

Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Gabriela Seguesse Freitas

**O “HORROR” DO COTIDIANO FEMININO:
UM ESTUDO DE QUATRO CONTOS DE AMPARO DÁVILA**

São Carlos/SP
2024

Gabriela Seguesse Freitas

**O “HORROR” DO COTIDIANO FEMININO:
Um estudo de quatro contos de Amparo Dávila**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção do título de mestre em Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Leite Jr.

Linha de pesquisa: Literatura, história, cultura e sociedade

São Carlos-SP
2024

Freitas, Gabriela Seguesse

O "horror" do cotidiano feminino: Um estudo de quatro contos de Amparo Dávila / Gabriela Seguesse Freitas -- 2024.
127f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Jorge Leite Jr.

Banca Examinadora: Livia Fernanda de Paula Grotto,
Marisa Martins Gama Khalil

Bibliografia

1. Amparo Dávila . 2. Contos. 3. Horror feminista. I. Freitas, Gabriela Seguesse. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática
(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Gabriela Seguesse Freitas, realizada em 13/06/2024.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Jorge Leite Junior (UFSCar)

Profa. Dra. Livia Fernanda de Paula Grotto (UFSCar)

Profa. Dra. Marisa Martins Gama Khalil (UFU)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

Aos meus pais, por tudo

AGRADECIMENTOS

Escrever os agradecimentos, ao concluir a escrita de uma dissertação de mestrado, não é uma tarefa fácil, pois são muitos os professores e os amigos que passam pela nossa vida e contribuem direta e indiretamente para esta jornada de escrita, leitura e muita pesquisa.

Eu gostaria de começar agradecendo ao meu orientador, Prof. Dr. Jorge Leite Jr., que contribuiu significativamente não apenas para a concretização deste trabalho, como também para a formação de uma jovem pesquisadora.

Agradeço, também, a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar - PPGLit -, em especial à Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira, pelos sábios conselhos e pela paciência, e aos professores Daniel Laks, Haroldo Sereza, Joyce Infante, Luciana Salgado e Raquel Rodrigues, pelo privilégio de desfrutar do seu conhecimento inestimável.

Contudo, eu não teria chegado até aqui se não fosse pelos meus professores da graduação. Ainda que todos os docentes que passaram pela minha vida tenham me moldado de alguma forma, pelo que sou imensamente grata, preciso agradecer, em especial, à Profa. Dra. Patricia Tomé e à Profa. Dra. Rosana Díaz-Zambrana. Patricia, obrigada por me orientar durante os primeiros quatro anos e seguir me orientando até hoje; obrigada pelos livros emprestados, dicas de seriados e parceria em projetos. Rosana, obrigada por me apresentar Amparo Dávila, assim como outros autores, textos teóricos e filmes, os quais me ajudaram substancialmente nestes últimos dois anos; sem você, esta dissertação não existiria.

Não posso deixar de agradecer aos meus colegas do PPGLit, por expandirem as discussões e oferecerem uma rede de apoio, e também aos meus amigos de longa data, por acompanharem minhas mudanças, minhas fases, minhas obsessões, continuando ao meu lado mesmo à distância.

Digo mil vezes obrigada ao meu companheiro Gescilam, que me apoia sempre, me ajuda a crescer como pessoa e está sempre aberto a me acompanhar em qualquer jornada.

Sobretudo, agradeço à minha família, especialmente aos meus pais, Eduardo e Celia Freitas; meu amor é tão grande que nunca poderia ser capturado por palavras. Vocês moram nas minhas melhores partes e eu os carrego comigo onde quer que eu vá.

Por fim, expresso a minha gratidão a todos que contribuíram, direta ou indiretamente, para a conclusão deste projeto de mestrado.

“No es necesario ser un cuarto – para estar embrujado –
ni una casa –
el cerebro tiene corredores – que superan
los lugares materiales –
vale más encontrar a medianoche
una fantasma visible
que afrontar en el interior –
ese huésped más helado.
Vale más atravesar galopando una abadía
apedreado –
que encontrarse a sí mismo desarmado –
en un lugar solitario –
Ese uno mismo, detrás de uno mismo oculto –
debe sobrecogernos más –
el asesino escondido en nuestro apartamento
será un menor horror.
El cuerpo – busca un revólver –
pone cerrojo a la puerta –
presintiendo un fantasma superior –
o más –”

(Emily Dickinson, traducida por Silvina Ocampo)

RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo investigar o horror presente no cotidiano das protagonistas femininas de quatro contos da escritora mexicana Amparo Dávila, “El huésped” (1959), “La señorita Júlia” (1959), “El último verano” (1977) e “Tina Reyes” (1961). A análise destes contos revela a presença recorrente de imagens e símbolos, como a figura do monstro, a casa representada como *locus horribilis*, os laços matrimoniais como fonte de conflito para as protagonistas e o efeito do infamiliar, características que conectam a contística davilana ao gótico feminino, vertente cunhada pela crítica literária feminista na década de 1970 com o objetivo de traçar uma tradição entre obras góticas escritas por mulheres que evidenciavam as experiências dessas autoras. O reconhecimento dessa tradição é crucial, uma vez que muitas escritoras enfrentavam a “angústia de autoria”, buscando representação em uma tradição literária que se encontrava ausente. Além disso, na literatura latino-americana, a presença das estéticas góticas e de horror foi por muito tempo negada, possivelmente por receio de admitir uma influência europeia. No entanto, resgatar e posicionar obras como as de Dávila no universo literário pode expandir a diversidade de histórias analisadas através dessas categorias. Portanto, o presente estudo busca analisar como esses recursos narrativos expõem questões de gênero nos quatro contos selecionados de Dávila e assim contestar: O que as angústias dessas protagonistas podem revelar sobre o cotidiano da mulher na segunda metade do século XX?

Palavras-chave: Amparo Dávila, contos, feminismo, horror, México.

ABSTRACT

This master's thesis aims to investigate the underlying horror in the daily lives of the female protagonists in four short stories by the Mexican writer Amparo Dávila: “El huésped” (1959), “La señorita Julia” (1959), “El último verano” (1977), and “Tina Reyes” (1961), which highlight the underlying horror in the daily lives of women whose existence was predominantly confined to the domestic and familial sphere in most of the 20th century. The analysis of these short stories reveals the recurrent presence of images and symbols, such as the monster figure, the house depicted as *locus horribilis*, marital ties as a source of conflict for the protagonists, and the uncanny, characteristics that connect Dávila’s writing to the Female Gothic, a term coined by feminist literary critics in the 1970s to trace a tradition among Gothic works written by women and emphasize the experiences of these authors. Recognition of this tradition is crucial, as many female writers face an “anxiety of authorship,” seeking representation in a literary tradition that often appears absent. Additionally, in Latin American literature, the presence of gothic and horror aesthetics was long denied, possibly due to a reluctance to admit European influence. However, reclaiming and positioning works like those of Dávila in the literary universe can expand the diversity of stories analyzed through these categories. Therefore, this study seeks to examine how these narrative resources expose gender issues in Dávila’s four selected stories and, in doing so, question: What can the anxieties of these protagonists reveal about the daily life of women in the second half of the 20th century?

Keywords: Amparo Dávila, feminism, horror, México, short stories.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - A CHEGADA DO HÓSPEDE.....	60
FIGURA 2 - O HÓSPEDE EM EVIDÊNCIA.....	61
FIGURA 3 - A ROTINA DO HÓSPEDE.....	61
FIGURA 4 – A SENHORITA JULIA ERA COMO UMA CASA... ..	77
FIGURA 5 – A VIDA DE JULIA	79
FIGURA 6 – O ÚLTIMO VERÃO	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: AS MULHERES E O GÓTICO	22
CAPÍTULO 1.1: A CASA COMO ESPAÇO DE HORROR	31
CAPÍTULO 2: AMPARO DÁVILA: UMA VIDA ASSOMBRADA.....	45
CAPÍTULO 2.1: ENTRE O FAMILIAR E O INFAMILIAR.....	53
CAPÍTULO 3: UM ESTUDO DE QUATRO CONTOS.....	58
CAPÍTULO 3.1: “EL HUÉSPED”	58
CAPÍTULO 3.2: “LA SEÑORITA JULIA”	71
CAPÍTULO 3.3: “EL ÚLTIMO VERANO”	82
CAPÍTULO 3.4: “TINA REYES”	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS	118

INTRODUÇÃO

Amparo Dávila (1928-2020) é uma das escritoras mexicanas mais relevantes do século XX, cujo primeiro trabalho publicado foi uma coletânea de poemas chamada *Salmos bajo la luna* (1950). *Meditaciones a la orilla del sueño* (1954) e *Perfil de soledades* (1954), outras duas antologias poéticas, vieram a público antes de seu primeiro livro de contos, *Tiempo destrozado*, de 1959, tendo publicado, dois anos depois, sua segunda antologia de contos, *Música concreta* (1961). Com uma bolsa do Centro Mexicano de Escritores, lançou seu terceiro livro, *Árboles petrificados* (1977), que ganhou o prêmio Xavier Villaurrutia¹ no mesmo ano. Em 2008, Dávila publicou sua última antologia, *Con los ojos abiertos*, uma mistura de contos e ensaios pessoais, sendo que as quatro coletâneas totalizam 37 contos ao longo de sua carreira, além de reedições e traduções. Seus contos e poemas continuam sendo reunidos em obras como *Cuentos reunidos* (2009), *Poesía reunida* (2011) e *El huésped y otros relatos siniestros* (2018), que foi ilustrada pelo artista chileno Santiago Caruso e recebeu uma versão em inglês intitulada *The Houseguest: And Other Stories* (2018).

A presente dissertação propõe-se a interpretar quatro de seus contos - “El huésped”, “La señorita Julia”, “El último verano” e “Tina Reyes” - sob um ponto de vista social, histórico e feminista. Esses quatro contos foram selecionados por compartilharem o tema do horror como um motor narrativo que não apenas interrompe o cotidiano, mas o revela. Assim, o horror serve para impulsionar as personagens femininas a tomarem consciência de algo errado que já existia em seu cotidiano monótono e faz com que elas sejam dominadas por sentimentos de obsessão, infamiliaridade e paranoia.

A opressão feminina e o controle masculino sobre a vida das protagonistas são demonstrados de maneiras diferentes em cada um dos quatro contos. “El huésped” e “La señorita Júlia” trazem mulheres burguesas de classe média, por exemplo, enquanto “El último verano” e “Tina Reyes” acompanham proletárias de classe baixa. Em todos eles, uma quebra na rotina leva as narradoras a um lento declínio psicológico, gerando a perda da razão de forma momentânea ou

¹ O prêmio Xavier Villaurrutia é um prestigioso prêmio mexicano concedido a um escritor latino-americano publicado no México. Fundado em 1955, foi nomeado em memória do poeta e dramaturgo Xavier Villaurrutia (1903-1950).

permanente. Santiago Caruso, ilustrador da antologia *El huésped y otros relatos siniestros*², interpreta que “na escrita de Dávila, a única solução para a existência da mulher é que ela se torne monstruosa” (2021, p. 633, tradução nossa).³

O lar, um ambiente costumeira e anteriormente seguro, torna-se o cenário da ruína mental das protagonistas em três dos quatro contos - “El huésped”, “La señorita Julia” e “El último verano” -, produzindo medos, ansiedades e neuroses que desestruturam suas vidas. É nesse momento que a autora se utiliza da estética gótica para dar “um toque de irracionalidade no nosso mundo tão real, tão organizado, tão lúcido, ao fazer-se surgir da própria realidade que tanto prezamos” (Scotuzzi e Rossi, 2017, p. 57). As personagens de Dávila demonstram como sua escrita subverte as narrativas típicas de horror e utiliza as convenções dessa categoria estética para ilustrar problemas de gênero, colocando as figuras masculinas autoritárias como monstruosas e evidenciando problemas como a pressão social, a dependência financeira e mais.

Ainda que alguns artigos tenham procurado circunscrever seus contos dentro de um gênero específico como fantástico, realismo mágico, gótico ou horror (Rivera, 2016; Vázquez, 2017; Garrido, 2018), nesta dissertação assumimos que os contos escolhidos pertencem às categorias do gótico e do horror. A intenção, contudo, não é a de pensar o gótico e o horror a partir da noção de gêneros literários e enquadrá-los em um período histórico específico, pois isso limitaria a diversidade de histórias que poderiam ser analisadas através dessas lentes (Gama-Khalil, 2013, p. 26). Para mais, como propõe Gama-Khalil (2013), isso também restringiria muitos textos que partem da literatura fantástica, como o insólito, “o maravilhoso puro, o fantástico maravilhoso, o estranho puro, o fantástico estranho, o fantástico puro, o gótico, o real maravilhoso”, o que torna impossível delimitar as “regras” que regem essa literatura (Gama-Khalil, 2013, p. 29).

Essa ideia surge em contraposição ao que Todorov propõe em *Introdução à literatura fantástica*, quando escreve que o gênero literário permite-nos “constatar a existência de uma certa regra segundo a qual esta obra - e muitas outras - podem ser julgadas” (2019, p. 151). Contudo, ele admite que isso não diz nada sobre seu sentido e que o interessante para o crítico não é “o que a obra tem em comum com o resto da literatura, mas o que tem de específico” (Todorov, 2019, p. 151).

² Essas ilustrações serão usadas nesta dissertação para aprofundar a análise dos contos. “Tina Reyes” não está presente nessa antologia, e por isso não recebeu ilustrações.

³ No original: la escritura de Dávila la única solución es que la existencia de la mujer se vuelva monstruosa.

Neste trabalho, pretendemos expandir a noção de gótico e horror para além da Inglaterra e dos Estados Unidos dos séculos XVIII e XIX, como argumentaremos no Capítulo 1.1: “A casa como espaço de horror”. Por isso, adotamos a noção de “categoria estética” proposta por Maria João Simões (2007), já que tanto o gótico quanto o horror permeiam outras formas de arte, como filmes e séries, e ambos admitem sobreposição de características (Simões, 2007, p. 67). Entender esse tipo de literatura e suas ramificações como “categoria estética” permite que as fronteiras sejam permeáveis, em vez de separar a obra em caixinhas estreitas de gênero, como fez Todorov, o que limitaria seu alcance e análise. Afinal, ainda que os gêneros literários se estabeleçam por suas diferenciações e pontos de afastamento, eles também possuem similitudes e pontos de aproximação, complexidade que a utilização do termo “categoria” evidencia.

Além disso, Simões (2007) destaca que entender a tensão entre a necessidade de estabelecer fronteiras e a indispensável aceitação da permeabilidade dessas fronteiras - evidenciada na “mesclagem” de elementos presentes em várias produções artísticas - mostra que faz mais sentido conceber o fantástico - ou, no caso desta dissertação, o gótico e o horror - como uma categoria ou modalidade estética do que compreendê-lo como um gênero historicamente delimitado. Assim como Santos (2022b), interpretamos o gótico como uma estética ou uma poética que oferece os recursos necessários para retratar o lado sombrio da humanidade na ficção.

A literatura gótica, que tem seu início no final do século XVIII e é inspirada pela arquitetura gótica da Baixa Idade Média⁴, nasceu como uma reação contra o Iluminismo e sua racionalidade, abrindo espaço para a transgressão, o excesso e a negatividade. Fazia-se necessária uma arte para lidar com a relação incômoda que a humanidade estabeleceu com a sua própria racionalidade e modernidade, uma arte à altura do cotidiano de experiências brutais, que oferecesse algum tipo de resposta à condição de assombro a que o indivíduo moderno estava submetido (França, 2018, p. 85). O gótico surge, então, para enfatizar o lado obscuro da vida; “o sombrio e o misterioso são suas imagens; o apavorante e o horrível são sua dicção; o impressionante e o estranho são seus tons; sombras e pesadelos são seus ritmos” (Rossi, 2015, p. 66, tradução nossa)⁵. De acordo com

⁴ O estilo gótico teve início na arquitetura francesa e prevaleceu na Europa da metade do século XII até o começo do século XVI. Os renascentistas usavam o termo “gótico” para denominar o estilo arquitetônico medieval e considerado “bárbaro”, “monstruoso” e “sem refinamento artístico”, principalmente se contrastado com os padrões de harmonia, beleza e perfeição da arte clássica (Vasconcelos, 2002, p. 120). Ele é geralmente utilizado em catedrais medievais, em que há a presença de torres lanceoladas, gárgulas, abóbadas, cúpulas e arcos (Rossi, 2017, p. 60).

⁵ No original: The gloomy and the eerie are its imagery; the terrifying and the horrific are its diction; the awesome and the awkward are its tones; shadows and nightmares are its rhythms.

França (2018, p. 87), essa estética sombria serve, portanto, para representar o imaginário negativo da modernidade, sobretudo os medos de um tempo e de um espaço social, sendo por isso descrita pelo autor como “a arte do horror” (França, 2018, p. 88).

O horror como categoria literária é uma percepção moderna, surgida no século XVIII. Como esclarece Lovecraft (1987, p. 12), “o impulso e a atmosfera são tão antigos quanto o homem, mas o típico conto de horror da literatura corrente é filho do século dezoito”, tendo sido inspirado pelo romance gótico inglês, pelo *Schauerroman* alemão e pelo *roman noir* francês (Carroll, 1999, p. 16). O *Schauerroman* alemão consiste em narrativas que abordam transgressões morais de maneira violenta e que admitem a existência do sobrenatural (Sá, 2010, p. 41, p. 61). Os livros *roman noir* do autor Abbé Prévost eram populares na Europa nos anos 1730, o que influenciou autores ingleses com seus incidentes extraordinários e ênfase nos sentimentos melodramáticos. Suas histórias se assemelham a romances antigos com aventuras, naufrágios, piratas e sequestros, e os elementos sobrenaturais são explicados ao final como algo humano e racional, o que se tornaria o “sobrenatural explicado” de Ann Radcliffe (Foster, 1927, p. 445-447). No entanto, a literatura inglesa suavizou a sexualidade mais explícita encontrada na obra do francês (Sá, 2010, p. 42; Foster, 1927, p. 447).

Pesquisadores como Noel Carroll definem as obras de horror como aquelas “destinadas a funcionar de maneira tal que provoquem horror artístico no público” (1999, p. 75), sendo o horror artístico o afeto real do medo frente a uma obra de ficção. Por isso, as obras de horror são chamadas assim pela sua capacidade de provocar certo *afeto*, assim como os romances de *mistério* e de *suspense*, recebendo, nesse caso, o nome da emoção que idealmente deveria provocar, o horror (Carroll, 1999, p. 29-30). O horror artístico, então, ocorre quando a fonte do medo não representa um risco real a quem o experimenta, já que as emoções são produzidas por objetos estéticos. Também chamado de “medo artístico” pelo pesquisador Júlio França (2011a), ele ocorre quando o indivíduo não está realmente em uma situação de perigo ou de dor (França, 2011a, p. 3), conduzindo o leitor a experimentar o medo mais primitivo, universal e intenso, o medo da morte: “o medo que experimento ao me imaginar morto assemelha-se ao que sinto, por exemplo, colocando-me no lugar de um personagem ficcional em uma cena aterrorizadora” (França, 2011b, p. 66).

De maneira similar, H.P. Lovecraft, autor e teórico literário estadunidense reconhecido por seus contos de horror que, todavia, são atualmente criticados por seu teor racista, escreve que “[...]”

o único teste para o verdadeiro horror é simplesmente este: se suscita ou não no leitor um sentimento de profunda apreensão, e de contato com esferas diferentes e forças desconhecidas” (1987, p. 5).

Porém, Silva (2017) contra-argumenta:

O gênero do horror, assim como o gótico, mostrou, ao longo do tempo, grande resistência à conceituação, delimitação histórica e restrição de objeto. Se existe certo consenso em que esse tipo de arte se proponha a causar uma emoção de medo em seu receptor, não há, contudo, nenhum acordo se é essa sua principal característica e, caso seja, não existe uma única descrição amplamente aceita, mas estudos diversos e, muitas vezes, divergentes do que seja e de como funcione essa emoção estética. (Silva, 2017, p. 111)

É inegável que o medo é uma parte essencial na literatura de horror, que foca muito mais o lado emocional do que o racional de personagens e leitores (Sena, 2018, p. 101). Porém, como argumentaremos no Capítulo 1, medo é uma emoção subjetiva. Nos contos de Dávila, por exemplo, as personagens experimentam receios em relação ao julgamento alheio, angústia diante de dilemas morais e temores relacionados à morte, à violência (sexual) e ao vazio existencial perante uma rotina destituída de significado.

Ademais, não é apenas o medo que define o horror; também podemos mencionar o terror, a repulsa, o suspense, o infamiliar de Freud, a figura do monstro, o sublime de Burke, entre outros recursos narrativos. A atmosfera e a maneira como ela cria determinada sensação de apreensão também é muito importante, como argumenta Lovecraft em *O horror sobrenatural na literatura*.

O “terror” e o “horror” são os efeitos primários, sendo o terror um temor psicológico causado por um fator externo, a apreensão que o leitor sente ao antecipar um evento assustador. A palavra provém do latim *terrere*, que significa “agitar” (Cavallaro, 2002, p. 3). O terror perturba por causa da sua indeterminação e não pode ser conectado a um objeto físico, pois os fatores que o determinam como tal escapam da classificação e nomeação.

O horror, por outro lado, é interno e gera uma reação física após o evento, como, por exemplo, repulsa e choque em face a uma cena violenta. A sensação provém de objetos identificáveis, como o corpo e as perturbações visíveis da ordem natural, causando reações físicas. A própria etimologia da palavra “horror”, *horrore*, que significa “arrepia”, aponta para a dimensão corpórea (Cavallaro, 2002, p. 2).

Ann Radcliffe, no ensaio “On the Supernatural in Poetry”, descreve o terror como algo que “expande a alma e desperta as faculdades mentais para um grau elevado de vida” e o horror como algo que “contraí, congela e quase as aniquila” (1826, p. 150, tradução nossa)⁶.

Para Stephen King (2003, 2006), outro importante escritor de tais temas, o terror seria um nível mais implícito de medo, aflorando através de sugestões e instigando o leitor a inferir o que a narrativa só sugere e não revela, enquanto o horror estaria em um nível abaixo do terror e evidenciaria o sobrenatural de maneira mais explícita e direta (*apud* Gama-Khalil, 2018, p. 20).

Além disso, há a repulsa, o choque sensorial produzido pelos atos do monstro: mortes, torturas, dilaceramentos e eviscerações (Silva, 2017, p. 118). Uma reação como a repulsa é o resultado da percepção de que algo é mefítico ou impuro (Carroll, 1999, p. 46). Resíduos corporais como fezes, cuspe, sangue, lágrimas, suor, fios de cabelo soltos, vômito, unhas e pedaços de carne provocam repulsa por aparecerem de modo ambíguo nas oposições categoriais tais como eu/não eu, dentro/fora e vivo/morto (Carroll, 1999, p. 50).

De maneira geral, como observamos com essas definições diferentes, não há um consenso entre pesquisadores e escritores sobre as diferenças entre “horror” e “terror”, dois conceitos que, muitas vezes, são usados de forma intercambiável (Botting, 2008, p. 27), mas podemos inferir que o terror está ligado a um suspense psicológico resultante de algo indeterminado, enquanto o horror é uma reação física após o desfecho desse mistério.

Usamos a palavra “horror” entre aspas no título desta dissertação para ilustrar o horror em toda a sua multiplicidade de significados. Nas esferas literária e cinematográfica, ele pode ser o afeto causado no leitor/espectador que gera uma angústia e uma reação física reais (chamado de horror artístico). Ademais, vemos a corporalidade do horror, segundo a definição de Cavallaro (2002), nas próprias protagonistas dos contos e no temor que emerge do confronto com uma figura antagonica que perturba a rotina, produzindo um sentimento de horror diante dessa invasão externa e psíquica que desestabiliza a ordem e o equilíbrio naturais.

Como descreve Dávila no início do conto “El huésped”, quando a protagonista se depara com o hóspede indesejado: “Não pude reprimir *um grito de horror* quando o vi pela primeira vez” (Dávila, 2021, p. 13, tradução nossa, grifo nosso)⁷. Essa cena ilustra o conceito de horror como

⁶ No original: Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them.

⁷ No original: No pude reprimir un grito de horror cuando lo vi por primera vez. Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas.

uma reação física - um “*grito de horror*” irreprimível - diante de uma aparição. Além do mais, o elemento assustador provém da indeterminação do objeto proposto aos sentidos (Simões, 2007, p. 73) e essa indeterminação se faz presente nos quatro contos, nas figuras do estranho de “El huésped”, dos ratos de “La señorita Julia”, das minhocas de “El último verano” e do homem misterioso de “Tina Reyes”.

O presente trabalho classifica a contística de Dávila especificamente no gótico e no horror pelo desejo de inserir a autora em uma tradição literária que utiliza essa estética para falar sobre os medos femininos desde o século XVIII, quando a literatura gótica escrita por mulheres estava no auge na Inglaterra, sendo sua pioneira a romancista Ann Radcliffe. E, como argumenta Todorov (2019), as obras de autores mantêm relações com obras já existentes, de maneira a se encaixarem no universo literário.

De acordo com Orlandi (2016), essa inserção é especialmente importante para as escritoras, que desenvolvem uma “angústia de autoria”, pois, ao olharem para o passado, não encontram uma tradição literária que as represente, tendo em vista que o cânone literário ocidental é feito por e para os homens. Por sua vez, os autores sentem uma “angústia da influência”, isto é, eles olham para a tradição que os precede a fim de se inspirarem, mas, ao escreverem, precisam superar essa tradição (Orlandi, 2016, p. 27).

A autora mexicana Rosario Castellanos (2012) também defende que estabelecer uma tradição é importante para que a mulher se conheça e se posicione como escritora, principalmente a mexicana, que não conta com uma “galeria de retratos femininos” abundante se nos limitarmos às obras escritas no país. A autora acredita que devemos entender o passado para preparar o futuro e que, “dos cadernos de ontem, dos esboços de hoje, surgirão as obras-primas de amanhã” (Castellanos, 2012, p. 59, tradução nossa)⁸.

Por isso, o primeiro capítulo desta dissertação, intitulado “As mulheres e o gótico”, percorre a história da inserção das mulheres no mercado editorial e seu envolvimento com a literatura gótica desde o princípio. Em um primeiro momento, o foco se situa na Inglaterra pela importância do país para esse tipo de literatura e pela abundante quantidade de informações sobre as romancistas inglesas e sua inserção no mercado editorial, enquanto a pesquisa acadêmica sobre esse assunto ainda é escassa no contexto mexicano, especialmente se tratando do século XX e da presença de

⁸ No original: De los cuadernos de notas de ayer, de los esbozos de hoy es de donde van a surgir las obras maestras de mañana.

mulheres no meio nesta época. Os elementos mais frequentes nessas narrativas são a presença do lar como lugar *unheimlich* - ou infamiliar⁹ - e da família e/ou do casamento como fonte de conflito para a protagonista. Como argumentaremos no capítulo, as autoras dessa época escrevem sobre o que lhes é familiar e permeia seu cotidiano.

O filósofo chileno Humberto Giannini (1987) define cotidiano como o que acontece quando não acontece nada, quando não há nada de novo. Por outro lado, em espanhol, o verbo *passar* - “acontecer” ou “passar” - também pode indicar o que se instala de repente no meio da vida, o que irrompe nela como novidade e, por isso, se pergunta ¿*Que ha pasado?* - “O que aconteceu?”. O cotidiano também pode significar o fluir, o que não deixa rastros - visíveis - em sua transitoriedade (Giannini, 1987, p. 29).

Segundo Lovecraft (1987),

A atração do spectral e do macabro é de modo geral limitada porque exige do leitor uma certa dose de imaginação e uma capacidade de desligamento da vida do dia a dia. Relativamente poucos são suficientemente livres das cadeias da rotina do cotidiano para reagir às batidas do lado de fora da porta, e as descrições de emoções e incidentes ordinários, ou de vulgares desfigurações sentimentais desses incidentes e emoções, terão sempre precedência no gosto da maioria; com razão, talvez, já que o curso desses temas ordinários forma a parte maior da experiência humana. (Lovecraft, 1987, p. 2)

Contudo, isso é justamente o que ocorre nos contos de Dávila: algo irrompe no cotidiano das protagonistas, onde nada acontece, e coloca um ponto de desequilíbrio em suas vidas. Elas se libertam da cadeia do cotidiano para reagir às batidas do lado de fora da porta, afinal, “o horror está também presente no real, mas não como cena estática, e sim como fato da vida cotidiana” (Scotuzzi e Rossi, 2017, p. 66). Como veremos ainda no Capítulo 1, a rotina é uma condição necessária para se instalar o infamiliar e o insólito na narrativa.

Além disso, Giannini chama de “rotina” - sendo rotina sinônimo de cotidiano - a rota que se faz diariamente entre a casa, a rua, o trabalho, a rua e o retorno à casa. Porém, essa não era a realidade para muitas mulheres do século XX e, mesmo nos contos de Dávila, aplica-se apenas a duas delas, “La señorita Julia” - que ainda tem a casa como cenário principal - e “Tina Reyes”, em que esse conceito de Giannini será explorado com mais profundidade.

⁹ Em português, a palavra *unheimlich* já foi traduzida como “estranho” (Edição Standard) e “inquietante” (Companhia das Letras). Neste trabalho, será utilizada a palavra “infamiliar”, pois foi o termo escolhido pelos tradutores Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares na edição da editora Autêntica, que é citada nesta dissertação.

Essa rotina, como o filósofo a descreve, se encaixaria melhor no cotidiano de um homem. Por isso, nesta dissertação, o cotidiano *feminino*, mais especificamente, é definido como a vida diária que gira em torno do lar e da família. Quando a casa e/ou seus integrantes se convertem em uma fonte de horror, angústia, ansiedade, medo e demais sensações já citadas anteriormente, o horror é simultaneamente instalado e relevado no meio do cotidiano feminino.

Outros artigos também já analisaram a perspectiva feminina nos contos de Dávila e o que eles dizem sobre a condição da mulher (Pita, 1988; Martínez, 2008; Fuentes, 2019; Reyes, 2021), porém, existem poucos trabalhos, atualmente, sobre a ligação entre horror e feminismo davilano na literatura científica e sobre como a autora mexicana utiliza essa tradição para explorar problemas de gênero, especialmente considerando seus contos menos analisados, como “La señorita Julia” e “Tina Reyes”. O resultado esperado é que esta dissertação possa contribuir para o estudo da literatura de horror feminista, tal como iluminar o trabalho de Amparo Dávila, que ainda não foi traduzido para o português.

Para a organização deste estudo, optamos por separá-lo em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “As mulheres e o gótico”, apresenta a vertente da literatura gótica chamada de “gótico feminino” e os temas explorados nessas obras, assim como um breve resumo histórico sobre a introdução das mulheres no mercado editorial e sua recepção. Enfocamos também duas características que aparecem com frequência nessas narrativas, a casa e a família, e como a literatura gótica feminina subverte esses conceitos idealizados pela burguesia, apresentando-os em uma narrativa de horror. Em seguida, no subcapítulo 1.1, intitulado “A casa como espaço de horror”, discutimos a chegada do horror na literatura latino-americana em doses menores, tendo sido utilizado como instrumento para explorar o papel social da mulher no século XX por autoras como Silvina Ocampo, Rosario Ferré e Guadalupe Dueñas. A afinidade entre essas autoras mostra que é possível observar a existência do gótico feminino em outros espaços e períodos que não a Inglaterra dos séculos XVIII, XIX e XX.

O segundo capítulo, intitulado “Amparo Dávila: Uma vida assombrada”, aborda a vida pessoal de Dávila e sua carreira como escritora, baseando-se, principalmente, em seus ensaios e entrevistas, assim como em artigos, pois informações sobre sua vida são escassas. O subcapítulo 2.1: “Entre o familiar e o infamiliar” é dedicado à fortuna crítica da autora e faz uma revisão bibliográfica acerca dos quatro contos selecionados.

No capítulo 3, analisaremos cada um dos quatro contos que são objetos deste estudo, expandindo as discussões do primeiro capítulo para o contexto da obra *davilana*, tal como nossa interpretação, na condição de autora desta dissertação, seguindo um ponto de vista social e feminista, conforme estabelecemos anteriormente.

Resgatar autoras como Amparo Dávila e analisar sua obra através das lentes do horror feminista é uma forma de tecer um panorama sobre essa categoria que, apesar de ter grande ênfase nos Estados Unidos e na Inglaterra, expande-se para outros países e outras épocas, demonstrando que conceitos como o efeito do infamiliar, do duplo, do medo artístico e das ansiedades sociais são explorados em outros tipos de literatura. Os conflitos que Dávila apresenta nesses contos expõem a subjetividade do medo e ilustram a maneira como obras de horror podem ser a manifestação de uma realidade histórica e social ditada por normas sociais e papéis de gênero.

CAPÍTULO 1: AS MULHERES E O GÓTICO

Na década de 1970, com o movimento de libertação das mulheres e a segunda onda do feminismo, surgiu, nos estudos literários, a crítica feminista. Muitas pesquisadoras passaram a resgatar e reinterpretar a produção de autoras que haviam sido apagadas ao longo do tempo, recuperando uma tradição feminina até então ignorada. Simultaneamente, a ficção gótica ganhou destaque como objeto de estudo acadêmico. Por influência da segunda onda, que afirmava que o gótico é inerente à vida das mulheres sob o patriarcado (Armitt, 2007, p. 16), as primeiras análises de textos góticos nas décadas de 1970 e 1980 focavam a vitimização de personagens femininas por algozes masculinos (Tang, 2020, p. 248).

Os estudos do gótico e a crítica literária feminista não só surgem na mesma época, mas estão entrelaçados: a vertente do gótico que hoje recebe comumente o nome de “gótico feminino” foi a segunda fase da crítica literária feminista (Fitzgerald, 2009, p. 14). Contudo, com a popularização de trabalhos sobre o gótico feminino, os debates sobre o termo se multiplicaram: alguns preferem *domestic Gothic*, *women's Gothic*, *feminist Gothic*, *lesbian Gothic*, *Gothic feminism* e, mais recentemente, *postfeminist Gothic*, mostrando que qualquer definição crítica precisa ser continuamente revisitada e revisada (Wallace e Smith, 2009, p. 1, p. 5).

De acordo com as análises de Vasconcelos (2002) sobre o romance gótico inglês, a reavaliação dessa literatura a partir da perspectiva feminista serviu para resgatar textos marginalizados ou esquecidos escritos por mulheres, além de explorar a experiência feminina, a opressão sexual e a alteridade. Tais enredos envolvem temas como a perseguição à donzela em perigo, o confinamento feminino, os problemas relacionados ao matrimônio e a loucura e/ou morte das personagens femininas como maneira de punição quando há a perda da virgindade (Santos, 2022a, p. 125). Pelo fato de que muitas leitoras reconheciam um toque de realismo nesses enredos extravagantes, eles foram considerados a “realidade histórica” da posição das mulheres na sociedade patriarcal e uma “metáfora para a experiência feminina” da época (Wallace e Smith, 2009, p. 3). De modo geral, a crítica reconhece essa literatura como subversiva e revolucionária (Batista e Silva, 2017, p. 34).

Os temas citados anteriormente, que aparecem nas primeiras obras góticas de autoras como Ann Radcliffe (1764-1823), Clara Reeve (1729-1807), Sophia Lee (1750-1824) e Charlotte Smith (1749-1806), evidenciam a existência de uma tradição literária feminina, especialmente nas

literaturas gótica e de horror. As diferenças entre os romances de autoria masculina e de autoria feminina se tornaram mais evidentes à medida que a literatura gótica era estudada no final do século XX. Anne Williams, em *Art of Darkness: A Poetics of Gothic* (1995), por exemplo, inicia seu livro declarando que o gótico possui dois gêneros, um masculino e um feminino, e nomeia a vertente feminina de *female Gothic*, termo que já havia sido cunhado, mas não explorado, por Ellen Moers, no capítulo cinco de seu livro *Literary Women* (1976).

A trama do gótico feminino, exemplificada por *Os mistérios de Udolpho* (1774), de Ann Radcliffe, centraliza a heroína aprisionada e perseguida por uma figura masculina tirânica, explica o sobrenatural e encerra-se com um casamento, quando a virgindade é preservada. Em contraste, a trama do gótico masculino, exemplificada por *O monge* (1796), de Matthew Lewis, mostra a transgressão dos personagens masculinos através de estupro, incesto, adultério e assassinato, além de aceitar os elementos sobrenaturais como realidade (Wallace e Smith, 2009, p. 3).

Mais à frente, Williams argumenta que o gótico é inerente e culturalmente “feminino”, não sendo apenas a vertente de uma literatura estabelecida por homens, pois foram as convenções e fórmulas estabelecidas por escritoras que definiram a tradição, sendo posteriormente adotadas por outros autores na década de 1960, quando ocorre uma ressurgência na popularidade de romances góticos (Williams, 1995, p. 7-11). Além disso, as mulheres foram e ainda são as principais leitoras, protagonistas e criadoras desse tipo de literatura (DeLamotte, 1990, p. 9-10). De fato, o sucesso do gótico e o aumento do número de obras publicadas por mulheres ocorreu quase concomitantemente, tendo início no século XVIII, atravessando o século XIX e perdurando até a atualidade. Portanto, é difícil desvincular esses dois fenômenos.

O aumento no número de escritoras foi desencadeado pela produção industrial na Inglaterra do século XVIII, que causou a ascensão da burguesia e uma nova ordem capitalista, fazendo com que a sociedade se reorganizasse e se separasse em duas esferas, a pública e a privada. As atividades realizadas no seio doméstico não eram mais consideradas produtivas dentro do capitalismo industrial. Por esse motivo, a casa foi separada do mundo do trabalho e do comércio e redefinida como um espaço de ócio, ao mesmo tempo em que se percebia que os bens e a riqueza haviam corrompido a burguesia, fazendo da esfera pública da produtividade um mundo corrupto de vícios e sexualidade.

Por isso, as mulheres foram convencidas de que poderiam evitar ou até reverter tais valores cuidando da felicidade doméstica (Sá, 2018, p. 19). Uma forma que a burguesia encontrou de

ampliar o controle social foi inculcando um ideal de conduta feminina voltado para a função exclusiva de esposa e mãe (Vasconcelos, 2002, p. 106). Essa nova organização reduziu as opções de trabalho para mulheres, que eram proibidas de tomar parte em atividades públicas, “condenando-as” à esfera privada e doméstica (Vasconcelos, 2002, p. 106). Enquanto isso, as mulheres de classes populares trabalhavam dentro e fora de casa.

