



Sobre monstros: Literatura contemporânea e feminismo na América Latina

Livia Santos de Souza^{1*} e Andre Rezende Benatti²

¹Universidade Federal da Integração Latino Americana, Av. Tarquínio Joslin dos Santos, 1000, 85870-901, Foz do Iguaçu, Paraná, Brasil. ²Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil. *Autor para correspondência. E-mail: 42liviadesouza@gmail.com

RESUMO. Monstros são seres que povoam a literatura desde os primeiros registros da palavra escrita. Justamente por supostamente oferecerem um contraponto muito evidente à humanidade, seres que recebem essa alcunha têm servido como mote para discuti-la desde os mais diversos parâmetros. No presente artigo, pretendemos explorar como a narração da monstruosidade para uma certa literatura contemporânea latino-americana tem servido como um poderoso recurso justamente para a denúncia das constantes situações de desumanização enfrentadas por mulheres em nosso continente. Os monstros, ou melhor, as monstros, que povoam textos fantásticos publicados por autoras latino-americanas nas últimas décadas se prestam, portanto, a leituras bastantes distintas das propostas pela modernidade. Adotando um corpus amplo formado por contos e romances recentes de autoras como Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, María Fernanda Ampuero e Natália Borges Polesso pretendemos empregar referenciais teóricos próprios do feminismo latino-americano e da crítica feminista para apontar como o insólito, compreendido aqui como uma vertente do fantástico, na literatura contemporânea tem assumido dimensões estéticas e políticas consideravelmente relevantes. Para tanto, a primeira parte do artigo revisita algumas das vertentes teóricas mais canônicas do fantástico na literatura para contextualizar a produção das duas últimas décadas nesta tradição. Em seguida, são analisados trechos de obras das autoras mencionadas a partir de duas vertentes específicas: a elaboração da monstruosidade como estratégia de confronto a desumanização e uma aproximação à animalidade com esse mesmo fim.

Palavras-chave: Literatura fantástica; literatura latino-americana; crítica feminista; monstruosidade.

About Monsters: Contemporary Literature and Feminism in Latin America

ABSTRACT. Monsters are beings that have populated literature since the first records of the written word. Precisely because they supposedly offer a very evident counterpoint to humanity, beings that receive this nickname have served as a motto to discuss it from the most diverse parameters. In this article, we intend to explore how the narration of monstrosity in a certain contemporary Latin American literature has served as a powerful resource precisely for denouncing the constant situations of dehumanization faced by women on our continent. The monsters, or rather, the monsters, that populate fantastic texts published by Latin American authors in recent decades therefore lend themselves to readings that are quite different from those proposed by modernity. Adopting a broad corpus made up of recent short stories and novels by authors such as Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, and María Fernanda Ampuero, we intend to work with theoretical references specific to latin-american feminism and feminist criticism to point out how the uncanny, understood here as a variety of the fantastic, in contemporary literature has assumed very relevant aesthetic and political dimensions. To this end, the first part of the article revisits some of the most canonical theoretical aspects of the fantastic in literature to contextualize the production of the last two decades in this tradition. Next, excerpts from works by the aforementioned authors are analyzed from two specific aspects: the elaboration of monstrosity as a strategy to confront dehumanization and an approach to animality for this same purpose.

Keywords: Fantastic literature; latin american literature; feminist criticism; monstrosity.

Received on June 14, 2024.

Accepted on July 22, 2025.

Introdução

Os caminhos do fantástico no século XXI

A América Latina do século XX, podemos afirmar, foi o palco do florescimento, em toda sua extensão, das, talvez, mais representativas narrativas fantásticas da história da literatura Ocidental. Autores como Gabriel García Márquez, Mário Vargas Llosa, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Júlio Cortázar, Jorge Luís Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo criaram uma verdadeira revolução nas produções literárias latino-americanas. Depois deles, as Letras na América Latina nunca mais foram as mesmas. Um mundo de possibilidades infinitas foi aberto e os escritores souberam, mais que quaisquer outros, transformar sua própria realidade em narrativas cujos limites entre o real e o fantástico, entre a violência de um processo colonial e as cosmogonias autóctones não podem mais ser pensadas em separado.

