gótico como um lugar de resistência e transformação.

Já em Samantha Schwebelin (2016), o gótico, embora opere em uma chave mais intimista, revela também como a violência simbólica permeia as relações humanas. Em *Pássaros na Boca*, as vozes femininas desempenham um papel central, desafiando normas e expectativas de gênero. A escolha de personagens femininas como agentes do horror, como na história título, reflete uma preocupação com as dinâmicas de poder que estruturam o cotidiano.

A crítica feminista tem destacado como o gótico contemporâneo permite que escritoras articulem experiências de opressão e agência. Conforme Gina Wisker aponta em *Contemporary Women's Gothic Fiction* (2016, p.7), “[...] a escrita górica feminina aborda o doméstico, o sexo e a sexualidade, espaços, lugares, comportamentos e normas que oprimem as mulheres”. Desse modo, as narrativas gólicas femininas frequentemente transformam o medo em uma forma de resistência. Essa perspectiva é crucial para compreendermos a obra de escritoras como Schwebelin (2016), cuja prosa minimalista trabalha, de forma magistral, camadas de complexidade política e emocional que eram, outrora, construídas majoritariamente sob perspectiva masculina.

Um conto que merece destaque de *Pássaros na Boca* é “Mulheres desesperadas”, a história de Felicidad, uma mulher que é abandonada, usando seu vestido de noiva, na beira de uma estrada escura, pelo seu próprio companheiro. A partir disso, absorta pelo choque do abandono, a protagonista encontra Nené, uma outra mulher que se encontra no breu desse ambiente inóspito e que profere a seguinte afirmação “Eles não voltam”. (2016, p. 23). Nota-se, então, que Nené está, há um tempo, ali, naquele lugar sombrio, junta às inúmeras mulheres abandonadas no mesmo ambiente e que entoam vozes fantasmagóricas no meio da escuridão de angústia e dor. Todo o cenário e a trama parecem incertos e geram dúvidas no leitor, o que

reforça o caráter fantástico que se utiliza de aspectos góticos — como os gritos das abandonadas, a escuridão e a tentativa de fuga por parte da protagonista —, a fim de montar uma teia de medo e lamúria. As mulheres, em meio à estrada ambientada em uma floresta escura, mimetizam a própria natureza solitária e noturna que corporifica a sensação de abandono proferida a elas.

É perceptível, diante do conto em pauta, o quanto que Schweblin (2016) metaforiza questões que, apesar de sempre existirem, tornam-se cada vez mais discutidas no que tange à mulher na contemporaneidade. Um exemplo disso é a questão da solidão feminina, muitas vezes fruto de relações interpessoais falidas, mas também da negligência estrutural e emocional que permeia a sociedade. Na narrativa da escritora argentina, as mulheres não são apenas abandonadas fisicamente, mas também relegadas ao vazio da indiferença social. A crítica feminista tem chamado atenção para os mecanismos de silenciamento simbólico que afetam a representação das mulheres, especialmente aquelas inseridas em contextos subalternizados.

Em seu ensaio clássico, *Pode o Subalterno Falar?* (1985), Gayatri Chakravorty Spivak, antropóloga india, argumenta que embora o subalterno possa tentar falar, sua voz raramente é ouvida em sua inteireza, sendo constantemente distorcida, mediada ou apagada por estruturas discursivas dominantes. Essa análise é essencial para compreendermos a solidão estrutural que recai sobre muitas personagens femininas na literatura contemporânea, figuras cujas subjetividades são desautorizadas, marcadas por experiências de abandono, silêncio e deslegitimização.

Nesse contexto, Giorgio Agamben, em *O que é o Contemporâneo e Outros Ensaios* (2009, p. 63), oferece uma leitura complementar ao afirmar que “[...] contemporâneo é, justamente, aquele que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”. Essas constatações escritas por Spivak e Agamben iluminam a escrita de Samanta Schweblin (2016), cuja ficção explora as trevas afetivas e sociais que envolvem o corpo feminino. O abandono masculino, em suas narrativas, não é apenas circunstancial, mas sintoma de uma estrutura que reduz a mulher a um objeto descartável, à margem do laço simbólico. Schweblin (2016), assim, encarna a figura da escritora contemporânea no sentido agambeniano ao transformar essa experiência de exclusão em linguagem e, portanto, em denúncia e forma de resistência. Nessa perspectiva, a contista argentina reflete a solidão estrutural vivida pelo corpo feminino, que frequentemente é reduzido a objetos descartáveis quando deixam de cumprir as expectativas que lhes são impostas.