Nesse contexto, ser escritora, um papel além do matrimônio e da maternidade, era sinônimo de devassidão sexual, pois ao publicar seus manuscritos, essas escritoras se tornavam pessoas públicas (Vasconcelos, 2002, p. 104). Escrever e ter uma carreira eram tidos como atos de rebeldia tão grandes que as mulheres-autoras, especialmente as envolvidas na política como Mary Wollstonecraft (1759-1797), eram consideradas “monstros desnaturados”, pois desafiavam a norma sexual e repressiva erigida na “lei da natureza” (Varikas, 2014, p. 36).

O mercado editorial, porém, oferecia uma chance às mulheres burguesas de alcançar a independência financeira sem sair de casa, contornando as restrições profissionais. Devido ao número crescente de leitores que surgia com o aumento da alfabetização, a indústria editorial também crescia, mobilizando editores, livreiros e escritores para suprir a demanda de novos produtos para bibliotecas e gabinetes de leitura (Sá, 2018, p. 14). Por isso, no século XVIII, escrever ficção se tornara uma profissão viável e uma fonte de renda estável (Sá, 2018, p. 14-15). A necessidade financeira fez com que, apesar das normas se empenharem em restringir o acesso das mulheres à esfera pública, algumas mulheres se entregassem às letras, ainda que com dificuldade e resistência do público (Vasconcelos, 2002, p. 104).

Uma maneira de contornar essa oposição era publicar romances anonimamente ou utilizando pseudônimos masculinos. Porém, os temas tratados nessas histórias, como matrimônio, amor e questões domésticas em geral - assuntos que eram familiares para as mulheres, privadas de uma educação formal e de participar da vida pública - faziam com que leitores suspeitassem de uma autoria feminina, o que era visto como defeito (Showalter, 1977, p. 91). Mesmo quando o livro era escrito por um homem, se o enredo priorizasse personagens e emoções intensas, os críticos acreditavam se tratar de uma autora se escondendo por trás do anonimato ou de um nome masculino, como aconteceu com Charles Dickens, pois estes eram assuntos “femininos” (Showalter, 1977, p. 88-91).

Entretanto, falta de leitores ou atenção dos críticos nunca foi um problema para escritoras inglesas (Showalter, 1977, p. 3). Na segunda metade do século XVIII, revistas como a *Monthly*

Review já notavam a predominância de publicações por mulheres (Vasconcelos, 2002, p. 103), fenômeno esse que se estendeu até o século XIX, fazendo com que críticos literários sentissem uma invasão feminina no mundo das “belas letras”, apesar dessa impressão ser falsa, já que as mulheres ainda eram uma minoria dentro do mercado (Showalter, 1977, p. 38-39). Não obstante, elas ganharam destaque no mercado editorial da época, tendo suas obras amplamente lidas, especialmente pelo público feminino (Freeland, 1996, p. 750), e tendo números de venda expressivos na época de seus respectivos lançamentos, o que fez a reputação dessas autoras no meio literário.

Assim, o apelo do enredo feminino reverberou entre leitoras, pois ele não apenas protestava contra as condições da época, mas também era uma representação das mulheres como um ser humano complexo, e não meramente o “Outro do homem” (Williams, 1995, p. 138). Para essas leitoras, ademais, a leitura se apresentava como uma possibilidade de vivenciar o mundo externo da segurança do lar, com potencial de perturbar a esfera doméstica (Sá, 2018, p. 16).

Os romances familiarizavam as mulheres, suas principais consumidoras, com assuntos sobre os quais elas não deveriam ter conhecimento e, por isso, o ato de ler um romance era considerado uma transgressão. Ao consumir literatura, as mulheres estariam recusando a passividade e a alienação que lhes eram impostas (Sá, 2018, p. 20). Não apenas escrever, mas ler esse tipo de literatura, era um ato de rebeldia.

É importante notar que as mulheres que não se casavam e as de grupos duplamente marginalizados, como mulheres negras e/ou de classe baixa, se viam na posição de trabalhar e contribuir para a renda da casa ou sustento próprio¹⁰. No geral, porém, muitas mulheres, especialmente as de classe burguesa/alta e brancas, viviam quase exclusivamente em casa até o início do século XX (Santos, 2022a, p. 126). Ainda que algumas tivessem a escrita como profissão, essa era uma atividade realizada dentro do lar. Como resultado, muitas de suas histórias têm o âmbito familiar como cenário.

Para Freud, o lar representa os alicerces da estrutura ocidental, pois uma casa pode ser uma metáfora para o “eu” - *self* - como algo estruturado, já que um edifício é construído pelo ser humano, e não é encontrado na natureza (*apud* Williams, 1995, p. 247). A casa é o *eu* projetado e protegido por algo que é um *não-eu*.

¹⁰ Essas condições serão exploradas em “La señorita Julia”, “El último verano” e “Tina Reyes”.

A casa também separa a vida privada do mundo público. O lado de fora representa a identidade externa, a face visível para o público (a vizinhança); são as paredes que protegem a casa do mundo e guardam segredos íntimos. O lado de dentro - os quartos, os corredores, o sótão, o porão - resguarda o inconsciente e a identidade privada (Williams, 1995, p. 44). Como escreve Castellanos (2012), a casa nos protege enquanto dormimos: as paredes são sólidas; as portas, seguras; as janelas permitem que a luz entre ao amanhecer. Por conseguinte, é o lugar onde o indivíduo se despoja de imposições, normas e máscaras sociais, e se entrega à intimidade do amor, do sono e do devaneio. E, com isso, a identidade individual e social se molda no espaço metafórico da casa (Gordillo, 2014, p. 233).

Em seu livro *La “reflexión” cotidiana* (1987), o filósofo chileno Humberto Giannini afirma que retornar à casa ao fim do dia é retornar a si mesmo, um *regressus ad uterum*, e se proteger da alienação do trabalho e da dispersão da rua, o mundo de todos e de ninguém: “O retorno a si mesmo [...] é simbolizado por esse recolhimento diário em uma casa composta de espaços familiares, tempos e coisas que estão disponíveis para mim” (Giannini, 1987, p. 32, tradução nossa)¹¹.

O ambiente imediato e familiar que o indivíduo constrói para si através do ato de “refletir” em casa é o que lhe permite reintegrar-se à realidade, redescobri-la e contar com ela todos os dias, o que pode ser uma forma fundamental de também redescobrir-se (Giannini, 1987, p. 33). Ao acordar todas as manhãs e reencontrar a realidade ali, tal como o sujeito a deixou - os objetos na mesma ordem e com a substantividade que protege o descanso -, há uma confirmação de que a vida não é um sonho; é a prova de que existe uma continuidade espaço-temporal, da qual o sono fisiológico se desfaz todas as noites. Esse fato cotidiano contribui para que o sujeito possa afirmar sua própria identidade (Giannini, 1987, p. 33).

Gastón Bachelard também reforça a conexão entre casa e identidade individual em *A poética do espaço*: “A casa, mais ainda do que a paisagem, é ‘um estado da alma’” (Bachelard, 2000, p. 60). Vivemos nela com uma confiança inata da segurança de nossa primeira morada (o útero); a casa não conhece a hostilidade exterior (Bachelard, 2000, p. 81-82). Para o ideal burguês, o ambiente doméstico é um espaço de cotidianidade, segurança e acolhimento, como um ninho do mundo.

¹¹ No original: El regreso a sí mismo [...] está simbolizado por este recogimiento cotidiano en un domicilio personal conformado por espacios, tiempos y cosas familiares que me son disponibles.

É a literatura gótica que subverte a noção da casa como um abrigo seguro e expõe os horrores que acontecem no âmbito privado. Tendo suas origens na arquitetura, não é coincidência o espaço ser um elemento essencial na narrativa e estética góticas, muitas vezes sendo o responsável por definir a obra como tal (Santos, 2017, p. 18). Nos primórdios do gótico, em obras como *O castelo de Otranto* (Horace Walpole), *Os mistérios de Udolpho* (Ann Radcliffe) e *O velho barão inglês* (Clara Reeve), a trama se passa em castelos ou outros edifícios medievais, como abadias, igrejas e cemitérios. Essas estruturas, geralmente em ruínas, contêm passagens secretas e fantasmas reais ou imaginados, que podem ser lembretes de violências ou crimes passados que foram escondidos em seus corredores sombrios e, por mais distante que aquele passado seja, ele retorna no presente para assombrar o herói ou a heroína.

Em publicações posteriores, o castelo antigo é gradualmente substituído por casas assombradas, sendo *Wuthering Heights* (1847), de Emily Brontë, um dos trabalhos pioneiros dessa nova temática. A casa, então, torna-se o local onde os medos e as ansiedades dos personagens manifestam-se fisicamente, com o mesmo clima sombrio e encarcerador que antes caracterizavam castelos e igrejas. O tema da casa mal-assombrada é tão persistente na literatura que, com o passar do tempo, tornou-se um subgênero do gótico (Alegrette, 2017, p. 8).

Não à toa, nas literaturas gótica e de horror, cujo objetivo é gerar medo no leitor, a invasão do lar apresenta-se como um conflito recorrente; por meio de seus enredos, o gótico brinca com o medo primitivo e inconsciente dos personagens e leitores de ter sua residência e sua privacidade violadas. Essa invasão constitui uma dupla violação para as mulheres cujas vidas se passavam dentro de casa em séculos anteriores.

O conceito de *unheimlich* de Freud pode ser usado para discutir como a casa, um espaço seguro, tem a capacidade de se transformar em um lugar estranho e inquietante. Freud explora essa sensação de medo em seu ensaio de 1919, “O infamiliar” (*Das Unheimliche*), que analisa o conto “O homem de areia”, de E.T.A Hoffman. A raiz da palavra *heimlich*, *heim*, significa “casa” ou “lar” em alemão. Por conseguinte, *heimlich* significa tudo aquilo que é íntimo e familiar, mas também aquilo que é secreto. A casa, então, é um lugar seguro do mundo exterior, onde segredos são resguardados da esfera pública e onde a invasão de uma força externa pode causar desordem na vida dos personagens, transformando o lar em *unheimlich*, ou infamiliar. A casa é um espaço polissêmico, pois ao mesmo tempo em que simboliza proteção, identidade, acolhimento e nostalgia pelo passado, também pode abrigar o oculto, o sombrio e o misterioso (Gordillo, 2014, p. 234).

Freud define o infamiliar como “uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo”, algo que suscita angústia e horror (Freud, 2019, p. 29-33). O infamiliar é quando algo íntimo se torna aterrorizante (Freud, 2019, p. 33), quando situações familiares adquirem conotações desconhecidas abruptamente (Cavallaro, 2002, p. 4). Assim, o efeito do infamiliar está fortemente ligado à vida cotidiana, uma vez que ele só pode se manifestar no âmbito daquilo que já nos é familiar - e o que pode ser mais conhecido do que a nossa própria rotina? Então, o infamiliar nasce quando algo reconhecido pelo inconsciente, mas desconhecido pelo consciente, coloca um ponto de desequilíbrio na ordem de funcionamento da realidade e resulta na sensação de *déjà vu*, “porta de entrada do medo” (Scotuzzi e Rossi, 2017, p. 66-67). Por isso, o horror “está presente no real [...] como fato da vida cotidiana” (Scotuzzi e Rossi, 2017, p. 68)

O infamiliar não é o oposto do familiar, mas sim adjacente a ele, pois não é algo completamente desconhecido ou novo. *Umheimlich* é o oposto das definições primárias de *heimlich* como algo confiável e confortável, mas não é oposto às definições secundárias, como algo que é encoberto, que permanece oculto (Freud, 2019, p. 45). Como situações que produzem os efeitos do infamiliar, Freud cita os autômatos, a vivificação de objetos inanimados, o retorno dos mortos, *a casa mal-assombrada* e o duplo, ou seja, os efeitos do infamiliar ocorrem quando “as fronteiras entre fantasia e realidade são apagadas, quando algo real, considerado como fantástico, surge diante de nós” (Freud, 2019, p. 93). Portanto, a sensação de *umheimlich* é subjetiva e nasce a partir de situações diferentes em pessoas diferentes e, conseqüentemente, é um recurso muito utilizado em narrativas que têm como objetivo despertar o horror artístico no leitor.

Além da invasão *externa*, a transformação da residência em algo estranho ocorre devido a um conflito *interno*, pois a casa, para além do indivíduo, pode representar uma linhagem, sendo um artefato cultural vinculado ao nome de uma família (Williams, 1995, p. 45, p. 247). Mais especificamente, Williams (1995) afirma que a casa é a família e os segredos que ela guarda. Dessa forma, as ansiedades e tensões que permeiam a estrutura familiar contribuem para que a casa adquira conotações de estranheza, tornando-se um local sombrio que estabelece uma correspondência direta com o estado interior das relações familiares; os horrores retratados na trama são espelhados na condição do espaço (Williams, 1995, p. 45).

Em textos de autoria feminina, em especial, a temática ligada às relações familiares é muito forte e recorrente: “As mulheres, ao construir seu universo ficcional, priorizam as relações

familiares” (Teixeira, 2010, p. 48-49). A família é vista como lugar de adestramento para a adequação social e é, muitas vezes, a responsável pelos conflitos na narrativa, pois a principal instituição do patriarcado é a família, sendo, simultaneamente, um espelho e uma conexão com a sociedade em geral. A família é uma unidade patriarcal dentro de um todo patriarcal, que serve para encorajar seus membros a se ajustarem e a se conformarem e tem a função de agir como uma unidade de governo que administra seus cidadãos por meio do chefe de família, em especial as mulheres, que tendem a ser governadas pela família e têm pouca relação formal com o Estado (Millett, 2012, p. 72).

Sendo a unidade familiar uma presença tão forte na vida das mulheres, as ansiedades sobre o espaço privado e o cotidiano doméstico perduram na literatura ainda nos séculos XIX e XX (Gilbert e Gubar, 1979, p. 83). Muitas autoras usufruíram e ainda usufruem da escrita para ilustrar os horrores do dia a dia, desde o lar como uma prisão até abusos físicos e psicológicos. Um exemplo desse tipo de narrativa é o conto “O papel de parede amarelo” (1892), de Charlotte Perkins Gilman, em que uma escritora é mantida isolada no quarto por seu marido, que é médico, como “cura” para a depressão pós-parto, uma prática comum na época chamada de *rest cure*. Impedida de sair, ver seus amigos ou escrever, sua imaginação suprimida encontra escape nas paredes amarelas do quarto. Ela começa a ver gradualmente formas e movimentos por trás do papel de parede, o que simboliza sua desintegração mental. Esses movimentos tomam a forma de uma mulher, que pode ser ela mesma, confinada entre quatro paredes, ou uma representação de todas as mulheres presas nesses arranjos domésticos, evidenciando o confinamento dentro da família burguesa como enlouquecedor (Showalter, 1985, p. 142).

Esse confinamento não é apenas metafórico, mas também é literal. Como Gilbert e Gubar (1979) expõem, escritoras como Emily Dickinson, as irmãs Brontë e Christina Rossetti estavam presas em suas casas, que eram a casa de seus pais. Na verdade, quase todas as mulheres brancas de classe média estavam, de certa forma, aprisionadas nas casas de homens, fossem eles pais ou maridos, no século XIX. Em muitos enredos, as heroínas habitam casas assustadoras e/ou assombradas e são frequentemente capturadas, acorrentadas, presas e até mesmo enterradas vivas (Gilbert e Gubar, 1979, p. 83).

Especialmente dentro do gótico, a claustrofobia das personagens presas ao lar ou a funções que não lhe cabem mais, como a imposição de um papel social e sexual, permanece: “As heroínas góticas do século XX não são presas em castelos, porões e calabouços, mas no espaço doméstico,

e nas próprias prisões inconscientes que revelam denúncia à ideologia patriarcal” (Batista e Silva, 2017, p. 34).

Outro dos temas abordados inclui o receio da maternidade, cuja experiência era predominantemente corporal. Muitos críticos psicanalistas, ao teorizarem o gótico feminino, focaram quase exclusivamente na representação do corpo a partir da perspectiva das mulheres (Gil, 2013, p. 74). Para esses críticos, as heroínas não estavam confinadas em castelos ou casas, mas em seus próprios corpos, como será explorado no Capítulo 3.3: “El último verano”.

Principalmente no contexto doméstico da cultura burguesa, os corpos das mulheres são definidos como o principal meio de se relacionar com os homens, trocados por segurança e proteção econômica, inicialmente como propriedade dos pais e, posteriormente, dos maridos. Como resultado, as mulheres podem perceber seus corpos como algo que não lhes pertence, algo destinado apenas ao “uso” dos maridos e filhos (Sá, 2018, p. 20). Essas relações se refletem nas narrativas de horror ao escreverem sobre seus medos, ansiedades e terrores relacionados à reprodução, à maternidade indesejada ou proibida, ao parto, à fragmentação do corpo, à raça, à sexualidade, ao adultério, à relação mãe-filha, à morte e à relação autora-texto (Gil, 2013, p. 76).

Além do aprisionamento da mulher ao lar e ao próprio corpo, como veremos em “El último verano”, as obras escritas por mulheres frequentemente denunciam figuras autoritárias masculinas como os principais vilões da protagonista feminina e como o obstáculo que as impede de alcançar um desfecho feliz. Segundo Santos (2017), personagens como nobres e clérigos decadentes, pais e maridos autoritários, criminosos e psicopatas fazem parte da categoria de antagonistas góticos que, usando a força, o poder e a posição da qual desfrutam na sociedade, abusam física e psicologicamente de suas vítimas. O marido, que é o “chefe” da família, muitas vezes é o antagonista e fonte de infelicidade da protagonista. Portanto, o casamento é visto como uma forma de opressão e o verdadeiro horror para essas escritoras provém da ansiedade, medo e raiva que sentem dentro de arranjos sociais, especialmente o matrimônio (Williams, 1995, p. 136). Esses tipos de maus tratos infligidos à heroína têm como objetivo fazer com que o leitor simpatize com a condição da vítima (Santos, 2017, p. 16) e apontam a estrutura patriarcal como ultrapassada e a família aristocrata e “tradicional” como uma instituição em ruínas por perpetuar tradições antiquadas.

Por isso, para as mulheres, o lar como fonte de segurança é uma ideia contraditória, pois essa proteção está disponível apenas ao submeterem-se ao controle do homem, o que, por si, é uma

forma de renunciar à sua segurança, já que o poder passa para as mãos de outra pessoa. Em vez de um lugar acolhedor, a casa, então, se apresenta como um lugar ameaçador e insólito. Através dessa literatura, a comunicação entre mulheres (autora e leitora) se faz, muitas vezes, por meio da “experiência comum da dor” (Showalter, 1977, p. 195).

CAPÍTULO 1.1: A CASA COMO ESPAÇO DE HORROR

O debate sobre a existência do gótico ou do horror na América Latina é envolto em tensão. Mesmo na Inglaterra, a literatura gótica era considerada repetitiva e baixa, um estilo “menor” (Ordiz e Casanova-Vizcaíno, 2018, p. 1). Até pouco tempo atrás, esse tipo de ficção não existia como objeto de investigação acadêmica, com exceção de poucos casos específicos, como as obras mexicanas *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, *Aura* (1962), de Carlos Fuentes e *La condesa sangrienta* (1966), de Alejandra Pizarnik (Dabove, 2019, p. 199). Um dos motivos para a marginalização do gótico era o medo, por parte dos autores, de serem rotulados como imitadores do modelo europeu devido à percepção de que a literatura gótica apresenta temporalidades, espaços, personagens e enredos que são estranhos às nossas tradições culturais (Gordillo, 2014, p. 299).

França (2018) argumenta, porém, que essa compreensão, ao restringir a ficção gótica apenas às suas formas e fórmulas do século XVIII, negligencia a evolução do gótico desde então até a contemporaneidade e como ele se estabeleceu como algo muito além de apenas um estilo histórico da época. Similarmente, Edith Birkhead (*apud* Oliveira, 2018, p. 28) acredita que o gótico permeia todas as épocas porque está enraizado no instinto humano.

A ausência do gótico está, portanto, ligada a inseguranças relacionadas à identidade, nacionalidade e mercado internacional. Para Glennis Byron (*apud* Ordiz e Casanova-Vizcaíno, 2018, p. 2-3), a rejeição do termo “gótico” está relacionada à sua nomenclatura, uma vez que, ao rotular um texto com uma terminologia inglesa, surge a preocupação de que a leitura dessas obras seja uma imposição colonial. Alguns escritores e críticos, como o mexicano José Luis González, acreditavam que essa forma de literatura era elitista, escapista e antinacional. De modo geral, o gótico era ignorado na América Latina, cuja literatura é notadamente conhecida pelo realismo mágico e pelo fantástico (Ordiz e Casanova-Vizcaíno, 2018, p. 1).

Contudo, estudos recentes estão resgatando obras antigas e nelas identificando traços do gótico (Tang, 2010; Gordillo, 2014; Batista, 2017; Bellin, 2017; Santos, 2017; Casanova-Vizcaíno e Ordiz, 2018; Dabove, 2019; Garrido, 2018; Rivera, 2018; Sena, 2018; Fuentes, 2019). Atualmente, à medida que as preocupações relacionadas à identidade nacional e literatura se atenuam e a globalização se expande, não há mais tanta hesitação em rotular uma obra latino-americana como “gótica”.

É através da lente gótica que a escritora e pesquisadora argentina María Negroni analisa, por exemplo, os trabalhos de autores hispano-americanos como Carlos Fuentes, Rosario Ferré, Alejandra Pizarnik, Adolfo Bioy Casares, Júlio Cortázar, Octavio Paz, Horacio Quiroga e Silvina Ocampo (Ordiz e Casanova-Vizcaíno, 2018, p. 1). A autora argumenta que o conto fantástico, a maior contribuição argentina para a literatura mundial, é derivado do gótico, e não uma negação ou superação do mesmo (Dabove, 2019, p. 200), como propõe Cortázar em seu ensaio “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, quando escreve que seu “senso crítico” o fez deixar a literatura gótica de lado e procurar o misterioso e o fantástico em campos diferentes (Cortázar, 1975, p. 148).

Ainda que as literaturas gótica e de horror sejam predominantes na Inglaterra e nos Estados Unidos, elas de fato chegaram na América Latina. Casanova-Vizcaíno (2015) afirma que os elementos da literatura de horror já se faziam presentes no continente no início do século XIX, persistindo durante os séculos XIX e XX. Como exemplos, a pesquisadora cita Alejandro Tapia y Rivera, Eduardo Holmberg, Fabio Fiallo, Horacio Quiroga, Alfonso Hernández Catá, Silvina Ocampo, Manuel Mujica Lainez, María Luisa Bombal, Enrique Anderson Imbert, Virgilio Piñera, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, entre outros (Casanova-Vizcaíno, 2015, p. 133).

Contudo, a presença da literatura de horror se fez em menor medida na América Latina, em virtude de diversos fatores, como por exemplo, a ausência de uma forte estética como a europeia medieval, que se valia de castelos e calabouços, decoração antiga e um clima sempre escuro e chuvoso. No entanto, de acordo com Williams (1995), mais importante para a estética gótica do que esses elementos físicos é a criação de uma atmosfera opressiva capaz de evocar, nos personagens e nos leitores, sentimentos como claustrofobia, solidão e uma sensação de que aquele lugar antigo está repleto de segredos. Lovecraft reforça essa perspectiva ao escrever que “o mais importante de tudo é a atmosfera, pois o critério final de autenticidade não é o recorte de uma trama e sim a criação de uma determinada sensação” (1987, p. 5).

O gótico se adapta ao lugar da mesma forma que se adapta ao período histórico. Apesar da ausência de um passado medieval, existe, na América Latina, um ajustamento de cenários, sendo a casa um deles, provando que o gótico é mais do que sua forma tradicional definida na literatura europeia do século XVIII.

Williams (1995, p. 15, p. 39) defende que não se deve confinar essa literatura em parâmetros fixos para não se limitar, pois o gótico, mais que os castelos, o sobrenatural e os fantasmas, é uma atmosfera, um sentimento e a intenção de causar assombro no leitor, independentemente dos artifícios utilizados. É por meio desses artifícios e imagens que os autores encontram o espaço para projetar medos e fantasias culturais; assim, figuras e metáforas semelhantes podem ter significados diferentes, dependendo da cultura que as utiliza (Botting, 1996, p. 13).

Além disso, desde suas origens, o gótico é associado a um estado de crise, de ruptura e de questionamento da norma. Mudanças como urbanização, industrialização, desenvolvimento do capitalismo, descobertas científicas e a Revolução Francesa despertavam ansiedade e incerteza na população burguesa.

Segundo Vasconcelos (2002, p. 122-123),

O gótico é portanto uma visão de pesadelo de um mundo moderno, feito de indivíduos separados, que se dissolveu em relações predatórias e demoníacas que não podem ser reconciliadas numa ordem social saudável. O rompimento dos laços comunitários [...] explicaria, assim, o aparecimento [...] de um tipo de ficção que questiona a constituição do “real” e interroga as contradições sociais, abrindo espaço para a mescla de medo e interesse que parece ter caracterizado as relações da burguesia com a aristocracia. Aqui, o romance gótico coloca a nu todas as suas ambivalências.

Então, não é coincidência que o gótico tenha prevalecido em um contexto global e que esse estado de crise englobe também a conturbada e violenta história hispano-americana (Gordillo, 2018, p. 174). Na literatura, os castelos assombrados passam a dar lugar para as áreas rurais e as fazendas, e os aristocratas assumem a forma de senhores de terra. As mudanças de características e significados revelam a tradição gótica como algo maleável, que ultrapassa gêneros, não se restringindo a uma escola literária ou a um período histórico, como constatamos anteriormente. É uma forma híbrida, que desenvolve e varia suas próprias convenções em relação a novos modos de escrita (Botting, 1996, p. 9) e, como argumenta Cohen (1996), os medos explorados nesses enredos mudam com o tempo e o lugar, pois o que perturba uma sociedade pode não perturbar outra.

Esse medo cultural é incorporado na figura do vilão. Anteriormente, em clássicos como *Drácula*, o vilão era a incorporação de um grupo marginalizado, seja por uma diferença cultural, política, racial, econômica e/ou sexual (Cohen, 1996, n.p.); a sexualidade, a raça, a alteridade física/intelectual e o gênero feminino apareciam no centro das concepções do que é monstruoso (Mendéz e Villena, 2012, p. 131). Porém, como já mencionamos, na visão de escritoras góticas, como Ann Radcliffe, Clara Reeve e Sophia Lee, o verdadeiro mal é um homem em posição de poder, geralmente o marido, o pai ou o padre.

Conforme Silva (2017, p. 111):

O medo, sendo emoção, se manifesta de forma diferente e com respostas variadas não só em distintas culturas, como em diferentes momentos históricos, classes sociais e até mesmo nos indivíduos, idiossincraticamente. É certo que há temas no horror capazes de afetar boa parte de seus potenciais receptores, mas há, junto a estes, uma infinidade de obras que, aterrorizantes para certos indivíduos, não sensibilizam outros.

Ou seja, o efeito do “horror” é relativo; o que aterroriza uma geração pode não afetar a próxima (Williams, 1995, p. 21). Os autores latino-americanos então adaptam o horror e o gótico para estéticas nacionais e locais e utilizam-se disso para explorar questões sociais. O lar como espaço do infamiliar, de inquietude e de conflitos familiares também é uma tradição presente entre escritoras da América Latina no meio do século XX; muitas delas se utilizaram dos elementos lúgubres do gótico e do horror para abordar tais temas. Nesta dissertação, levando em conta a autoria feminina, serão usadas, como exemplos, as obras de Silvina Ocampo, Rosario Ferré, Guadalupe Dueñas e Inés Arredondo, contistas contemporâneas e em sintonia com a ficção de Amparo Dávila.

Silvina Ocampo (1903-1993) é uma autora argentina conhecida por sua contística que transita nas águas do fantástico e do horror, como nos contos “Carta debaixo da cama”, “A cara na palma”, “O pecado mortal” e “Radamanto”, presentes na obra *As convidadas*. “A casa de açúcar” aparece em sua terceira coletânea, *La furia* (1959), publicada no Brasil como *A fúria e outros contos*, em 2019.

Esse último conto acompanha Cristina, uma mulher extremamente supersticiosa que quer se mudar com o parceiro para uma casa nova, sem inquilinos anteriores, desejo esse que é fruto de suas superstições. No início, a busca se mostra infrutífera, mas, por fim, seu marido - e narrador do conto - encontra a casa ideal, descobrindo logo, porém, que ela fora habitada nos anos 1930. Para

encerrar a procura, ele oculta essa informação da esposa, mudando-se com ela para a casa, que de tão branca parece feita de açúcar. Cristina fica aliviada, pois sente que ali “se respira um cheiro de limpeza. Ninguém poderá influenciar nossa vida ou contagiá-la com pensamentos que infectam o ar” (Ocampo, 2019, p. 33).

As mentiras do narrador logo vêm à tona. Em um primeiro momento, alguém liga para a casa perguntando por Violeta, a antiga inquilina, o que revela que, diferente do que Cristina acredita, a casa não está limpa de “pensamentos sujos” ou de vivências passadas. Gradualmente, o narrador começa a se sentir inquieto com várias situações que se acumulam: um vestido misterioso que chega para a esposa, uma vizinha que afirma que Cristina é Violeta, e uma intrusa que a acusa de ter um caso com um homem chamado Daniel. O marido considera mudarem-se para outro lugar, mas Cristina rejeita a ideia, sinalizando o começo de uma mudança em sua personalidade, que é notada por ele: “Percebi que sua personalidade tinha mudado: de alegre ficou triste; de comunicativa, reservada; de tranquila, nervosa. Não tinha apetite” (Ocampo, 2019, p. 34-35).

O medo de Cristina se concretiza e a antiga inquilina passa a influenciá-la, incorporando Violeta sinistra e lentamente, como a vizinha afirma: “Para nós, a senhora é Violeta. Sempre a mesma misteriosa Violeta” (Ocampo, 2019, p. 37). Isso provoca a deterioração do relacionamento dos recém-casados à medida que a casa se torna um lugar claustrofóbico para o *marido*, de modo a subverter a tradição de autoras góticas e de horror. Conforme as identidades das duas mulheres se mesclam de maneira intrínseca, Cristina também se torna um ser irreconhecível, um “outro” para si mesma e para o marido: “Desconfio que estou herdando a vida de alguém, as alegrias e os sofrimentos, os erros e os acertos. Estou *enfeitiçada*” (Ocampo, 2019, p. 40, grifo nosso).

Em um primeiro momento, Violeta se mostra, como é típico do conceito do duplo (*doppelgänger*) na literatura, como a sósia de “contornos sinistros” de Cristina. Com isso, podemos perceber que o horror neste conto não se manifesta de forma concreta com mortes, sofrimentos e torturas físicas, mas como um horror interior que causa angústias (Moraes, 2002, p. 99). Além disso, o mundo privado em “A casa de açúcar” é perturbado pela sugestão de que a casa poderia influir na vida de seus moradores, instalando a sensação de infamiliar descrito por Freud (Leandro e Bezerra, 2021, p. 6). Ocampo provoca esse efeito ao demonstrar que um lugar pode moldar a identidade de seus habitantes e vice-versa, pois os moradores também deixam suas marcas para trás, fazendo com que casas encerrem histórias entre suas paredes.

Enquanto o esposo fica cada vez mais assustado, Cristina aceita a conversão e até a considera positiva: “Canto com uma voz que não é a minha. [...] Se fosse antes, teria ficado angustiada, mas agora adoro. Sou outra pessoa, talvez mais feliz do que eu” (Ocampo, 2019, p. 40). O interior da casa de açúcar causa um efeito de realidade refratada, um espelho onde reside uma vida paralela que permite a existência do fantástico (Leandro e Bezerra, 2021, p. 9). É o fantástico que apresenta a Cristina a chance de se tornar mais livre, pois não se assusta com a possibilidade de estar sendo “assombrada” por Violeta; além disso, ela foge de casa ao final do conto e o marido nunca mais a vê, simbolizando um escape do lar e do casamento - instituições tão frágeis quanto açúcar em contato com a água.

Como argumentam Zaratín e Trevisan (2021), o fantástico expõe as possibilidades de expressão do tecido social ao produzir efeitos de realidade, isto é, o fantástico surge na sua dimensão denunciadora da realidade, pois é quando o impossível irrompe no real que se produz uma reflexão a respeito da sociedade e do cotidiano até então aceitos como normalidade.

A conexão entre as duas mulheres ocorre de maneira natural e predeterminada, pois as vidas de Cristina e Violeta já estavam entrelaçadas antes mesmo de Cristina se mudar para a casa de açúcar. Porém, a ferramenta que sela, ao final, a fusão das duas identidades é a casa. Antes de morrer, Violeta desabafara com a sua professora de canto sobre uma “mulher” que roubaria a sua vida, como vemos no excerto abaixo:

Alguém roubou minha vida, mas vai pagar muito caro por isso. Não vou mais ter meu vestido de veludo, será dela; [...] perderei a voz que vou transmitir a esta outra garganta indigna; eu e Daniel não nos abraçaremos mais na ponte de Constitución, iludidos por um amor impossível, inclinados como antigamente sobre o parapeito de ferro vendo os trens partirem. (Ocampo, 2019, p. 41-42)

Cristina e Violeta se tornam duplas uma da outra ao longo da narrativa. O duplo é uma das causas do efeito do infamiliar e aparece na literatura para causar inquietação na trama e no leitor, pois ele representa uma duplicação, divisão e confusão do “eu” e revela o quão infamiliar somos para nós mesmos (Freud, 2019, p. 69-73). Como argumenta Moraes, a tematização do duplo exprime “a concepção de que cada homem abrigaria em si um ‘hóspede desconhecido’” (2002, p. 100). O espectro surge para revelar uma realidade oculta que reside no inconsciente, segredos do passado ou uma previsão de fatos catastróficos, como a morte; a sombra representa “uma extensão do eu que, uma vez revelada, condena o indivíduo a um enfrentamento consigo mesmo” (2002, p.

101). Cristina enfrenta sua realidade quando tem contato com o seu duplo, Violeta, e sua casa, o que acarreta em uma mudança na sua vida e nas suas percepções, até que ela decide deixar tudo para trás e fugir.

Em “A casa de açúcar”, Ocampo subverte não apenas o enredo da casa mal-assombrada, como também a figura do duplo. A ideia de um “protótipo” e de uma “sombra” se misturam em face à revelação de que Violeta, no passado, já sabia que a mescla com Cristina ocorreria anos mais tarde. Por isso, não se sabe se Cristina é o duplo de Violeta, ou se Violeta é o duplo de Cristina. Ademais, em vez de uma confrontação, a existência de um duplo revela a Cristina seus desejos ocultos de liberdade, sendo que Violeta é uma mulher que a complementa, e não uma inimiga.

Ocampo se utiliza desses elementos estranhos - o infamiliar e o duplo; a casa gótica; o comportamento em transição de Cristina; a predestinação; as intrusões do passado de Violeta na vida do casal, como os vizinhos - para contar uma história sobre “personagens femininas duplas repetidas incessantemente como uma boneca russa que guarda dentro de si réplicas de si mesma” (Erburu, 2013, p. 174, tradução nossa)¹². Com suas identidades em crise, Cristina e Violeta anulam a visão unidimensional da identidade feminina.

Outra obra cuja trama gira em torno de um casamento e uma casa sufocantes é “La muñeca menor”, publicada na antologia *Papeles de Pandora* (1976) por Rosario Ferré (1938-2016), escritora e primeira-dama de Porto Rico. No conto, a protagonista é muito próxima da tia, que confecciona bonecas em tamanho real para suas sobrinhas todos os anos, com o objetivo de registrar o crescimento das nove meninas. Quando elas crescem e se casam, a tia lhes dá uma última boneca de recordação. A diferença é que essa boneca final é preenchida com mel, e não com algodão.

Quando mais jovem, enquanto tomava banho no rio, a tia fora mordida por um camarão de água doce, que depois se infiltrara em sua pele pela ferida¹³. O médico de família poderia facilmente ter removido o organismo invasor, mas mente para a mulher, que passa os próximos vinte anos pagando pelo tratamento e, consequentemente, financiando indiretamente os estudos de medicina do filho do médico.

¹² No original: a ser una historia de dobles personajes femeninos repetidos incesantemente como una muñeca rusa que guarda dentro de sí réplicas de ella misma.

¹³ Em espanhol, o animal é chamado de “chágara”, um tipo de camarão de rio encontrado no Caribe, especialmente em Porto Rico. Em inglês, traduziu-se como “river prawn”. Contudo, camarões não são criaturas conhecidas por morderem, por isso acreditamos que isso seja um dos elementos fantásticos do conto.

O filho se sente atraído pela mais nova das sobrinhas e a pede em casamento. Os recém-casados vão morar na cidade e o marido obriga a esposa a se sentar todos os dias na varanda, “para que quem passasse na rua soubesse que ele havia se casado na sociedade” (Ferré, 2011, p. 6, tradução nossa)¹⁴. Ele a trata como uma boa aquisição a ser exibida a todos do vilarejo, pois ela vem de uma família prestigiosa e aristocrática. Contudo, a moça descobre, aos poucos, a ganância do marido, quando ele começa a vender partes de sua boneca, como os olhos de diamante. Quando ele tenta vender as mãos e o rosto de porcelana Mikado, descobre que a boneca desapareceu e questiona a esposa, obtendo, como resposta, que as formigas descobriram o interior cheio de mel e a levaram. O marido escava toda a terra ao redor da casa, mas não a encontra.

Passam-se os anos e o médico se torna milionário pois todos da cidade são seus pacientes. A esposa continua se sentando na sacada e, quando os pacientes do marido se juntam a ela, percebem um odor doce de fruta podre que lhes provoca a vontade de esfregar as mãos como se fossem patas.

Apenas um fato perturba a felicidade do marido: enquanto ele envelhece, a esposa permanece com a mesma pele de porcelana que tinha quando ele a cortejava. Uma noite,

decidiu entrar no quarto dela para observá-la dormindo. Ele notou que seu peito não estava se movendo. Gentilmente colocou o estetoscópio sobre o coração e ouviu um barulho distante de água. Então a boneca abriu as pálpebras e furiosas antenas de camarão começaram a emergir das órbitas vazias. (Ferré, 2011, p. 8, tradução nossa)¹⁵

Ao final do conto, uma transformação completa em boneca ocorre. A correspondência entre mulher e boneca já existia no início do conto, pois a tia confeccionava bonecas com as medidas reais das sobrinhas, em uma réplica exata de seus corpos, correspondência essa que é enfatizada mais tarde pelo tratamento do marido. A representação do corpo como uma boneca cria o efeito do infamiliar, que desperta medo, segundo Freud, pelo conflito de julgamento que causa se um ser aparentemente vivo está inanimado, ou se um objeto sem vida seria animado (Freud, 2019, p. 65). Freud chega a essa conclusão em sua análise do conto “O homem de areia”, em que um rapaz conhece uma jovem chamada Olympia e não se dá conta de que ela é um autômato.