Conceituar o fantástico foi uma tarefa que ocupou intensamente a crítica ao longo de todo o século XX. Muito se escreveu sobre recursos como o duplo, sobre necessidade da presença de elementos específicos para que um texto fosse lido como fantástico, e uma enorme energia foi colocada na tarefa de delimitar gêneros fronteiriços como o insólito, o maravilhoso e a ficção científica. Um dos exemplos mais consideráveis nesse sentido é hoje clássico livro de Tzvetan Todorov publicado em 1970; *Introdução à literatura fantástica*, que até hoje tem grande peso quando se estuda o tema. Em seu texto Todorov afirma que a narrativa fantástica deve evocar uma sensação de hesitação no receptor, que oscila entre considerar uma explicação natural ou uma explicação sobrenatural para os eventos narrados. Também partindo de uma perspectiva europeia, cabe mencionar o livro de Richter (2002) de *Fantastique Féminin, un art Sauvage* que se centrou sobre outro tema caro para este texto: a literatura fantástica de autoria de mulheres, ainda muito pouco debatida.

Na América Latina, para chegar ao território que efetivamente nos interessa nesse artigo, esse debate seguiu um caminho paralelo. A célebre introdução ao romance *O reino deste mundo* (1949), de Alejo Carpentier, pode ser considerada um marco inaugural na literatura latino-americana contemporânea, ao articular com notável precisão o entrelaçamento entre o real histórico e o maravilhoso. Ao reivindicar o conceito de 'real maravilhoso', Carpentier propõe uma estética própria ao continente, inaugurando uma chave de leitura que atravessará, de forma decisiva, os debates literários e críticos das décadas seguintes, especialmente no contexto do chamado *boom* latino-americano. Trata-se de um gesto fundador que, ao lançar as bases para uma poética do insólito enraizada nas experiências coloniais e pós-coloniais do continente, antecipa discussões sobre identidade, memória e escrita da história que atravessariam toda uma geração de escritores e críticos.

Outras reflexões de muita relevância surgiram nas décadas que se seguiram, dedicadas a explorar justamente as especificidades da literatura não realista latino-americana, como *O realismo maravilhoso* de Chiampi (1980), que em grande medida amarrrou a tradição barroca latino-americana ao surgimento do realismo maravilhoso e o texto de Ana Maria Barrenchea *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*, de 1972, que buscou articular as reflexões de Todorov ao que se escrevia na América Latina nesse momento.

Nas primeiras décadas do século XXI, o debate em torno das delimitações precisas do que se entende por literatura fantástica parece ter perdido fôlego, diante do esgotamento de muitas categorias e da multiplicidade de abordagens. Ainda assim, algumas contribuições teóricas mantêm-se como referências centrais. É o caso da obra *A ameaça do fantástico* (2014), de David Roas, que, a partir de uma perspectiva europeia, propõe uma definição rigorosa e atualizada do fantástico, centrada na ideia de ameaça à realidade consensual. Suas formulações continuam sendo, nesse cenário de dispersão conceitual, as mais contundentes, justamente por articularem de forma consistente os efeitos da irrupção do insólito no cotidiano e seu impacto na experiência do leitor. Para Roas desempenha um papel crítico crucial ao abordar o fantástico não apenas como um gênero literário, mas como uma categoria estética que transcende para além das letras e permeia as diversas formas artísticas, incluindo cinema, teatro, quadrinhos, jogos e outras expressões que refletem o embate entre o real e o impossível, característico do universo fantástico. Segundo Roas, o fantástico está intrinsecamente ligado à definição do que é considerado real e, por sua vez, o real é determinado pelo conhecido, uma vez que o leitor precisa confrontar o fenômeno sobrenatural com sua própria concepção de realidade.

O anunciado esgotamento do gênero, anteriormente mencionado, se deve não porque se deixou de escrever literatura fantástica em suas mais diversas vertentes na América Latina, mas sim por sua cada vez maior tendência à abertura e à inespecificidade, termo usado aqui no sentido empregado por Garramuño (2014) e que coaduna com as concepções de David Roas.

O que se observa nesse contexto é, ao contrário do que se supunha nas últimas décadas do século XX, um reflorescimento do que chamamos genericamente aqui de fantástico: obras que a partir dos mais variados recursos rompem com a tradição mimética. Narrativas como os contos de autoras como Mariana Enríquez ou Samanta Schweblin, apenas para citar alguns exemplos, representam textos inclassificáveis em termos de gênero, entram e saem constantemente do realismo, das memórias pessoais, incorporam elementos do terror, dialogam diretamente com gêneros massivos, enfim são obras marcadas pela pós-autonomia (Pedrosa *et al*, 2018) que caracteriza a literatura contemporânea.