Em diálogo com Schwebelin (2016) e Enríquez (2016), Giovanna Rivero (2021), boliviana, reinterpreta temas góticos tradicionais a partir de uma perspectiva contemporânea centrada nos deslocamentos geográficos de suas personagens, principalmente no *frame* das imigrações. Em seu livro de contos *Terra Fresca na Tumba* (2021), são construídas narrativas em que a ambiguidade dos eventos contados causa incertezas no leitor, edificando uma áurea sombria em que os fatos são relatados de maneira que a dúvida sempre levará a caminhos sinistros. A exemplo disso, pode-se inferir o primeiro conto do livro, “Peixe, Tartaruga, Urubu”, no qual Rivero mostra uma atmosfera extraordinária ao trazer a história de um naufrago, Amador, que sobrevive por quase 400 dias à deriva no mar, com o sol a atingi-lo de maneira violenta. Seu único companheiro, Elias Coronado, morre durante esse lastimoso período de sobrevivência, porém a causa de sua morte é desconhecida, e isso atormenta profundamente a mãe de Elias, que não consegue aceitar as circunstâncias obscuras que envolvem o destino fatal de seu filho.

A dúvida cresce no íntimo da mãe do morto, alimentada por respostas incertas de Amador quando questionado sobre os últimos momentos do companheiro. A possibilidade de que o sobrevivente tenha cometido canibalismo para escapar da morte adiciona uma camada de horror psicológico à narrativa, ampliando o desconforto gerado pela situação extrema do naufrago. O mar, neste conto, é apresentado como um espaço vasto e indiferente, onde a solidão e o desespero levam os personagens a situações extremas. Ele age como uma prisão natural, amplificando o sentimento de isolamento e a ameaça constante da morte, elementos que dialogam com o gótico. A hipótese de canibalismo de sobrevivência no conto em questão também reflete os dilemas éticos e morais que perpassam a sociedade ocidental, uma vez que esse ato denota uma ruptura de um pacto social e um possível retorno a um instinto animalesco reprimido por questões culturais e religiosas.

2.2 Teias de horrores e espelhos: a construção da personagem feminina em “Pássaros na Boca”

A construção da personagem é um dos elementos de maior densidade e materialidade na narrativa ficcional. Longe de se restringir a uma simples função estrutural, a personagem condensa aspectos sociais, afetivos e simbólicos que tensionam a própria noção de sujeito dentro da ficção. Desde a tradição clássica aristotélica, centrada na mimese e na verossimilhança, até os desenvolvimentos da modernidade literária, a personagem passou por

profundas transformações. No século XIX, ganha centralidade como reflexo de valores sociais e morais, enquanto, no século XX, torna-se cada vez mais atravessada por fragmentações identitárias, crises de subjetividade e condicionamentos históricos e culturais. Esse percurso revela que a personagem, mais do que espelho do real, funciona como espaço de elaboração das contradições humanas, especialmente em narrativas contemporâneas que exploram a opressão, o trauma e a instabilidade do eu.

Anatol Rosenfeld, na obra conjunta com Antonio Cândido intitulada *A Personagem de Ficção* (1970), postula que os seres imaginários da literatura costumam passar por “terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos”. (1970, p. 45). Essa definição, embora potente em seu tempo, revela uma concepção ainda marcada por uma visão essencialista e universalizante da experiência humana. No entanto, ao se considerar a produção literária contemporânea — especialmente a partir das décadas de 1980, 1990 e 2000 —, torna-se evidente que a construção da personagem, sobretudo a feminina, não se limita mais à revelação de dilemas existenciais amplos, mas se volta para a crítica de estruturas de apagamento simbólico e social.

Destarte, muitas personagens do século XXI ganham centralidade justamente por expressarem subjetividades historicamente silenciadas. A figura da mulher, por exemplo, deixa de ser um mero objeto narrativo e passa a vocalizar experiências de marginalização, opressão e resistência. Mesmo em obras anteriores a esse recorte, como *O Jogo da Amarelinha* (1963), de Julio Cortázar, já se observa um modelo de apagamento simbólico da personagem feminina: a Maga, embora enigmática e central à narrativa, é frequentemente silenciada e anulada pelos discursos intelectuais e masculinos do grupo de Horacio Oliveira. Tal silenciamento ilustra a forma como, mesmo quando presentes, as personagens femininas foram historicamente colocadas à margem da fala plena, um movimento que a literatura contemporânea tem buscado reverter, ao criar figuras femininas que enfrentam não apenas conflitos internos e externos, mas a própria condição de invisibilidade cultural e literária.