¹⁴ No original: para que los que pasaban por la calle supiesen que él se había casado en sociedad.

¹⁵ No original: Una noche decidió entrar en su habitación para observarla durmiendo. Notó que su pecho no se movía. Colocó delicadamente el estetoscopio sobre su corazón y oyó un lejano rumor de agua. Entonces la muñeca levantó los párpados y por las cuencas vacías de los ojos comenzaron a salir las antenas furibundas de las chágaras.

Para mais, o corpo feminino sempre foi uma pauta em debates feministas devido às experiências diferentes que ele proporciona em relação ao corpo masculino, ou seja, por sua capacidade de reprodução, menstruação e lactação, entre outros processos biológicos; suas características físicas geram confusão e apreensão, pois é um corpo em constante mutação e fora do controle. Por isso, os ideais feministas se preocupam com a representação do corpo, seja considerando-o algo que deve ser ignorado segundo esquemas masculinos, na busca de igualdade intelectual, seja como algo que deve ser reivindicado e reafirmado (Erburu, 2013, p. 170).

Nas obras analisadas, as escritoras se utilizam da ficção especulativa, como fantasia, realismo mágico e horror, para explorar os limites dos corpos femininos. Escritoras geralmente são atraídas para o fantástico como uma forma de subverter a cultura na qual estão inseridas, pois essa categoria permite a transgressão de limites, desafiando a definição do “eu” como um todo coerente e indivisível, que tem dominado o pensamento ocidental por séculos (Duncan, 1991, p. 65). Elas geralmente exploram, também, a escrita experimental e brincam com as definições de gênero, criando obras híbridas e difíceis de limitar. Da mesma maneira que transpõem seu próprio gênero designado, essas autoras transpõem gêneros literários; em seus contos, observa-se uma tradição de personagens femininas duplicadas que se transformam em outras mulheres, em objetos ou até em animais, em uma tentativa de abrir novos espaços que lhes permitam uma autodefinição de acordo com seus próprios termos (Erburu, 2013, p. 174), ou como uma maneira de propor uma “desconstrução” de corpos culturalmente constituídos.

Em “La muñeca menor”, tia e sobrinha são ligadas pela dor que os homens daquela família de médicos lhes infligiram¹⁶. O paralelo entre elas também se faz pelo parasita que habita o corpo da tia e que, ao final, se manifesta no corpo da sobrinha. O artrópode parasitário pode ser interpretado como uma metáfora do médico da família e seu filho, que se comportam como parasitas dessas mulheres em uma tentativa de conquistar o mesmo status social e financeiro.

Ainda sobre questões familiares, “Historia de Mariquita”, da escritora mexicana Guadalupe Dueñas (1910-2002), que pertence à *generación de medio siglo* assim como Dávila, foi publicado

¹⁶ O conto poderia ser, também, uma crítica às práticas médicas e científicas que por séculos invadiram, exploraram e violentaram corpos femininos. Em especial, na criação da pílula anticoncepcional, que foi testada em mulheres porto-riquenhas para avaliar a efetividade e segurança dos comprimidos por doutores norte-americanos. Os pesquisadores John Rock e Gregory Pincus, ligados à Universidade de Harvard, viajaram a Porto Rico em 1955 para testar o medicamento em desenvolvimento em aproximadamente 1,5 mil mulheres caribenhas em situação vulnerável. Elas não estavam cientes dos perigos do experimento e nem foram compensadas financeiramente, e os efeitos colaterais envolveram infertilidade feminina e até morte (BBC, 2018).

na antologia *Tiene la noche un árbol* (1958). A escritora ilustra, especialmente nessa coletânea, “o sinistro e o gótico no cotidiano, nas coisas que não são comuns, e é aí que mais nos impactam e entendemos que qualquer coisa ou situação nos abre portas para o fantástico” (Bravo-Alatriste, 2008, p. 152, tradução nossa)¹⁷.

O primeiro parágrafo de “Historia de Mariquita” gera um mistério em torno da figura do título. Sua irmã narra como a família muda de casa com frequência, tendo em mente o que seria melhor para Mariquita. Os pais debatem onde acomodá-la na nova casa: a mãe não a quer em seu quarto; na sala de jantar não é conveniente; o pai fica triste de pensar em colocá-la no porão; na sala de estar, as visitas fariam muitas perguntas. Por fim, Mariquita é designada ao quarto com suas outras seis irmãs, incluindo a narradora. Uma delas, Carmelita, tem medo de sua existência; não fica sozinha no quarto e afirma que Mariquita a persegue pela casa.

Logo, a narradora revela a trágica história para o leitor confuso: a irmã mais velha nascera muito frágil e morrera logo em seguida. O pai não aceitou sua morte e ninguém conseguiu convencê-lo a enterrá-la, guardando-a conservada em um pote de pimenta escondido no armário: “Ele fez esse trabalho com entusiasmo e talvez pensando em como suas outras filhas ficariam bem em potes de vidro silenciosos, livres dos perigos que ele antecipava que encontraríamos no mundo” (Dueñas, 1985, p. 25, tradução nossa)¹⁸. Esse trecho revela a necessidade parental de conservar os filhos - em especial as filhas - dos perigos que o mundo exterior apresenta, a ponto de se transformar em uma proteção sinistra. Estando mortas, elas não têm a chance de exercer o livre arbítrio para cometer seus próprios erros.

“Historia de Mariquita” revela, mais uma vez, a imposição da família como uma unidade que sufoca as filhas e é um exemplo da mulher confinada na casa do pai. A conservação da recém-nascida em um pote de vidro depois de morta é algo que deve permanecer escondido, longe do conhecimento de pessoas de fora - da família -, ao mesmo tempo que os pais permanecem ligados à morta e não aceitam a realidade.

O segredo no âmbito doméstico é explícito nesse conto: “Claro que guardávamos o segredo em família” (Dueñas, 1985, p. 25, tradução nossa)¹⁹. A privacidade e os segredos dessa família

¹⁷ No original: Dueñas representa lo siniestro, lo gótico en la cotidianidad, en las cosas que no son comunes y es ahí donde más nos impactan y entendemos que cualquier cosa o situación nos permite lo fantástico.

¹⁸ No original: Este trabajo lo efectuaba emocionado y quizá con el pensamiento de lo bien que estaríamos sus otras hijas en silenciosos frascos de cristal, fuera de tantos peligros como auguraba que encontraríamos en el mundo.

¹⁹ No original: Claro está que el secreto lo guardábamos en familia.

estão seguros no seio do lar, longe dos olhos públicos - as visitas -, mas conscientes de que essa situação pode se reverter a qualquer momento, por isso os pais pensam com cuidado no melhor lugar para esconder o pote. Todas as casas habitadas por essa família se converterão em um lugar do infamiliar, pois ele é tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona (Freud, 2019, p. 45). A casa, que deveria ser um lugar seguro para as crianças, é fonte de medo e ansiedade para pelo menos uma delas, Carmelita.

Além do corpo de Mariquita conservado em um pote, o pai também guarda o umbigo de uma das filhas em uma caixa. É a narradora quem a preserva, pois o umbigo *pode* pertencer a ela. Essa possessão de partes do corpo das filhas remete à ideia de uma coleção de bonecas, como em “La muñeca menor”. As identidades mescladas das seis irmãs que permanecem vivas também apresentam semelhanças em relação às identidades compartilhadas de “A casa de açúcar”. As irmãs se confundem e formam um corpo só - não se sabe a quem pertence o umbigo, por exemplo -, configurando um conjunto sem identidade. Apenas Mariquita e Carmelita são nomeadas e esta última se destaca somente por ter medo do fantasma da irmã; nem mesmo a narradora possui nome próprio.

A filha morta acaba recebendo mais consideração, cuidado e proteção do que as filhas que estão vivas. Todas dormem no mesmo quarto e seguem morando juntas depois de adultas, permanecendo solteiras e dedicadas a guardar o segredo dos pais após sua morte, em vez de tentar alcançar seus próprios objetivos: “Passou o tempo, todas crescemos. Meus pais já não estavam entre nós, mas continuamos trocando de casa, e o problema da situação de Mariquita começou a piorar” (Dueñas, 1985, p. 25, tradução nossa)²⁰. Elas seguiram o legado dos pais, mesmo que não estivessem mais presentes para reforçá-lo, o que mostra a influência da unidade familiar como modeladora dos filhos.

As irmãs agora moram em uma mansão em ruínas, o que reflete a estrutura da família: “Alugamos uma mansão imponente em ruínas. As rachaduras anunciavam a destruição. Para tapar os buracos que apareciam nos cômodos, distribuímos quadros e pinturas sem interesse pela estética” (Dueñas, 1985, p. 25, tradução nossa)²¹. A casa velha, junto da presença fantasmagórica do passado, Mariquita, é o cenário gótico ideal para os eventos estranhos que ocorrem, como

²⁰ No original: Pasó el tiempo, crecimos todas. Mis padres ya no estaban entre nosotras; pero seguíamos cambiándonos de casa, y empezó a agravarse el problema de la situación de Mariquita.

²¹ No original: Alquilamos un señorial caserón en ruinas. Las grietas anunciaban la demolición. Para tapar las bocas que hacían gestos en los cuartos distribuimos pinturas y cuadros sin interesamos las conveniencias estéticas.

objetos caídos e bagunçados. Logo as irmãs se acostumam e aceitam esses fenômenos fantásticos que trespassam o cotidiano, colocando a culpa em “duendes”. Por outro lado, as criadas sabem da verdade e acusam Mariquita, que está guardada no armário, de percorrer a vizinhança à noite.

Para calar os boatos na vizinhança, as irmãs decidem enterrar Mariquita no jardim: “Para enterrá-la, era necessária uma certidão de óbito, que nenhum médico quis emitir. Enquanto isso, a criatura, que estava havia três anos sem ter a água trocada, permanecia sentada no fundo do pote, definitivamente entediada. O líquido amarelado nublava a paisagem” (Dueñas, 1985, p. 27, tradução nossa)²².

Mariquita é como um ser vivo, com sentimentos e desejos próprios, um membro da família mesmo após a morte, mostrando como os laços de família são inquebráveis. Porém, quando ela traz um problema para a *imagem* da família, as irmãs priorizam manter a harmonia com os vizinhos, algo que seus pais nunca tiveram coragem de fazer.

O conto se encerra com um tom agri-doce e melancólico:

Agora nos mudamos de novo e não consigo esquecer o prado que aprisiona seu corpinho. [...] Quando eu contemplo o pote que a guardou por vinte anos, meu coração se enche de saudade como a de quem guarda uma jaula vazia; me atingem as tristezas que vivi frente a seu sonho; reconstruo minha solidão e descubro que essa menina ligou minha infância à sua companhia muda. (Dueñas, 1985, p. 27, tradução nossa)²³

Mais uma vez, a narradora mostra a maneira como a família, especialmente uma que viveu uma tragédia, influi nos desejos, sonhos, lembranças e até no futuro da próxima geração, comparando o pote de pimenta com uma “jaula vazia” e enfatizando a ideia de que a família mantinha Mariquita presa não para seu próprio bem, mas para conforto dos pais, que, se pudessem, talvez fizessem a mesma coisa com as outras filhas. Porém, enquanto seu corpo era mantido preso, o espírito de Mariquita rondava pela casa e pelo bairro, mais livre que suas irmãs.

Inés Arredondo (1928-1989), conterrânea de Guadalupe Dueñas e Amparo Dávila, participou da *generación de la casa del lago*, única mulher do grupo que inclui Juan García Ponce,

²² No original: Para enterrarla se necesitaba un acta de defunción que ningún médico quiso extender. Mientras tanto la criatura, que llevaba tres años sin cambio de agua, se había sentado en el fondo del frasco definitivamente aburrida. El líquido amarillento le enturbiaba el paisaje.

²³ No original: Ahora hemos vuelto a mudamos y no puedo olvidar el prado que encarcela su cuerpecito. [...] Cuando contemplo el entrañable estuche que la guardó veinte años, se me nubla el corazón de nostalgia como el de aquellos que conservan una jaula vacía; se me agolpan las tristezas que viví frente a su sueño; reconstruyo mi soledad y descubro que esta niña ligó mi infancia a su muda compañía.

José de la Colina, Juan Vicente Melo e Salvador Elizondo. A contista é conhecida por abordar temas espinhosos em sua escrita, como sexualidade feminina, religião, obsessão e incesto.

Em “Apunte gótico”, lançado na coletânea *Río subterráneo* (1979), que ganhou o prêmio Xavier Villaurrutia, Arredondo se utiliza das convenções clássicas do gótico para escrever uma história curta que choca e fascina. Com uma atmosfera sensual e misteriosa, o conto se abre com a narradora descrevendo o olhar que encontra ao acordar: ele pertence a um corpo nu, meio coberto pelo lençol, repousado na cama e iluminado pelas velas. Os corpos não se tocam, mas os olhos a aprisionam. O leitor não sabe ainda qual é a relação entre os dois personagens, mas alguns fatores o induzem a pensar que se tratam de amantes, como os corpos nus que dividem a mesma cama e excertos como: “Eu gostaria de colocar um pedacinho da minha língua na pele quente, no antebraço” (Arredondo, 2017, p, 85, tradução nossa)²⁴ e “Algo doce e grosso, no centro, que tornava meu corpo estranho e o dele singularmente familiar. Meu corpo hipnotizado e atraído” (Arredondo, 2017, p, 85, tradução nossa)²⁵.

E a autora prossegue: “Aquele algo que poderia ser a morte. Não, é mentira, ele não está morto: ele apenas olha para mim. Ele olha para mim e não me toca: não é a morte que estamos compartilhando. É outra coisa que nos une. Mas é sim. Os ratos a cheiram, os ratos a cercam” (Arredondo, 2017, p, 85, tradução nossa)²⁶. Essa é a primeira revelação chocante: o amante na cama está morto, o olhar que a penetra é o da morte.

Um rato sobe pelo cadáver, interrompendo a mirada que o casal compartilha e, então, o conto se encerra com mais uma revelação chocante: “Agora acredito que meu pai está morto. Mas não; neste exato momento, docemente, ele sorri: satisfeito. Ou é nisso que a oscilação da vela me fez acreditar” (Arredondo, 2017, p, 85, tradução nossa)²⁷.

O incesto entre o pai e a filha esclarece outro excerto misterioso do início do conto: “Minha mãe dormia em um dos quartos abismais daquela casa, ou não, talvez tenha morrido. Mas morta ou não, ele tinha uma mulher, outra, essa era a verdade. Foi a causa da loucura de minha mãe”

²⁴ No original: Hubiera querido poner un pedacito de mi lengua sobre la piel tibia, en el antebrazo.

²⁵ No original: Algo dulce y espeso, en el centro, que hacía extraño mi cuerpo y singularmente conocido el suyo. Mi cuerpo hipnotizado y atraído.

²⁶ No original: Ese algo que podía ser la muerte. No, es mentira, no está muerto: me mira, simplemente. Me mira y no me toca: no es muerte lo que estamos compartiendo. Es otra cosa que nos une. Pero sí lo es. Las ratas la huelen, las ratas la rodean.

²⁷ No original: Ahora sí creo que mi padre está muerto. Pero no, en este preciso instante, dulcemente, sonrío: complacido. O me lo ha hecho creer la oscilación de la vela.

(Arredondo, 2017, p. 84, tradução nossa)²⁸. Ao se deparar com esse trecho pela primeira vez, o leitor acredita que a mãe foi levada à loucura porque o marido tinha uma amante, mas uma segunda camada é exposta ao descobrir que a amante é a filha.

Nesse breve conto, Arredondo se utiliza de um ambiente sombrio, da repulsa - produzida pelo cadáver e pelo rato - e de outros elementos tradicionais dos primórdios do gótico no século XVIII para abordar um tema tabu, o incesto. O casarão escuro esconde a loucura da mãe e a morte do pai, o que remete ao conceito de Williams de que a casa “guarda segredos apenas por ser ela mesma, pois sua função é fechar espaços. E quanto maior, mais antiga e mais complexa a estrutura se torna, maior a probabilidade de ter quartos secretos ou esquecidos” (1995, p. 44, tradução nossa)²⁹. Isso mostra que o horror e o gótico, mais do que um cenário fixo como o castelo, constroem-se a partir da atmosfera e seu poder de evocar certas emoções nos personagens e nos leitores, como isolamento, melancolia e suspense (Williams, 1995, p. 39).

Ocampo, Ferré, Dueñas e Arredondo são algumas das escritoras contemporâneas que compartilham uma sintonia particular com a ficção de Amparo Dávila. Essa lista, embora não exaustiva³⁰, destaca autoras que exploraram, em seus contos fantásticos, temas como a influência de normas sociais, casamento e a dinâmica familiar na vida das personagens femininas. Essas escritoras incorporaram elementos do horror, como casas góticas, transfigurações, o infamiliar e o duplo, para revelar os horrores que permeiam a experiência cotidiana das mulheres de classe média do século XX, cujo status social muitas vezes é vinculado ao casamento, substituindo sua liberdade por uma segurança financeira e uma fachada exterior ilusória. No entanto, ironicamente, o perigo com frequência reside no âmago do lar, na instituição matrimonial e na própria estrutura familiar.

²⁸ No original: Mi madre dormía en alguna de las abismales habitaciones de aquella casa, o no, más bien había muerto. Pero muerta o no, él tenía una mujer, otra, eso era lo cierto. Era la causa de que mi madre hubiera enloquecido.

²⁹ No original: A house makes secrets in merely being itself, for its function is to enclose spaces. And the larger, older, and more complex the structure becomes, the more likely it is to have secret or forgotten rooms.

³⁰ Foram escolhidas apenas algumas autoras de países hispano-americanos e do século XX para filtrar e limitar o escopo desta dissertação, buscando semelhanças geográficas, idiomáticas e temporais a Dávila. Porém, é importante notar que existem muitas outras autoras que se encaixam no tema, em outros países e em outros séculos, como as brasileiras Maria Firmina dos Reis (1822-1917), Ana Luísa de Azevedo Castro (1823-1869) e Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), e autoras hispânicas mais recentes, como a argentina Mariana Enríquez (1973-) e a mexicana Silvia Moreno-García (1981-).

CAPÍTULO 2: AMPARO DÁVILA: UMA VIDA ASSOMBRADA

Amparo Dávila nasceu em Pinos, um povoado de mineração “velho e frio” em Zacatecas (Dávila, 1965, p. 1), no México, em 21 de fevereiro de 1928. Dávila descreve Pinos como uma cidade que, de longe, parece irreal, com suas torres altas, ruas de pedra e becos estreitos. Durante sua infância, não havia energia elétrica e os ventos que sopravam forte de noite intensificavam o frio (Dávila, 1965, p. 3). Por isso, a menina vivia com febre e seus pais não a deixavam sair de casa. Para se entreter, ela observava os cortejos fúnebres que passavam por sua janela, algo que era “quase cotidiano” (Gómez, 2015, n.p.).

A autora pinta uma atmosfera sombria de sua terra natal, que serve como combustível para sua imaginação igualmente aterrorizante. Sua infância foi solitária, pois seu irmão morreu quando tinha quatro anos, e ela, cinco: “Também não havia esperança de vida para mim, e sim muitos presságios de morte: morrera meu irmãozinho Luis Ángel e eu era uma menina doente e solitária” (Dávila, 1965, p. 2, tradução nossa)³¹.

Dávila passava seus dias na biblioteca do pai, um professor universitário, e foi lá que se deparou com *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, obra por meio da qual conheceu o rosto dos demônios que a perseguiram, sem descanso, noite após noite (Dávila, 1965, p. 5). Apesar de ainda não saber ler, as ilustrações infernais a assombraram. Ela tinha medo do escuro e, sem irmãos, buscava refúgio nos cachorros e gatos; via assombrações, como uma mulher vestida de branco que entrava e saía da sua casa com uma vela nas mãos, e um homem de perna de pau, que dizia ser o antigo dono. Assim, a escritora sempre se mostrou atraída pelo reino da fantasia e do horror, como se pode observar mais tarde em sua carreira.

Aos sete anos, foi enviada para um internato de freiras em San Luis Potosí, que considerava agradável e tranquilo na época, como toda província; foram anos prazerosos com amigas valiosas (Yacamán, 2014, n.p.). Depois de terminar o que hoje conhecemos como ensino médio, mudou-se para a Cidade do México para estudar e trabalhar como secretária do escritor Alfonso Reyes, com quem trabalhou de 1956 a 1958. Antes disso, ela já havia publicado antologias poéticas por conta própria, a primeira sendo *Salmos bajo la luna* (1950), seguida de *Meditaciones a la orilla del sueño* e *Perfil de soledades*, ambas de 1954.

³¹ No original: Había muerto mi hermanito Luis Ángel y yo era una niña enferma y sola.

Dávila vivenciou na pele as limitações de ser uma mulher no século XX, visto que não teve o apoio do pai quando se mudou para seguir o sonho de ter uma carreira como escritora:

Curiosamente, sendo um homem muito culto, muito inteligente, não estava interessado em que eu tivesse uma carreira, uma profissão. Era típico da época, pois se acreditava que as mulheres eram para o lar, ponto final. [...] ele não me apoiou; discordou, desconfiado, fazendo-me sentir como se fosse um fracasso total. [...] Ele achou que eu iria fazer papel de boba. (Dávila, 2008, n.p., tradução nossa)³²

Quando Dávila diz que a falta de apoio “era típico da época”, ela coloca em contexto os direitos femininos da década de 1950, afinal, foi apenas em 1953 que as mulheres puderam votar pela primeira vez. A essa altura, ela já havia publicado seu primeiro livro, provocando em seu pai um estranhamento ao pensar que a filha almejava uma carreira.

A autora conta que não teve nenhuma liberdade e nem direito, tanto na infância quanto na adolescência, tendo sido totalmente “subjugada, oprimida”, pois a educação que recebeu foi a de quando a mulher era considerada um “objeto, uma coisa”, visão cultivada por seu pai (Dávila, 1995, p. 118); para o progenitor, a filha só poderia estudar piano, idiomas, culinária e bordado (Dávila, 1995, p. 119). Essa descrição da vida da mulher no século XX ecoa na abertura de seu conto “El huésped”, que será analisado no próximo capítulo.

Ainda assim, Dávila tinha certas vantagens em contraste com outras mulheres da época, pois receber uma educação formal era um privilégio das que pertenciam a famílias ricas, atmosfera burguesa que Dávila emula de maneira sombria em alguns dos seus contos, como “El huésped” e “La señorita Julia”.

Em 1958, casou-se com o pintor Pedro Coronel, com quem teve duas filhas, Jaina e Lorenza. Porém, além de se dedicar à escrita e à família, Dávila queria cursar a universidade de Letras e Filosofia. O marido não era diferente do pai e “arrumava desculpas” para que ela não ingressasse na faculdade, pensando que esse desejo era só um pretexto para sair de casa, o que lhe causou sofrimento e frustração por não conseguir estudar como queria, como afirma em entrevista a Salazar e Lorenzo (1995, p. 119).

³² No original: Curiosamente, siendo un hombre muy culto, muy inteligente, no le interesó que yo tuviera una carrera, una profesión. Era lo típico de la época, porque se creía que la mujer era para su casa y punto. [...] no me apoyó; estuvo en desacuerdo, desconfiado, haciéndome sentir que iba a fracasar rotundamente. [...] Él creyó que iba a hacer el ridículo.

O ambiente burguês no qual Dávila estava inserida não era muito diferente da Inglaterra, onde ocorria a divisão das duas esferas - a pública, destinada ao homem, e a privada, reservada à mulher, como mencionado no Capítulo 1 desta dissertação. No México, a situação era semelhante, pois associavam as mulheres ao mundo da moralidade e dos sentimentos, que eram preservados na esfera privada sob o discurso de que essa era a “natureza feminina”, enquanto o homem era associado ao mundo dos negócios e da política, que deveriam ser conduzidos fora do lar, na esfera pública (Deusa e Peruga, 1998, p. 21).

Sob a tutela de Reyes, Dávila conseguiu ultrapassar esses limites e passou a publicar ainda mais, dessa vez transicionando de poemas para contos e, graças ao seu incentivo, a escritora se arriscou na prosa e enviou seus contos para revistas literárias (Gómez, 2015, n.p.), publicando seu primeiro conto, “El huésped”, em 1956 na Revista Mexicana de Literatura, fundada por Carlos Fuentes e Emmanuel Carballo. Em entrevista a Jorge Luis Herrera (2007), Dávila admite que a casa onde nasceu inspirou a casa sombria do conto em questão, que era grande e possuía um jardim, sendo este o único refúgio da narradora na história.

Em 1959, Dávila publicou seu primeiro livro de contos, *Tiempo Destrozado*, pela editora Fondo de Cultura Económica, seguido do segundo, *Música Concreta*, em 1961. Na sequência, ganhou uma bolsa do Centro Mexicano de Escritores, do qual era afiliada, para publicar *Árboles Petrificados* (1977), que recebeu o prêmio Xavier Villaurrutia no mesmo ano, tendo publicado sua última antologia de contos, *Con los ojos abiertos*, em 2008 e sua última antologia de poemas, *El cuerpo y la noche*, em 2011.

Dávila gostava de ler Cervantes, Hesse, Camus e Kafka e afirmou ter sido influenciada por autores como Jorge Luis Borges, Horácio Quiroga e Júlio Cortázar, com quem cultivava uma amizade. O argentino escreveu uma carta à autora mexicana elogiando seu livro *Tiempo Destrozado*, que conheceu por meio de uma amiga em comum; Dávila escreveu de volta agradecendo, nascendo assim, por meio de correspondências, essa amizade. Posteriormente, os amigos escritores vieram a se conhecer pessoalmente em Paris, onde ela foi acompanhar seu marido em uma exposição.

Segundo a escritora, os amigos tinham muitas coisas em comum, como o amor por gatos, jazz e certos autores. Cortázar dizia que Dávila tinha afinidade com Edgar Allan Poe, cujos contos ela não conseguia ler porque a “impressionavam” em demasia, mas considerava a comparação um

elogio. O autor descreve os contos davilanos como “explosões, como algo que se acumula e de repente irrompe” (Coronel, 2018, n.p., tradução nossa)³³.

Além de Cortázar, Dávila tinha uma “profunda amizade” com Inés Arredondo e Guadalupe Dueñas, trocando contos entre si para editá-los (Abenshushan, 2018, n.p.). Ela era especialmente próxima de Arredondo; as duas moravam no mesmo prédio e foram apresentadas por Pedro Coronel (Rozada, 2022, p. 122). Enquanto Dávila expressa admiração por Alfonso Reyes e Júlio Cortázar e os coloca em um “patamar elevado”, “seu vínculo com outras mulheres se traça num plano horizontal, frente à acentuada verticalidade de sua interação com Reyes, do tipo mentor e discípulo ou mesmo pai e filha” (Rozada, 2022, p. 123, tradução nossa)³⁴. Ela via sua rede de apoio feminina em termos de amizade e companheirismo e não como professoras, mestres ou antecessoras (Rozada, 2022, p. 123).

Ao longo da carreira, Dávila publicou, ao todo, quatro coletâneas de contos e quatro de poemas, vindo a falecer em 2020, mas nunca deixou de ser exaltada em seu país. Em 2008, foi reconhecida pelo Palacio de Bellas Artes da Cidade do México; em 2013, recebeu uma homenagem no Encontro Internacional de Escritores de Chihuahua; no mesmo ano, foi a primeira mulher a conquistar o Prêmio Literatura en el Bravo durante o 9º Encuentro de Escritores, celebrado na Ciudad Juárez. Em 2020, ganhou o prêmio Jorge Ibargüengoitia de Literatura da Universidade de Guanajuato por sua trajetória destacada dentro do gênero conto.

Sobretudo, por iniciativa do município de Zacatecas, da Secretaria da Cultura e do Instituto Nacional de Bellas Artes, criou-se o Prêmio Nacional de Cuento Fantástico Amparo Dávila em 2015, cujo objetivo, segundo a Enciclopedia de la literatura en Mexico, é trazer visibilidade à obra da autora zacatecana, assim como promover a criação literária. O prêmio busca homenagear um conto do gênero fantástico, de autoria de escritores mexicanos ou estrangeiros residentes no México, com cem mil pesos e a publicação desse conto vencedor em uma antologia.

Apesar de não ter iniciado sua carreira como contista, Dávila descreve o ato de escrever contos como algo natural e orgânico, que toma seu próprio rumo como um ser vivo:

Não saberia explicar direito, é uma coisa que acontece, que vem até mim, tão espontânea quanto dormir, quanto sonhar; ninguém tenta criar um sonho, ele vem. Sou muito sensível aos cheiros, às paisagens, tanto visuais quanto sensoriais, tudo

³³ No original: Son como explosiones, como algo que estaba acumulándose y que de golpe se abre paso.

³⁴ No original: Sus vínculos con otras mujeres se dibujan en un plano horizontal, frente a la marcada verticalidad de su interacción con Reyes, del tipo de mentor y discípula o, incluso, de padre e hija.

me motiva, desperta-me uma memória, uma experiência que, mesmo que muito distante, se materializa e ganha forma. Meus contos nascem da memória e da experiência, depois seguem seu próprio caminho. (Gómez, 2015, n.p., tradução nossa)³⁵

A isso, ela acrescenta em entrevista a Herrera: “Há muitas coisas que são feitas por intuição, não pensadas ou deliberadas, mas que simplesmente surgem, porque a história assim precisa. Penso e planejo como estruturar minhas histórias, mas não muito, pois deixo os personagens seguirem seu próprio caminho” (Dávila, 2007, p. 17, tradução nossa)³⁶. Para Dávila, os personagens tomam vida própria e conduzem seu enredo, sem que ela precise planejar sua jornada. Quando questionada por Fernando Yacamán sobre qual é seu conto ou personagem preferido, Dávila compara o ato de escrever à maternidade:

Os contos são como os filhos para as mulheres, que amam um porque é um bom menino, outro porque é muito travesso, outro porque dá muito trabalho; é assim que acontece com os contos. Você gosta de um porque foi fácil de escrever. De outro porque foi trabalhoso, de outro por motivos diversos, mas todos eles têm uma importância especial para mim. (Dávila, 2014, tradução nossa)³⁷

Alguns críticos e pesquisadores argumentam que sua narrativa não apresenta características específicas do México, e sim, de uma literatura universal. O autor argentino Luis Mario Schneider, por exemplo, acredita que sua escrita é “independente”, simultaneamente mexicana e universal, e que Dávila demonstra a habilidade de produzir uma literatura mexicana sem perder contato com problemas e características gerais (Rivera, 2016, p. 57). Quando contestada pela entrevistadora Frouman-Smith sobre a “falta de regionalismo” em sua obra, a autora mexicana explica seu interesse no universal:

³⁵ No original: No sabría explicarlo muy bien, es algo que se da, que me sale, así tan espontáneo como dormir, como soñar, nadie se propone alcanzar el sueño, llega. Soy muy sensible a los olores, a los paisajes, tanto visuales como sensoriales, cualquier cosa me motiva, me lleva a un recuerdo, a una vivencia que aunque fuese muy lejana, se materializa y hay que darle forma; mis cuentos brotan del recuerdo y la vivencia, posteriormente toman su propio camino.

³⁶ No original: Hay muchas cosas que uno hace por intuición, no pensadas ni deliberadas, sino que sencillamente surgen, porque el cuento así lo necesita. Pienso y planeo cómo estructurar mis relatos, pero no demasiado, porque dejo que los personajes vayan siguiendo su propio camino.

³⁷ No original: Los cuentos son como los hijos en las mujeres, que a uno lo quieren porque es buen muchacho, otro porque es muy travieso, otro porque da mucho que hacer, así pasa con los cuentos. A otro lo quieres porque lo escribiste fácil ¡De un hilo! A otro porque te costó mucho trabajo, otro por diferentes causas pero todos tienen para mí, una importancia especial.

O que me interessa fundamentalmente é o ser humano com todas as suas preocupações, suas angústias, seus medos. E esse ser humano pode viver tanto na China quanto no Japão ou no México, em qualquer lugar. Não estou interessada na localização geográfica, mas no mundo interior do ser humano, o homem grandioso ou pequeno e miserável, mas como homem, como ser humano. Não o lugar onde ele nasce e morre. (Dávila, 1989, p. 59, tradução nossa)³⁸

Porém, nem todos os críticos e escritores viam esse caráter “universal” como algo positivo e desejado. Em 1955, o crítico mexicano José Luis González descreveu esse tipo de literatura como “perigosamente globalizante”: “No México, hoje em dia parece estar na moda, entre uma escassa mas barulhenta minoria que se autodenomina a elite da nova geração, uma espécie de universalismo literário. O universalismo desses escritores tem um precedente conhecido: esquecer que o México existe” (Ordiz e Casanova-Vizcaíno, 2018, p. 2-3, tradução nossa)³⁹.

Contudo, através de suas entrevistas, é possível observar que Dávila reluta em se afiliar a grupos específicos. Em uma dessas entrevistas, quando questionada por Abenshushan sobre sua afinidade com outros autores ou pertencimento a um grupo literário, ela respondeu que Alfonso Reyes a orientava a “não se amarrar a um grupo, porque grupos podem ser sufocantes” (Abenshushan, 2018, n.p. tradução nossa)⁴⁰. Segundo a entrevistadora, Dávila era muito grata a esse ensinamento por achar que “não ter vínculos é muito saudável” (Abenshushan, 2018, n.p.).

Posteriormente, contudo, a crítica a incluiu na *generación de medio siglo*, uma geração preocupada com as “questões fundamentais da vida”, como o amor, a loucura e a morte. A autora justificou sua fascinação por esses temas dizendo:

O amor porque é o desejo de todo ser humano realizá-lo, ter uma companhia; e muitas vezes isso não acontece e gera os infortúnios, as frustrações. A loucura porque nos causa temor esse mundo obscuro, alienante, que sempre me preocupou também pelo terror que me engendra de repente cair em um poço sem fundo. E a morte porque é o mistério, o desconhecido, o que não está em nosso alcance, porque não sabemos o que é, o que pode ser e por isso nos produz um terror muito grande. (Dávila, 1989, p. 60, tradução nossa)⁴¹

³⁸ No original: lo que a mí me interesa fundamentalmente es el ser humano con todas sus preocupaciones, sus angustias, sus temores. Y ese ser humano igual puede vivir en China que en Japón o en México, en cualquier lado. Es decir, no me interesa el sitio geográfico sino el mundo interior del ser humano, el hombre grandioso o miserable o pequeño pero como hombre, como ser humano. No el lugar donde nace y muere.

³⁹ No original: In Mexico nowadays it seems to be fashionable, among a meagre but loud minority that call themselves the elite of the new generation, a sort of literary universalism. The universalism of these writers has a well-known precedent: to forget that Mexico exists.

⁴⁰ No original: “No te encasilles nunca en un grupo, porque los grupos llegan a asfixiar. Sé tú misma”.

⁴¹ No original: El amor porque es el deseo de todo ser humano realizarlo, tener una compañía; y muchas veces no se puede lograr y vienen los infortúnios, las frustraciones. La locura porque nos causa temor ese mundo oscuro, enajenante, que siempre me ha preocupado también por el terror que me produce de pronto caer en un pozo sin fondo.

Além de não desejar vincular-se a uma geração literária ou adotar uma escrita regionalista, Dávila também não se identificava como feminista. Durante uma entrevista com Salazar e Lorenzo, os entrevistadores questionaram se esses “invasores da sua vida” - em alusão ao pai e ao marido - tinham alguma relação com os personagens hóspedes ou intrusos que permeiam sua contística, ao que a escritora respondeu (1995, p. 119, tradução nossa):⁴²

Talvez seja de forma inconsciente. Acho que você transmite muito de si mesmo ao escrever. Mesmo que alguém diga que não está escrevendo uma autobiografia - sem dúvida não pretendo escrever uma autobiografia, nem tentei fazê-lo - muitas coisas brotam inconscientemente da própria vida.

Em seguida, os entrevistadores perguntaram se ela se considerava uma escritora feminista, preocupada com os problemas da mulher. Apesar da presença frequente, em seus contos, da deterioração mental das personagens femininas em decorrência das pressões sociais, conforme esta dissertação analisa, Dávila declarou que não, pois seu interesse abrange tanto as questões dos homens quanto as das mulheres, conforme excerto abaixo:

Não me considero uma escritora feminista, definitivamente não, porque gostei de muitos homens e os amei muito... Mas nunca suportaria ver uma mulher humilhada, subjugada, maltratada. Eu sempre faria alguma coisa, e ao escrever também luto contra isso; mas não por causa do feminismo, e sim porque considero que as mulheres têm os mesmos direitos e os seus sentimentos são tão respeitáveis quanto os sentimentos dos homens. (Dávila, 1995, p. 119-120, tradução nossa)⁴³

Em seu artigo “La tensión autoral en Amparo Dávila” (2022), Rozada acredita que a relutância da escritora em se associar a um grupo ou causa específicos, como o feminismo, o regionalismo ou uma geração literária, está relacionada à influência de Reyes, que a incentivava a buscar a individualidade e a reivindicar o “universal” (Rozada, 2022, p. 119).

Y la muerte porque es el misterio, lo desconocido, lo que no está a nuestro alcance, porque no sabemos qué es, qué puede ser y por eso nos produce un terror muy grande.

⁴² No original: A lo mejor es una forma inconsciente. Yo creo que se transmite bastante de uno mismo al escribir. Aunque uno diga que no está haciendo autobiografía — indudablemente que yo no pretendo hacer autobiografía, ni lo he pretendido —, inconscientemente salen muchas cosas de la vida de uno mismo.

⁴³ No original: Entonces me interesan tanto los hombres como las mujeres. No creo ser una escritora feminista, definitivamente no, porque me han gustado mucho los hombres y los he amado mucho... Pero nunca soportaría ver a una mujer humillada, sojuzgada, maltratada. Siempre haría algo, y al escribir también estoy luchando contra eso; pero no por feminismo, sino un poco porque considero que la mujer tiene los mismos derechos y es tan respetable su sentir como el sentir masculino.

Dávila não desejava que sua narrativa fosse vinculada à alteridade e “reduzida” à exploração de problemas marginais e periféricos. Essa aparente contradição é consequência de uma tensão gerada por normas de gênero, levando-a a acreditar que se posicionar como feminista implicaria aceitar um rótulo limitado e, principalmente, limitante.

Rozada conclui que Dávila conscientemente busca construir uma posição em conformidade com os princípios da sociedade patriarcal, mas, paradoxalmente, sinaliza, de forma inconsciente, para uma voz feminista (Rozada, 2022, p. 131). Presa entre o que é e o que deveria ser, a escritora tenta criar uma representação equilibrada que, inevitavelmente, cai em uma situação paradoxal ao tentar conformar-se às demandas da mesma pressão social que ela critica (Rozada, 2022, p. 131). Essa tensão escapa e permeia seus contos, como ocorre em “La señorita Julia” e “Tina Reyes”.