Dessa forma, diante da improdutividade de exercícios classificatórios em termos de gênero, acreditamos que se torna muito mais interessante deslocar o olhar para os recursos a partir dos quais obras latino-americanas que dialogam com essa noção fluida de fantástico empregam. Optamos nesse caminho por uma categoria que se manifesta de forma também muito variada na literatura contemporânea: a monstruosidade. A figura do monstro está presente na literatura desde os primeiros registros da palavra escrita, trata-se, no entanto, de um arquétipo que passou por intensas transformações ao longo da história e que sempre foi um dos elementos mais centrais quando se pensa sobre gêneros fantásticos.

O monstro já teve uma função didática na ficção, por exemplo, quando se pensa nos contos de fadas em que tais criaturas funcionam como alerta para os perigos do mundo. Quando pensamos o iluminismo moderno, o monstro assume uma outra função, a de simbolizar o atraso, o obscuro. Essa visão maniqueísta e dual se dissolve ao longo do século XX quando as fronteiras entre humano e monstruoso parecem se borrar e em diversas obras das mais variadas linguagens artísticas; o monstro passa então a receber um olhar mais humanizado.

O que todas essas vertentes têm em comum é que a ideia de monstruoso sempre se constrói em relação à ideia do que é humano. Mesmo nos casos em que monstros são objeto de um olhar humanizante como os mencionados no parágrafo anterior, ainda que nuançada a dicotomia se mantém.

Como a literatura latino-americana contemporânea escrita por mulheres lida com essa questão? Neste artigo exploramos a hipótese que textos com esse perfil empregam a figura do monstruoso justamente como ferramenta de resistência e de subversão à lógica desumanizadora patriarcal. Os monstros, ou monstras para sermos mais precisos, não apenas se confundem com o humano, mas sim convidam a um olhar desnaturalizado para a desumanização. Autoras como as argentinas Mariana Enríquez e Samanta Schweblin, a equatoriana María Fernanda Ampuero; e a brasileira Natália Borges Poleto a partir da elaboração de personagens monstruosas produzem retratos das complexas redes de poder que subjugam mulheres em todo a América latina ainda hoje.

Para levar a cabo a tarefa de explorar os recursos a partir dos quais essas monstras são construídas na literatura, adotamos como referencial teórico reflexões próprias do feminismo latino-americano, em especial na perspectiva decolonial e da crítica feminista. São muitas as maneiras a partir das quais poderíamos abrir esse debate tão complexo e multifacetado, mas escolhemos tomar o que talvez seja o caminho mais convencional: refletir sobre o que estamos denominando aqui 'monstras'.

Sobre monstras, literatura contemporânea e feminismo na América latina

A figura do monstro pode ser entendida como um amálgama de defeitos, vaidades e maldades que permeiam a natureza humana. Esta figura monstruosa, por sua vez, nos confronta com características e ações socialmente reprováveis que, de certa forma, estão presentes em nosso dia a dia. Em seu trabalho "A Cultura dos Monstros: Sete Teses" (2000), Jeffrey Jerome Cohen explora intimamente as interseções entre a imoralidade humana e o conceito do monstruoso:

O monstro é a diferença feita carne; ele mora no nosso meio. Em sua função como Outro dialético ou suplemento que funciona como terceiro termo, o monstro é uma incorporação do Fora, do Além — de todos aqueles loci que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam no Dentro. (2000, p. 32).

Michel Foucault em *Os anormais* (2001) propõe uma transição do monstro físico para o monstro moral, e as características que definem tais criaturas sofrem alterações significativas. A monstruosidade, quando manifestada através do comportamento e não da aparência física, pode ser observada em narrativas cujos personagens, sem raízes no sobrenatural, se inserem em contextos cotidianos. Ao invés de seres disformes, híbridos de diversas espécies, o foco recai sobre a composição da monstruosidade em personagens que se aproximam mais da 'realidade'. O caráter monstruoso, embora muitas vezes seja dissociado da aparência e forma humanas, reflete comportamentos humanos que preferimos não reconhecer e, portanto, optamos por ignorar.

O monstro é fronteiro por natureza, sempre no limiar entre um e outro ser, entre um e outro lugar, no interstício. De acordo com Ferreira and Hamlin (2010, pp. 811-812)

Na história do pensamento ocidental, mulheres, negros e monstros têm algo em comum: uma suposta proximidade com a natureza que configura a essência liminar de sua humanidade. Segundo tal forma de pensar, um espaço de civilização que se contraponha a essa proximidade deve ser forjado – um espaço em que, da segurança do mundo da cultura, seja possível objetivar e controlar esses seres fronteiros.