Essa virada contemporânea na construção da personagem feminina, de figura silenciada a sujeito que tensiona os limites do aceitável, encontra uma expressão poderosa na obra de Samanta Schweblin, especialmente no conto que dá nome ao livro “Pássaros na Boca”, lançado no ano de 2016. Nele, Silvia e Martín, um casal divorciado, vivem o horror cotidiano de lidar com uma filha adolescente, Sara, que desenvolve um comportamento socialmente inaceitável: alimentar-se de pássaros vivos. Em vez de funcionar como alegoria de um mal abstrato, a

atitude grotesca da filha inscreve-se como uma forma radical de subversão, uma corporeidade insurgente que desafia normas alimentares, morais e parentais. A personagem não é apenas um corpo estranho; ela é um corpo que se recusa a ser domesticado, um sujeito que impõe sua vontade de maneira visceral.

A mãe, Silvia, incapaz de lidar com a nova conduta da filha, opta por distanciar-se da situação, entregando Sara ao pai. Martín, por sua vez, tenta racionalizar o inaceitável, hesitando entre a repulsa e a aceitação. A tensão do conto não reside apenas no ato monstruoso, mas na tentativa dos adultos de reorganizarem a realidade para suportarem o incompreensível, uma reorganização que revela os limites das estruturas familiares e dos papéis de gênero tradicionais. Sara, enquanto isso, permanece irredutível: não fala, não justifica, não se explica. Apenas age. Sua autonomia não é discursiva, mas encarnada, o que, no universo gótico de Schweblin, torna essa personagem uma das mais potentes metáforas da insurgência feminina contemporânea.

A presença do horror no conto também se manifesta, de forma mais explícita, nas relações familiares dessa pequena família. Nem o pai nem a mãe parecem demonstrar amor genuíno pela filha, ambos parecem mais validar uma obrigatoriedade, quase como um fardo, em relação ao dever parental. Embora a alimentem com os pássaros, não parecem se importar muito com a saúde de Sara e, na verdade, seus sentimentos tendem mais ao nojo ou à indiferença.

Desde o início da narrativa, o pai trata a menina como um objeto, enquanto a mãe chega a declarar que, se Sara não for embora, acabará matando-a ou cometendo suicídio. No geral, os pais demonstram uma postura de indiferença em relação à criança, e a evocação do suspense, para o leitor, encontra-se em uma família onde algo está claramente fora do normal; porém, há uma ausência de elementos sólidos que corroborem esse vínculo disfuncional.

Sara, por sua vez, constantemente se apresenta fleumática à inquietação dos pais, costuma estar “[...] concentrada em algum ponto da janela ou do jardim, como se praticasse um dos exercícios de ioga da mãe”. (Schweblin, 2016, p. 50). Enquanto isso, seus genitores discutem, escondidos de Sara, sobre o quanto assombroso e fora do convencional é a idiossincrasia peculiar da filha. Esta parece fingir ou até mesmo não se importar com o entorno de pavor causado por sua ação. O pai presencia pela primeira vez o ato:

De costas para nós, colocando-se na ponta dos pés, abriu a gaiola e tirou o pássaro. Não pude ver o que fez. O pássaro piou e ele fez um pouco de força, talvez porque o pássaro tentasse escapar. Silvia tapou a boca com a mão. Quando Sara se voltou para nós o pássaro tinha sumido. Tinha a boca, o nariz, o queixo e as duas mãos cheias de sangue. (Schweblin, 2016, p. 52).

O trecho acima cria um cenário favorável ao horror. Os elementos descritos pelo narrador trazem Sara com a boca, o nariz, o queixo e as duas mãos ensanguentados, evocando uma imagem grotesca e visceral. Noel Carroll, em seu célebre escrito intitulado de *A Filosofia do Horror ou Os Paradoxos do Coração* (1994), afirma que as ficções modernas de horror orbitam perenemente em torno da violência e da exacerbada fúria infringida ao corpo. Nessa lógica, sabe-se que o sangue — símbolo recorrente no gótico — representa justamente essa barbárie que metaforiza, também, uma transgressão, denotando, no caso do conto em foco, um cenário perfeito de medo, principalmente ao contrastar essa simbologia com a fragilidade corporal do pássaro — o que desenha, assim, uma maior intensidade no impacto da ação de Sara. Além disso, a corporeidade ganha destaque: a cena força o leitor a confrontar a materialidade da carne, do sangue e do ato de consumir, lembrando que o corpo é um espaço tanto de poder quanto de vulnerabilidade.