Dávila também rejeita a classificação de suas obras como “literatura fantástica”, admitindo que a categoria não a atrai muito, nem como leitora e nem como escritora, como podemos notar abaixo:

Tanto na vida quanto na escrita, sempre me coloquei dentro da realidade, mas eu vivencio a realidade com duas faces: uma, a externa, que é a luminosa, a cotidiana e a que possui uma explicação lógica, um porquê; e a outra face da realidade, a escura, a opaca, onde as coisas que acontecem, mesmo que também possam ser cotidianas, não têm uma explicação lógica... simplesmente acontecem. Na minha vida e na minha obra, alterno de uma face a outra, mas isso não significa que eu escreva literatura fantástica. (Dávila, 2007, p. 16, tradução nossa)⁴⁴

A autora acredita que as situações sem explicação do cotidiano fazem parte da realidade, e não do reino do fantástico. Mesmo que essas situações não tenham uma elucidação científica, isso não apaga o fato de terem ocorrido e representarem experiências verdadeiras para aqueles que as vivenciaram. A autora não quer separar-se completamente da realidade; em vez disso, ela projeta a consciência instável de seus personagens em uma realidade que é vista como atroz (Alemany, 2021, p. 45). Adicionalmente, ela demonstra resistir a uma classificação, mais uma vez, por medo que isso limite a sua escrita.

⁴⁴ No original: Tanto en la vida como en la escritura siempre me he situado dentro de la realidad, pero yo vivo la realidad con dos caras: una, la externa, que es la luminosa, la cotidiana y la que tiene una explicación lógica, un por qué; y la otra cara de la realidad, la oscura, la opaca, en donde las cosas que suceden, que también pueden ser cotidianas, no tienen una explicación lógica... simplemente ocurren. En mi vida y en mi obra voy y vengo de una cara a la otra, pero eso no significa que escriba literatura fantástica.

Segundo Gómez (2015), Dávila enfatiza sua preocupação com os sentimentos humanos, independentemente da região, gênero ou época: “Isso deixo para os críticos, não me cabe opinar a respeito, eu simplesmente escrevo sobre o homem, seu mistério. O que há nele de vida, alegria, sofrimento e preocupação” (Gómez, 2015, n.p., tradução nossa)⁴⁵.

Contudo, uma vez publicada sua obra, o escritor está sujeito a interpretações variadas, de acordo com a visão de mundo do leitor. Dávila, cuja contística tem sido resgatada, tornou-se objeto de estudo crescente, o que resulta em perspectivas e análises diferentes sobre suas obras, independentemente de suas declarações em entrevistas, como será abordado a seguir.

CAPÍTULO 2.1: ENTRE O FAMILIAR E O INFAMILIAR

Nas décadas de 1980 e 1990, até o começo dos anos 2000, a figura e a obra de Amparo Dávila caíram no esquecimento. Durante uma homenagem à autora no teatro Palácio de Bellas Artes, o escritor mexicano Emmanuel Carballo declarou: “Em 1998, Dávila só é conhecida e apreciada como contista por alguns professores universitários e alguns críticos literários. Sua obra está esgotada e nossos poucos jovens leitores não sabem de sua existência” (Hind, 2005, p. 38-39, tradução nossa)⁴⁶.

No México, na segunda metade do século XIX, apesar dos altos níveis de analfabetismo no país, formou-se um importante mercado editorial para jornais, revistas, livros, almanaques e manuais. Os editores buscavam estratégias para atender às demandas da população e, assim, começaram a proliferar publicações periódicas destinadas a diferentes tipos de público. Já não circulavam apenas publicações que permitiam o debate político e intelectual entre as elites esclarecidas, mas o olhar se expandia para outros setores da sociedade, como trabalhadores, mulheres e crianças (Fernández, 2015, 160). Contudo, ainda que o mercado editorial mexicano seja o segundo mais importante em espanhol, ainda é pequeno quando comparado com a indústria editorial espanhola e mesmo ibero-americana (Álvarez, 2021, p. 99), levando Carballo a afirmar que a parcela de jovens que leem é pequena (“nossos poucos jovens leitores”) e que poucos, no

⁴⁵ No original: Eso se los dejo a los críticos, no me corresponde a mí opinar, yo sencillamente escribo sobre el hombre, su incógnita. Lo que hay en él de vida, de gozo, de sufrimiento y preocupación.

⁴⁶ No original: En 1998, Dávila sólo es conocida y apreciada como cuentista por algunos maestros universitarios y unos cuantos críticos literarios. Su obra está agotada y nuestros escasos lectores jóvenes no saben de su existencia.

geral, conhecem o trabalho de Dávila, que foi perdido, assim como o de muitos outros escritores, ao longo do tempo.

Contudo, a situação da escritora muda anos depois, quando a editora Fondo de Cultura Económica republica seus poemas e contos em antologias completas e edições especiais, como *Cuentos reunidos* (2009), *Poesía reunida* (2011), *El huésped y otros relatos siniestros* (2018) e sua tradução, *The Houseguest: And Other Stories* (2018). Além disso, romances mexicanos dos anos 2000 como *La cresta de Ilión* (2002), de Cristina Rivera Garza, *El huésped* (2006), de Guadalupe Nettel e *Bestiaria vida* (2008), de Cecilia Eudave dialogam direta (*La cresta de Ilión*) e indiretamente (*El huésped* e *Bestiaria vida*) com a contística de Dávila, colocando-a em evidência, como aponta Alemany em seu artigo “El legado de Amparo Dávila en narradoras mexicanas actuales” (2021).

Para Gutierrez Pina (2018), o ressurgimento de sua obra é explicado, em parte, pela ascensão dos estudos acadêmicos sobre a literatura fantástica, categoria que é frequentemente usada nas análises de seus contos. Contudo, o escritor e jornalista uruguaio Mario Benedetti, ao resenhar *Música concreta*, argumenta que é difícil classificá-los tanto como realismo quanto como fantástico, pois oscilam entre um e outro (Alemany, 2021, p. 36). Isso está de acordo com as declarações da própria Dávila (2004) em entrevista, quando diz: “Pratico uma linha intermediária entre as duas tendências predominantes: a realista e a fantástica. Busco chegar a um vértice em que a realidade e a fantasia se tocam e se fundem, já que, para mim, nem uma nem outra são absolutas. Em toda realidade há muito de fantasia e em toda fantasia há muito de realidade” (tradução nossa)⁴⁷.

Como observa Alemany (2021), a escrita de Dávila sugere elementos fantásticos por meio de ambiguidades, hesitações, incertezas e silêncios textuais, o que propõe uma releitura constante da realidade, que se revela como algo misterioso, inusitado e irracional. A essência fantástica fica a cargo do leitor, que deve empreender um trabalho de interpretação subjetiva para chegar ao sentido da história (Alemany, 2021, p. 38). Leonardo-Loayza (2023) escreve que procurar outra chave interpretativa além do fantástico é dispensável, pois é ela que providencia as ferramentas necessárias para que Dávila exponha os problemas das mulheres (Leonardo-Loayza, 2023, p. 260).

O que distingue as histórias de Dávila, de acordo com Coronel (2018), é a sua habilidade de perturbar o leitor não com monstros, mas com o reflexo dos nossos medos que encontramos em

⁴⁷ No original: Practico una línea intermedia entre las dos tendencias predominantes: la realista y la fantástica. Buscando llegar a un vértice en que realidad y fantasía se toquen y se fundan, ya que para mí ni la una ni la otra son absolutos. En toda realidad hay mucho de fantasía y en toda fantasía hay mucho de realidad.

cada história, os quais incluem o temor do julgamento alheio, a agonia perante dilemas morais e os receios associados à morte, à violência e ao vazio interior. Segundo o autor, Dávila soube olhar para o horror que emana do dia a dia e dos momentos banais e comuns e, assim como um espelho, devolver-nos nossa própria imagem. Por isso, seus protagonistas não têm características marcantes ou distintas: os homens e as mulheres que povoam suas histórias estão na área cinza da mediocridade (Coronel, 2018, n.p.), sendo então fácil para o leitor se projetar nesses personagens.

É a partir do habitual que Dávila cria pesadelos. Em entrevista a Abenshushan (2018), quando questionada sobre o medo da monotonia, Dávila responde que este está presente na sua escrita porque acredita que “a maioria dos seres humanos vive preso a rotinas, rotinas de trabalho, rotinas domésticas ou rotinas autoimpostas. Mesmo que você se sinta livre, sempre há algo que o prende, como uma armadilha” (tradução nossa)⁴⁸. Antes mesmo do hóspede aparecer em “El huésped”, dos ratos manterem Julia acordada, dos vermes invadirem a casa de “El último verano” e de Tina Reyes ser abordada por Juan Arroyo, essas protagonistas dabilanas já se encontravam presas a rotinas insatisfatórias. A autora entende que a ruptura do cotidiano é uma faceta da realidade, mesmo que tais eventos sejam tão intensos a ponto de serem incompreensíveis e frequentemente conduzirem à insanidade e à morte (Rivera, 2016, p. 30).

Como mencionado no Capítulo 1 desta dissertação, a realidade é necessária como pano de fundo para o surgimento do fantástico, pois se assim não fosse, não haveria a interrupção da ordem lógica e natural em que os seres humanos operam, não abrindo espaço, portanto, para o infamiliar se manifestar. O efeito do infamiliar é tão essencial nas narrativas da escritora mexicana que pesquisadoras como Cardoso e Cázares (2009) e Rivera (2018) acreditam que esse seja o fio condutor de seus contos, que se conectam pelo princípio de que o familiar se torna desconhecido e a partir daí nasce o horror.

A incerteza que permeia os contos de Dávila também é uma sensação essencial para se instalar o horror, “um horror sutil, silencioso, que, pela sua indeterminação, aterroriza ainda mais o personagem e o leitor” (García Peña, 2018, p. 89, tradução nossa)⁴⁹. Essa incerteza e esse horror sutil são os efeitos gerados pelo que Gutierrez Pina (2018, p. 134) nomeia de “poética do silêncio”,

⁴⁸ No original: Si, porque pienso que la mayoría de los seres humanos vivimos atrapados en rutinas, rutinas de trabajo, rutinas domésticas o rutinas impuestas por uno mismo. Aunque uno sienta que es libre, siempre hay algo que lo está atrapando, como una trampa.

⁴⁹ No original: Es un horror metafísico no por ello menos aterrador, es un horror sutil, callado, que por indeterminado aterra aún más al personaje y al lector.

característica da obra daviliana. O silêncio textual auxilia no efeito “perturbador” dos contos, pois é um silêncio que diz o indizível por meio de uma linguagem que já é bastante explícita, pois as histórias contêm palavras exatas, sem acréscimos supérfluos. Através dessa escrita, o leitor percebe o efeito angustiante que a existência de certos seres exerce sobre os personagens, como o hóspede do primeiro conto, mas há uma ausência linguística que, apesar das descrições, impede o leitor de estabelecer a natureza precisa das criaturas que compõem o bestiário de Dávila, e, conseqüentemente, impede-o de domesticá-las (Vázquez-Medina, 2020, p. 189).

Além do cotidiano, a solidão é um fator determinante na criação de um ambiente opressivo que permite a introdução do infamiliar e dos elementos fantásticos, como analisaremos nos contos “La señorita Julia”, “El último verano” e “Tina Reyes”. Por outro lado, a cumplicidade e a companhia de outra pessoa são fundamentais para a dissipação de ameaças e perigos (Chávez e Arciniega, 2018, p. 222), como podemos observar em “El huésped”, quando a narradora e Guadalupe forjam uma união.

Frequentemente deixadas à própria sorte por familiares e amigos, as protagonistas são progressivamente minadas até serem soterradas pelo peso da solidão e da indiferença, o que demonstra como suas vidas se encontram em um equilíbrio precário, que pode ser facilmente aniquilado com um pouco mais de pressão, como acontece quando se encontram em uma situação desconhecida (Chávez e Arciniega, 2018, p. 206). Assim, Dávila evidencia que o que nos assusta vive na nossa realidade mais cotidiana (Vázquez-Medina, 2017, p. 153).

Em especial nos contos protagonizados por mulheres, Dávila reforça o espaço íntimo das suas personagens - como a cozinha, o quarto, os armários, os espelhos, os jardins e, sobretudo, o corpo - como locais de confinamento, que são violados por monstros. Os temas recorrentes de obsessão e confinamento são uma forma de ilustrar uma realidade em que a pressão social sofrida pelas mulheres em relação aos papéis de gênero, como a maternidade, a sexualidade “adequada” e a necessidade de manter as aparências em um mundo que está sempre atento ao seu comportamento (Chávez e Arciniega, 2018, p. 206), leva à loucura.

Dávila explora o horror da domesticidade através da perversão de cenários pessoais e familiares. Em “El último verano”, em particular, a escritora utiliza-se de elementos fantásticos para abordar temas tabus que envolvem a maternidade, como o aborto e a mãe não-normativa. Segundo Leonardo-Loayza (2023), Dávila é uma das precursoras das narrativas com mães não-normativas na América Latina, precedendo autoras atuais como Brenda Navarro, Guadalupe Nettel,

Ariana Harwicz, Samanta Schweblin, Claudia Piñeiro, Mónica Ojeda, Fernanda Trías, Fernanda Melchor e Pilar Quintana, entre outras, tendo escrito sobre a maternidade em uma época na qual o tema da mulher e, sobretudo, o da maternidade, não era considerado relevante para a literatura canônica. A narrativa fantástica, então, é uma maneira de abordar o que não pode ser dito na literatura oficial (Leonardo-Loayza, 2023, p. 260). Como será explorado no “Capítulo 3.3: ‘El último verano’”, o fantástico permite que a autora transponha limites e explore temas proibidos.

Além do fantástico, que é o modo mais explorado, argumentamos nesta dissertação que Dávila se aproveita das estéticas góticas e do horror. Salazar (2003) alega que alguns de seus contos pertenceriam ao “gótico pós-moderno”, um tipo de literatura de uma época em que todas as certezas se vaporizam, e o horror, o desconhecido e as violências interna e externa andam à solta pelas ruas das cidades, como em “Tina Reyes”.

Ademais, a obra davilana apresenta outras características góticas, como mapeado por Sena (2018, p. 101): o gosto por excentricidades e pelo sobrenatural; o aprofundamento na psicologia das personagens; a caracterização de personagens como monstruosidades; a construção de espaços narrativos, exóticos ou familiares, que são descritos como *loci horribiles*; e a utilização contínua de campos semânticos relacionados à morte, à morbidade e à degeneração física e mental.

As particularidades da escrita davilana exploradas neste subcapítulo serão ilustradas a seguir utilizando os contos escolhidos para a análise nesta dissertação: “El huésped”, “La señorita Julia”, “El último verano” e “Tina Reyes”.

CAPÍTULO 3: UM ESTUDO DE QUATRO CONTOS

CAPÍTULO 3.1: “EL HUÉSPED”

“El huésped” foi publicado na primeira antologia de Amparo Dávila, *Tiempo destrozado* (1959), e é um dos contos mais estudados da autora (Cota e Vallejos, 2016; Evangelista, 2018; Garrido, 2018; Fuentes, 2019; Muñoz Figueroa, 2021). Nele, uma protagonista sem nome recebe em sua casa um hóspede inesperado, a convite do marido: “Nunca me esquecerei do dia em que ele veio viver conosco. Meu marido o trouxe ao voltar de uma viagem” (Dávila, 2021, p. 13, tradução nossa)⁵⁰.

É assim que começa o conto e a fatídica mudança na rotina da protagonista, que, logo no começo, informa ao leitor que está casada há três anos, tem dois filhos e não é feliz. Para seu marido, ela é como “um móvel, que nos acostumamos a ver em um determinado lugar, mas que não causa a menor impressão” (Dávila, 2021, p. 13, tradução nossa)⁵¹. Esse tratamento remete à divisão burguesa da sociedade em duas esferas, a pública e a privada, como visto no primeiro capítulo do presente trabalho. As mulheres de classe média, que são separadas da esfera de atividade produtiva, não são mais definidas como ativas e úteis, mas como um corpo que existe para organizar o espaço doméstico e exibir a riqueza, o poder e a produtividade do marido (Waldman, 1984, p. 30; Sá, 2018, p. 19). A sua comparação com um móvel reforça a conexão entre mulher-casa e mulher-objeto, pois, como afirmam Gilbert e Gubar (1979), a mulher é condicionada a acreditar que, como uma casa, é propriedade de - e deveria ser habitada por - um homem, resultando na percepção de si mesma como um objeto e participando, assim, da própria subjugação.

A posição na qual a protagonista se encontra é evidenciada, também, por sua falta de nome próprio, o que mostra a pequenez e insignificância da sua vida. Sem um nome, ela passa a representar todas as mulheres que vivem em uma situação similar. Esse é o único dos contos analisados nesta dissertação escrito na primeira pessoa do singular, o que, para Todorov (2019), permite uma identificação mais fácil do leitor com a personagem, já que o pronome “eu” pertence a todos. A primeira pessoa possibilita um olhar pessoal e próximo sobre o que é monstruoso para essa mulher, gerando, também, um efeito emocional no leitor em lugar do pensamento racional, o

⁵⁰ No original: Nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros. Mi marido lo trajo al regreso de un viaje.

⁵¹ No original: Representaba para mi marido algo así como un mueble, que se acostumbra uno a ver en determinado sitio, pero que no causa la menor impresión.

que é uma das principais características da ficção gótica, que elimina as fronteiras entre o real e o sobrenatural, a realidade e a fantasia (Bellin, 2017, p. 61). Dessa forma, o leitor não tem qualquer outro conhecimento além daquele fornecido pela protagonista, que se encontra em um estado emocional cada vez mais fragilizado pelos eventos que se seguem a partir da chegada do hóspede. O leitor vive o horror na própria pele, junto com a narradora.

O isolamento social também contribui para o desamparo da protagonista, já que a família vive isolada em um povoado pequeno, quase morto e a ponto de desaparecer, distante da cidade, sem comunicação e sem eletricidade, o que constitui o cenário gótico perfeito. As únicas pessoas com quem a protagonista tem contato fora da sua família imediata são a empregada doméstica, Guadalupe, e o filho dela, Martín, que moram na mesma casa.

O convidado é descrito de maneira escassa: “Não pude reprimir um grito de horror quando o vi pela primeira vez. Era lúgubre, sinistro. Com grandes olhos amarelados, quase redondos, sem piscar, pareciam penetrar nas coisas e pessoas” (Dávila, 2021, p. 13, tradução nossa)⁵². A descrição da narradora é parcial e tomada pela emoção; ao descrever o hóspede como sinistro - adjetivo que se confirmará com suas atitudes -, o leitor não tem mais qualquer outra informação sobre ele e precisa aceitá-la em sua escassez e simplicidade. Não se sabe se ele é um homem, um animal, uma besta, um monstro, um híbrido, um ser sobrenatural ou uma criatura que mistura todas essas possibilidades, desafiando a natureza tal como ela é conhecida e incorporando a noção de natureza violada. Esse entendimento o posiciona no reino do não-natural (Carroll, 1999, p. 80).

Segundo Iser (1979), a descrição lacunar demanda a participação do leitor no texto, tornando-o responsável por atribuir significados a esse vazio constitutivo e estabelecendo, assim, uma comunicação entre o texto e o leitor durante o processo de leitura (Iser, 1979, p. 88). Essas lacunas textuais são conectadas por projeções do leitor, já que “o que falta nas cenas aparentemente triviais e os vazios nas articulações do diálogo estimulam o leitor a preenché-los projetivamente” (Iser, 1979, p. 90). As negações e as indeterminações, portanto, instigam o leitor a posicionar-se diante do texto: “Quanto maior a quantidade de vazios, tanto maior será o número de imagens construídas pelo leitor” (Iser, 1979, p. 91). Dessa maneira, estabelece-se uma relação recíproca entre o texto e o leitor de modo que o texto altera o leitor, que, por sua vez, modifica os sentidos

⁵² No original: No pude reprimir un grito de horror cuando lo vi por primera vez. Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas.

do texto; é assim que o vazio possibilita a participação ativa do leitor na construção do texto, já que precisamos criar sentido para os vazios.

Santiago Caruso, artista da coletânea *El huésped y otros relatos siniestros*, compilada em 2018 pela editora Fondo de Cultura Económica, captura a infamiliaridade da descrição do hóspede em suas ilustrações para o conto, como podemos observar nas figuras 1, 2 e 3, a seguir:

FIGURA 1 - A CHEGADA DO HÓSPEDE



Fonte: Caruso (2018)

FIGURA 2 - O HÓSPEDE EM EVIDÊNCIA



Fonte: Caruso (2018)

FIGURA 3 - A ROTINA DO HÓSPEDE



Fonte: Caruso (2018)

Nas três ilustrações de Caruso para o conto, vemos o hóspede representado de maneira também ambígua. Sua camada exterior é invisível para o leitor, pois não se sabe como ela é, de maneira a deixar os órgãos internos expostos. O intestino aparece em evidência nas duas imagens

de corpo inteiro (figura 1 e figura 3), em referência ao fato de que ele se alimenta apenas de carne - então se sabe que ele precisa se alimentar - e é justamente essa necessidade que a narradora e Guadalupe exploram ao final do conto para derrotá-lo, matando-o de fome. No rosto, destacam-se os olhos amarelos, que são descritos no início, e os dentes grandes, que evidenciam o perigo e a ameaça que ele carrega com a sua mera presença. Além disso, na figura 1, sua sombra se projeta na parede, cobrindo a foto de casamento da protagonista, de maneira a prenunciar a destabilização que ele acrescentará ao relacionamento do casal.

Nesta análise, o hóspede será assimilado como um monstro, pois nas narrativas tradicionais de horror, seu papel é o de antagonista. Para Carroll (1999, p. 61), o monstro assustador é caracterizado por sua capacidade de provocar sensação de perigo e de impureza, o que o separa de outros tipos de monstro, como os ciclopes, gigantes, sereias e centauros, que fazem parte da jornada do herói em épicos gregos, contos de fadas e nas literaturas infanto-juvenil e fantástica, mas não são necessariamente “malignos”. Esse julgamento moral depende da perspectiva dos personagens da trama (Scotuzzi e Rossi, 2017, p. 85).

A primeira impressão que o hóspede causa na protagonista é de horror, então ele cumpre a função primária do monstro de despertar medo; ele aterroriza os personagens e destitui a ordem “natural” do mundo empírico, levando ao medo e à repulsa (Scotuzzi e Rossi, 2017, p. 73). O monstro também é uma força externa que destabiliza a antiga rotina da narradora e escancara problemas internos em sua vida que ela já enfrentava antes mesmo de sua chegada. Dávila se utiliza dos leves elementos sobrenaturais para expor o que há de sinistro no natural e humano, neste caso seu marido, como será analisado a seguir.

É uma característica da escrita davilana manter ambiguidade nas descrições e deixar a imaginação do leitor assumir um papel ativo durante a leitura, dando sentido às elipses, como já estabelecemos. É no oculto e no intuído que reside o horror, pois nada é mais assustador que a infinitude da imaginação humana. Não descrever o monstro com detalhes é uma técnica utilizada em histórias de horror para potencializar o medo, pois permite que o leitor projete seus próprios temores na criatura indescritível ao tentar ocupar com significado suas características.

Como Lovecraft declara, “a emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o *medo do desconhecido* (1987, p. 1, grifo nosso). Por isso, quando se mostra o monstro, “esse efeito é destruído, e a potencialidade de sua capacidade de horrorizar diminui exponencialmente” (Scotuzzi e Rossi, 2017, p. 81).

O hóspede é inominável, assim como a protagonista e o marido. O inominável encontra sua representação no invisível e nas presenças não categorizadas, cuja mera percepção põe em risco a sanidade do narrador (Garrido, 2018, p. 193), o que é ilustrado no trecho: “Guadalupe e eu nunca o nomeamos, parecia-nos que isso tornava real aquele ser sombrio” (Dávila, 2021, p. 15, tradução nossa)⁵³.

O nome pressupõe uma existência e as duas mulheres se negam a lhe dar uma identidade e a trazê-lo para o campo do real. Além disso, na segunda frase do conto, a qual já introduz o hóspede, “Mi marido *lo* trajo al regreso de un viaje”, o emprego do pronome em espanhol “*lo*” é significativo, pois ele é utilizado para se referir a pessoas, coisas ou animais, sem a necessidade de nomeá-los. Geralmente, “*ello*” e “*lo*” se referem a frases ou conceitos abstratos e atuam de maneira neutra.

A nomeação é uma função importante da linguagem, pois os significados dos nomes organizam e classificam as formas de perceber a realidade. Dessa forma, o hóspede cumpre sua função de monstro ao não se encaixar em nenhum dos esquemas humanos de organização concebidos para compreender e ordenar a natureza, o que evidencia a quebra de uma ordem dominante (Mendéz e Villena, 2012, p. 130).

Ao especificar ou designar um nome a algo, o sujeito está separando aquilo para lhe dar destaque, ou seja, nomear separa uma coisa da outra através da diferenciação (Moreira, 2010, n.p.). No conto em análise, além do hóspede, o marido também não possui nome próprio, podendo representar outros maridos autoritários como ele, sendo referido, assim como o convidado, pelo pronome “ele”, o que causa ambiguidade, pois “ele” pode ser o hóspede ou o marido. É possível que de um “ele” para outro a narradora mude o referente para remeter primeiro a um e depois a outro (Fuentes, 2019, p. 63). Não nomear o monstro ou o marido faz com que seja impossível diferenciá-los com identidades próprias, o que leva ao questionamento: o conto trata da monstrosidade do estranho ou do marido?

Por não ter nome, o estranho é referido ao longo do conto como “hóspede”. O substantivo *huésped*, em espanhol, tem a dupla significação de convidado ou anfitrião, segundo o dicionário da Real Academia Española - RAE -, a saber: “persona alojada en casa ajena” e “persona que hospeda en su casa a otra”. Portanto, o título do conto permite duas interpretações, podendo se referir ao hóspede de fato, ou ao marido, que o convida a entrar na residência. O marido também

⁵³ No original: Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso.

pode ser considerado um hóspede em sua própria casa, pois se encontra ausente na maior parte do tempo por estar sempre viajando “a trabalho”.

Esses paralelos fazem com que hóspede e marido sejam duplos um do outro, o que leva à sensação de infamiliar mencionada no primeiro capítulo deste trabalho. Nesse conto, o horror reside no quão infamiliar o próprio marido, com quem a esposa habita há anos, pode ser para ela, principalmente por ele passar tanto tempo fora de casa. Nada é mais assustador do que descobrir que a pessoa com quem se compartilha a cama, o quarto, a casa, os filhos e a vida é um desconhecido, um ser infamiliar.

O marido, então, é um monstro secundário na vida da esposa, já que ele representa simbolicamente a figura monstruosa que a atormenta, tornando-se, gradativamente, um ser abusivo e autoritário semelhante ao monstro instalado na casa (Cota e Vallejos, 2016, p. 177). O hóspede é um agente do mal, uma ferramenta utilizada pelo marido para perpetuar seus abusos, sendo que os dois antagonistas a encurralam: de um lado está a figura grotesca do hóspede; de outro, o medo que sente do marido (Evangelista et al., 2018, p. 186).

Outra acepção do substantivo *huésped*, ainda de acordo com o dicionário RAE, é a de “vegetal o animal en cuyo cuerpo se aloja un parásito”, ou seja, hóspede pode ser um organismo que hospeda um parasita em seu interior. O monstro e o marido, então, apresentam-se como parasitas. Tal organismo hospedeiro poderia ser a casa, uma parte importante da narrativa, ou a própria protagonista, que já lidava com o marido e que agora, em uma espécie de zombaria, vê-se encarregada de cuidar, também, desse estranho, visto que o marido torna a viajar, deixando-a sozinha⁵⁴. Além disso, essa segunda acepção ressalta o laço entre a casa e o “eu”, associações que reforçam, segundo Gilbert e Gubar (1979), a ansiedade relacionada ao enclausuramento, que é projetada nas obras de autoria feminina, como faz Dávila.

Para mais, a rotina da narradora é muito diferente da do marido, que raramente se encontra em casa, pois, como já dissemos, está sempre viajando a trabalho, dado que os homens dominam os espaços públicos. Mais uma vez, mulher e casa se encontram interligadas na tradição literária

⁵⁴ “El huésped” poderia ser interpretado também como uma subversão da hospitalidade apresentada na Bíblia, um dos tópicos mais persistentes do Cristianismo. O anfitrião estende os privilégios da comunidade aos que estão vulneráveis em sua posição de estranhos, aos que são *outsiders*. Esses privilégios incluem partilhar refeições, o que envolve conviver com a família. Então, quando o anfitrião convida o estranho para comer, ele o convida para a família e para fazer parte da comunidade por um período. No conto de Dávila, o marido convida o hóspede para fazer parte da família como uma forma de atingir e controlar a esposa, o que inclui atacar seus filhos. A esposa, nesse caso, é a pessoa que se encontra fora do laço cruel entre hóspede e esposo. Porém, uma análise completa dessa interpretação está fora do escopo e tema da atual dissertação e poderá ser analisada em trabalhos futuros.

feminina: elas são seres imóveis e deixadas para trás a bel-prazer, enquanto o esposo retorna de acordo com sua vontade.

Logo no quarto parágrafo, o caráter agressivo do marido é revelado:

Minha vida miserável se transformou em um inferno. Na mesma noite de sua chegada, implorei ao meu marido que não me condenasse à tortura de sua companhia. Eu não pude resistir; ele me enchia de suspeita e horror. “É completamente inofensivo”, disse meu marido, olhando para mim com notável indiferença. “Você vai se acostumar com a companhia dele, e se não...” Não havia como convencê-lo a levá-lo. Ele ficou em nossa casa. (Dávila, 2021, p. 13, tradução nossa)⁵⁵

A ameaça velada nas elipses pode ser de agressão ou até de morte, justificando o medo e a tensão que a protagonista sente em relação ao marido. Isso é típico do gótico escrito por mulheres, que é, muitas vezes, usado para descrever a situação social da mulher; o horror cotidiano, por sua vez, é criado graças a “figuras masculinas dominadoras que, na ficção, são responsáveis por assumir o papel antagônico” (Santos, 2017, p. 16). O marido impõe a presença do hóspede à protagonista da mesma forma que a sociedade impõe o matrimônio à mulher (Fuentes, 2019, p. 63).

O marido o acomoda no quarto do canto, um cômodo grande, mas úmido e escuro, onde o hóspede parece contente, pois serve às suas necessidades. Não se sabe quais necessidades são essas, o que aumenta a atmosfera de suspense em torno da sua figura misteriosa, que tem uma rotina estranha e hábitos vampírescos, pois dorme durante o dia e faz exatamente duas refeições compostas apenas de carne.

A rotina da protagonista, enquanto isso, consiste em arrumar a casa de manhã e cuidar do jardim que ama; seu mundo é constituído pelo lar, pelos filhos e pelas flores do jardim. Na interpretação de Cota e Vallejos (2016, p. 175), ela se sente feliz nesse espaço porque é onde vê a natureza se desenvolvendo livremente, algo que não pode fazer na sua vida. Por outro lado, o jardim pode ser a representação das flores e das plantas se desenvolvendo em um ambiente controlado, assim como sua própria vida vigiada, não se sentindo, contudo, tão protegida em outros lugares do casarão.

⁵⁵ No original: Mi vida desdichada se convirtió en un infierno. La misma noche de su llegada supliqué a mi marido que no me condenara a la tortura de su compañía. No podía resistirlo; me inspiraba desconfianza y horror. “Es completamente inofensivo —dijo mi marido mirándome con marcada indiferencia—. Te acostumbrarás a su compañía y, si no lo consigues...” No hubo manera de convencerlo de que se lo llevara. Se quedó en nuestra casa.

O hóspede impõe horror na vida da protagonista com a sua simples presença, como vemos no excerto abaixo:

Havia momentos em que eu estava preparando comida e, de repente, via sua sombra projetada no fogão a lenha. Sentia-o atrás de mim... Jogava no chão o que tinha nas mãos e saía da cozinha correndo e gritando feito uma louca. Ele voltava para seu quarto, como se nada tivesse acontecido. Acho que ele ignorava totalmente Guadalupe; nunca se aproximava dela, nem a perseguia. Mas comigo e com as crianças era diferente. Ele os odiava e sempre me perseguia. Quando saía de seu quarto, começava o pesadelo mais terrível que alguém poderia viver. Ele ficava sempre em um pequeno gazebo em frente à porta do meu quarto. Eu não saía mais. Às vezes, pensando que ele ainda estava dormindo, eu ia até a cozinha para pegar o almoço das crianças e, de repente, o descobria em algum canto escuro do corredor, sob as trepadeiras. (Dávila, 2021, p. 14, tradução nossa)⁵⁶

O hóspede lentamente passa a dominar mais espaços da casa, como a cozinha. Considerando que a vida da protagonista gira em torno do ambiente doméstico - preparando refeições para seus filhos, por exemplo -, essa invasão se torna pessoal e íntima, especialmente quando destacado que o hóspede atormenta especificamente a narradora e seus filhos, mas não Guadalupe e Martín. Ele age como uma personificação do marido e o isolamento da protagonista aumenta quando passa a ficar no quarto para evitar o contato com o convidado, o que simboliza a perda do seu domínio nos poucos espaços domésticos que governava. A casa se torna cada vez mais como uma prisão para a protagonista à medida que se reduzem os ambientes onde pode habitar.

Guadalupe é a encarregada de levar as refeições até o quarto do hóspede, mas, sofrendo do mesmo terror que a patroa, ela apenas deixa a bandeja do lado de fora. A funcionária também leva as refeições para a narradora e seus filhos refugiados no quarto. A protagonista não dorme para proteger seus filhos, já que a porta não pode ficar fechada, pois seu marido sempre chega tarde e “ao não a encontrar aberta poderia pensar... E chegava sempre bem tarde. Porque tinha muito trabalho, disse uma vez. Penso que outras coisas também o divertiam...” (Dávila, 2021, p. 15,

⁵⁶ No original: Hubo veces que, cuando estaba preparando la comida, veía de pronto su sombra proyectándose sobre la estufa de leña. Lo sentía detrás de mí... yo arrojaba al suelo lo que tenía en las manos y salía de la cocina corriendo y gritando como una loca. Él volvía nuevamente a su cuarto, como si nada hubiera pasado. Creo que ignoraba por completo a Guadalupe, nunca se acercaba a ella ni la perseguía. No así a los niños y a mí. A ellos los odiaba y a mí me acechaba siempre. Cuando salía de su cuarto comenzaba la más terrible pesadilla que alguien pueda vivir. Se situaba siempre en un pequeño cenador, enfrente de la puerta de mi cuarto. Yo no salía más. Algunas veces, pensando que aún dormía, yo iba hacia la cocina por la merienda de los niños, de pronto lo descubría en algún oscuro rincón del corredor, bajo las enredaderas.

tradução nossa)⁵⁷. Mais uma vez, as elipses ocultam possibilidades chocantes: o que o marido poderia pensar - em adultério? - e fazer ao encontrar a esposa fechada em seu quarto? O trecho também revela a suspeita de que o marido mantém casos extraconjugais.

Outra evidência de que o marido e o monstro são duplos é a ausência do hóspede durante o dia e a saída do quarto durante a noite, da mesma forma que o marido sai de casa pela manhã para trabalhar e chega tarde da noite. Como escreve Fuentes (2019), a presença dos dois é sentida durante o dia, mas é à noite que o peso de sua corporeidade se manifesta com mais força.

Em uma madrugada, a protagonista acaba dormindo e, quando acorda, o hóspede está ao pé da cama, encarando-a com seu olhar fixo e penetrante. Ela joga um lampião a querosene nele, que foge do quarto. Guadalupe corre ao ouvir os gritos da patroa e apaga o fogo do lampião que se estatelou no chão, salvando a casa de um incêndio. Esse episódio simboliza a violação máxima do lar: o cômodo mais íntimo de uma casa, o quarto, não é um lugar seguro para a personagem que, adormecida, encontra-se no seu estado mais vulnerável. Como resposta, ela tenta queimar a sua prisão.

É interessante notar que, em um conto no qual até então nenhum dos personagens apresentam nome próprio - a protagonista, seus filhos, seu marido e seu hóspede -, Guadalupe recebe um nome significativo para a cultura mexicana. Não coincidentemente, Nossa Senhora de Guadalupe é a santa padroeira do México, aquela que protege a nação, da mesma forma que a personagem Guadalupe protege a protagonista.

Em contraste, seu marido não a ouve nem se importa com o que está acontecendo na casa, conforme o trecho a seguir: “Só conversávamos sobre o que era essencial. Entre nós, o afeto e as palavras já tinham se esgotado havia muito tempo” (Dávila, 2021, p. 16, tradução nossa)⁵⁸. Assim como a rotina da protagonista se deteriora progressivamente, o mesmo acontece com seu casamento, ou seja, o matrimônio se apresenta para a narradora - assim como para grande parte das heroínas no gótico feminino - como uma instituição na qual predominam o poder e a vontade masculinos (Santos, 2017, p. 19).

O clímax do conto ocorre quando a protagonista, sozinha em casa com as crianças, sem o marido ou Guadalupe, ouve gritos vindos do quarto de Martín e encontra o hóspede espancando o

⁵⁷ No original: Y no era posible cerrarla; mi marido llegaba siempre tarde y al no encontrarla abierta habría pensado... Y llegaba bien tarde. Que tenía mucho trabajo, dijo alguna vez. Pienso que otras cosas también lo entretenían...

⁵⁸ No original: Sólo hablábamos lo indispensable. Entre nosotros, desde hacía tiempo el afecto y las palabras se habían agotado.

menino; ela ataca o monstro com um pedaço de madeira, salvando a criança. Quando Guadalupe volta da cidade, encontra a patroa desmaiada pelas fortes emoções e seu filho, machucado. A protagonista tem medo de que Guadalupe a abandone depois desse episódio, mas ela não o faz, “porque era uma mulher corajosa e nobre, que tinha muito carinho pelas crianças e por mim. Mas naquele dia nasceu nela um ódio que clamava por vingança” (Dávila, 2021, p. 17, tradução nossa)⁵⁹. Quando o hóspede se mostra uma ameaça para as crianças, ela e Guadalupe se unem por um instinto maternal que rompe as barreiras de classe e a hierarquia patrão/subordinado. Além disso, pode-se interpretar a personagem Guadalupe como um duplo da narradora, que incorpora seus desejos secretos, como o de matar o hóspede do marido.