Nesta linha de pensamento é crucial considerar que o discurso civilizador não se apoia exclusivamente em um dos polos dessa oposição, mas sim na estruturação que estabelece essas alternativas como absolutas e inquestionáveis. Na prática, esse discurso opera por meio de exclusões que, paradoxalmente, ocorrem através de inclusões. Sua força emerge da própria ambiguidade, embora se torne mais poderoso ao se apresentar de forma menos ambígua. Essa ambivalência em relação à alteridade foi alvo de negociações diversas ao longo da história do Ocidente. Em particular, podemos observar como a formação da sociedade moderna e de um discurso científico resultaram na produção literária de imagens monstruosas da alteridade, incluindo a representação de corpos considerados exóticos e, em última análise, abjetos. Começaremos por considerar os elementos ambíguos que atravessam as representações culturais da mulher, favorecendo sua recorrente construção como um ‘Outro’, no sentido proposto por Tzvetan Todorov em *A conquista da América: a questão do Outro* (2004), isto é, como figura que encarna a alteridade radical frente à identidade normativa do sujeito ocidental, masculino e racional. Nesse enquadramento, o feminino é frequentemente associado ao desconhecido, ao incontrolável e ao ameaçador. É nesse contexto que o monstruoso se delineia como o espaço simbólico da alteridade por excelência: um locus de fronteira onde se confrontam criação e corrupção, ordem e caos, civilização e barbárie, real e fantástico. A mulher, enquanto figura ambígua e liminar, é, assim, projetada nesse território do insólito, do inquietante e do desestabilizador da ordem. Quando deslocamos o olhar para a relação entre o pensamento feminista, o que se observa é uma criativa apropriação e ressignificação dessa monstruosidade. Da mesma forma que a bruxa, ela própria também uma figura monstruosa, deixa de ser um símbolo de estigma e passa a ser apropriada como símbolo do poder das mulheres, observamos aqui como a literatura contemporânea latino-americana escrita por mulheres também se apropria de forma muito consciente da figura da monstra e faz dela uma porta-voz da denúncia e desnaturalização de valores patriarcais.

A mulher como figura monstruosa

Em um de seus contos mais famosos, *Las cosas que perdimos en el fuego*, a autora argentina Mariana Enríquez já inicia com a narração de uma cena incômoda: uma mulher desfigurada por queimaduras é descrita minuciosamente, enquanto transita pelas linhas do metrô de Buenos Aires pedindo dinheiro. A cena é crua, e parece transferir o desconforto dos passageiros do transporte público abordados pela mulher, que nunca é nomeada, para o leitor. Há, no entanto, algo de muito particular nessa descrição, a voz narrativa do conto chama atenção especificamente para elementos que caracterizam a performance de gênero da mulher: as roupas sensuais que veste, os acessórios chamativos com que as combina, os sapatos de salto alto que eventualmente usa. Esse corpo, apresentado como monstruoso a partir do asco e da repulsa que gera no seu entorno, se apresenta também identificado com o que mais tradicionalmente se concebe como feminino.

A narrativa progride de forma inesperada, como leitores somos apresentados às causas das queimaduras da mulher do metrô e de algumas outras mulheres introduzidas no conto, igualmente queimadas: a violência de gênero perpetrada por companheiros/ex-companheiros. O que poderia avançar como uma narrativa realista tradicional, entretanto, sofre uma interrupção quando um fato novo se interpõe, grupos organizados de mulheres começam a promover cerimônias em que elas mesmas se queimam: “Las quemamos las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices” (Enríquez, 2017, p. 226).

Não há nada de sobrenatural no texto de Enríquez. Se utilizássemos as categorias todorovianas para o fantástico, *Las cosas que perdimos en el fuego* seria encaixado sob o rótulo do insólito, já que o surgimento de coletivos feministas que praticam autoimolação provoca um profundo incômodo e soa bastante improvável, mas não é algo que fere o campo de possibilidades de nossa realidade objetiva. Toda a narrativa, no entanto, se constrói a partir do estabelecimento de uma aura de terror que perpassa o livro como um todo. O procedimento de construção dessa aura assemelha mais ao utilizado por Chiampi (1980) para descrever as famosas instruções, contos do escritor argentino Júlio Cortázar em que são minuciosamente descritas ações

cotidianas, a ponto de torná-las fantásticas, do que ao do realismo mágico de García Marquez, por exemplo, em que eventos da ordem do maravilhoso são naturalizados.