Esse conto de Schweblin renova a construção da personagem feminina ao propor uma figura que é radicalmente disruptiva em relação aos padrões de feminilidade que a cercam. Sara encarna uma alegoria contemporânea da mulher-bicho, figura tradicionalmente associada ao grotesco, ao instintivo e ao incontrolável. Ao alimentar-se de pássaros vivos, ela se afasta da idealização maternal e dócil da jovem menina, tornando-se símbolo de repulsa. Essa imagem tem raízes no próprio imaginário gótico medieval, no qual mulheres eram frequentemente associadas a forças desordenadoras da natureza, bruxas, bestas. Em outras palavras: figuras liminares entre o humano e o monstruoso. A fusão entre o feminino e o animal remonta a uma longa tradição de marginalização simbólica, em que o corpo da mulher era visto como terreno instável, próximo do erro, do pecado e da animalidade.

No conto, o pássaro, tradicionalmente símbolo da liberdade, da alma e da fragilidade, ganha um sentido ambíguo. Ao devorá-lo, Sara não apenas subverte essa simbologia, mas apropria-se dela de forma violenta, incorporando uma liberdade que não é romântica, mas visceral, inquietante. Essa escolha a torna, paradoxalmente, tanto agente da transgressão quanto figura de aprisionamento simbólico. Sua liberdade não é libertadora para os outros; ela é perturbadora porque desloca a menina do lugar da pureza para o da ameaça. Schweblin (2016), ao operar com esses símbolos, atualiza os códigos do gótico para uma crítica contemporânea das formas como o feminino ainda é percebido quando rompe os limites do aceitável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A habilidade de Samanta Schweblin (2016) em articular o grotesco, o simbólico e o emocional em uma estrutura narrativa que ultrapassa os limites do horror convencional opera como instrumento de deslocamento. O estranho torna-se uma chave para acessar camadas profundas da experiência humana, marcadas por silêncios, pressões sociais e dissidências afetivas.

Ao reconstruir a figura feminina fora dos moldes idealizados, Schweblin (2016) insere sua obra no interior de uma tradição gótica reinventada, uma herança que, ao ser apropriada por mulheres latino-americanas, transforma o monstruoso em espelho crítico de estruturas históricas de opressão. Com isso, sua literatura não apenas provoca, mas interpela o leitor, convidando-o a confrontar o que há de mais incômodo nas relações entre o corpo, a norma e o desejo. Trata-se, portanto, de uma produção que reafirma o gótico como estética de resistência viva, atual e profundamente política.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BESSIÈRE, I. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, D. (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001, pp. 83-104.

BRAGANÇA, M. de. Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia. **Ipotesi**: Revista de Estudos Literários. Juiz de Fora, v. 12, n. 1, p. 119-133, 2008. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/11-Entre-o-boom-e-o-p%C3%B3s-boom.pdf>. Acesso em: 26 out. 2025.

CANDIDO, A.; ROSENFELD, A. **A personagem de ficção** (Coleção Debates, 1). 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CORTÁZAR, J. **O Jogo da Amarelinha**. Tradução de Eric Nepomuceno. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ENRÍQUEZ, M. **As coisas que perdemos no fogo**. Tradução de Natalia Borges Polessio. São Paulo: Intrínseca, 2016.

RIVERO, Giovanna. **Terra fresca da sua tumba**. Tradução de Laura del Rio. São Paulo: Editora Incompleta; Jandaíra, 2021.

KRISTEVA, J. **Poderes do horror**: ensaio sobre a abjeção. Tradução de Maria José Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1982.

MELCHOR, F. **Temporada de furacões**. Tradução de Natalia Borges Polesso. São Paulo: Mundaréu, 2017.

PUNTER, D. **The literature of terror**: a history of gothic fictions from 1765 to the present day. London: Longman, 1996.

SÁ, L. S. de. **Espectros da violência**: o insólito na ficção argentina contemporânea. São Paulo: EdUSP, 2019.

SCHWEBLIN, S. **Pássaros na boca**. Trad. Joca Reiners Terron. São Paulo: Saraiva, 2016.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG (2010 [1985]).

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VASARI, G. **Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos**. Tradução de Maria Helena Rouanet. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WISKER, G. **Contemporary Women's Gothic Fiction**: Carnival, Hauntings and Vampire Kisses. London: Palgrave Macmillan UK, 2016.

COMO CITAR ESTE ARTIGO:

SILVA, Liziane Karina Menezes da; VIEIRA, Matheus Silva. A representação do gótico latino-americano contemporâneo em “Pássaros na Boca”, de Samantha Schweblin. **Kixará**, Quixadá, v. 2, n. 2, p. 44-61, maio/ago. 2025.

Submetido em: 16/07/2025

Aceito em: 20/11/2025

Publicado em: 19/12/2025

Edição: Yls Rabelo Câmara

Diagramação: Francisco Edvander Pires Santos