Quando a esposa conta ao marido o ocorrido, alegando que o convidado poderia matar seus filhos como tentara fazer com Martín, ele demonstra indiferença e diminui suas preocupações: “Cada dia você está mais histérica, é realmente doloroso e deprimente ver você assim... Já expliquei mil vezes que é um ser inofensivo” (Dávila, 2021, p. 16, tradução nossa)⁶⁰. O marido utiliza-se de *gaslighting*⁶¹, uma forma de violência psicológica comum em que o abusador mente e distorce a realidade, chamando-a de louca e defendendo o hóspede para causar medo extremo e desestabilizar o psicológico da narradora.

Muitas vezes, a loucura é usada como forma de rotular o desvio de conduta do papel feminino (Showalter, 1977, p. 167) e, no conto em questão, ao questionar a autoridade do marido e exigir que ele leve o hóspede para longe, a protagonista se rebela contra a hierarquia estabelecida dentro do seu casamento, sendo chamada, em resposta, de “histérica”. Vale ressaltar que, no século XIX, a histeria era considerada uma doença feminina e rotulada desse modo por causa da palavra grega *hystéra* - útero.

A agressão contra a criança é o fator decisivo para a protagonista pensar em, finalmente, escapar daquela situação: “Então pensei em fugir daquela casa, do meu marido, dele... Mas eu não

⁵⁹ No original: fue porque era una mujer noble y valiente que sentía gran afecto por los niños y por mí. Pero ese día nació en ella un odio que clamaba venganza.

⁶⁰ No original: Cada día estás más histérica, es realmente doloroso y deprimente contemplarte así... te he explicado mil veces que es un ser inofensivo.

⁶¹ O termo é derivado de uma peça de teatro lançada em 1938 intitulada *Gaslight*, que deu origem ao filme de mesmo nome, em 1944, e ganhou algumas categorias de prêmios como Oscar, Cannes Film Festival e Golden Globe Awards. Nas duas obras, há maridos que tentam enganar suas esposas, fazendo-as pensar que estão enlouquecendo.

tinha dinheiro e os meios de comunicação eram difíceis. Sem amigos ou parentes a quem recorrer, eu me sentia tão sozinha quanto um órfão” (Dávila, 2021, p. 17, tradução nossa)⁶².

Dentre as razões que a protagonista lista para fugir, além do hóspede, encontra-se, também, o cônjuge; no entanto, ela não tem recursos para escapar desse relacionamento, pois não trabalha e o marido controla todo o dinheiro. Esse é um exemplo de relacionamento típico burguês, no qual o homem tem o controle porque é ele quem administra as finanças, apesar de a mulher cuidar do lar. Mesmo quando quer, a protagonista não tem chance de se tornar independente porque é totalmente dependente do marido, não tendo controle algum sobre nada, nem mesmo sobre sua própria vida. Portanto, o relacionamento insatisfatório e doloroso que ela vive com o marido é outro indício de seu aprisionamento no lar (Cota e Vallejos, 2016, p. 177).

O isolamento social, o confinamento no quarto, a sensação de impotência e orfandade, a falta de comunicação, a dependência financeira⁶³, a solidão e a existência que se resume em cuidar da família constituem um tipo bastante real de horror para as mulheres, especialmente em séculos passados, que não envolve criaturas sinistras. A chegada do hóspede à casa não destrói uma existência anterior feliz; ao contrário, potencializa uma miséria já instalada no lar e enraizada no casal (Fuentes, 2019, p. 61). A casa, para a protagonista, nunca foi um lugar de proteção, como era o ideal promovido pela classe burguesa, mas um lugar onde os abusos cometidos contra ela pelo marido se mantinham em segredo na esfera privada.

O jardim, um ambiente anteriormente feliz e seguro, já não existe mais: “Meus filhos tinham medo, não queriam mais brincar no jardim e não saíam do meu lado” (Dávila, 2021, p. 17, tradução nossa)⁶⁴. É Guadalupe, por fim, quem, mais uma vez, toma o controle e decide acabar com aquela situação angustiante:

— Temos que fazer algo e logo — me respondeu.
 — Mas o que podemos fazer nós duas sozinhas?
 — Sozinhas, sim, mas com um ódio...

⁶² No original: Pensé entonces en huir de aquella casa, de mi marido, de él... Pero no tenía dinero y los medios de comunicación eran difíciles. Sin amigos ni parientes a quienes recurrir, me sentía tan sola como un huérfano.

⁶³ Como argumenta Betty Friedan (2020, p. 488): “Igualdade e dignidade humana não são possíveis para mulheres se elas não estiverem aptas a ganhar dinheiro. [...] Apenas a independência econômica pode libertar a mulher para se casar por amor, e não por status ou apoio financeiro, ou para abandonar um casamento sem amor, intolerável e humilhante, ou para comer, se vestir, descansar e se mudar, se ela tiver planos de não se casar. Contudo, a importância do trabalho para as mulheres vai além da questão econômica. De que outra maneira as mulheres poderiam participar da ação e das decisões de uma avançada sociedade industrial, a não ser que tenham treinamento e oportunidade e habilidades que vêm com a participação de fato?”

⁶⁴ No original: Mis niños estaban atemorizados, ya no querían jugar en el jardín y no se separaban de mi lado.

Seus olhos tinham um brilho estranho. Senti medo e alegria. (Dávila, 2021, p. 17, tradução nossa)⁶⁵

Guadalupe não se vê paralisada pelas ameaças do dono da casa, pois não faz parte da classe burguesa e, portanto, apenas obedece a essas normas quando necessário para seu emprego, diferentemente da protagonista, e por isso tem mais liberdade para movimentar o plano contra o estranho. Diante da ameaça que o monstro representa e o sentimento de horror e ódio que ambas compartilham, as duas mulheres finalmente se unem contra a imposição masculina (Cota e Vallejos, 2016, p. 178). A sororidade entre as duas é despertada pela maternidade que as vincula; elas só decidem agir, mesmo aterrorizadas com a presença do hóspede, quando Martín, a criança mais nova, é atacada; a narradora defende o filho da funcionária às custas de deixar os seus desprotegidos; e ambas reconhecem uma ameaça em comum e colocam a vida das crianças acima das delas (Muñoz Figueroa, 2021, p. 45). Não há separação de filhos e um senso comunitário se estabelece entre as duas.

A oportunidade para executar o plano aparece quando o marido viaja novamente a trabalho por vinte dias. Enquanto o hóspede está em seu quarto, elas o prendem ali com tábuas de madeira e pregos:

Quando tudo acabou, Guadalupe e eu nos abraçamos chorando. Os dias que se seguiram foram terríveis. Viveu muitos dias sem ar, sem luz, sem comida... A princípio batia na porta, jogava-se contra ela, gritava desesperadamente, arranhava... Nem Guadalupe nem eu conseguíamos comer ou dormir, os gritos eram apavorantes...! Às vezes pensávamos que meu marido voltaria antes de ele morrer. Se o encontrasse assim...! (Dávila, 2021, p. 18, tradução nossa)⁶⁶

Nesse momento, a vida do hóspede está em suspenso; até que a narradora ou Guadalupe averiguem, não saberão se o derrotaram. O hóspede é como o gato de Schrödinger⁶⁷: enquanto a porta se mantiver fechada para a verdade, ele pode estar vivo ou morto. Por duas semanas, os papéis

⁶⁵ No original: — Tendremos que hacer algo y pronto — me contestó.

— ¿Pero qué podemos hacer las dos solas?

— Solas, es verdad, pero con un odio...

Sus ojos tenían un brillo extraño. Sentí miedo y alegría.

⁶⁶ No original: Cuando todo estuvo terminado, Guadalupe y yo nos abrazamos llorando. Los días que siguieron fueron espantosos. Vivió muchos días sin aire, sin luz, sin alimento... Al principio golpeaba la puerta, tirándose contra ella, gritaba desesperado, arañaba... Ni Guadalupe ni yo podíamos comer ni dormir, ¡eran terribles los gritos...! A veces pensábamos que mi marido regresaría antes de que hubiera muerto. ¡Si lo encontrara así...!

⁶⁷ O gato de Schrödinger foi um experimento realizado pelo cientista de mesmo nome no século XX. Descrita como um paradoxo, a experiência usava como exemplo um gato dentro de uma caixa para ilustrar a física quântica. Até que um observador não abrisse a caixa, o gato estaria em um estado sobreposto de vida e morte.

se invertem e é o hóspede quem vive isolado no quarto, ou seja, a casa já não é mais uma prisão apenas para a protagonista ou Guadalupe, mas para o monstro também.

E então, Dávila encerra o conto com uma nota de otimismo para as duas mulheres: “A resistência dele foi grande, acho que viveu umas duas semanas... Um dia não se ouviu mais nenhum barulho. Nenhum lamento... No entanto, esperamos mais dois dias antes de abrir o quarto” (Dávila, 2021, p. 18, tradução nossa)⁶⁸.

De acordo com Vázquez (2017, p. 152), Dávila frequentemente conclui seus contos com silêncio. Porém, a ausência de palavras aqui não omite uma ameaça, mas simboliza uma conclusão positiva para a narradora: “Quando meu marido voltou, o recebemos com a notícia de sua morte repentina e chocante” (Dávila, 2021, p. 18, tradução nossa)⁶⁹. Esse é um momento de contentamento para a personagem principal, não ao matar o hóspede, mas ao dar a notícia ao marido.

Por seu turno, a vingança de Guadalupe pelo que ocorrera a seu filho se concretiza e seu ódio e sua sede de vingança são saciados. Assim como seu nome prenuncia, ela protege as crianças e a narradora. As duas mulheres tomam controle da situação, mesmo que, no processo, tenham que tornar-se monstruosas também. Ter erradicado o estranho equivale a erradicar o marido. Como ocorre na tradição davilana, a violação do cotidiano - mesmo que esse cotidiano não seja o ideal - não ocorre sem um custo para a protagonista, seja essa consequência uma revelação da monstruosidade do marido, o declínio da sanidade, ou a morte.

CAPÍTULO 3.2: “LA SEÑORITA JULIA”

“La señorita Julia”, publicado em *Tiempo Destrozado* (1959), assim como “El huésped”, inicia-se com uma descrição da deterioração física da protagonista que dá título ao conto. Ela exibe uma aparência cansada, com roupas largas, olheiras profundas e bochechas pálidas:

Senhorita Julia, como os colegas de escritório a chamavam, não dormia há mais de um mês, o que começava a deixar marcas. Suas bochechas haviam perdido aquele tom rosado que Julia tinha, apesar da idade, fruto de uma vida saudável, metódica e tranquila. Ela tinha círculos grandes e profundos sob os olhos e suas roupas pareciam largas. E seus companheiros observavam, com considerável

⁶⁸ No original: Su resistencia fue mucha, creo que vivió cerca de dos semanas... Un día ya no se oyó ningún ruido. Ni un lamento... Sin embargo, esperamos dos días más, antes de abrir el cuarto.

⁶⁹ No original: Cuando mi marido regresó, lo recibimos con la noticia de su muerte repentina y desconcertante.

alarme, que a memória da senhorita Julia não era a mesma de antes. Ela esquecia coisas, sofria com distrações frequentes, e o que mais os preocupavam era vê-la sentada à sua mesa, cochilando, prestes a dormir. (Dávila, 2018, p. 13, tradução nossa)⁷⁰

Seus colegas de trabalho notam que ela está esquecida e distraída, o que é um contraste com sua versão antiga, quando seu trabalho como secretária era eficiente e sua casa, que herdara dos pais, era mantida limpa e organizada. Ela é, desde o princípio, rotulada como uma moça “exemplar” e irrepreensível: “Essa mudança era inexplicável para eles. Senhorita Julia era uma daquelas meninas de conduta impecável e todos sabiam disso. Sua vida poderia ser considerada um exemplo de moderação e integridade” (Dávila, 2018, p. 13, tradução nossa)⁷¹.

Além disso, Julia costumava ler “bons livros”, como o narrador os adjetiva, sendo apreciadora da literatura inglesa, como a poesia de Shelley e de Keats, ambos “poetas de cemitério” (*graveyard poets*) - um movimento literário de 1740 que discutia a mortalidade através da estética de cemitérios, noites, florestas e natureza no geral, e que influenciaria a estética gótica⁷².

A protagonista também lia os romances góticos das irmãs Brontë, como *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, e *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë. Nesses romances góticos, o mundo exterior, cheio de aventuras e acontecimentos, apresenta-se como muito mais interessante e estimulante para leitoras do que o espaço protegido da domesticidade (Vasconcelos, 2002, p. 131), como é a vida pacata de Julia. Não por acaso, é em *Wuthering Heights* que ocorre a transição do castelo para o ambiente doméstico inglês assombrado por fantasmas, provocando sua desestabilização. É no romance de Emily Brontë que se pode observar uma das primeiras representações de casa mal-assombrada (Alegrette, 2017, p. 8); essa “assombração” se refletirá no lar de Julia, que é atormentado por barulhos à noite.

Seguindo a descrição de Julia e sua rotina, o motivo para sua insônia, que perdura há mais de um mês, é revelado: uma noite, ela é despertada por um estranho ruído de movimentação, que

⁷⁰ No original: La señorita Julia, como la llamaban sus compañeros de oficina, llevaba más de un mes sin dormir, lo cual empezaba a dejarle huellas. Las mejillas habían perdido aquel tono rosado que Julia conservaba, a pesar de los años, como resultado de una vida sana, metódica y tranquila. Tenía grandes y profundas ojeras y la ropa se le notaba floja. Y sus compañeros habían observado, con bastante alarma, que la memoria de la señorita Julia no era como antes. Olvidaba cosas, sufría frecuentes distracciones y lo que más les preocupaba era verla sentada, ante su escritorio, cabeceando, a punto casi de quedarse dormida.

⁷¹ No original: Les resultaba inexplicable aquel cambio. La señorita Julia era una de esas muchachas de conducta intachable y todos lo sabían. Su vida podía tomarse como ejemplo de moderación y rectitud.

⁷² Esses poetas questionavam o racionalismo e o equilíbrio valorizados pelo Iluminismo e, em consequência, produziam uma poesia de desafio, que exaltava a inspiração divina, o sentimento e a paixão (Vasconcelos, 2002, 120-121).

se repete nas noites seguintes. Julia suspeita que o som seja causado por ratos que infestam o assoalho velho, perturbando seu sono e, para preservar as aparências e evitar que seu noivo, Carlos de Luna, pense que ela não está cuidando adequadamente do lar, a moça o impede de visitá-la.

Carlos de Luna, “sério e taciturno”, é também um homem considerado “exemplar”. Eles se conheceram na empresa onde trabalham; ela, como secretária, e ele, como contador, nascendo, assim, uma amizade “que aos poucos se transformou em um carinho profundo” (Dávila, 2018, p. 19, tradução nossa)⁷³. Carlos já deveria ter se casado, mas, “sendo extremamente responsável, quis esperar até ter a consistência moral necessária, bem como uma certa tranquilidade financeira que lhe permitisse sustentar uma casa com tudo o que precisasse e continuar ajudando seus pais idosos” (Dávila, 2018, p. 19, tradução nossa)⁷⁴.

Como é típico da narrativa davilana, o casal tem sua rotina: “Às vezes ele ficava para tomar um café e ouvir música, enquanto senhorita Julia tricotava um suéter para os sobrinhos. Quando havia um bom concerto eles compareciam juntos; todos os domingos iam à missa e, quando saíam, tomavam sorvete ou passeavam pelo campo” (Dávila, 2018, p. 13-14, tradução nossa)⁷⁵. Como mencionado no capítulo anterior, as protagonistas davilanas seguem rotinas específicas, cujo equilíbrio precário é facilmente ameaçado quando submetido a um pouco de pressão, como acontece quando se encontram em uma situação desconhecida; a tranquilidade é progressivamente minada até ser completamente aniquilada.

Para lidar com o problema, Julia contrata um exterminador que espalha veneno de rato pela casa, mas sem sucesso, pois Julia continua ouvindo os ruídos desconhecidos à noite e chegando cansada no trabalho na manhã seguinte. É nesse momento que ela ouve duas funcionárias especulando sobre sua situação:

- Não sei como ela pode aparecer no trabalho assim, até uma criança suspeitaria...
- Então você também acha...?
- Mas é óbvio...!
- Nunca imaginei que a senhorita Júlia...

⁷³ No original: aquella amistad que poco a poco se fue transformando en hondo afecto.

⁷⁴ No original: Ya hacía algunos años que debería haberse casado, pero él, responsable en extremo, había querido esperar a tener la consistencia moral necesaria, así como cierta tranquilidad económica que le permitiera sostener un hogar con todo lo necesario y seguir ayudando a sus ancianos padres.

⁷⁵ No original: Algunas veces se quedaba a tomar un café y a oír música, mientras la señorita Julia tejía algún suéter para sus sobrinos. Cuando había un buen concierto asistían juntos; todos los domingos iban a misa y, a la salida, a tomar helados o a pasear por el bosque.

— O que me irrita é que ela se faz de santa. (Dávila, 2018, p. 14-15, tradução nossa)⁷⁶

Mais uma vez, Dávila revela, por meio das elipses, uma possibilidade escandalosa demais para ser explicitada no texto, ou seja, uma gravidez fora do casamento. Os contos “La señorita Julia” e “Tina Reyes” - que será explorado mais tarde - mostram que a solteirice é um estado perigoso para as mulheres, uma vez que estão suscetíveis a sucumbir a paixões ou a predadores, o que significa dizer que as mulheres solteiras enfrentam perigos tanto internos quanto externos, ambos igualmente ameaçadores (Chávez e Arciniega, 2018, p. 212). Assim, os colegas e os rumores que espalham no escritório servem como vigilância de sua sexualidade e como forma de mantê-la reprimida.

Mas a protagonista, que fica profundamente abalada por esses rumores no trabalho, também precisa lidar com os problemas em casa, que continuam presentes. Como nova tentativa de se livrar dos barulhos, a protagonista espalha ratoeiras com queijo envenenado pela casa, acordando de madrugada ansiosa para encontrar os roedores mortos, o que não acontece, já que as ratoeiras, os queijos e a água seguem intactos. Seu próximo passo, então, passa a ser encontrar um veneno que acabe com a infestação.

Mas, mais uma vez, para escapar dos boatos e manter sua imagem intacta, Julia precisa visitar lojas diferentes, “porque nos lugares por onde ela já havia passado várias vezes, começaram a olhá-la maliciosamente, como se suspeitassem de algo terrível” (Dávila, 2018, p. 15, tradução nossa)⁷⁷. Comprando em lugares diferentes, ela acredita que ninguém suspeitará de que planeja algo contra sua própria vida ou contra o suposto feto.

A situação, para Julia, é “desesperadora”. De uma mulher que “sempre parecia arrumada; vestida com simplicidade e decoro” e que “deveria ter sido linda; ainda tinha uma tez fresca e aquele olhar calmo e doce que lhe dava uma aparência de bondade infinita” (Dávila, 2018, p. 13, tradução nossa)⁷⁸, ela começa a sentir suas forças diminuindo significativamente. Julia

⁷⁶ No original: —No sé cómo puede presentarse a trabajar así, hasta un niño sospecharía... —¿Entonces tú también crees...? —¡Pero si es evidente...! —Nunca me imaginé que la señorita Julia... —Lo que a mí me da coraje es que se haga pasar por una santa.

⁷⁷ No original: pues en los lugares adonde había ido varias veces comenzaban a verla con miradas maliciosas, como sospechando algo terrible.

⁷⁸ No original: Siempre se le veía pulcra; vestida con sencillez y propiedad. Debió de haber sido bella; aún conservaba una tez fresca y aquella tranquila y dulce mirada que le daba un aspecto de infinita bondad.

perdera a alegria habitual e a tranquilidade de que sempre desfrutara; sua aparência começava a ficar deplorável e seu estado de nervos, insustentável. Perdera completamente o apetite e o prazer pela leitura e pela música. Mesmo tentando, não conseguia se interessar por nada. A única coisa que lia e estudava desesperadamente eram alguns livros antigos de farmacopeia que pertenciam a seu pai. (Dávila, 2018, p. 15-16, tradução nossa)⁷⁹

Suas irmãs mais novas começam a desconfiar de que algo está errado e, logo, Julia é obrigada a confessar a situação e as irmãs, assim como seus maridos, esquadrinham a casa de cima a baixo, sem encontrar nada. Elas saíram da casa paterna quando se casaram, e Julia, a mais velha - e solteira -, passou a morar sozinha, mantendo a casa arrumada “com bom gosto e escrupulosamente limpa, por isso era um lugar agradável, apesar de ser uma casa antiga” (Dávila, 2018, p. 13, tradução nossa)⁸⁰.

Podemos observar, então, que a casa demonstra as características de um cenário gótico: uma casa velha, herdada e de família, que continua sob posse de uma mesma linhagem através de gerações. Julia é a responsável por mantê-la conservada, não se sabe se por escolha ou se por seu estado civil. Portanto, a casa do conto em questão é um lugar inóspito, não por ser assombrada por fantasmas literais, mas por trazer à moradora o peso de carregar esse legado burguês em vez de buscar alcançar seus próprios desejos.

As irmãs ficam preocupadas com Julia, que se encontra cada vez mais cansada e nervosa, aconselhando-a a pedir licença do trabalho para descansar por um tempo. Julia reluta, pois trabalhava no escritório havia quinze anos e “sempre planejou trabalhar lá até o último dia que pudesse” (Dávila, 2018, p. 17, tradução nossa)⁸¹, mas acata a sugestão das irmãs depois de avaliar o quanto sua conduta levava seus colegas a conclusões precipitadas, “humilhantes e vergonhosas”, e chora pensando na “baixeza e incompreensão” da maioria das pessoas. Sempre levando em consideração a opinião alheia, a protagonista “achava que não era sério passar de um emprego para outro e que isso não poderia abrir nenhum bom precedente”, mas, depois de muita reflexão, decide que não tem escolha senão pedir uma licença, como desejam suas irmãs, e tentar se recuperar.

⁷⁹ No original: *Había perdido su alegría habitual y la tranquilidad de que siempre había gozado; su aspecto comenzaba a ser deplorable y su estado nervioso, insostenible. Perdió por completo el apetito y el placer por la lectura y la música. Aunque lo intentaba, no podía interesarse en nada. Lo único que leía y estudiaba con desesperación eran unos viejos libros de farmacopea que habían pertenecido a su padre.*

⁸⁰ No original: *Ella la tenía arreglada con buen gusto y escrupulosamente limpia, por lo que resultaba un sitio agradable, no obstante ser una casa vieja.*

⁸¹ No original: *siempre había pensado trabajar allí hasta el último día que pudiera hacerlo.*

Porém, à condição de trabalhar no escritório até quando fosse possível, ela acrescenta: “A menos que lhe fosse concedida a alegria de criar um lar, como o de suas irmãs” (Dávila, 2018, p. 17, tradução nossa)⁸². A carreira, para Julia, é algo temporário, apenas enquanto não casa e tem filhos, como as irmãs fizeram.

Em *Mujer que sabe latín...* (2012), Rosario Castellanos explica que é comum que as mexicanas inseridas no mercado de trabalho sejam matriculadas em escolas e se preparem, rapidamente, para exercer funções como a de secretária, contadora pública, recepcionista, *et cetera*, cargos que, na visão da autora, não exigem muito conhecimento e, por isso, não são remunerados com grandes salários (Castellanos, 2012, p. 20). Tratam-se de posições que não implicam grandes responsabilidades, mas também carecem de perspectivas de ascensão. Por isso, ainda que a mulher trabalhe, ela não constrói uma carreira, mantendo, como prioridade, a construção de uma família.

Contudo, gradativamente, Julia também se afasta de Carlos por medo de que ele descubra o que está acontecendo e, além disso, por encontrar-se muito ocupada com os experimentos com venenos. Em um primeiro momento, ele fica preocupado, mas depois, desconfiado de que algo esteja acontecendo e dando ouvidos aos rumores maliciosos do escritório, ele duvida da fidelidade de Julia e dá fim ao noivado.

Julia fica cada vez mais à margem, sem contato com o noivo, o emprego e as irmãs. Como Bravo-Alatríste argumenta e como mostramos nesta dissertação, Dávila cultiva o tema da “mulher solitária” (2008, p. 140), demonstrando que o medo e a solidão conduzem os conflitos de natureza humana (Bravo-Alatríste, 2008, p. 142). Porém, antes da solidão física, a solidão interna já está presente através do isolamento da protagonista diante de pessoas que não entendem ou não entenderiam - em sua visão - o que está acontecendo, mesmo que ela compartilhasse suas aflições.

As narradoras davi-lanas se sentem distantes de seus maridos ou noivos, pois nunca recebem o apoio de seus parceiros, que podem deixar a casa e a rotina para trás; o marido, em “El huésped”, está sempre ausente enquanto o convidado aterroriza a família, e Carlos de Luna, no conto em questão, rompe seu noivado com Julia quando ela começa a agir estranhamente.

A vida “metódica” e “de conduta impecável” de Julia passa a se resumir à casa e aos seus “hóspedes” indesejados - os ratos -, essas forças externas que costumam, na ficção de Dávila, desafiar a rotina das protagonistas e torná-las sinistras. Julia se sente como “*uma casa desabitada em ruínas*”; não encontrava lugar nem apoio; havia ficado no vácuo; girando cegamente no escuro;

⁸² No original: a menos que se le concediera la dicha de formar un hogar como a sus hermanas.

queria se soltar, se perder no sonho; se esquecer de tudo” (Dávila, 2018, p. 21, tradução nossa, grifos nossos)⁸³. As limitações de sua vida fazem com que Julia não consiga se livrar de si mesma e do ambiente ao seu redor, que involucra suas paranoias, medos e ansiedades; ela está de tal modo aprisionada entre as quatro paredes de sua casa, que a divisão entre mulher e lar se torna inexistente, traduzindo seu estado mental na metáfora da casa em ruínas, elemento típico da tradição gótica.

FIGURA 4 – A SENHORITA JULIA ERA COMO UMA CASA...



Fonte: Caruso (2018)

Na ilustração de Santiago Caruso para a coletânea *El huésped y otros relatos siniestros* - figura 4 - podemos observar a representação da casa como uma extensão da mente e do corpo de Julia. A violação da casa é, portanto, uma violação do “eu” de Julia e reflete as pressões que vive diariamente, pois a narradora transita entre dois mundos, isto é, como a futura esposa de um homem trabalhador e simpático, e como a mulher que faz parte da classe proletária, com sua função de secretária em uma empresa que lhe garante certa independência financeira. A preocupação de Julia em seguir as normas sociais e ser percebida como uma “moça exemplar” é refletida em diversos momentos, como em sua relutância em contar que há uma infestação de ratos na casa, o que seria uma admissão de que não cuida dela como deveria, ou como no momento em que chora ao ouvir as duas colegas de trabalho especulando sobre uma possível gestação fora de um casamento.

⁸³ No original: una casa deshabitada y en ruinas; no encontraba sitio ni apoyo; se había quedado en el vacío; girando a ciegas en lo oscuro; quería dejarse ir, perderse en el sueño; olvidarlo todo.

Julia vive, como coloca Chávez (2018), uma vida “asséptica”, pois procura parecer impecável, tanto no contexto profissional quanto no familiar; porém, o mundo interior se fragmenta sob a pressão externa e as fissuras dessa psique começam a permitir a passagem da incerteza, da imperfeição e, por fim, da loucura. Um elemento sinistro, que vive nas profundezas da própria Júlia, acaba vindo à tona e destruindo todo o seu espaço doméstico e social; a incapacidade de atender às necessidades externas acabam por destruí-la desde os seus alicerces (Chávez, 2018, p. 244). Esse é um exemplo de como um horror externo - na forma dos ratos - pode revelar um horror interno e psíquico que já existia dentro da personagem, sendo esse equilíbrio tênue perturbado, por fim, quando sua rotina rigorosamente construída muda.

A própria Dávila faz a distinção do mundo que “está fora” e do que “está dentro”; em entrevista a Salazar e Lorenzo, ela diz que são mundos muito diferentes e que o antagonismo em suas histórias surge quando os dois se tocam (Dávila, 1995, p. 124). Afinal, Julia vive uma jornada de trabalho dupla que não era comum nos anos 1950, indo contra as expectativas da época por ter uma profissão - e exercê-la bem - e não pertencer, apesar da idade, ao “reino das casadas”. A importância do estado civil para uma mulher, na época, está explícita nas formas de tratamento: “senhorita”, para as solteiras, e “senhora”, para as casadas, enquanto o homem só pode ser chamado de “senhor”. O status de Julia é enfatizado no título do conto, “La *señorita* Julia”, ressaltando seu estado civil, que é determinado em relação a um homem. Além disso, “senhorita” é considerado um estado inferior, pois se refere a mulheres solteiras (Chávez e Arciniega, 2018, p. 243).

Para Chávez e Arciniega (2018), ademais, Julia comete uma transgressão ao renunciar seus deveres de dona de casa, decidindo ser uma mulher trabalhadora; seu trabalho não condiz com o ideal de uma mulher tradicional, o que produz uma crise na protagonista decorrente da divisão entre seguir seus desejos ou as normas sociais (Chávez e Arciniega, 2018, p. 210). Dessa forma, a própria personagem se impõe amarras, que não são literais como no gótico feminino dos séculos XVIII e XIX, como correntes ou grades que impedem a heroína de fugir do castelo, mas na sua própria hesitação em viver da maneira que deseja, sem seguir expectativas sociais - que são uma das facetas do horror no cotidiano feminino.

Por fim, Julia desiste de preparar venenos e armadilhas para os ratos, acreditando que aqueles animais a perseguiriam até o último dia de sua vida. Sua irmã Mela, preocupada com Julia, passa a dormir na casa, sempre despertando com os passos da irmã pelos corredores à procura dos

roedores, “aqueles ratos infernais que não a deixavam dormir...” (Dávila, 2018, p. 21, tradução nossa)⁸⁴.

FIGURA 5 – A VIDA DE JULIA



Fonte: Caruso (2018)

Na segunda ilustração de Caruso para o conto em análise - figura 5 -, vemos todos esses aspectos representados através da arte: Julia como um manequim a ser exibido e vigiado; o veneno derramado, que forma a figura de mulheres, possivelmente as colegas de trabalho maldosas; sua divisão entre o noivo, que também está ligado ao seu emprego, representado pela máquina de escrever, e a irmã, que tenta ajudá-la; e a mão que paira em frente à sua boca, fazendo sinal de silêncio. Sem ligação com o corpo, a mão que a cala pode representar tanto a mão de Julia e sua necessidade de exteriorizar uma vida perfeita, ficando em silêncio sobre seus problemas, quanto a mão de outros, que vigiam e controlam seu comportamento. Pode-se observar também rachaduras no corpo de Julia, por onde entram os ratos que causam repulsa, assim como em “Apunte gótico”: esses animais penetram os “buracos” de sua mente da mesma forma que se infiltram nos buracos de sua casa, reforçando a ligação mulher-casa e a corporalidade da mente como uma força com o potencial de ser mais sinistra do que as aparições desestabilizantes que surgem na vida das protagonistas davi-lanas.

⁸⁴ No original: “aquellas ratas infernales que no la dejaban dormir...”

Uma noite, quando Mela já está morando com a irmã, Julia acorda com barulhos. No escuro, ela vê olhinhos redondos, vermelhos e brilhantes e procura pelo animal debaixo da cama, não encontrando nada. De manhã, levanta-se cansada e, ao abrir o armário para trocar o pijama, finalmente encontra os roedores nesse espaço pequeno e claustrofóbico, similar ao seu cotidiano:

Ela abriu o armário para procurar algo para vestir e... lá estavam eles...! Julia correu para cima deles e os aprisionou furiosamente. Finalmente os descobriu...! Os malditos, os malditos, eram eles...! com seus olhos vermelhos brilhantes... [...] ela os havia descoberto e agora eles estavam à sua mercê... eles não correriam mais à noite nem fariam barulho... ela estava salva... ela dormiria novamente ... ela voltaria a ser feliz ... [...] ela os mostraria a todos... aos do escritório... ao Carlos de Luna... às irmãs... todos se arrependeriam de ter pensado errado... pediriam desculpas... [...] ela gritou... ela gritou... que sorte de tê-los descoberto, que sorte...! rindo e chorando, gritando, rindo... com aqueles olhinhos vermelhos brilhantes... ela gritou... ela gritou... ela gritou... [...] (Dávila, 2018, p. 22, tradução nossa)⁸⁵

Chegando ao quarto de Julia, Mela encontra a irmã apertando, furiosamente, seu casaco de pele de furões. O estilo de escrita com as elipses demonstra o rompimento, por fim, da sanidade de Julia, sinal que se repetirá em “El último verano” e “Tina Reyes”. O final do conto é ambíguo e admite duas vertentes de interpretação, a saber: a primeira é o que Todorov chama de “sobrenatural aceito”, que é quando “o terror resolve-se no horror, ou seja, ele desemboca na descrição [...] de uma cena pavorosa que congela e aniquila a resposta ou a reação do leitor/espectador” (Scotuzzi e Rossi, 2017, p. 68); a outra vertente é que o terror “desemboca no próprio real, revelando-se apenas uma alucinação, uma distorção causada pela mente da personagem ou na mente do leitor, o que Tzvetan Todorov define como ‘sobrenatural explicado’” (Scotuzzi e Rossi, 2017, p. 68). O “sobrenatural explicado” também é típico do gótico feminino, em que os fantasmas são desvendados por meio de uma explicação da ordem do natural.

Seguindo a ideia de um sobrenatural aceito, a origem dos barulhos na casa de Julia permanece um mistério ao final, sendo que o “monstro” não é revelado, o que remete à ideia de Lovecraft (1987), já discutida aqui, de que a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do *desconhecido* (1987, p. 1). Com esse argumento, Lovecraft expande o conceito de *unheimlich* de

⁸⁵ No original: Abrió el clóset para buscar algo que ponerse y... ¡allí estaban...! Julia se precipitó sobre ellas y las aprisionó furiosamente. ¡Por fin las había descubierto...! ¡las malditas, las malditas, eran ellas...! con sus ojillos rojos y brillantes... [...] las había descubierto y ahora estaban a su merced... no volverían a correr por las noches ni a hacer ruido... estaba salvada... volvería a dormir... volvería a ser feliz... allí las tenía fuertemente cogidas... se las enseñaría a todo el mundo... a los de la oficina... a Carlos de Luna... a sus hermanas... todos se arrepentirían de haber pensado mal... se disculparían... [...] gritaba... gritaba... ¡qué suerte haberlas descubierto, qué suerte...! risa y llanto, gritos, carcajadas... con aquellos ojillos rojos y brillantes... gritaba... gritaba... gritaba...

Freud, pois o puramente desconhecido, sem qualquer toque de familiaridade, está além do infamiliar - é o excesso já nele contido (Rossi, 2018, p. 91). Dávila reforça essa ideia em entrevista a Abenshushan, quando responde, ao lhe perguntar qual é o conceito que ela tem do medo, que “é o terror do desconhecido, do desconhecido desta vida e da próxima, porque, em ambas, há uma parte que conhecemos e outra que não conhecemos” (Abenshushan, 2018, n.p., tradução nossa)⁸⁶.

Além disso, monstros “revelados”, como o lobisomem, o duplo e o fantasma são visíveis aos olhos e, portanto, trazem uma segurança mínima ao protagonista e ao leitor (Campra, 2001, p. 57). Porém, nos contos de Dávila, essa segurança mínima é suplantada pelo silêncio textual e pelas elipses e, em vez de um conflito, o que causa angústia é a impossibilidade de explicar algo que não se sabe se aconteceu ou não.

Segundo Campra (2001), em um mundo inteiramente natural, inscrito em um sistema de realidade identificável, abre-se o abismo da não-significância. Não nomear e, assim, não identificar o(s) antagonista(s) de Julia, neste conto, é negar que ele(s) pertença(m) à ordem natural, à ordem das categorias já existentes e legíveis, o que acontece também com o antagonista de “El huésped”. Para o leitor, isso é mais estimulante do que fantasmas, fazendo a leitura oscilar entre o nada e o insondável, entre a reconstrução de uma causalidade oculta e a aceitação da falta de sentido; é nesse vazio que se esconde a semântica do perigo (Campra, 2001, p. 57).

Contudo, outra chave de interpretação seria o “sobrenatural explicado”, segundo a qual os ratos representam a neurose da protagonista e são produzidos pela loucura à qual Julia se entrega diante de um problema insolúvel. “La señorita Julia” ilustra a maneira como Scotuzzi e Rossi descrevem a literatura gótica, citada anteriormente: “O gótico [...] vem colocar um toque de irracionalidade no nosso mundo tão real, tão organizado, tão lúcido, ao fazer-se surgir da própria realidade que tanto prezamos” (2017, p. 57). No conto, o gótico e a loucura irrompem da vida “tranquila” de Julia e desestruturam sua rotina no trabalho, nas relações e no lar; o domicílio é o espaço onde sua obsessão aflora, como ocorre, com frequência, nos contos davilanos. A mansão antiga de Julia, que deveria proporcionar-lhe conforto e refúgio, torna-se uma prisão onde ela sofre ataques psicológicos que a isolam socialmente, levam-na à humilhação pública e crescem, progressivamente, até atingir a insanidade total (Chávez, 2018, p. 244-245).

⁸⁶ No original: Es terror a lo desconocido, lo desconocido de esta vida y de la otra, porque en las dos hay una parte que conocemos y otra que no conocemos.

Seguindo essa interpretação, a erupção da insanidade de Julia - que ocorre quando, em uma noite, a protagonista passa a ouvir barulhos estranhos em sua casa e assume que são ratos - põe em jogo as tensões veladas de sua vida cotidiana, como o embate entre o casamento que se espera dela (e, conseqüentemente, que ela espera de si mesma) e a profissão que exerce, o que leva a uma independência financeira à frente do seu tempo. Nesta chave de análise, Dávila demonstraria que Julia não é capaz de conciliar seus desejos e as expectativas sociais, recorrendo à loucura como a única solução diante desse conflito.

Manter as duas possibilidades de interpretação em aberto - a do sobrenatural aceito e a do sobrenatural explicado - enriquece as possibilidades de análise do texto, em vez de providenciar respostas prontas que podariam a função dos estudos de literatura.