Embora o procedimento de elaboração ficcional de Cortázar e Enríquez nos pareça guardar semelhanças, os efeitos obtidos são completamente diferentes. Em contos como ‘Instrucciones para subir una escalera’ ou ‘Instrucciones para dar cuerda al reloj’ o que se observa é um exercício de subversão estética que pode ser lido genericamente como convite à desnaturalização do cotidiano. Na prosa de Enríquez, a apresentação do feminicídio e da violência contra a mulher não se dá partir de um olhar fetichizado, nem almeja mimetizar o discurso jornalístico ou o tom de denúncia do testemunho ou do relato pessoal. Seu exercício de oposição se constrói justamente pelo caminho contrário, ao apresentar a violência de gênero como terror, ela a desbanaliza, trazendo de volta o choque e a comoção que feminicídios deveriam provocar e que muitas vezes não ocorre mais.

De forma semelhante, a personagem principal do conto *Subasta*, escrito pela equatoriana María Fernanda Ampuero, também é apresentada de uma perspectiva que se pode associar à monstruosidade. A protagonista e narradora do conto inicia a trama descrevendo as rinhas de galo para as quais era levada pelo pai na infância e descreve como passa a se sujar com sangue, excrementos e vísceras dos animais mortos para afugentar e afrontar os amigos do pai. É a única das narrativas aqui citadas na qual a personagem é explicitamente referida como tal: “Diziam ao meu pai:— Sua filha é um monstro.” (Ampuero, 2022, p. 12).

Estamos aqui também no terreno do insólito, a voz narrativa do conto, a menina que era levada pelo pai às rinhas de galo, já adulta é sequestrada e se vê em um cenário grotesco; um leilão em que criminosos oferecem suas vítimas para outros criminosos que podem decidir explorá-las sexual ou financeiramente. Um a um os sequestrados são apresentados, no típico cenário de um leilão até que chega sua vez:

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. Estou no centro de uma sala, rodeada por delinquentes, exibida diante deles como gado, e como gado esvazio meu ventre. Como posso, esfrego uma perna contra a outra, adoto a posição de uma boneca estripada. Grito como louca. Agito a cabeça, balbucio obscenidades, palavras inventadas, as coisas que eu dizia aos galos, do céu com milho e minhocas infinitas. Sei que o gordo está aponto de atirar em mim.

Em vez disso, arrebenta minha boca com um tapa, minha língua se divide em duas com uma mordida. O sangue começa a me cair pelo peito, a descer por minha barriga, a se misturar com a merda e a urina. Começo a rir, desvairada, a rir, a rir, a rir.

O gordo não sabe o que fazer.

— Quanto dão por esse monstro?

Ninguém quer dar nada.

O gordo oferece meu relógio, meu celular, minha carteira. Tudo é barato, falsificado. Pega em meus seios para ver se a coisa se anima e eu guincho.

— Quinze, vinte?

Mas nada, ninguém (Ampuero, 2022, pp. 16-17).

Em um procedimento bastante semelhante ao empregado por Enríquez, Ampuero também elabora uma cena de violência bastante explícita, que dialoga diretamente com gêneros ditos menores, a escatologia do trecho evoca o cinema *exploitation* e a pornografia. É, portanto uma estratégia em si bastante ousada, apropriando-se de elementos desses que são gêneros profundamente misóginos, a autora consegue justamente o efeito de confrontar a violência de gênero.

O texto funciona ainda como um recordatório de como a violência de gênero é acima de tudo uma demonstração de poder; quando a mulher que dá voz ao conto assume o controle simbólico da situação e se coloca como agente da própria violência, ela deixa de ter valor para os homens que a cercam da mesma forma quando escolhem queimar a si próprias, as personagens de Enríquez deixam de ser interessantes para parceiros violentos.

Ambas as autoras trazem para o centro do debate um conceito caro ao feminismo, especialmente para os feminismos decoloniais: a ideia de agência, apresentada aqui, nas palavras de Mahmood (2019) como “[...] entendimento que procura situar a autonomia moral e política do sujeito em relação ao poder” (p. 123). As narrativas, no entanto, deslocam a percepção mais comum desse conceito, própria do feminismo hegemônico. Não se observa nos textos, nesse sentido, os exercícios tradicionais de resistência à violência patriarcal. As vozes nas tramas optam por subverter a lógica da violência movimentando-se dentro do espaço de autonomia que possuem; seus próprios corpos. O fazer-se monstra, seja se queimando ou espalhando vísceras de galo e

excrementos pelo próprio corpo se torna então um movimento de rebeldia que só pode ser codificado dessa forma em um texto insólito/fantástico.