CAPÍTULO 3.3: “EL ÚLTIMO VERANO”

“El último verano”, assim como “El huésped”, é um conto que aborda a maternidade, mas desde uma perspectiva diferente. Ele aparece, pela primeira vez, na antologia *Árboles Petrificados* (1977) e se inicia da mesma forma que os anteriores, ou seja, o narrador observador descreve a protagonista, que está admirando uma foto sua na penteadeira e contrastando tristemente sua versão de dezoito anos e sua versão atual:

Não apenas aquela garota irradiava juventude e frescor, mas também uma grande paz e felicidade. No entanto, essa bela jovem - que era realmente muito bela - tão bem-arrumada e emanando tranquilidade por todos os poros, estava dentro de uma moldura, colocada sobre a penteadeira, perto do espelho. Assim era ela aos dezoito anos, antes de se casar. [...] Experimentou uma dor imensa ao comparar a jovem da fotografia com a imagem refletida no espelho, sua própria imagem: a de uma mulher madura, corpulenta, com um rosto fatigado, murchado, onde começavam a aparecer rugas e o pouco cuidado, ou melhor, o descuido de toda a sua pessoa: o cabelo opaco, grisalho, os sapatos de salto baixo e o vestido desgastado e fora de moda. Ninguém pensaria que aquela que a estava observando de trás do vidro do porta-retratos havia sido ela, sim, ela, quando era cheia de ilusões e projetos, e agora... (Dávila, 2018, p. 78, tradução nossa)⁸⁷

⁸⁷ No original: No sólo irradiaba juventud y frescura aquella muchacha, sino una gran paz y felicidad. Pero aquella muchacha hermosa, porque en verdad lo era, y tan bien arreglada y respirando tranquilidad por todos los poros, estaba dentro de un marco, colocado sobre el tocador, cerca del espejo. Así era a los dieciocho años, antes de casarse. [...] experimentó un inmenso dolor al comparar a la joven de la fotografía con la imagen que se reflejaba en el espejo, su propia imagen: la de una mujer madura, gruesa, con un rostro fatigado, marchito, donde empezaban a notarse las arrugas y el poco cuidado o más bien el descuido de toda su persona: el pelo opaco, canoso, calzada con zapatos de tacón bajo y un vestido gastado y pasado de moda. Nadie pensaría que esa que estaba mirándola detrás del vidrio del portarretratos había sido ella, sí, ella, cuando estaba tan llena de ilusiones y de proyectos, en cambio, ahora...

O contraste entre o presente, manifestado no espelho, e o passado, ostentado na foto, trazem angústia à protagonista, que pensa: “Claro que não é possível sentir-se feliz e animada quando se sabe muito bem que já não se é mais uma mulher, e sim uma sombra, uma sombra que se dissipará lentamente...” (Dávila, 2018, p. 79, tradução nossa)⁸⁸. Isso faz com que ela se sinta sensível e deprimida e chore com facilidade; a protagonista, envaidecida, não aceita seu envelhecimento e seu rosto marcado por uma vida de trabalho, e cobiça sua juventude perdida, quando ainda tinha sonhos e esperanças para o futuro.

Além disso, a protagonista - mais uma vez sem nome próprio, assim como a narradora de “El huésped” - sente náuseas intensas, ondas de calor, fortes tonturas, falta de apetite e enjoos. É o começo de um verão seco e sufocante, e, apesar de culpar a idade, “essa idade que a maioria das mulheres teme tanto e que ela, em particular, via chegar como o fim de tudo: *esterilidade*, envelhecimento, serenidade, morte” (Dávila, 2018, p. 79, tradução nossa, grifo nosso)⁸⁹, ela decide procurar um médico.

A protagonista descobre, com grande surpresa, que está grávida mais uma vez e não acredita na notícia que recebe do médico, pois pensa que já está velha demais para engravidar. Mas o médico lhe assegura de que não haverá nenhum problema, desde que siga as instruções e retorne ao consultório em um mês. Ironicamente, o que ela considera o fim da sua vida como mulher - definida a partir da fertilidade - na verdade é o início de outra. A personagem principal, porém, não experimenta “nenhuma alegria”:

Ela, que durante dias e dias, e até algumas horas atrás, chorara só de pensar que tinha chegado à terrível idade em que a maternidade, o frescor e a vitalidade terminam, agora, ao receber a notícia, não experimentou nenhuma alegria; pelo contrário, sentiu uma grande confusão e uma grande fadiga. Porque, é claro, era uma carga pesada, depois de sete anos, ter outro filho, quando já tinha seis e não tinha mais vinte anos, e não contava com ajuda de ninguém para nada. Era preciso fazer tudo em casa e se virar com pouco dinheiro, e tudo isso enquanto os preços continuavam a subir dia após dia. (Dávila, 2018, p. 80, tradução nossa)⁹⁰

⁸⁸ No original: Claro que no es posible sentirse contenta y animosa cuando de sobra se sabe que una no es ya una mujer sino una sombra, una sombra que se irá desvaneciendo lentamente...

⁸⁹ No original: Esa edad que la mayoría de las mujeres teme tanto y que ella en especial veía llegar como el final de todo: esterilidad, envejecimiento, serenidad, muerte...

⁹⁰ No original: Y ella que durante días y días, y todavía unas horas antes, había llorado de sólo pensar que ya había llegado a esa terrible edad en la que la maternidad, la lozanía y el vigor terminan, ahora, al recibir la noticia, no experimentó ninguna alegría, por el contrario una gran confusión y una gran fatiga. Porque, claro, era bien pesado después de siete años volver a tener otro niño, cuando ya se han tenido seis más y una ya no tiene veinte años, y no

A protagonista do conto é caracterizada, principalmente, pelo cansaço que sente. Além da idade e da quantidade de filhos, como Muñoz Figueroa (2021) argumenta, as mães, com frequência, enfrentam uma rotina de trabalho doméstico sem apoio masculino, trabalho que desgasta física e emocionalmente. Gutierrez Pina (2018) reforça esse ponto ao articular que a fadiga da protagonista vai além daquela decorrente do trabalho doméstico, imposto culturalmente à esposa, e passa a ser um cansaço mais básico relacionado à condição biológica da gestação. Ela experimenta “o enjoo de viver, o desespero, o cansaço moral” (Mucci, 1994, p. 41, *apud* Sena, 2018, p. 107).

Neste conto, diferentemente de “El huésped” e de “La señorita Julia”, a protagonista não está confinada na própria casa, mas em seu corpo “estranho” e “repugnante”. A mulher aparece na literatura, mais uma vez, como uma prisioneira e, desta vez, também como um monstro (Gilbert e Gubar, 1979, p. 89). Dado que o corpo feminino é percebido como monstruoso e discrepante, tornando-se assim uma fonte de instabilidade psicológica para as personagens femininas, não é surpreendente que, nas narrativas que abordam esse tema, haja uma identificação carregada de culpa e insatisfação entre o corpo feminino e sua relação com o mundo. Consequentemente, observamos, em muitos casos, a manifestação de ódio e angústia resultantes da experiência corporal, da sexualidade e da reprodução. No contexto da ficção gótica, é comum que as protagonistas mantenham uma relação antagônica com seus corpos e com a ideia de maternidade (Gil, 2013, p. 86).

Como argumenta Russo (1994), o corpo feminino é visto como *grotesco*, especialmente o corpo grávido, envelhecido e/ou irregular. O termo “grotesco” em inglês - *grotesque* - está associado à palavra *grotto*, ou seja, uma caverna natural ou artificial, por isso o termo *grotesque* (*grotto*-esque) remete ao corpo feminino anatomicamente cavernoso (Russo, 1994, p. 1), um lugar lúgubre e, simultaneamente, um abrigo.

Segundo Gilbert e Gubar (1979), o útero é a primeira e mais satisfatória casa do ser humano, uma fonte de alimento e segurança e, portanto, um paraíso mítico retratado frequentemente na arte como uma caverna sagrada ou um santuário secreto. Nascer é a primeira perda do lar e, por isso, há o desejo de retornar a ele, mesmo que tenha se tornado infamiliar

cuenta con quién le ayude para nada y tiene que hacerlo todo en la casa y arreglárselas con poco dinero, y con todo subiendo día a día.

(*unheimlich*)⁹¹: “nossa casa pode sempre ter algo de casa do espanto, onde nos estranhemos, não nos reconhecemos, onde aparecem nossos duplos” (Brandão, 2018, p. 129). Em “El último verano”, não apenas a casa se torna um lugar infamiliar ao final do conto, mas o próprio corpo da protagonista exibe sinais de infamiliaridade ao longo da narrativa.

De acordo com Freud, “ocorre, com frequência, que homens neuróticos declarem que a genital feminina seria, para eles, algo infamiliar. Mas esse infamiliar [*Unheimlich*] é a porta de entrada para o antigo lar [*Heim*] da criatura humana, para o lugar no qual cada um, pelo menos uma vez, encontrou-se” (2019, p. 95). Assim, o termo “infamiliar” pode ser usado para descrever mais que uma estrutura física, podendo ilustrar, também, o corpo anatomicamente feminino, um corpo pouco investigado pela ciência e pela medicina, considerado grotesco e incontrolável quando liberado na esfera pública (Russo, 1994, p. 56).

No conto em questão, a protagonista é duplamente monstruosa e grotesca, pois não apenas está grávida, como é vista, por si mesma e por outros, como “envelhecida”, já que seu valor só existe durante sua juventude e sua “idade fértil”, considerada em declínio ao final dos vinte anos. Como afirma Bakhtin, não há nada mais grotesco que uma “velha senil e grávida” (*apud* Milbank, 2009, p. 77).

Portanto, o corpo da protagonista desestabiliza e escapa à categorização fácil, exigindo uma reflexão radical sobre as fronteiras do possível e da normalidade (Duprey, 2018, p. 7). Além disso, ela é de classe social baixa, já tem seis filhos e a gravidez não foi planejada, ou seja, ela não é considerada a mulher “ideal” para engravidar. A gestação transforma a mulher em um caixão de vidro, pois o corpo gestante é um espaço público, visível e julgado por todos, ficando exposto de tal forma que nem mesmo as roupas podem esconder sua vulnerabilidade da mesma maneira como cobrem nossa nudez e intimidade.

Ao longo da história da humanidade, a importância da mulher tem sido ligada à sua capacidade de reprodução, não sendo coincidência, portanto, que o arquétipo da mulher seja visto como sagrado, pois é nela que se manifesta a vida. A figura materna vem sendo representada em diversas formas grávidas, como as Vênus de Willendorf, Hohle Fels e Lespugue, personificando a fertilidade como um princípio sagrado da vida e de suas transformações (Gutierrez Pina, 2018, p. 140). Logo, o corpo materno é “o efeito ou consequência de um sistema de sexualidade em que se

⁹¹ Como mencionado no Capítulo 1 desta dissertação, a palavra alemã *heim* quer dizer “lar” ou “casa”, e por isso *unheimlich* “nos remete àquilo que causa estranhamento e inquietação, fundamentalmente, por tocar algo de ‘familiar’ e que, por algum motivo ‘secreto’, não poderia ser identificado como tal” (Freud, 2019, p. 20).

exige do corpo feminino que ele assuma a maternidade como essência do seu eu e lei de seu desejo” (Butler, 2003, p. 162-163).

Como argumentado no Capítulo 3.1: “El huésped”, quando a esfera doméstica passou a ser redefinida como lugar de prazer e consumo, a mulher mudou sua relação com o próprio corpo, já que, de ativo e produtivo, ele passa a ser visto como algo que existe para organizar o espaço doméstico e exibir a riqueza, o poder e a produtividade do homem (Sá, 2018, p. 19). Condicionada a acreditar que, como uma casa, a mulher é propriedade de - e deveria ser habitada por - um homem, ela se enxerga, inevitavelmente, como um objeto (Gilbert e Gubar, 1979, p. 88). Mesmo que ela não considere a ocupação do seu corpo/casa pelo feto como uma perda de identidade, a mulher reconhece que foi definida, ao longo da história, pela sua utilidade biológica para a espécie (Gilbert e Gubar, 1979, p. 88).

No conto em análise, pensando em todas as pressões e responsabilidades que precisa enfrentar sozinha, a protagonista passa noites sem dormir, acreditando não ter mais forças e nem paciência para cuidar de outro filho, pois já é o bastante cuidar de seis sem a ajuda de seu marido, Pepe, “tão seco, tão indiferente”. No meio da sua digressão, uma fala é inserida: “Ele é inadequado para você, filha; nunca conseguirá nada na vida, não tem objetivos, e a única coisa que fará vai ser te encher de filhos” (Dávila, 2018, p. 80, tradução nossa)⁹². Assume-se que se trata de um aviso de seu pai ou sua mãe antes de casar-se com Pepe, ignorado por ela, naquele momento, e agora visto como verdade.

O marido, contudo, recebe a notícia da gravidez com tranquilidade, assegurando à mulher que eles ficariam bem. Pepe não está preocupado, pois ele não “teria que dar à luz outro filho, nem cuidar dele, ‘filhos são um prêmio, um presente’, mas quando você tem 45 anos e seis filhos, outro filho não é um prêmio, mas um castigo, porque você não tem mais forças ou incentivo para seguir em frente” (Dávila, 2018, p. 81, tradução nossa)⁹³.

Assim, a mulher passa noites sem dormir pela preocupação que a persegue e nem mesmo seu jardim, com sua horta e seus pomares, é capaz de acalmá-la:

⁹² No original: “no es partido para ti, hija, nunca logrará nada en la vida, no tiene aspiraciones y lo único que hará será llenarte de hijos”

⁹³ No original: él no tendría que dar a luz un hijo más, ni que cuidarlo, “los hijos son un premio, una dádiva”, pero cuando se tienen cuarenta y cinco años y seis hijos, otro hijo más no es un premio sino un castigo porque ya no se cuenta con fuerzas ni alientos para seguir adelante.

Numa dessas noites em que não conseguia dormir e o calor e o desespero a faziam levantar-se e caminhar, ela saiu para se refrescar e se apoiou no corrimão da escada que descia dos quartos para o jardim. O perfume de odor noturno de que tanto gostava chegou até ela, mas agora ele parecia intenso demais e a enojava. (Dávila, 2018, p. 81, tradução nossa)⁹⁴

A protagonista de “El último verano”, apesar de ter uma condição social diferente da narradora de “El huésped”, também encontra no jardim um escape, uma representação da liberdade através da natureza. Porém, seu “castigo” a impede de encontrar paz nele. Além disso, de forma similar a “El huésped”, existe, neste conto, uma relação de hospedeiro e parasita, desta vez entre a mulher e o feto. Esse ser interno consome a protagonista a tal ponto que ela não consegue mais dormir: “a madrugada a surpreendia com os olhos ainda abertos e as mãos cerradas de angústia” (Dávila, 2018, p. 81, tradução nossa)⁹⁵. A imagem do feto como parasita retorna ao final, mas ela é reiterada ao longo do texto, a fim de construir essa equivalência (Dominguez, 2020, p. 136).

Em “El último verano”, a representação dos filhos como um trabalho inevitável para a mãe destrói o estereótipo de filhos como a felicidade do lar (Muñoz Figueroa, 2021, p. 43). Mesmo quando é reforçado na escrita de Dávila, esse estereótipo é produto de uma idealização realizada pelas personagens femininas que apreendem a maternidade e o lar como obrigação, como vemos em “La señorita Julia” e “Tina Reyes”. Ainda que, em um primeiro momento, Dávila invoque os benefícios da maternidade por meio dos sonhos e pensamentos de suas personagens, a autora os questiona, posteriormente, ao expor a realidade na qual as personagens maternas estão inseridas, já que, frequentemente, elas precisam lidar sozinhas com todas as responsabilidades e conflitos que o papel de mãe acarreta.

A personagem principal segue as instruções do médico e visita-o mensalmente. Dois meses se passam e ela “não conseguia se resignar ou encontrar esperança. O cansaço aumentava com o passar dos dias e uma grande fraqueza obrigava-a a deitar-se, por vezes várias vezes durante o dia. Assim transcorria o verão” (Dávila, 2018, p. 81, tradução nossa)⁹⁶.

⁹⁴ No original: Una de esas noches en que no lograba conciliar el sueño y el calor y la desesperación la hacían levantarse y caminar, salió a refrescarse un poco y se recargó en el barandal de la escalera que bajaba de las habitaciones hacia el huerto. Hasta ella llegaba el perfume del huelle de noche que tanto le gustaba, pero que ahora le parecía demasiado intenso y le repugnaba.

⁹⁵ No original: El alba la sorprendía con los ojos abiertos aún y las manos crispadas por la angustia.

⁹⁶ No original: seguía sin encontrar resignación ni esperanza. La fatiga aumentaba con los días y una gran debilidad la obligaba a recostarse, en ocasiones, varias veces durante el día. Así transcurría el verano.

Em uma noite, quando não consegue dormir, ela se levanta para passear pelo jardim, sente algo “quente e gelatinoso” escorrendo por suas pernas, olha para o chão e vê “um buquê de papoulas sem folhas” (Dávila, 2018, p. 81, tradução nossa)⁹⁷. As flores vermelhas como representação do aborto espontâneo conectam o sangue da protagonista à natureza - um símbolo que remete à intimidade do feminino. Não é por coincidência que os coágulos são enterrados ali, passando do corpo da mulher para o “corpo” do jardim, em uma analogia útero-terra (Gutierrez Pina, 2018, p. 146-147).

Fluidos corporais como sangue, lágrimas, vômito e excremento são segregados e associados com terror e repulsa, predominantemente, embora não exclusivamente, no contexto do feminino (Russo, 1994, p. 2). Essa associação, em especial com relação ao sangue - menstruação, partos, abortos -, reforça a perspectiva de Russo (1994) de que o corpo feminino é percebido como algo grotesco, simbolizado pela caverna - outro símbolo natural - da abjeção.

Adicionalmente, Bakhtin percebe o corpo grotesco como o da “morte que dá à luz”, imagem contraditória na qual a anatomia feminina é central (*apud* Milbank, 2009, p. 77). No caso do conto em questão, a protagonista dá à luz um natimorto e, em seguida, a terra onde o corpo foi enterrado dá à luz minhocas e vermes, seres associados à morte e à decomposição. Sabemos que, enquanto alguns vermes têm vida livre e habitam ambientes terrestres ou marinhos, outros são parasitas, ou seja, vivem às custas dos animais hospedeiros. Esse fato reforça o paralelo entre a relação hospedeiro-parasita e a relação gestante-feto, mencionado anteriormente e que se repete ao final, quando o feto retorna para assombrar a personagem principal.

Depois que sofre o aborto espontâneo, a mulher e seu marido vão ao médico, que a culpabiliza, dizendo: “Recomendei fortemente que você descansasse, filha, para não ficar tão cansada” (Dávila, 2018, p. 82, tradução nossa)⁹⁸, uma recriminação inapropriada, tendo em conta todas as atividades que ela é obrigada a exercer em seu cotidiano (Dominguez, 2020, p. 137). Porque a protagonista não segue a recomendação de enclausuramento na casa, a sua transgressão é punida com a perda do feto. Contudo, mesmo que quisesse, ela não conseguiria seguir os conselhos do médico, pois, como já estava estabelecido anteriormente, “era preciso fazer tudo em casa e se virar com pouco dinheiro, e tudo isso enquanto os preços continuavam a subir dia após

⁹⁷ No original: “un ramo de amapolas deshojadas”

⁹⁸ No original: Te recomendé mucho que descansaras, hija, que no te fatigaras tanto.

dia”. Para a mulher de classe baixa, ficar em casa repousando, como cuidado por sua gestação em idade “avançada”, seria um privilégio.

A protagonista pede ao marido que enterre na horta os coágulos embrulhados em jornal, para que as crianças não vejam. Ela sente emoções conflitantes; por um lado está aliviada, pois o aborto espontâneo foi uma “solução” para seus problemas, mas por outro, sente-se triste pela maneira como ocorreu: “Ficou pensando e não pôde deixar de experimentar um grande alívio por ter saído daquele tremendo pesadelo. É claro que doeu que tudo tivesse sido tão triste e desagradável, mas as coisas não são como queremos, nem pensamos, mas como elas têm que ser” (Dávila, 2018, p. 82, tradução nossa)⁹⁹.

Ainda que não tenha procurado realizar um aborto de fato, procedimento que era ilegal no México à época, o que ocorre no texto é interpretado como a tradução do desejo da protagonista (Gutierrez Pina, 2018, p. 144). Segundo Gutierrez Pina, em seu artigo “Amapolas deshojadas o el horror de la maternidad” (2018), a morte do feto confirma a ambivalência do arquétipo de mãe, pois a figura da “deusa mãe” oscila entre os opostos criação-destruição e vida-morte; o símbolo da mãe traz contradições, ou seja, nascer é deixar o ventre materno, o receptáculo primordial, e morrer é retornar a ele no seio da terra (Gutierrez Pina, 2018, p. 140). Isso ocorre em “El último verano”, ainda que o ciclo da vida do sétimo filho da protagonista tenha sido encurtado pelo aborto espontâneo.

Depois do acontecimento, a rotina da personagem principal volta ao normal e ela continua se dedicando às tarefas domésticas, “como sempre fizera” (Dávila, 2018, p. 82). Ela tenta se esquecer daquele verão “perturbador” e quase consegue, até o dia em que pede ao filho que colha alguns tomates na horta e é informada de que apareceram algumas minhocas no local. A protagonista sofre um choque, “seus ouvidos começaram a zumbir e todos os móveis e coisas começaram a girar ao seu redor, sua visão ficou turva e teve que se sentar para não cair. Ela estava encharcada de suor e a angústia corroía suas entranhas” (Dávila, 2018, p. 82-83, tradução nossa)¹⁰⁰.

A partir daí, “toda a sua vida e rotina diária mudaram repentinamente” (Dávila, 2018, p. 83, tradução nossa)¹⁰¹. Mais uma vez, uma protagonista davilana é perseguida e tem sua rotina

⁹⁹ No original: se quedó pensando y no pudo menos que experimentar un gran descanso por haber salido de aquella tremenda pesadilla. Claro que le dolía que hubiera sido en una forma tan triste, tan desagradable, pero las cosas no son como uno las desea, ni las piensa, sino como tienen que ser.

¹⁰⁰ No original: Comenzaron a zumbarle los oídos y todos los muebles y las cosas a girar a su alrededor, se le nubló la vista y tuvo que sentarse para no caer. Estaba empapada en sudor y la angustia le devoraba las entrañas.

¹⁰¹ No original: Toda su vida y la diaria rutina cambiaron de golpe.

doméstica interrompida por uma força externa que ameaça o lar; a casa deixa de ser um espaço seguro e ela se torna refém de uma “grande ansiedade”, o que gera obsessão e paranoia.

A protagonista acredita ou teme admitir que os vermes possam ser frutos dos coágulos enterrados; essa presença que assombra os arredores da casa é símbolo da culpa que carrega por ter perdido o filho e pelo alívio que sentiu com isso. Para além dos seus problemas financeiros, seu alívio a coloca na categoria de “mãe negligente, aquela que não se adequa ou não atende às expectativas do papel maternal esperado pela sociedade, a mãe cujo útero se revela hostil ao desenvolvimento da criança [...]” (Duprey, 2018, p. 4, tradução nossa)¹⁰². Seu corpo mais velho se apresenta como um lugar hostil para o desenvolvimento do feto pelos riscos de uma gestação tardia e, além disso, ela não cumpre o papel esperado de uma mãe completamente devota aos filhos, diferentemente da protagonista de “El huésped”.

Em “El último verano”, Dávila subverte o papel da natureza e do nascimento de um novo ser, pois enquanto a protagonista traz ao mundo um natimorto, a terra dá à luz os vermes. A manifestação das larvas desperta uma sensação de horror na protagonista e, consequentemente, no leitor, pois elas causam repulsa e são lembretes da morte e dos processos de decomposição, fazendo com que o leitor se questione, em choque, se o feto teria se transformado em uma das formas mais abjetas da natureza, o verme, símbolo da vida que sobrevive da podridão e da morte (Gutierrez Pina, 2018, p. 147). Esses vermes causam repulsa, também, por aparecerem de modo ambíguo na oposição categorial eu/não eu (protagonista/feto), dentro/fora (do corpo da protagonista) e vivo/morto (feto), como citado na introdução desta dissertação.

A manifestação da culpa pelo aborto espontâneo na forma de minhocas é uma maneira de usar o fantástico para abordar temas tabus e proibidos e, em alguns casos, evadir a censura. Todorov (2019) argumenta que o fantástico na narrativa nos permite acessar certos limites intransponíveis; temas como incesto, homossexualidade e aborto, neste caso, podem ser contornados pelo uso de elementos sobrenaturais. Além da censura institucionalizada e recepção dos leitores, a própria psique do autor pode ser um obstáculo para a exploração de tais assuntos, e o fantástico é o meio de combate contra ambas as censuras, a interna e a externa. Como escreve Todorov, “a condenação de certos atos pela sociedade provoca uma condenação que se exerce dentro do próprio indivíduo, constituindo-se para ele em proibição de abordar certos temas tabus” (2019, p. 167).

¹⁰² No original: madre negligente, la que no se ajusta o no cumple con las expectativas del rol maternal esperado por la sociedad, la madre para la que su útero se presenta como hostil al desarrollo de la criatura, la que psicológicamente no puede superar los tratamientos de fertilización, entre otras.

Ademais, como mencionado no Capítulo 1: “As mulheres e o gótico”, o retorno de um passado violento é típico das narrativas góticas (Botting, 1996, p. 2). É o que ocorre no conto em análise, já que a evidência do acontecimento - o aborto espontâneo e o enterro dos coágulos - retorna para assombrar a protagonista, não importando o quão profundamente tenha sido enterrada. Para Dávila, a questão da evasão é fundamental para todos os seus personagens, pois como afirma em entrevista a Herrera, “a evasão não leva a nada. Se existe um caos interior, ele é projetado para fora, portanto não há escapatória possível; devemos enfrentá-lo e assumir nossos compromissos (morais ou materiais). Não devemos e não podemos escapar de nós mesmos” (2007, p. 17, tradução nossa)¹⁰³.

A presença de características ou temas góticos nos contos davilanos revela esse tipo de literatura como híbrida, incorporando outras formas literárias, bem como desenvolvendo e mudando suas próprias convenções em relação a novos modos de escrita (Botting, 1996, p. 9). Ainda de acordo com Botting (1996, p. 9), a literatura gótica é um modo que supera gêneros literários e não é restrita a uma escola literária ou período histórico, sendo possível, por isso, encontrar a presença da literatura gótica em autores hispano-americanos, como discutido no Capítulo 1.1: “A casa como espaço de horror”.

O conto “El último verano” se encerra com a protagonista sozinha em casa em uma tarde. Ela sente algo roçando em sua perna e se dá conta de que os vermes invadiram a sua casa, que eles “estavam se aproximando, se aproximando, se aproximando lentamente, cada vez mais, cada vez mais...” (Dávila, 2018, p. 83, tradução nossa)¹⁰⁴. Em um último ato de desespero, enquanto vê as minhocas passando pela fresta da porta, ela se banha com o óleo da lamparina e acende um fósforo, pensando que “não sobraria nada para que eles consumassem a sua vingança além de um monte de cinzas fumegantes” (Dávila, 2018, p. 84, tradução nossa)¹⁰⁵.

¹⁰³ No original: Para todos mis personajes el tema de la evasión es fundamental, puesto que uno tiene que aprender a asumir sus compromisos y sus situaciones. La evasión no conduce a nada. Si hay un caos interior éste se proyecta hacia afuera, por lo que no hay escapatoria posible, hay que enfrentarse y asumir los compromisos (morales o materiales). No debemos ni podemos escapar de nosotros mismos.

¹⁰⁴ No original: eso era, se iban acercando, acercando, acercando lentamente, cada vez más, cada vez más...

¹⁰⁵ No original: No les quedaría para consumir su venganza sino un montón de cenizas humeantes.

FIGURA 6 – O ÚLTIMO VERÃO



Fonte: Caruso (2018)

Na figura 6, acima, que corresponde à representação da última cena do conto pela visão do ilustrador Santiago Caruso, na coletânea *El huésped y otros relatos siniestros*, é possível notar a barriga da mulher, ainda grávida, tingida de vermelho pela morte que gerou, o que invoca a imagem das papoulas, flores vermelhas como sangue, mencionadas no momento em que a mulher sofre o aborto espontâneo. Além disso, observam-se larvas passando pela fresta da porta e prendendo seu tornozelo, como uma corrente, o que levanta a questão: seriam esses vermes uma representação da culpa que a protagonista sente ou da culpa imposta a ela pelo “crime” de ser uma “mãe negligente”? Ademais, a casa falha em oferecer proteção à protagonista, já que suas portas e suas paredes não são capazes de manter esses “invasores” do lado de fora.

A gestação da protagonista não é um evento sem consequências e culmina na morte da mãe. Ironicamente, enquanto em “El huésped”, o lampião a querosene serve para atacar o antagonista e proteger a narradora e seus filhos, neste conto o ataque é dirigido a si mesma; o suicídio, porém, pode ser visto, neste caso, como escape e liberdade - de sua culpa e da prisão do seu cotidiano asfixiante.

Para Pita (1988), o suicídio é um ato negativo de independência, pois tirar a própria vida, o não-ser, é uma afirmação de seu ser - a subjetividade máxima do indivíduo. No conto, a protagonista, desesperada, procura repousar do seu cansaço constante e, como último gesto de

autonomia individual, decide tirar a própria vida para escapar da imposição de um papel que se tornou insuportável (Pita, 1988, p. 204). Sua atitude também é uma maneira de negar aos vermes o prazer de consumir sua vingança, devorando-a, e uma recusa em permitir que esses vermes - uma metáfora para seu filho perdido - voltem a usar o seu corpo como abrigo e fonte de alimento contra a sua vontade (Leonardo-Loayza, 2023, p. 269).

Além disso, a morte por fogo serve como modo de purificar seu corpo grotesco, que a traiu com uma gravidez indesejada, traindo, também, o feto, ao se apresentar como um lar hostil. Ao mesmo tempo em que é destrutivo, o fogo também é necessário para a renovação. Como afirma Dominguez (2020), fogo e vida se equilibram porque o primeiro precisa do segundo para existir.

Similarmente, o conto imita o ciclo existencial, pois começa com a criação de uma vida e termina com uma morte; daí a importância do título, pois o verão em que engravida é o último que presenciará. A escolha da estação do ano é irônica, já que o verão é uma época associada à luz, ao sol, à vida e ao desenvolvimento das plantas que floriram na primavera. Simultaneamente, também é a estação mais quente do ano, como o fogo que a destruirá. Na narrativa, o verão também é tempo de fertilidade e, ao ser antecedido pelo adjetivo “último”, no título, revela a transição para a próxima fase do ciclo da vida, quando esta entra em declínio, associando, mais uma vez, a vida da mulher com sua capacidade de reprodução.

“El último verano” trata da ansiedade e do medo voltados à maternidade e ao papel de mãe, que são agravados pelas pressões externas, pois há um molde imaginário para o que seria uma “mãe ideal”. Segundo Duprey (2018), isso ocorre não apenas por causa do desprezo pelas mulheres, mas também pela inveja da capacidade reprodutiva feminina e do poder inerente à figura da mãe. Essa é uma visão contraditória sobre a figura materna, já que, por um lado, a mulher é vista como sagrada por ser portadora da vida, e, por outro, frequentemente encara uma rotina de trabalho doméstico sem o apoio masculino. Desde o início do conto, a protagonista percebe seu corpo como infamiliar, não reconhecendo mais sua imagem “envelhecida” e cansada no espelho - e a gravidez intensifica essa infamiliaridade corporal. O desfecho do conto, com o nascimento de um natimorto e a terra que dá origem a minhocas e vermes, subverte as expectativas naturais do nascimento, evocando uma sensação de horror que ressalta a conexão entre morte, decadência e maternidade em “El último verano”.

CAPÍTULO 3.4: “TINA REYES”

“Tina Reyes”, publicado em 1961 na antologia *Música concreta*, é o mais diferente entre os contos analisados. Apesar de ainda lidar com temas como obsessão e solidão, “Tina Reyes” acompanha uma jovem proletária de classe baixa, cujo lar não é invadido pelo perigo, pois a ameaça é externa e se manifesta em forma humana quando a protagonista sai para trabalhar, exibindo o controle masculino sobre a vida das mulheres. É um conto intimista e, como é característico da contística davilana, enfoca o psicológico da protagonista e a loucura como o único desfecho e escape possíveis diante do horror cotidiano.

A experiência feminina de paranoia e vigilância constante, em particular na Cidade do México, neste conto, é registrada por Amparo Dávila, uma vez mais, como uma existência cuja rotina é fonte de ansiedade, levando, eventualmente, à insanidade. Essa é uma perspectiva típica da produção literária de Dávila, como investigamos ao longo deste trabalho: a narradora de “El huésped” se torna uma assassina - e monstruosa, como diz Santiago Caruso em entrevista, citado anteriormente - ao matar o hóspede, em conluio com a empregada; a senhorita Julia não descobre ao final do conto o que a mantinha acordada durante a noite, o que a desgasta psicológica e fisicamente, e o leitor não sabe se sua perda da razão foi momentânea ou permanente; a protagonista de “El último verano” atea fogo ao próprio corpo ao enxergar vermes, que são resquícios do feto perdido, invadindo sua residência; e Tina Reyes, que também perde a razão ao ter sua rotina interrompida por um estranho, como veremos a seguir.

Na abertura do conto, duas características da vida de Tina são apresentadas: ela faz parte da classe trabalhadora e estima sua amizade com Rosa. Na primeira cena, Tina se despede de suas colegas de trabalho e sobe no ônibus que a levará até a casa de Rosa. Dentro do veículo, ela passa a refletir sobre a sua vida cansativa e repetitiva.

O formato do texto emula suas reflexões corridas e sua rotina sem pausa: a narrativa é em terceira pessoa onisciente, seguindo o fluxo de pensamento de Tina, não havendo quebra de parágrafos até o primeiro diálogo surgir, depois de algumas páginas de digressões. Esse estilo de escrita serve para ampliar o caráter psicológico dos contos de Dávila, fazendo com que o leitor se sinta dentro da cabeça da protagonista, acompanhando suas divagações frenéticas.

Tina comemora o descanso que o fim de semana lhe traz depois de encerrar seu turno ao meio-dia, no sábado, ao mesmo tempo em que lastima as atividades que realiza todo domingo:

missa às onze e meia da manhã, sorvete, sessão de cinema lotado de pessoas e odores ruins e, por fim, a janta, encerrando o domingo igual a “igual a centenas de outros domingos anteriores e outros que viriam” (Dávila, 2021, p. 182, tradução nossa)¹⁰⁶. Depois, a semana recomeça e o trabalho consome todo o seu tempo; como escreve Giannini, o ciclo cotidiano regressa constantemente ao mesmo ponto de partida espacial e temporal (1987, p. 17).

No ônibus, encontram-se os dois aspectos da vida reflexiva definidos por Humberto Giannini, em *La “reflexión” cotidiana: a vida cotidiana e a vida íntima* - o espaço para as reflexões de Tina -, que ocorre a partir da primeira. No caso de Tina, sua vida cotidiana também é pública, pois, em consequência do trabalho, a jovem transita em espaços comunitários, diferentemente das protagonistas de “El huésped” e “El último verano”, analisados anteriormente.

Segundo Giannini (1987, p. 28-30), a rua é o maior símbolo do cotidiano, pois é nela onde as pessoas transitam todos os dias para ir da casa ao trabalho e vice-versa. A rua também é a conexão entre dois extremos: o lugar do “ser para si” - o domicílio - com o lugar do “ser para os outros” - o trabalho (Giannini, 1987, p. 37). A rotina de Tina, ainda que pareça insignificante quando percebida superficialmente, abre espaço para a reflexão acerca dos aspectos essenciais da existência humana (Giannini, 1987, p. 26). É sobre o aspecto circular da vida, ainda que o tempo progrida, que a protagonista reflete ao longo da rota, além das injustiças sociais e econômicas que sofre(u). Ademais, é a partir de sua vida “insignificante” que serão analisados aspectos essenciais da existência feminina neste subcapítulo.

Apesar de sentir-se sobrecarregada e enfadada, Tina se compadece ao pensar na amiga Rosa, que tem uma rotina completamente diferente, encarregando-se, sozinha, de cuidar do marido, dos filhos e da casa. Qualquer que seja a carga de trabalho vivida pelas protagonistas de Dávila, a autora sempre traz à tona o cansaço que se origina da rotina e da falta de estabilidade ou da dependência financeira. A protagonista, contudo, reconhece Santiago como um “bom marido” para a amiga, pois ele faz o possível para agradar a esposa, apesar de ganhar pouco. Ainda tenha que o casal enfrente problemas financeiros, Tina vê como uma vantagem ter um parceiro para dividir algumas dessas preocupações.

Devido à admiração que Tina sente por Santiago, ela acaba expondo como seria seu marido ideal: alguém atencioso, esforçado, sério, trabalhador, que não fica até tarde da noite bebendo na rua com os amigos. Em conclusão, segundo Tina, Rosa tem sorte, pois tem “um marido como

¹⁰⁶ No original: igual a otros cientos de domingos anteriores y a otros por venir.

Santiago, os filhos, uma casinha. Pensando bem, era muita coisa, enquanto ela...” (Dávila, 2021, p. 183, tradução nossa)¹⁰⁷. Tina acredita que o casamento seja uma forma de escape de sua vida solitária, sem uma rede de suporte emocional ou financeira, invejando sua amiga sem perceber que, se atingisse o tipo de vida que almeja, talvez outros problemas surgissem, como o cansaço de cuidar da família e a mesma dificuldade financeira.

De acordo com Millett (2012, p. 78), dentro do patriarcado, a diferença de classe serve, entre outras coisas, para colocar uma mulher contra a outra, criando tensão entre a “mulher de carreira” e a “dona de casa”. A “mulher de carreira” inveja a outra por sua segurança e prestígio, enquanto a “dona de casa” anseia pelo que ela considera ser a liberdade, a aventura e o contato com o mundo de que a outra desfruta.

Reyes (2021) interpreta a inveja que Tina sente de Rosa como ciúmes amorosos, pois Rosa é a única parte boa do seu dia, a única pessoa com a qual Tina se sente feliz. Contudo, a sexualidade e os sentimentos da protagonista são reprimidos pelo conceito de maternidade e casamento - heterossexual - compulsórios (Reyes, 2021, p. 47). Na atual análise, o foco não é a sexualidade possivelmente reprimida de Tina, mas as expectativas da personagem de alcançar a felicidade ao atingir um certo status social, como por exemplo, o de dona de casa, que é considerado o ideal de felicidade entre os anos 1940 e 1950 (Friedan, 2020). Seu desejo por um casamento tradicional e filhos, que representam mais trabalho doméstico, é tão forte que a leva às lágrimas no ônibus.

Assim, Tina deposita toda a sua esperança em terceiros, não levando em consideração o cansaço que Rosa também sente com a sua rotina ou o modo como o matrimônio, muitas vezes, pode ocultar certas formas de violência e dominação (Reyes, 2021, p. 43). Em sua visão de jovem órfã, vulnerável e solitária, uma família compensaria tudo isso (Muñoz Figueroa, 2021, p. 40).

A protagonista tenta se impedir de pensar na própria vida, comparando-se com Rosa, mas não consegue: “Não queria pensar em si mesma, nem em sua vida, isso a machucava e ela sempre acabava triste” (Dávila, 2021, p. 183, tradução nossa)¹⁰⁸. Ela se lamenta por não ter alguém que se preocupe com ela, por viver sozinha no terceiro andar de um prédio escuro e sujo, em um quarto apertado onde mal cabem as suas coisas, que podem ser facilmente enumeradas: a cama de latão, a mesa onde come e passa roupa, a máquina de costura que a mãe lhe deixou como herança e o velho guarda-roupa que conserva as lembranças dos pais.

¹⁰⁷ No original: Un marido como Santiago, sus hijos, una casita, viéndolo bien era mucho tener, en cambio ella...

¹⁰⁸ No original: No quería pensar en ella misma, ni en su vida, le hacía daño y siempre terminaba triste.

Tina sente profundamente o peso de ser órfã, não vendo esperança em mudar sua vida: “Envelheceria nesse quarto, tão triste quanto ela mesma, como essa desesperança que ia aumentando todo dia; tudo seria diferente se seus pais estivessem vivos, mas eles já eram tão velhos e estavam tão doentes...” (Dávila, 2021, p. 183, tradução nossa)¹⁰⁹.

Essa falta de perspectiva de alcançar um futuro melhor a envolve em uma névoa de depressão e, à medida que Tina lista seus infortúnios em pensamento, seu estilo de vida ilustra a condição subhumana na qual vive, no quarto que consegue alugar com o salário de funcionária de fábrica: “O pobre canário que fora presente de Rosa logo morreu, sem dúvida por falta de ar e sol...” (Dávila, 2021, p. 183, tradução nossa)¹¹⁰. Tina vive em um ambiente onde sequer um animal conseguira sobreviver por muito tempo, o que mostra o sucateamento da sua vida e as condições de moradia na área urbana que ela tem dificuldade de mudar por causa do emprego que ocupa todo o seu tempo livre e esforços mental e físico.

Em meio a esse devaneio, Tina começa a fantasiar sua vida perfeita:

Como seria ter um apartamento, como seria ter um marido, filhos, um homem para abraçá-la e dizer-lhe “Tina” com uma voz carinhosa? Mesmo que tivesse que trabalhar tanto quanto Rosa, mas sabendo que à noite ele chegaria; jantariam juntos conversando sobre todas as coisas do dia, sobre os filhos, assistiriam depois à televisão e, se não tivessem uma, pelo menos ouviriam um pouco de rádio, depois dormiria com a cabeça apoiada no ombro dele, já não sentiria tanto frio à noite, dormiria tranquila ouvindo-o respirar, veria os filhos crescer, ouvi-los-ia dizer “mamãe”... (Dávila, 2021, p. 183, tradução nossa)¹¹¹

A característica sonhadora de Tina é um prenúncio para o rompimento da sua sanidade, que acontecerá mais tarde no conto. Sua imaginação contribui para a sua queda, apesar de seus medos e ansiedades terem um fundamento na realidade. Como Burke argumenta, a imaginação é o espaço maior onde habitam o prazer e a dor, “dado ser ela o campo de nossos temores e de nossas esperanças, assim como de todas as nossas paixões a ela ligadas” (2016, p. 26). A mente da protagonista ilustra essa ideia de imaginação como um espaço físico ao ocupar a posição de cenário

¹⁰⁹ No original: Ahí envejecería en ese triste cuarto, tan triste como ella misma, como esa desesperanza que le iba aumentando día tras día; todo sería diferente si vivieran sus padres, pero ya eran tan viejos y estaban tan enfermos...

¹¹⁰ No original: el pobre canario que le regaló Rosa se había muerto pronto, sin duda por falta de aire y de sol...

¹¹¹ No original: ¿cómo sería tener un departamento, cómo sería tener marido, hijos, un hombre que la abrazara y le dijera “Tina” con voz cariñosa?, aunque tuviera que trabajar tanto como Rosa, pero sabiendo que al anochecer él llegaría; cenar juntos platicando de todas las cosas del día, de los niños, ver después la televisión y, si no había, por lo menos oír un rato el radio, después dormir con la cabeza apoyada en el hombro de él, ya no sentiría tanto frío por las noches, dormiría tranquila oyéndolo respirar, ver crecer a los niños, oírlos decir “mamá”...

no conto, sendo o foco de grande parte da narrativa, ou seja, o lugar onde Tina faz suas idealizações e também reflete sobre suas dores.

Tina fantasia a “mística feminina”, termo cunhado por Betty Friedan em seu livro de mesmo nome, lançado em 1963. Nele, a jornalista investiga o movimento de regresso ao lar que ocorria com as mulheres após a Segunda Guerra Mundial e expõe o “problema sem nome” entre as donas de casa estadunidenses à ocasião, questionando qual seria o motivo de tanta infelicidade e insatisfação se elas tinham os mais recentes eletrodomésticos, os melhores produtos de limpeza, um marido com um bom emprego, uma casa no subúrbio e 2,5 filhos para cuidar. Entrevistando essas mulheres, a escritora percebeu como a rotina de uma dona de casa, sem ambições para si mesma - profissionais, pessoais ou acadêmicas - poderia ser desgastante mental e emocionalmente.

Essa imagem da “esposa-dona de casa” perfeita era perpetuada por veículos de comunicação como revistas femininas, que, apesar do público-alvo, eram editadas por homens. As matérias giravam em torno da maternidade, do lar e do casamento como uma forma de alienação e, propositalmente, mantinham tópicos que exigiam pensamento crítico de fora, como notícias internacionais e políticas. Se pensamento crítico não era algo esperado das mulheres, elas não viam sentido em ingressar em instituições de ensino superior ou no mercado de trabalho, agora que os homens haviam retornado da guerra e reassumido seus postos de trabalho. Afinal, não precisavam de conhecimento acadêmico para exercer o papel de “esposa-dona de casa”. Por isso, a proporção de mulheres frequentando uma universidade em comparação com os homens caiu de quarenta e sete por cento, em 1920, para trinta e cinco por cento, em 1958; em meados da década de 1950, sessenta por cento das mulheres abandonavam a faculdade para se casar (Friedan, 2020, p. 14). O período dos anos 1940 e 1950 é visto então como uma regressão da independência sexual da mulher.

Apesar da investigação de Friedan ter tido seu foco nos Estados Unidos, é possível emular sua pesquisa no contexto mexicano. No conto em análise, Tina menciona a radionovela *Anita de Montemar*, que foi transmitida nos anos 1940 (Reyes, 2021, p. 40) e foi um sucesso no México, especialmente entre as mulheres que, em sua maioria, permaneciam em casa. A protagonista conhece o programa através de Rosa, que o escuta duas vezes na semana e se emociona a ponto de chorar. As novelas, assim como outras fontes de entretenimento ao longo da história da humanidade - romances, revistas, programas de televisão -, eram usadas para transmitir uma mensagem moralizante e exaltar os valores desejados (García Bojorquez e Araoz Robles, 2020, p. 93).

Tina reproduz alguns desses valores conservadores ao retornar para casa e passar pelo Barba Azul, um estabelecimento de seu bairro que, segundo Rosa, é perigoso, mas fica próximo do trabalho e o aluguel é de cem *pesos*, tudo o que Tina pode pagar. À noite, quando não consegue dormir, Tina observa as luzes néon do letreiro piscando e escuta a música frenética dos “loucos” até o amanhecer (Dávila, 2021, p. 184). Ela vê os casais cantando ou brigando pelas ruas e despreza “aquelas mulheres fáceis e perversas, cujas risadas ecoavam em seus ouvidos, tinha que cobrir a cabeça com o travesseiro e chorava de indignação e protesto até dormir...” (Dávila, 2021, p. 184, tradução nossa)¹¹². Nessa passagem, observamos a reprodução dos valores patriarcais e católicos da sociedade mexicana, que são refletidos não apenas nas opiniões de Tina, mas também no seu nome: Tina é apelido de “Cristina”, que significa “cristã” ou “ungida por Deus”.

A referência ao Barba Azul no nome do bar traz uma perspectiva gótica ao conto “Tina Reyes”, cujo cenário é urbano, em vez de doméstico. “Barba Azul” é uma narrativa do escritor francês Charles Perrault, publicado em 1697 e derivado de uma lenda popular do país. Segundo Williams (1995), o conto apresenta todas as características de uma narrativa gótica: uma heroína curiosa e vulnerável, um antagonista rico e enigmático, e, o mais importante, a mansão de Barba Azul, que mata todas as suas esposas, exceto pela última. A casa é o elemento gótico central nessa história, com seu quarto secreto e sua atmosfera misteriosa que esconde os segredos violentos e implicitamente sexuais do assassino (Williams, 1995, p. 38-39). Então, ainda que “Tina Reyes” não possua uma casa gótica como cenário, já que o quarto alugado de Tina é apenas mencionado, Dávila encontra uma maneira de incluir uma residência insólita em seu texto por meio da referência a “Barba azul”.

No conto de Perrault, o personagem tem uma péssima reputação; sua barba tingida de azul o torna pouco atraente para as mulheres, mas graças à sua fortuna, ele consegue várias esposas, que depois desaparecem. Um dia, após se casar pela sétima vez, ele viaja para tratar de assuntos importantes, deixando todas as chaves da casa com sua nova esposa e impondo apenas uma regra: ela não pode abrir um armário específico. Porém, a esposa o desobedece e começa a explorar os segredos do marido, descobrindo os corpos das seis esposas anteriores no armário secreto; nesse momento, uma mancha de sangue aparece na chave, denunciando seu uso. Quando Barba Azul volta mais cedo para casa, ele descobre a desobediência da esposa, mas antes que ela tenha o mesmo

¹¹² No original: Ella siempre había despreciado a aquellas mujeres fáciles y perversas, su risa se le quedaba en los oídos, tenía que taparse la cabeza con la almohada y sollozaba de indignación y protesta hasta quedarse dormida...

destino das outras, seus irmãos matam Barba Azul e a mulher usa o dinheiro da herança para viver uma vida próspera.

A última esposa de Barba Azul segue uma linhagem de mulheres “curiosas” que vieram antes dela - Pandora e sua caixa, Eva no paraíso, Emily de *Os mistérios de Udolpho*, entre outras. A curiosidade feminina aparece em muitos mitos e lendas do ocidente como uma característica punível. Millett (2012) argumenta que o mito é uma forma de propaganda, sendo duas das lendas mais significativas no ocidente a narrativa grega da caixa de Pandora e a história bíblica de Adão e Eva; ambos consolidaram o conceito de “mal feminino” e se tornaram justificativas para explicar a posição de inferioridade da mulher em relação ao homem. O mito de Pandora censura o feminino através de sua sexualidade e explica sua posição como uma punição merecida por ter aberto a caixa e liberado todos os males do mundo - como doença, inveja, crueldade e morte -, condenando a raça humana (Millett, 2012, p. 97). Enquanto isso, a relação de Eva com a serpente do mal teria levado o ser humano à corrupção e à libidinagem, sendo a mulher culpabilizada por se deixar seduzir pelo diabo a experimentar o fruto proibido, corromper Adão e levar a raça humana à expulsão do Paraíso de Deus, carregando, como punição, a responsabilidade de engravidar.

Cohen (1996) aponta que a curiosidade, no geral, é mais frequentemente punida do que compensada, e cita histórias como os gigantes da Patagônia na Bíblia, os dragões asiáticos e a criação dos dinossauros de *Jurassic Park* para justificar seu argumento. Essas histórias mostram que o indivíduo está mais seguro dentro da esfera doméstica do que fora, longe da vigilância do Estado. Contudo, Williams (1995) acredita que, ao mesmo tempo em que é penalizada, a curiosidade feminina também é encorajada, pois as protagonistas quebram ciclos e a inércia desses ambientes ao desvendar seus segredos escondidos. A norma, assim como Barba Azul, condena as ações da heroína curiosa e, simultaneamente, a convida a abrir a porta que pode dismantelar o poder do patriarca (Williams, 1995, p. 48).

Em “Tina Reyes”, o bar Barba Azul também é símbolo do que, aos olhos da protagonista, constitui perversão. O ambiente é um local proibido para ela, uma jovem solteira, sendo cenário de sexualidade explícita e livre, algo que ela não exerce e lhe desperta repulsa: “Aquele covil sórdido que tanto a impressionava e que desprezava com toda a sua alma” (Dávila, 2021, p. 187, tradução nossa)¹¹³. O seu quarto, tal como o armário de Barba Azul, é onde ela guarda o segredo desses

¹¹³ No original: ese antro sórdido que tanto le impresionaba y que ella despreciaba con toda su alma.

sentimentos contraditórios; no mundo exterior, como o ônibus, Tina prefere sonhar com a vida tradicional e socialmente aceita de Rosa.

Quando Tina desce na sua parada, um estranho a aborda e lhe oferece companhia, dizendo que se interessou por ela desde que a vira no ônibus; ele tenta se introduzir, mas Tina, assustada com a aproximação, procura despistar o estranho. Contudo, o homem a segue, insistindo em se apresentar: “Se tivéssemos algum amigo em comum, ele nos apresentaria, [...] mas infelizmente não temos. Você não poderia me dar uma chance?” (Dávila, 2021, p. 185, tradução nossa)¹¹⁴. O encontro “por acaso” na rua não segue o ideal romantizado por Tina de encontrar um pretendente e, além disso, a abordagem inesperada e insistente do homem assusta a protagonista, que chega, aliviada, à casa de Rosa e conta o ocorrido à amiga, que, por sua vez, afirma que Tina está realmente bonita.

Dávila afirma em entrevista que personagens como Tina Reyes e Julia são dominadas por valores conservadores como um reflexo da sua própria criação no meio provinciano, onde existiam muitos tabus:

Por exemplo, o sexo é um tabu; a virgindade é outro tabu. Tina Reyes é uma mulher que teme ser estuprada e fica apavorada só de pensar e refletir sobre estupro. Então, quando o pobre personagem se aproxima dela com boas intenções e quer pedi-la em casamento, ela pensa que ele vai estuprá-la e enlouquece, apavorada com suas próprias elucubrações. (Dávila, 1995, p. 122, tradução nossa)¹¹⁵

Tina, desacreditada, confronta sua imagem no espelho timidamente:

Contemplou-se nele, primeiro com certa timidez e medo de que Rosa percebesse que ela se olhava, depois com cuidado e atenção. Suas mãos deslizaram sobre seus seios e descansaram em sua cintura fina. Não era feia, para ser sincera consigo mesma tinha que admitir que estava muito bem, mas que pena, que azar aquele corpo tão bem feito murchar à sombra da solidão, sem conhecer uma carícia ou uma alegria. Não pôde deixar de se lamentar. (Dávila, 2021, p. 186, tradução nossa)¹¹⁶

¹¹⁴ No original: Si tuviéramos algún amigo común, nos presentaría (ahí estaba otra vez a su lado), pero mucho me temo que no tengamos ninguno. ¿No me podría dar la oportunidad?

¹¹⁵ No original: Por ejemplo, el sexo es un tabú; la virginidad es otro tabú. Tina Reyes es una mujer que teme ser violada, y está aterrorizada nada más de pensar y elucubrar en torno a la violación. Entonces cuando el pobre personaje que se acerca a ella con buenas intenciones y quiere declarársele, ella piensa que la va a violar, y enloquece, aterrorizada por sus propias elocubraciones.

¹¹⁶ No original: se contempló en él, primero, con cierta timidez y temor de que Rosa se diera cuenta de que se estaba mirando, después, con cuidado y atención. Sus manos se deslizaron sobre los senos y se apoyaron en la cintura estrecha. No estaba mal, para ser sincera consigo misma tuvo que admitir que estaba bastante bien, pero qué pena, qué mala

Tina luta em busca de sua identidade em um mundo onde as pessoas se definem a partir de um outro, como a esposa *de*, a mãe *de*. A falta de uma identidade articulada socialmente gera angústia na moça, especialmente ao ser confrontada pela imagem de Rosa, que representa o que a narradora “deveria ser” dentro da história (García Bojorquez e Araoz Robles, 2020, p. 96-97).

A felicidade de Tina em conversar com Rosa e a nostalgia que ela sente de uma época em que eram vizinhas, quando Rosa ainda não era casada e Tina morava com os pais, evidenciam que a vida doméstica almejada pela protagonista talvez não seja exatamente *seu* sonho, mas um objetivo implantado pela cultura ao seu redor, pela sociedade da época. Sua frustração ao não alcançar esse objetivo se assemelha a um ato performativo, como uma justificativa para si mesma de que permanecer solteira é consequência da falta de uma oportunidade, e não por não desejar fervorosamente isso.

A certa altura, Rosa traz a notícia de que uma funcionária da fábrica onde Santiago trabalha vai se casar, deixando disponível a vaga de caixa, o que desperta alegria em Tina - pois é o posto que sempre quis -, mas é um sentimento agri-doce, pois, uma vez mais, há o confronto com a realidade de que não é ela quem está pedindo demissão para se casar: “Todo mundo tinha a chance de se casar, milhares de garotas se casavam todos os dias, menos ela” (Dávila, 2021, p. 187, tradução nossa)¹¹⁷. Tina encara seu emprego como algo temporário e não como uma carreira através da qual pode ascender; é algo que faz enquanto não encontra quem a apoie financeiramente. Para Castellanos (2012, p. 20), essa perspectiva impede que as mulheres com um trabalho assalariado desenvolvam certa independência, que, embora real, é encarada como fictícia.

Apesar disso, a imaginação ativa de Tina começa a fazer planos: com um aumento no salário, poderia alugar um apartamento perto de Rosa e Santiago; um trabalho diferente também significaria que ela não precisaria mais fazer suéteres, uma função que a iguala a um maquinário, trabalhando automaticamente, sem tempo de pensar e respirar. Este é outro exemplo de que Tina pode mudar sua vida de maneira satisfatória sem um marido, mas sua fixação pela mística feminina a mantém presa nessa ideia de que o matrimônio é seu único escape. Enquanto “El huésped” considera o casamento como uma prisão, ele é visto como uma libertação em “Tina Reyes”, porém a obsessão por esse objetivo sufoca e, inevitavelmente, também acaba por aprisionar a protagonista.

suerte que ese cuerpo, tan bien hecho, se marchitara a la sombra de la soledad, sin conocer ni una caricia, ni un goce. No pudo menos de lamentarse.

¹¹⁷ No original: Todo mundo tenía la posibilidad de casarse, miles de muchachas se casaban todos los días menos ella.

Às nove horas da noite, Tina decide voltar para sua casa antes que fique tarde, pois Santiago ainda não chegara do trabalho para acompanhá-la até o ponto de ônibus. Esses pequenos detalhes que Tina, como mulher, precisa levar em consideração registram não apenas o cotidiano da mulher no século XX, mas uma existência que permanece até hoje, principalmente em bairros que não são considerados seguros.

Na parada de ônibus, Tina é abordada mais uma vez pelo mesmo homem, reparando no seu rosto pela primeira vez: “É bem jovem e nada desagradável” (Dávila, 2021, p. 188, tradução nossa)¹¹⁸. Esse encontro na rua abre um leque de possibilidades para Tina: uma possibilidade é a de encontrar o desconhecido, o extraordinário, o digno de ser narrado e segui-lo, deixando-se seduzir por ele. Outra possibilidade que surge, simultaneamente, é a evitar a ameaça do desvio e do extravio, ou seja, evitar a ameaça de que, em virtude de um encontro fortuito, ocorra uma mudança radical de rot(in)a (Giannini, 1987, p. 44).

Mais uma vez, Tina se entrega à construção do cenário ideal:

Ela o achou atraente e quase desejou que, em vez de um estranho, ele fosse um amigo de Santiago e Rosa que ela poderia ter conhecido em outra circunstância... “Olha, Tina, esse é o X, meu melhor amigo... X disse que está muito interessado em você, deveria ver como é um bom rapaz... X disse que quando o salário aumentar, vai lhe pedir em casamento, eu lhe garanto que você vai ganhar na loteria, há poucos homens assim...” (Dávila, 2021, p. 188, tradução nossa)¹¹⁹

A imaginação de Tina evidencia seu caos internalizado; sua mente é um campo de batalha entre as possibilidades de ação diante das circunstâncias - como os planos que começa a idealizar quando sabe da vaga de emprego disponível em outra fábrica - e o que seria socialmente aceito e exaltado - uma história de amor idealizada para contar para outras pessoas. Portanto, esse desconhecido torna-se o ideal do matrimônio que Tina tinha em mente; com ele, a protagonista imagina que alcançaria a almejada “felicidade” ao seguir a norma heterossexual (Reyes, 2021, p. 51).

Contudo, em um embate entre o desejo e a repulsa, a leve atração que sente pelo desconhecido logo se converte em horror. Para escapar de sua insistência, ela sobe apressada no

¹¹⁸ No original: “Es bastante joven y nada desagradable”.

¹¹⁹ No original: Más bien le pareció atractivo y casi deseó que, en vez de ser un desconocido, fuera un amigo de Santiago y de Rosa que ella hubiera podido tratar en otra circunstancia... “Mira, Tina, te presento a X, es mi mejor amigo... X dice que está muy interesado en ti, si vieras qué buen muchacho es... dice X que cuando le aumenten el sueldo te pedirá que te cases con él, te aseguro que te sacas la lotería, hay pocos muchachos así...”

ônibus, mas, percebendo logo que é a rota errada, desce. O homem a espera na parada, dizendo que teve um pressentimento de que voltariam a se encontrar, pois é o “destino”. A ideia de “destino” é usada muitas vezes, a partir desse momento, como justificativa para a passividade da protagonista, que se sente como uma presa diante do caçador, ou seja, já que foi marcada como alvo, ela não tem como escapar e precisa aceitar seu “destino”.

A abordagem do desconhecido, na rua deserta de noite, faz com que Tina imediatamente se lembre das notícias no jornal: “Todas começavam assim, era sempre a mesma coisa, acontecera a mesma coisa com aquela pobre moça, chamava-se Célia, não fazia muito tempo que tinha lido, ela se lembrava muito bem...” (Dávila, 2021, p. 189, tradução nossa)¹²⁰. As elipses que marcam o texto, principalmente durante os devaneios da narradora, demonstram como as possibilidades que Tina concebe são piores que qualquer coisa que Dávila possa escrever, tratando-se de uma tática muito utilizada em narrativas de horror para gerar medo, e é um recurso usado também pela autora mexicana, como vimos anteriormente, pois como Lovecraft declara, “o mundo do desconhecido será sempre um mundo de ameaças e funestas possibilidades” (1987, p. 3).

O perigo se esconde nas entrelinhas, naquilo que não é dito, ou seja, no conto em questão, Dávila não precisa explicitar o que aconteceu com Celia, ficando o preenchimento das lacunas por conta do leitor, de acordo com o seu conhecimento de mundo. A leitora mulher, em especial, pode escrever seus próprios medos nesse espaço vazio ao se imaginar no lugar de Tina: sozinha no meio da noite, em uma rua deserta com um estranho que se fixou nela o dia inteiro e que, apesar das abordagens rejeitadas, continua insistindo em segui-la.

É fácil sentir a vulnerabilidade e o desamparo de Tina nessa situação; sua mente, onde ela guarda todas as suas vontades, desejos e inseguranças, é violada por pensamentos tão abomináveis - estupro, sequestro, tortura, assassinato, possibilidades reais comprovadas por casos nos jornais - que ela não consegue conceber esses cenários em sua cabeça, tendo que recorrer, então, às elipses.

O homem a convida a tomar uma bebida e Tina, que já aceitou o seu “destino”, deixa-se conduzir; de acordo com sua lógica, não adianta resistir, pois isso é o que acontece com milhares de mulheres e ela não seria diferente:

Ela sabia que já era tarde demais para tentar escapar, ninguém jamais conseguia escapar de seu destino. Poderia tentar mil coisas e todas seriam inúteis. Às vezes,

¹²⁰ No original: así empezaban todas, siempre era lo mismo, igual le sucedió a aquella pobre muchacha, se llamaba Celia, no hacía mucho tiempo que lo había leído, lo recordaba muy bien...

o destino aparecia de repente tal como a morte que um dia chega e não há o que fazer. Só tinha que se resignar ao seu triste fim. Convencida de tal fatalidade, deixou-se conduzir mansamente. (Dávila, 2021, p. 189, tradução nossa)¹²¹

Em narrativas como “Tina Reyes” e “Barba Azul”, o poder masculino, tanto material quanto ético, é o princípio do mundo ficcional (Williams, 1995, p. 42). No conto de Dávila, não se sabe sobre o poder material do estranho, mas o poder que exerce simplesmente por ser homem exaure a protagonista até o ponto de convencê-la a aceitar seu convite.

Diferentemente do que ocorre nos outros contos, é a rua, em vez da casa, o lugar onde Tina encontra perigo; a rua, mais que o lar, oferece possibilidades mais desconhecidas e perturbadoras, pois possui uma estrutura aberta às circunstâncias, como a descoberta da vida alheia, a possibilidade de encontro, de desencontro, de desvio, de acidente e de morte, dando espaço para tudo o que pode acontecer a qualquer momento, quebrando, temporariamente, o círculo da rotina (Giannini, 1987, p. 41). É nos atalhos da rua que a rotina pode ser desviada da sua insípida viagem de regresso ao lar e, desse ponto de vista, a transgressão - o abandono do caminho reto - aparece como símbolo da revolta da rotina contra si mesma (Giannini, 1987, p. n.p.).

Neste conto, é o encontro com esse desconhecido que leva Tina a transgredir sua rotina, desviando-se do caminho. Apesar de Tina estar completamente atordoada e assustada, os dois vão a uma sorveteria e o homem se apresenta como Juan Arroyo, enquanto Tina se censura por dizer seu nome verdadeiro. Porém, mais uma vez se justifica, afinal, se morreria, “por que isso importava no fim das contas?” (Dávila, 2021, p. 189, tradução nossa). A garçonete traz Coca-Colas e, apesar de saber, por meio dos jornais, que é comum colocarem drogas nas bebidas, o nervosismo de Tina seca sua garganta e ela acaba tomando um pequeno gole sem sentir gosto diferente no refrigerante, “mas talvez tivessem colocado algo que não tinha sabor” (Dávila, 2021, p. 190, tradução nossa)¹²².

Nessa frase, os verbos passam para a terceira pessoa do plural, o que leva a uma generalização dos homens como agressores: “*ponían* drogas en las bebidas” e “*ponían* alguna cosa que no daba sabor” (Dávila, 2021, p. 190, grifos nossos). Tina se sente violentada, simbolicamente, por todos os agressores que lê no jornal, o que, de certa forma, é a verdade, pois ao perturbar a psique de Tina ao ponto de criar uma paranoia que afeta seu dia-a-dia, ela também se torna indireta

¹²¹ No original: Ella supo que ya era demasiado tarde para pretender escapar, nadie lograba nunca huir de su destino. Podía intentar mil cosas y todo sería inútil. A veces, el destino se presentaba de pronto como la misma muerte que un día llega y ya no hay nada que hacer. Sólo le quedaba resignarse a su triste fin. Convencida de tal fatalidad se dejó conducir dócilmente.

¹²² No original: Aunque a lo mejor le ponían alguna cosa que no daba sabor.

e psicologicamente vítima desses mesmos crimes. Além disso, segundo Sáenz (2014), a realidade violenta observada na América Latina tem uma presença tão avassaladora que pode ser mapeada não apenas em espaços reais, como também em espaços mentais, monopolizando e transformando o imaginário social.

Mesmo quando se lembra dos casos que conhece, Tina nunca consegue concretizar completamente o ocorrido: “Deram algo para Celia em uma bebida, e a pobrezinha não descobriu nada até o dia seguinte quando acordou...”¹²³ e “uma pobre garota foi sufocada com seus próprios travesseiros, em sua própria casa, depois de...” (Dávila, 2021, p. 190, tradução nossa)¹²⁴. Então, Tina mente sobre sua história para que Juan não saiba que está completamente sozinha no mundo e que, se desaparecer, ninguém se preocupará.

Apesar de se encontrar em uma situação que lhe causa desconforto, na sorveteria, ela se agarra aos seus valores conservadores e contrasta o mundo da devassidão, representado pelo bar Barba Azul, com sua história de amor idealizada, muito diferente da realidade que enfrenta, ao observar os outros clientes:

Tina, inadvertidamente, viu quando uma mulher de cabelos pintados de loiro jogou os braços em volta do pescoço do homem que estava ao seu lado e, na frente de todos, começou a beijá-lo com o maior descaramento. Tina imediatamente desviou o olhar, sentindo que tinha corado até os cabelos. Eles eram iguais aos casais que ela via sair do Barba Azul, não conseguindo entender nem desculpar; ela era tão diferente, acreditava no amor, em mãos dadas, em noites de luar, em olhares e palavras ternas; há muito tempo imaginava como seria seu vestido branco, como seria a decoração da igreja no dia do seu casamento e a música que iria tocar... (Dávila, 2021, p. 191, tradução nossa)¹²⁵

Tina está presa entre a alienação que sua imaginação produz - influenciada pela inveja de Rosa e por novelas como *Anita de Montemar*, que simbolizam um escape da vida real - e a ansiedade gerada por jornais que, ao mesmo tempo, alertam e criam paranoias devido ao seu caráter sensacionalista que visa às vendas, o que dificulta na criação de laços humanos, seu maior desejo.

¹²³ No original: A Celia le dieron algo en una bebida, y la pobre no se enteró de nada sino hasta el día siguiente que despertó...

¹²⁴ No original: a una pobre muchachita la habían ahogado con sus propias almohadas, en su propia casa, después de...

¹²⁵ No original: Tina vio, sin querer, cuando una mujer de pelo rubio pintado le echaba los brazos al cuello al hombre que estaba junto a ella y enfrente de todo el mundo comenzaba a besarlo con el mayor descaro. Tina miró inmediatamente a otra parte sintiendo que se había ruborizado hasta los cabellos. Eran iguales a las que veía salir del Barba Azul, no podía entenderlas ni disculparlas, ella era tan diferente, creía en el amor, en las manos enlazadas, en las noches de luna, en las miradas y las palabras tiernas; durante mucho tiempo imaginó cómo iba a ser su vestido blanco, cómo estaría adornada la iglesia el día de su boda y la música que se tocaría...

Juan passa, então, a lhe contar sua história, dizendo que abandonou Ciudad Juárez, onde sua família mora, em busca de melhores oportunidades na capital. “Tina Reyes” é o primeiro, dentre os contos analisados, que tem marcas explicitamente regionalistas, sendo, também, o único que possui uma localização precisa: o conto se desenvolve na Cidade do México e menciona Juárez, além de incluir *Anita de Montemar* e as fábricas, que floresciam com força como alternativas de trabalho no século XX (García Bojorquez e Araoz Robles, 2020, p. 95), e são marcas mexicanas.

Para esta análise, cujo foco é a maneira como Dávila se utiliza do horror, em sua ficção, para denunciar problemas de gênero, a menção à Ciudad Juárez é reveladora porque, atualmente, é uma referência mundial de feminicídio (Guillén, 2022). A cidade atraiu muitos trabalhadores no século XX em virtude de suas empresas transfronteiriças - *las maquiladoras*, ou fábricas, em português. Essa força de trabalho era composta por mulheres, muitas vezes, migrantes em busca de emprego, sem parentes ou rede de apoio, que precisavam usar o transporte coletivo e andar longos trechos abandonados até chegar ao trabalho, colocando-as em uma posição vulnerável (Guillén, 2022).

Apesar dos casos de feminicídio começarem a ser registrados e estudados apenas na década de 1990, é importante notar que, antes disso, a polícia judiciária não mantinha um registro confiável de mortes, homicídios e outros crimes cometidos na cidade. É apenas em 1996 que a polícia implementa relatórios de trabalho (Monárrez, 2000, p. 97), não sendo possível afirmar, por isso, que Dávila tenha incluído a cidade no conto com essa intenção. Porém, ao analisá-lo diante do contexto atual, é inevitável conectar Juan Arroyo aos casos de feminicídio, especialmente quando consideramos que Tina segue o perfil da maioria das vítimas.

Tina continua se torturando com cenários diferentes, ficando cada vez mais tensa ao se perguntar quando seu fim chegaria:

Algo como um formigamento ardente percorria o seu corpo toda vez que pensava: como seria o começo? Se ele era dos que batiam brutalmente nas mulheres, ou se talvez ele avançaria sobre ela, de repente, e arrancaria suas roupas; mas também havia aqueles que matavam primeiro e depois... Sentiu muito calor, pegou seu lenço e se abanou com ele, depois secou a testa. (Dávila, 2021, p. 192, tradução nossa)¹²⁶

¹²⁶ No original: algo como un hormigueo ardoroso le corría por todo el cuerpo cada vez que pensaba: ¿cómo sería el comienzo?, si era de los que golpeaban a las muchachas brutalmente, o tal vez sin más explicación se avalanzaría sobre ella y le arrancaría las ropas, también había algunos que primero asesinaban y después... Sintió mucho calor, sacó su pañuelo y se abanicó con él, luego se enjugó la frente.

Os dois saem da sorveteria e Juan, observando que os ônibus não circulam mais, chama um táxi, fato que Tina acredita ser parte da conspiração contra ela, ou seja, o taxista, sendo aliado de Juan, a levaria para um hotel fora da cidade, como acontecera com Celia. Ainda que “Tina Reyes” não conte com a casa, um cenário central do gótico, os meios de transporte ao longo da história - o ônibus e o táxi - representam um lugar de confinamento e sem escape na modernidade, assim como a fábrica e o quarto que aluga. Graças à presença de Juan Arroyo, eles trazem imensa angústia à protagonista, sendo, também, símbolos socioeconômicos; o ônibus representa a vida de Tina como trabalhadora da classe baixa, enquanto o táxi é uma miragem perversa do que sua vida poderia ser, se Juan se tornasse seu cônjuge.

Durante a viagem de táxi para casa, a apreensão se acumula dentro de Tina:

Tina olhou para fora, para cima, se perguntando se ela veria outra noite, outra lua como esta, se ela continuaria viva, embora, no final, fosse tudo a mesma coisa; se ele não a matasse, ela não poderia viver depois do ocorrido. Morreria de vergonha, sem poder jamais levantar o rosto, com certeza sairia nos jornais, como tantas outras meninas que sofreram o mesmo destino, como poderia ver Rosa e Santiago então, como beijaria os filhos deles... (Dávila, 2021, p. 193, tradução nossa)¹²⁷

A preocupação de Tina vai muito além do assassinato; apesar de nunca usar a palavra “estupro” pelo temor que o termo evoca, ela não descarta a possibilidade de isso ocorrer e, nesse caso, a moça nunca mais poderia encarar Rosa e Santiago, pois a notícia sairia no jornal e ela “morreria de vergonha” se um fato assim viesse a público. Esse medo é consequência de um sistema judiciário e midiático que, frequentemente, culpa as vítimas pela agressão sofrida, e não os agressores. Ao falar sobre o problema de feminicídio que o país enfrenta, a mídia mexicana foca em um grupo específico de mulheres - pobres, proletárias, migrantes, sem família - e as evidencia como sendo mais suscetíveis a se tornarem vítimas de crimes de gênero. Porém, a mensagem velada desse tipo de estereotipagem é uma tentativa de fazer com que todas as mulheres internalizem a ameaça (Monárrez, 2000, p. 91).

Diante de casos de feminicídio, as mulheres, *post-mortem*, são escrutinadas pela sua conduta e, se não correspondem à construção idealizada de mulher, são culpabilizadas por sua morte ou agressão (Monárrez, 2000, p. 91). A violência sexual e de gênero é um crime sem a

¹²⁷ No original: Tina miraba hacia afuera, hacia arriba, preguntándose si volvería a ver otra noche, otra luna como ésa, si quedaría con vida, aunque después de todo era casi lo mismo, si él no la mataba, ella no podría vivir después de lo sucedido. Moriría de vergüenza sin poder alzar jamás la cara, de seguro que saldría en los periódicos, como tantas otras muchachas que corrieron la misma suerte, cómo ver entonces a Rosa y a Santiago, cómo besar a los niños...

“vítima perfeita”: haverá sempre algum motivo para que a mulher tenha “merecido” sofrer a agressão, o que, no conto, torna-se evidente nas reflexões de Tina, conforme excerto abaixo:

Tudo a envergonhava: o que pensariam dela? Que talvez ela tivesse pedido por isso, talvez acreditassem que ela era “uma de muitas”, e a tratariam como as tratavam... como devem ser terríveis as investigações, a polícia, as perguntas intermináveis e embaraçosas, o que ele [Juan] diria?, os confrontos, os dois frente a frente cheios de ódio, ela o alvo de todos os olhares, os fotógrafos assediando-a, o exame médico, ela completamente nua em uma mesa fria, com os pulsos e os tornozelos amarrados e todos eles como abutres em cima dela, mãos, olhos, sobre ela, dentro, fora, em todos os lugares, e ela nua diante de cem olhos que a devoravam, nunca, nunca, era preferível sofrer sozinha, em silêncio, sem ninguém mais saber... (Dávila, 2021, p. 194-195, tradução nossa)¹²⁸

O medo de Tina em relação à investigação denuncia a falta de apoio do sistema para com as vítimas; a escrutinização, a falta de empatia, o sensacionalismo midiático, a culpabilização da vítima, entre outros fatores, apenas aprofunda o trauma, desencorajando muitas mulheres a denunciar a violência sexual. Esse tipo de terrorismo sexual visa a controlar as mulheres e a manter a supremacia masculina (Monárrez, 2000, p. 91); o sofrimento e a agressão continuam após o crime, através de instituições que falham em ajudar e proteger a mulher.

Quando chegam no prédio, Tina começa a duvidar da realidade, não conseguindo acreditar que Juan realmente a levava para casa em segurança, e não para um lugar onde executaria um crime: “não podia ser, ele a havia levado para outro lugar, e eram seus olhos que a enganavam, que a faziam ver o que não era verdade” (Dávila, 2021, p. 195, tradução nossa)¹²⁹.

É nesse momento que toda a agonia que Tina sentira durante a noite finalmente transborda, rompendo-se a sua sanidade; ela cede ao instinto de correr e fugir de uma situação potencialmente perigosa, e o último parágrafo descarta vírgulas:

Atravessou o limiar do seu destino cruzou a porta de um sórdido quarto de hotel e disparava pela rua numa corrida frenética e desesperada colidindo com as pessoas esbarrando em todos como corpos sozinhos que se encontram no escuro se cruzam se juntam se separam se juntam novamente ofegantes vorazes insaciáveis

¹²⁸ No original: Todo le avergonzaba: ¿qué pensarían de ella?, tal vez que se lo había buscado, a lo mejor creían que era “una de tantas”, y la trataban como a ellas... qué terribles debían ser las delegaciones, la policía, las preguntas interminables y bochornosas, ¿qué diría él?, los careos, los dos frente a frente llenos de odio, ella como blanco de todas las miradas, los fotógrafos acosándola, la revisión médica, ella completamente desnuda en una mesa fría, sujeta de las muñecas y los tobillos y todos como buitres sobre ella, manos, ojos, en ella, adentro, afuera, por todas partes, y ella desnuda ante cien ojos que la devoraban, jamás, jamás, era preferible sufrir ella sola lo que fuera, en silencio, sin que nadie más lo supiera...