Ainda para esse debate se torna interessante trazer mais texto que apresenta a monstrosidade como um processo auto infligido: o romance distópico *A extinção das abelhas* (2021), escrito pela brasileira Natália Borges Polesso. Na trama, a protagonista, uma mulher lésbica e desempregada vivendo em um Brasil em que um regime autoritário que desencadeou uma grave crise ambiental, decide vender conteúdo explícito em uma plataforma digital. Porém, ao invés de assumir os papéis de gênero tradicionais desse espaço, ela escolhe vestir uma cabeça cênica de gorila e proferir todo tipo de ofensa aos homens que compram seus serviços:

Liguei o computador. Loguei. O site marcava cinco pessoas na sala de espera. Dei um soco na parede e minha mão inchou.

Liguei a câmera. Posicionei. Fiquei lá parada.

Um cara chamou para um show privado. Trinta e poucos anos. Caio, me disse o nome com o pau na mão.

— Você é grande.

— Sou enorme — respondi meio sem pensar —, sou maior do que tu pensa.

Ele riu.

— E o que tu vai fazer pra mim?

— Eu vou te quebrar.

(...)

— Vem me pegar com esse teu pinto zoado, vem tentar me comer com esse pau mole que tu tá tentando fazer subir desesperadamente. Vou adorar te ver de quatro aqui na minha cama — me virei com o caralho na mão —, quero enfiar isso aqui no teu cuzinho e te fazer gemer que nenhum cachorrinho no cio. E tu vai amar (Polesso, 2021, pp. 131-132).

A narradora de Polesso se aproxima da noção de agência desenvolvida por Ampuero e Enríquez, uma vez que exerce sua autonomia justamente em um espaço absolutamente pouco propício para isso: o universo da prostituição virtual. Além disso, o texto evidencia outro efeito desse procedimento que aqui chamamos fazer-se monstra: o questionamento aos papéis de gênero tradicionalmente atribuídos às mulheres na sociedade patriarcal. Nas palavras da própria personagem-narradora, essa performance tinha por objetivo “Perturbar o falo em vez de masturbar o falo” (Polesso, 2021, p. 143).

Dessa forma, a monstrosidade emerge nos contos como um recurso que possibilita questionar o que se espera da mulher, mais uma vez, a partir de uma inversão radical de valores. Ao mencionar no texto que “[...] a perturbação estava ligada à submissão, à transposição dos papéis de ativo para passivo, de dominante para dominado, de opressor para oprimido [...]” (Polesso, 2021, p. 143) a narradora de Polesso evidencia o caráter performático das normas de gênero, nos termos propostos por Butler (2018).

Outro elemento comum à elaboração da monstrosidade nas narrativas é sua construção a partir de uma associação com a ideia de animalidade. Em *Formas comunes: animalidade, cultura, biopolítica* (2014), Gabriel Giorgi afirma que o impacto das representações que deslocam a figura do animal de um contexto de natureza intocável é revelar as políticas que inscrevem e categorizam os corpos dentro de sistemas hierárquicos. Isso também ilumina as economias da vida e da morte que moldam esses corpos, conferindo a eles lugares e significados dentro de um mapa social. De acordo com Scardino (2017, pp. 423 - 424)

[...] o animal deixa de representar a ‘natureza’, que deve ser combatida em nome da ‘civilização’, para, ainda em suas palavras, passar a ‘funcionar de modo cada vez mais explícito como um signo político’. O animal trazido à discussão por Giorgi nos dá a ver, nas narrativas por onde circula, as hierarquias que se abatem sobre os corpos. Há, diz o autor, um deslizamento entre o animal e o vivente, encenado nos textos eleitos para análise, que deixará descobertas as relações que se estabelecem entre as vidas que devem ser protegidas e aquelas que se destinam ao abandono.

Uma vez que a mulher sempre esteve negativamente associada à condição animal em oposição ao homem e à noção de racionalidade na tradição hegemônica, a aposta ficcional dessas autoras mais uma vez se funda no exercício de ressignificar essa ideia fazendo dessa associação com o animal um exemplo de resistência.

Pensando essa perspectiva cabe mencionar, nesse sentido, mais um texto literário, o conto do livro homônimo ‘Pájaros en la boca’ (2009), da escritora argentina Samanta Schweblin. A narrativa nos apresenta a desafiadora história dos pais de uma garota que desenvolve um hábito de comer pássaros vivos. Silvia e Martín, são divorciados e vivem separados, e se apresentam confrontados com a estranha realidade de sua filha, Sara, cuja dieta agora requer pássaros para sua sobrevivência. Quando Silvia, incapaz de lidar com a situação, envia Sara para a casa de seu ex-marido, Martín se vê diante de uma transformação completa em sua vida banal. Ele é forçado a enfrentar o absurdo de comprar aves para que sua filha possa consumi-las vivas, uma medida que desafia sua compreensão e moralidade.

Schweblin retrata essa situação como algo aterrorizante, ainda assim, estranhamente naturalizado. A personagem de Sara é desconcertante não pela extravagância de suas ações, mas pela sua inércia, ficando imóvel no sofá, alimentando-se de pássaros para manter-se saudável, por razões desconhecidas. O clímax emocional da narrativa se manifesta no diálogo entre Sara e seu pai, no qual ele confronta a verdade crua:

- Comés pájaros, Sara – dije.
- Sí, papá.
- Se mordió los labios, avergonzada, y dijo:
- Vos También.
- Comés pájaros vivos, Sara.
- Sí, papá (Schweblin, 2009, p. 33).

Esse momento é especialmente perturbador porque condensa, em sua aparente simplicidade, o colapso entre norma e desvio, naturalidade e abjeção. A prática de Sara de alimentar-se de pássaros vivos, choca por sua dimensão visceral e por expor, com crueza desconcertante, os limites ambíguos daquilo que se considera 'normal' no consumo de carne. O pai, ao confrontá-la, espera provocar nela um reconhecimento de monstruosidade; no entanto, a resposta de Sara devolve-lhe, como em um espelho deformado, a própria cumplicidade: 'Vos también.' É esse deslocamento ético que sustenta a força do trecho, Sara não está errada, no sentido lógico ou factual; seu gesto, embora extremo, apenas radicaliza práticas socialmente aceitas e, por isso mesmo, torna-se insuportável. O horror, aqui, não está no ato em si, mas na familiaridade do ato deslocado. Além disso, o terror se aprofunda nas dinâmicas familiares disfuncionais. Mais uma vez estamos diante de uma elaboração ficcional que se opõe à lógica da realidade objetiva como forma de questionar um tipo de violência, nesse caso, a indiferença familiar.

Nem Martín nem Silvia demonstram um afeto genuíno por Sara. A menina é como um monstro, um animal que precisa ser alimentado apenas. Apesar de alimentá-la com aves, eles exibem mais repulsa ou indiferença do que preocupação com a saúde dela. Desde o início da narrativa, Sara é tratada como um objeto pelos pais. Silvia até ameaça tirar a vida da própria filha se ela não for embora. O verdadeiro horror, portanto, surge não só da anomalia do comportamento de Sara, mas da falta de amor e empatia dentro da família, revelando um cenário perturbador de indiferença parental diante do extraordinário.

Considerações finais

Em um texto que traça um notável itinerário pelos feminismos decoloniais e o conceito de tradução cultural, Claudia de Lima Costa afirma que os testemunhos, enquanto gênero literário,

ao desconstruir o discurso feminista dominante, (...) não apenas configuram outros lugares de enunciação e se apropriam da representação, mas rompem também com o paradigma surrealista latino-americano (realismo mágico) a favor de uma estética realista que traz o referente de volta ao centro das lutas simbólicas e políticas, documentando as violências da representação e da opressão: a vida não é ficção (Costa, 2020, p. 292).

Neste artigo tentamos demonstrar justamente o contrário, o quão potentes registros literários que se articulam ao fantástico na atualidade podem ser justamente para “[...] documentar as violências da representação e da opressão” (Costa, 2020, p. 292).

Essa oposição pode ser explicada justamente pela abertura de textos recentes aos mais diversos gêneros. Narrativas ficcionais incorporam elementos do testemunho e vice-versa, estabelecendo ainda diálogos com outras formas e linguagens.

O fantástico na literatura latino-americana permanece visceralmente necessário. Longe de se configurar como mera categoria estética ou escapismo do real, ele se afirma como um dispositivo crítico que tensiona os limites do verossímil e denuncia, de forma oblíqua, mas incisiva, os traumas que moldam o cotidiano da região. A vitalidade do fantástico é particularmente visível na produção de autoras que elegem como matéria narrativa as múltiplas faces da violência de gênero. Nesses textos, o insólito, o monstruoso e o fantástico funcionam como mecanismos de desestabilização do senso comum, capazes de reencenar simbolicamente o horror cotidiano para torná-lo visível e, sobretudo, legível à consciência social.

A monstruosidade, foco deste artigo, emerge como um recurso narrativo privilegiado nessa cartografia crítica. Ao mobilizar figuras monstruosas, híbridas, abjetas, desfiguradas ou inclassificáveis, autoras como as aqui analisadas constroem gramáticas de resistência que recusam a obediência aos regimes de normatividade de gênero, ao mesmo tempo em que inscrevem novos modos de agência política e subjetiva. O monstro, nesse contexto é a

cifra do excesso que denuncia os mecanismos que sustentam o ‘mesmo’: a heteronormatividade, o patriarcado, a violência estruturante da colonialidade. Trata-se, portanto, de um gesto de apropriação crítica do imaginário fantástico como ferramenta de denúncia, de reescritura do corpo e de invenção de futuros possíveis.

Este artigo não pretende, evidentemente, esgotar o debate entre literatura feminista e fantástico latino-americano, pois o campo está em franca expansão e cada vez mais pluralizado em vozes, formas e estratégias. Nosso intuito, antes, é evidenciar a potência subversiva que emerge do cruzamento entre estética do insólito e crítica de gênero. As monstras evocadas nestas páginas são figuras liminares e insurgentes: desestabilizam as convenções do fantástico enquanto gênero literário, assim como os dispositivos epistemológicos e sociais que tentam fixar o corpo feminino a uma lógica binária, disciplinar e domesticadora. Ao desafiar tais constrições, essas narrativas reimaginam o papel da mulher na literatura, e como seu próprio horizonte do que pode ser pensado, narrado e vivido.

Referências

- Ampuero, M. F. (2022). *Pelea de gallos* (9ª ed.). Páginas de Espuma.
- Barrenechea, A. M. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana*, 38(80), 391–403.
- Butler, J. (2018). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Civilização Brasileira.
- Carpentier, A. (1966). *O reino deste mundo*. Civilização Brasileira.
- Chiampi, I. (1980). *O realismo maravilhoso: Forma e ideologia no romance hispano-americano*. Editora Perspectiva.
- Cohen, J. J. (2000). A cultura dos monstros: Sete teses. In J. J. Cohen (Org.), *Pedagogiastros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras* (T. T. Silva, Trad., pp. 23–60). Autêntica.
- Costa, C. L. (2020). Feminismos decoloniais e a política e a ética da tradução. que de Hollanda (Org.), *Pensamento feminista hoje: Perspectivas decoloniais* (pp. 320–344). Bazar do Tempo.
- Enriquez, M. (2017). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Vintage Español.
- Ferreira, J., & Hamlin, C. (2010). Mulheres, negros e outros monstros: Um ensaio sobre corpos não civilizados. *Revista Estudos Feministas*, 18(3), 811–836. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2010000300010>
- Foucault, M. (2001). *Os anormais: Curso no Collège de France (1974–1975)* (E. Brandão, Trad.). Martins Fontes.
- Garramuño, F. (2014). *Frutos extraños: Sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rocco.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes: Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia.
- Mahmood, S. (2019). Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: Algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egito. *Etnográfica*, 23(1), 135–175. <https://doi.org/10.4000/etnografica.6431>
- Pedrosa, C., Klinger, D., Wolff, J. H., & Câmara, M. (2018). *Indicionário do contemporâneo*. Editora UFMG.
- Polesso, N. B. (2021). *A extinção das abelhas*. Companhia das Letras.
- Richter, A. (2002). *Le fantastique féminin: Un art sauvage* (Nouv. ed. rev. et augm.). Renaissance du Livre.
- Roas, D. (2014). *A ameaça do fantástico: Aproximações teóricas*. Unesp.
- Scardino, R. (2017). Giorgi, Gabriel. Formas comuns: Animalidade, literatura, biopolítica (C. Nougé, Trad.). Rocco (Coleção Entrecríticas) [Resenha]. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, 27(1), 423–427. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.27.1.423-427>
- Schwebelin, S. (2009). *Pájaros en la boca*. Emecé.
- Todorov, T. (1975). *Introdução à literatura fantástica* (M. Seligmann-Silva, Trad.). Editora Perspectiva.