¹²⁹ No original: no podía ser, porque él la había llevado a otra parte, y eran sus ojos los que la engañaban, los que la hacían ver lo que no era verdad.

possuindo e possuídos descendo e subindo cavalgando numa corrida cega até o final com um colapso uma queda repentina no nada fora do tempo e do espaço. (Dávila, 2021, p. 195, tradução nossa)¹³⁰

O estilo de escrita corrido ilustra a pressa de Tina e reproduz sua loucura; a ausência de vírgulas faz com que o leitor corra os olhos pelo parágrafo da mesma forma que Tina corre fisicamente, fazendo com que, mais uma vez, ele esteja dentro da cabeça da protagonista. A fuga de Tina para longe de Juan também representa uma rejeição final da sua fantasia de casamento, da romantização do papel da mulher e das normais sociais.

Na rua, Tina experimenta o que Virginia Woolf descreve como a sensação que uma mulher experimenta ao caminhar ao ar livre e ser surpreendida por uma súbita cisão da consciência ao se perceber como um ser fora daquela civilização, estranha e crítica, e completa:

Claramente, a mente está sempre alterando seu foco e trazendo o mundo para diferentes perspectivas. Mas alguns desses estados mentais parecem, mesmo que adotados espontaneamente, menos confortáveis do que outros. A fim de manter-se neles, a pessoa está, inconscientemente, reprimindo algo e, gradativamente, a repressão se torna um esforço. (Woolf, 2017, p. 52, tradução nossa)¹³¹

Tina se dá conta de que não pertence àquela civilização e é indesejada pela cidade, um lugar inóspito para mulheres. Sua mente, que está sempre alterando o foco, adota um estado “desconfortável” e permanece reprimindo seus temores ao longo do encontro, até que essa repressão se torna um esforço tão grande a ponto de romper sua sanidade mental, o que faz com que Tina fuja.

Ao final, não é Juan Arroyo o monstro ou o vilão do conto, mas a realidade do cotidiano feminino. Apesar de estupro e assassinato serem possibilidades reais, dada a situação social das mulheres, é a mente monstruosa de Tina que a leva à ruína, sendo a loucura uma forma de renunciar

¹³⁰ No original: Ella había cruzado el umbral de su destino había traspuesto la puerta de un sórdido cuarto de hotel y se precipitaba corriendo calle abajo en frenética carrera desesperada chocando con las gentes tropezando con todos como cuerpos a solas a oscuras que se encuentran se entrecruzan se juntan se separan se vuelven a juntar jadeantes voraces insaciables poseyendo y poseídos bajando y subiendo cabalgando en carrera ciega hasta el final con un desplome un caer de golpe en la nada fuera del tiempo y del espacio.

¹³¹ No original: If one is a woman one is often surprised by a sudden splitting off of consciousness, say in walking down Whitehall, when from being the natural inheritor of that civilization, she becomes, on the contrary, outside of it, alien and critical. Clearly the mind is always altering its focus, and bringing the world into different perspectives. But some of these states of mind seem, even if adopted spontaneously, to be less comfortable than others. In order to keep oneself continuing in them one is unconsciously holding something back, and gradually the repression becomes an effort. But there may be some state of mind in which one could continue without effort because nothing is required to be held back.

a esse sistema opressor, uma outra forma de ser mulher diante das dificuldades enfrentadas (García Bojorquez e Araoz Robles, 2020, p. 106).

Dávila com frequência recorre à loucura ou à morte como destino de suas personagens, desfechos esses que representam outra forma de existir e escapar da sociedade patriarcal à qual essas mulheres estão submetidas (García Bojorquez e Araoz Robles, 2020, p. 109). Porém, diferentemente do que ocorre com os outros contos analisados, “Tina Reyes” acompanha uma protagonista que, por ser de classe baixa, não pode permanecer em casa; precisando trabalhar para sobreviver, Tina se expõe a perigos exteriores que resultam em notícias de jornal, sendo a única protagonista que sai de casa e vivencia o mundo urbanizado, em contraste com as protagonistas anteriores, cuja ameaça invade o lar.

No decorrer da história e até grande parte do século XX, considerava-se que as mulheres solteiras, em especial, fora do controle patriarcal, não estariam seguras sem a proteção de um esposo e poderiam acabar assassinadas (Monárrez, 2000, p. 91). No conto, ao sair para trabalhar em vez de ficar em casa cuidando do lar, como Rosa, Tina é punida com a possibilidade de sofrer todas as atrocidades que imaginou. No cotidiano, as mulheres e seus corpos, em certos espaços públicos, são sempre transgressores - simultaneamente perigosos e em perigo (Russo, 1994, p. 60).

Neste conto, a cidade é vista como um lugar de predadores, que podem ameaçar a integridade física de Tina a qualquer instante; esse ambiente e as notícias de jornal geram medo na população, que sente dificuldade de conhecer e se conectar com novas pessoas. O surgimento da modernidade gera uma mudança na ambientação e nos personagens da literatura gótica: o lugar remoto, isolado e selvagem dá lugar à cidade labiríntica e sombria; o castelo medieval se torna a casa ou o apartamento; e os demônios, cadáveres e monstros são agora os pais, esposos e criminosos (Casanova-Vizcaíno, 2015, p. 130). Contudo, o predador que persegue a personagem feminina pode não ser um membro da família, como o pai, o padrasto, o tio ou o irmão, mas um estranho na rua ou no transporte público.

Dávila, no conto em questão, transmite o horror na simplicidade do enredo, que encapsula a existência feminina na cidade, e os devaneios de Tina reverberam entre leitoras que se identificam com os comportamentos da protagonista, como a vigilância constante ao sair de casa e a mente atenta. Podemos observar que, dos contos escolhidos, este é o único em que a protagonista possui nome e sobrenome, que aparecem em destaque como *título* do conto. Isso faz com que a história de Tina adquira um ar de caso de jornal reportando uma vítima ou um obituário, tal como ela teme

que aconteça. Os leitores, então, assumem uma posição de consumidores dessa notícia, artifício este que os coloca em um estado contínuo de horror, em um ciclo vicioso, como acontece com a protagonista.

Dávila, mais uma vez, utiliza-se do cotidiano feminino como fonte de horror em sua produção literária. A angústia vivida por Tina Reyes deriva de uma combinação entre sua mente ativa e sua condição como mulher e, antes mesmo de Juan Arroyo surgir como uma ameaça física, Tina se sente infeliz por estar fora das normas sociais. Vivendo à margem da sociedade, sua imaginação é, simultaneamente, forma de escape e fonte de agonia. O casamento e a maternidade compulsórios fazem com que Tina se sinta frustrada ao não alcançar seus objetivos, ou seja, ao não se enquadrar naquilo que é socialmente esperado dela, mas quando surge uma oportunidade de se envolver amorosamente com um homem, a frustração é substituída por pavor.

Todos os temores que povoam a mente da protagonista são uma denúncia da condição de perigo e insegurança à qual as mulheres estão sujeitas na cidade. Morando em um bairro perigoso ou andando na rua, Tina é ameaçada pelas violências que podem ocorrer com ela, assim como nas notícias de jornal e, ainda pior, pelo terror do tratamento que uma vítima recebe após uma agressão. Diante de todos esses conflitos, a insanidade é a única solução.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O horror está presente no cotidiano feminino. Afinal, “não há nada tão natural quanto o sobrenatural, pois ele convive conosco nas situações mais comuns e nas mais assustadoras” (Oliveira, 2018, p. 33). Na prosa *davilana*, o horror se manifesta, sorrateiramente, no âmago do dia a dia das personagens, deturpando a sensação de segurança e conforto idealizada pela família burguesa, que concebe o lar e a família como um ninho do mundo. Em um cotidiano centrado no domicílio, como era a situação das mulheres burguesas - relegadas à esfera privada quando houve a separação dos mundos “masculino” e “feminino”, a partir do século XVIII -, a transformação da casa em *locus horribilis* se faz central e é típico das obras do gótico, especialmente nas de autoria feminina, em que as consequências desse confinamento se manifestam.

Na literatura de horror, o lar deixa de ser um lugar de proteção e de retorno a si mesmo ao final do dia, como descreve Giannini (1987), passando a ser um lugar de infamiliaridade e inquietação. Essa transformação ocorre por uma invasão de forças externas ameaçadoras ou por seus próprios moradores. A profanação da casa, então, leva à fragmentação e destruição da sanidade do “eu”, como ocorre em “El huésped” e “El último verano”, já que o lar é, de acordo com Bachelard (2000), uma afirmação de identidade. De modo reverso, a fragmentação do “eu” pode ser projetada fisicamente na casa, como em “La señorita Julia”, o que leva à desestrutura total de ambas, já que a desestrutura interna do sujeito e a desestrutura externa da construção se alimentam mutuamente. Mesmo quando o enredo não tem a casa nem a família como conflito principal, como em “Tina Reyes”, as fantasias intensas da personagem de ter a vida da amiga, ou seja, uma vida segundo as normais sociais vigentes, proporcionam uma infelicidade que a desestabiliza.

As protagonistas *davilanas* vivem o que Beauvoir (2012) descreve, em *O segundo sexo*, como “uma mediocridade dourada sem paixão nem ambição, dias que não levam a lugar nenhum, repetindo-se indefinidamente, uma vida que desliza para a morte sem procurar respostas” (Beauvoir, 2012, p. 468, tradução nossa)¹³². É a existência monótona das personagens que as impulsiona a desenvolverem paranoias e as leva a participarem de atos sinistros à medida que suas obsessões crescem, como ocorre com as protagonistas dos contos analisados: a narradora, de “El

¹³² No original: A gilded mediocrity with neither passion nor ambition, days leading nowhere, repeating themselves indefinitely, a life that slips toward death without looking for answers [...]

huésped”, que mata o convidado perigoso; Julia, de “La señorita Julia”, que imagina ruídos em sua residência; a mãe, de “El último verano”, que vê no suicídio uma maneira de escapar da culpa que carrega; e Tina Reyes, que enxerga na abordagem de um jovem uma ameaça iminente.

Por isso o poema de Emily Dickinson aparece na epígrafe desta dissertação: a psique das protagonistas, esse “cérebro com corredores”, assim como uma casa, acaba sendo uma ameaça igualmente ou até mais assustadora que os monstros concretos que aparecem nos contos. Afinal, a insanidade surge como uma solução possível assim que são submetidas a um pouco mais de pressão; portanto, vale mais “encontrar à meia-noite um fantasma visível” que confrontar no seu interior um “hóspede gelado”. O fantasma, um monstro exterior, traz uma segurança mínima ao protagonista por ser visível, como argumentado anteriormente, enquanto algo interior, um monstro que vive dentro da cabeça, da mente, dos pensamentos e, portanto, do corpo, é mais difícil de ser enfrentado, já que esse embate não é solucionado por um “revólver”, um confronto físico ou com a segurança da casa. As mulheres de “El huésped”, “La señorita Julia”, “El último verano” e “Tina Reyes” acabam se autoimpondo amarras por medo do julgamento alheio ou por medo de viverem sozinhas, por exemplo, o que revela um conflito psíquico diferente da ameaça externa que seus parceiros autoritários e/ou ausentes e os espaços fechados - a casa burguesa, a fábrica - também proporcionam.

A autora mexicana Amparo Dávila demonstra como uma rotina desprovida de sentido, que se estende infinitamente, criando dias iguais, gera cansaço físico e mental nas personagens femininas, especialmente dentro de uma organização social em que as mulheres, frequentemente, levam uma vida dedicada a servir os outros, como os membros da família - maridos, filhos ou parentes mais velhos.

A própria Dávila, como exposto no Capítulo 2: “Uma vida assombrada”, teve grande parte de sua vida guiada por figuras masculinas, como o pai, o marido e o escritor Alfonso Reyes. Ainda que tivesse uma carreira como escritora, essa era uma atividade realizada dentro do lar, onde exercia, em tempo integral, o papel de mãe, em vez de frequentar a universidade, como desejava fazer, por exemplo. Dessa forma, podemos perceber como suas experiências, que refletem o contexto social da época, transparecem em sua escrita.

Dávila representou, em sua obra, aquilo que Betty Fridan retrata em seu livro *A mística feminina*, ou seja, que a repetição diária de uma dona de casa, sem ambições próprias, pode ser desgastante mental e emocionalmente. A casa, mesmo que possua todos os confortos burgueses e

os eletrodomésticos mais modernos, é inóspita não pela presença de fantasmas literais, como no gótico masculino, mas devido aos maus tratos da família e/ou das pressões sociais associadas aos papéis de gênero.

Por isso, nesses contos, o problema não é o “eu” - o sujeito individual -, mas o fato de que, para essas mulheres, o “eu” é a sua circunstância (Pita, 1988, p. 203). As protagonistas, muitas vezes, não são indivíduos com autonomia e estão sujeitas à sua condição social. As obras que se encaixam no gótico feminino, que teve seu início na Inglaterra, no final do século XVIII, destacaram-se, também, pela representação da mulher e suas circunstâncias à época, o que levou à identificação de grande parte do público feminino com essas histórias, como argumentamos no Capítulo 1: “As mulheres e o gótico”.

Encaixar esses quatro contos de Dávila na tradição do gótico feminino, uma categoria que abriu espaço para o discurso feminino sobre o medo, a raiva e a loucura, é uma maneira de mostrar a contribuição da autora mexicana para as literaturas gótica e de horror, especialmente na América Latina, onde a existência dessa categoria estética foi debatida por muito tempo. Isso demonstra que o gótico é muito mais que um gênero preso a um período histórico, pois, de outra maneira, ele teria desaparecido no século XIX e seria impossível traçar seu progresso ao longo dos séculos XX e XXI (Casanova-Vizcaíno, 2015, p. 128). Contudo, quando apreendido como categoria, é possível perceber que suas características se adaptam a lugares, períodos e contextos sociais diferentes, de modo a desenvolver e variar suas próprias convenções e, assim, sobreviver à passagem do tempo, oferecendo aos escritores as ferramentas necessárias para representar o aspecto sombrio e sempre em evolução da humanidade. Com isso, percebemos, portanto, que o gótico é uma tendência persistente na literatura e na arte.

Evidenciamos a perseverança do gótico e do horror, na ficção, no Capítulo 1.1: “Capítulo 1.1: “A casa como espaço de horror”, por meio da análise de alguns contos fantásticos de autoras hispano-americanas da metade do século XX, como Ocampo, Ferré, Dueñas e Arredondo, que compõem uma lista não-exaustiva, assim como o fizemos por meio da análise dos contos de Dávila que aparecem no Capítulo 3.

Os contos “A casa de açúcar”, “La muñeca menor”, “Historia de Mariquita” e “Apunte gótico” são exemplos de como o gótico evoluiu e é usado de maneiras diversas por diferentes escritoras. As casas, que são os cenários principais nesses contos, não são *locus horribilis* pela presença de fantasmas do passado ou por serem locais velhos e em ruínas, mas por representarem

e guardarem os segredos da família; o cotidiano centrado na casa constitui a condição perfeita para a manifestação do insólito e dos elementos que causam infamiliariedade e angústia nas personagens, como o duplo e a metamorfose.

Assim, a ficção especulativa é um instrumento poderoso para explorar os limites da experiência feminina. Os duplos que aparecem em “A casa de açúcar”, “La muñeca menor” e “El huésped” revelam o medo diante da percepção de que o corpo, a mente e o indivíduo, como um todo, são estranhos a si mesmos, ou ainda, o quão desconhecido é o próprio marido, com quem se compartilha a casa e, de forma mais íntima, o quarto - experiência recorrente para as mulheres davi-lanas, cujos cônjuges passam dias fora de casa, trabalhando, ou se mostram indiferentes, como Carlos de Luna e Pepe. A transformação das personagens femininas em outras mulheres, objetos ou animais quebra os limites impostos aos corpos femininos, que são considerados transgressores e perigosos e, conseqüentemente, são relegados à esfera privada, ao mesmo tempo em que são percebidos como vulneráveis a predadores quando expostos ao mundo exterior, como ilustrado em “Tina Reyes”.

A reflexão sobre a realidade, até então considerada “normal”, surge a partir da interrupção do cotidiano, o que é evidenciado em “El huésped”, quando um visitante desconhecido entra na casa e na vida da narradora, revelando seu relacionamento instável com o marido.

Em “La señorita Julia”, a mente fragilizada da protagonista projeta ratos em sua casa, desencadeando um declínio em todos os aspectos de sua vida - lar, trabalho, noivado e relacionamentos interpessoais - como dominós caindo em sequência, o que expõe sua rotina, sua preocupação com a imagem e as expectativas sociais como algo que pode levar o sujeito à loucura, caso contrário, Julia não teria começado a ouvir os barulhos sem motivo aparente.

Já em “El último verano”, a percepção do corpo grávido e “envelhecido” como grotesco expõe o estado interior da protagonista, que lamenta a perda de sua “idade fértil”, preocupação essa gerada por uma cultura que atribui valor à mulher apenas enquanto ela mantém uma utilidade reprodutiva.

Em “Tina Reyes”, a protagonista perde a sanidade diante das contradições do seu dia a dia, como, por exemplo, a dicotomia entre as mulheres “decentes” como ela e as mulheres “perdidas”, ou entre a vida que Tina leva e a vida que gostaria de ter, além da realidade da violência sexual e de gênero que ocorre nos espaços urbanos.

Os conflitos delineados nos contos de Dávila expõem a subjetividade do medo e do que é monstruoso e aterrorizante. As mulheres davilanas estão enclausuradas nas rotinas exaustivas e na performance de papéis sociais, cuja execução é vigiada pela própria sociedade em que se inserem, representada por cônjuges, colegas de trabalho, médicos e outros. Os elementos utilizados pela autora, como casas góticas e o efeito do infamiliar, expõem os horrores do dia a dia, de onde irrompe o sobrenatural mais natural.

Por fim, esta dissertação enfatiza a importância de ampliar a compreensão do horror e do gótico feminino ao incorporar vozes de autoras latino-americanas contemporâneas e destacar as complexidades que permeiam as vidas das mulheres em diferentes contextos culturais e históricos.

REFERÊNCIAS

- ALEGRETTE, Alessandro Yuri. As configurações góticas do tema da casa mal-assombrada em *The Haunting of Hill House*, de Shirley Jackson, e em *O Iluminado*, de Stephen King. In: SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLLUCI, Luciana (orgs). *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.
- ALEMANY, Carmen. El legado de Amparo Dávila en narradoras mexicanas actuales. *Brumal: Revista de investigación sobre lo Fantástico*, Espanha, v. 9, nº 1, p. 33–52, 2021.
- ÁLVAREZ, Sergio Pérez. El libro multiplicado: Prácticas editoriales y de lectura en el México del siglo XX. *Hojas Universitarias*, Bogotá, v. 83, p. 96-100, 2021.
- ARMITT, Lucie. Dark Departures: Contemporary Women's Writing after the Gothic. In: BRABON, Benjamin A.; GENZ, Stéphanie (orgs). *Postfeminist Gothic: Critical Interventions in Contemporary Culture*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2007.
- ARREDONDO, Inés. *Estío y otros cuentos*. México: Océano, 2017.
- ARRUZZA, Cinzia. Considerações sobre gênero: reabrindo o debate sobre patriarcado e/ou capitalismo. *Revista Outubro*, Brasil, nº 33, p. 33-58, 2015.
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- BATISTA, Camila Aparecida Virgílio; SILVA, Alexander Meireles da. Nos subterrâneos do gótico feminino moderno: Um olhar em “O jardim selvagem”, de Lygia Fagundes Telles. In: SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLLUCI, Luciana (orgs). *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.
- BEAUVOIR, Simone de. *The Second Sex*. Nova York: Vintage, 2012.
- BELLIN, Greicy Pinto. Machado de Assis leitor de Poe: A retomada irônica da convenção gótica no conto “Um esqueleto”. In: SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLLUCI, Luciana (orgs). *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.
- BOTTING, Fred. *Limits of horror: Technology, bodies, Gothic*. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- _____, Fred. *Gothic*. Inglaterra: Routledge, 1996.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. The turn of the screw – outra volta do medo. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; SANTOS, Jamille da Silva (orgs). *Nos labirintos do medo: Estudos sobre o medo na ficção*. Rio de Janeiro: Editora Bonecker, 2018.

- BRAVO-ALATRISTE, Paula Kitzia. Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el medio siglo. *Revista Tema y Variaciones de Literatura*, México, nº 30, p. 134-155, 2008.
- BURKE, Edmund. *Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e da Beleza*. São Paulo: Edipro, 2016.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMPRA, Rosalba. Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. In: ROAS, David (org). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- CARDOSO, Regina Nelky; CÁZARES, Laura. *Amparo Dávila: Bordar en el abismo*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey y Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.
- CARROLL, Noel. *A filosofia do horror: ou paradoxos do coração*. São Paulo: Papirus, 1999.
- CASANOVA-VIZCAÍNO, Sandra; ORDIZ, Inés (orgs). *Latin American Gothic in Literature and Culture*. Estados Unidos: Routledge, 2018.
- _____, Sandra. “Sombras nada más”: el gótico en Latinoamérica y el Caribe. *Badebec*, Argentina, vol. 3, nº 6, p. 127-137, 2015.
- CASTELLANOS, Rosario. *Mujer que sabe latín*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- CAVALLARO, Dani. *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. Estados Unidos: Continuum, 2002.
- CHÁVEZ, Marisol Luna. Violencia en confinamiento: metáforas obsesivas en las obras de Amparo Dávila y Leonora Carrington. *Literatura: teoría, historia, crítica*, Colombia, vol. 24, nº 1, p. 237-264, 2022.
- _____, Marisol Luna; ARCINIEGA, Víctor. La rutina doméstica como figuración siniestra. Amparo Dávila: su poética del dolor. *Sincronía*, México, nº 74, p. 205-233, 2018.
- COHEN, Jeffrey J. *Monster Theory: Reading Culture*. Estados Unidos: University of Minnesota Press, 1996.
- CORONEL, Rodrigo. Amparo Dávila: La paradoja de lo cotidiano. *La tempestad*, Ciudad de México, 21 de fev. de 2018. Disponível em: <https://www.latempestad.mx/amparo-davila/>
- CORTÁZAR, Julio. Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, França, nº 25, p. 145-151, 1975.

COTA, Édgar Torres; VALLEJOS, Mayela Ramirez. Lo fantástico, lo monstruoso y la violencia psicológica em “El huésped” de Amparo Dávila. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Costa Rica, vol. 42, p. 169-180, 2016.

DABOVE, Juan Pablo. Posfacio: El momento gótico de la cultura. In: ZANGRANDI, Marcos (org). *Territorio de sombras: Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina*. Argentina: NJ Editor, 2019.

DÁVILA, Amparo. *Cuentos reunidos*. México: Fondo de cultura económica, 2021.

_____, Amparo. *El huésped y otros relatos siniestros*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.

_____, Amparo. En el jardín de miedo. [Entrevista concedida a] Vivian Abenshushan. *Avispero*, México, 02 de nov. de 2018. Disponible em: <https://www.avispero.com.mx/blog/articulo/en-el-jardin-del-miedo-entrevista-amparo-davila>.

_____, Amparo. Tres encuentros con Amparo Dávila. [Entrevista concedida a] Severino Salazar. *Revista Fuentes Humanísticas*, México, vol. 28, nº 53, p. 113-117, 2016.

_____, Amparo. Entrevista a Amparo Dávila. [Entrevista concedida a] Fernando Yacamán. *Nocturnario: Revista de creación literaria*, México, 02 de abril de 2014. Disponible em: <https://nocturnario.com.mx/revista/entrevista-a-amparo-davila/>

_____, Amparo. “Como escritora, siempre ha sido muy afortunada.” [Entrevista concedida a] Patricia Rosas Lopategui. *Milenio*, México, 23 de fev. de 2008. Disponible em: <https://www.lopategui.com/AmparoDavilaEntrevista.htm>

_____, Amparo. El canto de las sirenas. In: GARRAMUÑO, Marco Tulio Aguilera; BURGOS, Fernando (orgs). *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Madrid, Castalia, p. 451-454, 2004.

_____, Amparo. Entrevista con Amparo Dávila. [Entrevista concedida a] Erica Frouman-Smith. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, Estados Unidos, vol. 18, nº 2, p. 56-63, 1989.

_____, Amparo. “Apuntes para un ensayo autobiográfico”. In: MORTIZ, Joaquín (org). *Los narradores ante el público*, México, p. 129-124, 1965.

DELAMOTTE, Eugenia C. *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*. Nova York: Oxford University Press, 1990.

- DEUSA, Isabel Morant; PERUGA, Mónica Bolufer. Historia de las mujeres e historia de la vida privada: confluencias historiográficas. *Studia Historica: Historia Moderna*, Espanha, vol. 19, nº 1, p.17-23, 1998.
- DICKINSON, Emily. *Poemas*. Tradução de Silvina Ocampo. Espanha: Austral Editorial, 2019.
- DOMINGUEZ, Cuauhtémoc Díaz González. La metamorfosis de la pérdida en tres cuentos de Amparo Dávila. *Connotas: Revista de crítica y teorías literárias*, México, nº 21, p. 123-145, 2020.
- DUEÑAS, Guadalupe. *La noche tiene un árbol*. México: Fondo de cultura económica, 1985.
- DUNCAN, Cynthia. Double or Nothing? The Fantastic Element in Silvina Ocampo's "La casa de azúcar". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, Estados Unidos, vol. 20, nº 2, p. 64-72, 1991.
- DUPREY, Marlene. Configuraciones misóginas: violencias de la representación y fabricación de la maternidad monstruosa. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de Mexico*, México, vol. 4, p. 1- 20, 2018.
- ERBURU, Vanessa San Román. "La casa de azúcar": los agridulces cimientos de la identidad femenina. In: GALLO, Miguel Soler; NAVARRETE; María Teresa (orgs). *Del lado de acá: Estudios literarios hispanoamericanos*. Itália: Aracne Editrice, 2013.
- EVANGELISTA, Iram I. Ávila; MENDOZA NEGRETE, Jesús E.; RAMÍREZ CABALLERO, Adriana. "El huésped" de Amparo Dávila, del ansia al horror. *Letras: Revista de investigación de la facultad de Letras y Ciencias Humanas*, Peru, vol. 89, nº 130, p. 176- 190, 2018.
- FERNÁNDEZ, Carlos Escalante. Niñez, familia y prensa en la segunda mitad del siglo XIX en México. In: JORNADAS DE ESTUDIOS SOBRE LA INFANCIA, IV, 2015, Buenos Aires.
- FERRÉ, Rosario. *Papeles de Pandora*. Espanha: Vintage Español, 2011.
- FITZGERALD, Lauren. Female Gothic and the Institutionalisation of Gothic Studies. In: WALLACE, Diana; SMITH, Andrew. *The Female Gothic: New Directions*. Inglaterra: Palgrave MacMillan, 2009.
- FOSTER, James R. The Abbé Prevost and the English Novel. *PMLA*, Reino Unido, vol. 42, nº 2, p. 443-464, 1927.
- FRANÇA, Júlio. Das formas de narrar o medo ao gótico: como o *horror na arte* tornou-se a *arte do horror*. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; SANTOS, Jamille da Silva (orgs). *Nos labirintos do medo: Estudos sobre o medo na ficção*. Rio de Janeiro: Editora Bonecker, 2018.

_____, Júlio. As relações entre “Monstruosidade” e “Medo Estético”: anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira. In: *Congresso Internacional da ABRALIC*, XII, 2011a, Curitiba.

_____, Júlio. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. In: França, Júlio (org). *O medo como prazer estético: o insólito, o horror e o sublime nas narrativas ficcionais*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011b.

FREELAND, Cynthia A. Feminist frameworks for horror films. In: BORDWELL, David; CARROLL, Noel (orgs). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Estados Unidos: University of Wisconsin Press, 1996.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilingue (1919-2019): Seguido de O homem da areia de E. T. A. Hoffmann*. São Paulo: Autêntica, 2019.

FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

FUENTES, Felipe Oliver. Amparo Dávila o el horror de ser mujer. *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, Espanha, vol. 7, nº 2, p. 55-66, 2019.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Da necessidade do medo. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; SANTOS, Jamille da Silva (orgs). *Nos labirintos do medo: Estudos sobre o medo na ficção*. Rio de Janeiro: Editora Bonecker, 2018.

_____, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? *Terra roxa e outras terras: Revista de Estudos Literários*, Londrina, vol. 26, p. 18-31, 2013.

GARCIA BOJORQUEZ, Socorro; ARAOZ ROBLES, María Edith. ¿Cómo ser sin límites? Análisis semiótico del cuento ‘Tina Reyes’ de Amparo Dávila. *La Ventana*, México, vol. 6, nº 51, p. 87-110, 2020.

GARCÍA PEÑA, Lilia Leticia. La soledad metafísica en Árboles petrificados de Amparo Dávila. *Agathos*, Romania, vol. 9, nº 2, p. 85-94, 2018.

GARRIDO, Miguel Carrera. Silencios y metáforas: analogías en el uso de la ambigüedad en “El huésped” de Amparo Dávila y el cine de terror (pos)moderno. *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, Espanha, vol. 6, nº 2, p. 187-206, 2018.

GIANNINI, Humberto. *La “reflexión” cotidiana: Hacia una arqueología de la experiencia*. Chile: Editorial Universitaria: El saber y la cultura, 1987.

GIL, Eulalia Piñero. Pesadillas góticas con cuerpo de mujer en la literatura norteamericana. *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, Espanha, nº 1, p. 73-90, 2013.

- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*. Estados Unidos: Yale University Press, 1979.
- GORDILLO, Adriana. Los fantasmas de la casa: Reflexiones sobre el gótico en la obra de Carlos Fuentes. *Badebec*, Argentina, vol. 3, nº 6, p. 227-253, 2014.
- GUILLÉN, Beatriz. Juárez, feminicida en serie. *El País*, Ciudad Juárez, 31 de jan. de 2022. Disponible em: <https://elpais.com/mexico/2022-01-30/juarez-feminicida-en-serie.html>
- GUTIERREZ PINA, Claudia L. Amapolas deshojadas o el horror de la maternidad: “El último verano” de Amparo Dávila. *Literatura mexicana*, México, v. 29, nº 2, p. 133-151, 2018.
- HIND, Emily. El consumo textual y *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Costa Rica, vol. 31, nº 1, p. 35-50, 2005.
- ISER, Wolfgang. A interação entre o texto com o leitor. In: JAUSS, Robert Hans et al. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LEANDRO, Rafaela Fernanda; BEZERRA, Wilson Alves. Espaços estranhos e identidades em construção: Uma leitura do conto “A casa de açúcar”, de Silvina Ocampo. *Revista (Entre Parênteses)*, Minas Gerais, vol. 10, nº 2, p. 1-19, 2021.
- LEONARDO-LOAYZA, Richard. La madre no normativa y dinámicas de lo fantástico en “El último verano” de Amparo Dávila. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, vol. 25, nº 2, p. 258-278, 2023.
- LOVECRAFT, H.P. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- MARTÍNEZ, América Luna. Amparo Dávila o la feminidad contrariada. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Espanha, nº 39, p. 1-13, 2008.
- MENDÉZ, Raquel (Lucas) Platero; VILLENA, María Rosón. De ‘la parada de los monstruos’ a los monstruos de lo cotidiano: la diversidad funcional y sexualidad no normativa. *Feminismo/s*, Espanha, nº 19, p. 127-142, 2012.
- MILBANK, Alison. Bleeding Nuns: A Genealogy of the Female Gothic Grotesque. In: WALLACE, Diana; SMITH, Andrew. *The Female Gothic: New Directions*. Inglaterra: Palgrave MacMillan, 2009.
- MILLETT, Kate. *Sexual Politics*. Estados Unidos: University of Illinois Press, 2012.
- MOERS, Ellen. *Literary Women: The Great Writers*. Inglaterra: Oxford University Press, 1977.
- MONÁRREZ, Julia Estela Fragoso. La cultura del feminicidio en Ciudad Juárez, 1993-1999. *Frontera Norte*, México, vol. 12, nº 23, p. 87-117, 2000.

- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- MOREIRA, Thami Amarílis Straiotto. O ato de nomear – da construção de categorias de gênero até a abjeção. In: *Congresso Nacional de Linguística e Filologia*, XIV, 2010, Rio de Janeiro. Cadernos do CNLF, vol. XIV, nº 4. Anais do XIV CNLF.
- MUÑOZ FIGUEROA, Jorge Antonio. Niños e infancia en la narrativa de Amparo Dávila. *Revista Valenciana Estudios de Filosofía y Letras*, México, vol. 13, nº 28, p. 29-56, 2021.
- OCAMPO, Silvina. *A fúria e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- OLIVEIRA, Maria Aparecida de. Virginia Woolf e o gótico. In: ROSSI, Aparecido Donizete; COLUCCI, Luciana (orgs). *O gótico e as mulheres. Itinerários: Revista de Literatura*, Araraquara, nº 47, 2018.
- ORLANDI, Aline Cristina Sola. *Entre Lobos e Lobisomens: Feminismo, Pornografia e Gótico nos contos de Angela Carter*. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, p. 1-121. 2016.
- PITA, Beatriz. La interiorización de la mujer en dos cuentos de Amparo Dávila. In: GONZÁLEZ, Aralia López; ANSÓTEGUI, Amelia Malagamba; URRUTIA, Elena (orgs). *Mujer y literatura mexicana y chicana*. México: El Colegio de Mexico, 1988.
- RADCLIFFE, Ann. On the Supernatural in Poetry. *The New Monthly Magazine*, Inglaterra, vol. 16, nº 1, p. 145-152, 1826.
- REYES, Nancy Granados. La identidad femenina y las emociones en los cuentos “Matilde Espejo” y “Tina Reyes” de Amparo Dávila. *Diseminaciones*, México, vol. 4, nº 8, p. 37–53, 2021.
- RIVERA, Adriana Álvarez. Escribir la pesadilla: Dávila y Tario, entre lo fantástico y el terror. Dos ejemplos en la literatura mexicana del Medio Siglo. *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos*, Espanha, vol. 6, nº 4, p. 1-16, 2018.
- _____, Adriana Álvarez. Ambigüedad y subversión fantásticas en la narrativa de Amparo Dávila. 2016. Tesis Doctoral, Espanha, Universidad de Salamanca, Salamanca, p. 1-90. 2016.
- ROSSI, Aparecido Donizete. O medo na literatura gótico. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; SANTOS, Jamille da Silva (orgs). *Nos labirintos do medo: Estudos sobre o medo na ficção*. Rio de Janeiro: Editora Bonecker, 2018.

_____, Aparecido Donizete. The Gothic in Kate Chopin. In: O'DONOGHUE, Kate; OSTMAN, Heather (orgs). *Kate Chopin in Context: New Approaches*. Estados Unidos: Palgrave Macmillan, 2015.

_____, Aparecido Donizete. Manifestações e configurações do Gótico nas literatura inglesa e norte-americana: um panorama. *Ícone: Revista de Letras*, Goiás, vol. 1, p. 55-76, 2008.

RUSSO, Mary. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. Inglaterra: Routledge, 1994.

SÁ, Daniel Serravallo de. O romance gótico e as mulheres: Questões de política sexual. In: ROSSI, Aparecido Donizete; COLUCCI, Luciana (orgs). *O gótico e as mulheres. Itinerários: Revista de Literatura*, Araraquara, nº 47, 2018.

_____, Daniel Serravallo de. *Gótico tropical: O sublime e o demoníaco em O Guarani*. Bahia: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2010.

SALAZAR, Severino. Tres encuentros con Amparo Dávila. *Revista Fuentes Humanísticas*, México, vol. 15, nº 27, p. 113-117, 2003.

SANTOS, Ana Paula. O confinamento como tópos do gótico feminino. *Revista Abusões*, Rio de Janeiro, nº 19, p. 122-145, 2022a.

_____, Ana Paula. *A tradição feminina do Gótico: uma descrição de formas e temas nas literaturas brasileira e de língua inglesa*. 2022. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 1-191. 2022b.

_____, Ana Paula. Os horrores da perseguição no gótico feminino de Ann Radcliffe e Ana Luísa de Azevedo Castro. In: ROSSI, Aparecido Donizeti; ZANINI, Cláudio; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio (orgs). *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

_____, Ana Paula. Perspectivas do gótico feminino em “O caso de Ruth”, de Júlia Lopes de Almeida. In: SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLLUCI, Luciana (orgs). *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.

SCOTUZZI, Nathalia Sorgon; ROSSI, Aparecido Donizete. Do inominável ao cientificamente explícito: monstros lovecraftianos. *Revista Abusões*, Rio de Janeiro, vol. 4, nº 4, p. 68-98, 2017.

SENA, Marina. Sombras no romance experimental: O decadentismo de Aluísio Azevedo. In: ROSSI, Aparecido Donizeti; ZANINI, Cláudio; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio (orgs). *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

SHOWALTER, Elaine. *The female malady: Women, madness, and English culture, 1830-1980*. Middlesex: Penguin Books, 1985.

- _____, Elaine. *A literature of their own*. Estados Unidos: Princeton University Press, 1977.
- SILVA, Anderson Pires da. Sob o signo de Plutão: digressão sobre os limites do horror e do terror. In: França, Júlio (org). *O medo como prazer estético: o insólito, o horror e o sublime nas narrativas ficcionais*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.
- SILVA, Pedro Puro Sasse da. Coordenadas do medo: Uma proposta de análise da ficção de horror. In: SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLLUCI, Luciana (orgs). *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.
- SIMÕES, Maria João Albuquerque. Fantástico como categoria estética: Diferenças entre os monstros de Ana Teresa Pereira e Lúcia Jorge. In: SIMÕES, Maria João Albuquerque (org). *O Fantástico*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2007.
- TANG, Wan Sonya. “Yo no soy un hombre”: Masculinity, Monstrosity, and Gothic Conventions in Galdós’s *La sombra* (1871). *Hispanic Review*, Estados Unidos, vol. 88, nº 3, p. 243-263, 2020.
- TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. Mãe e monstro: A desconstrução da figura materna na escrita de autoria feminina. *Terra roxa e outras terras: Revista de Estudos Literários*, Londrina, vol. 20, p. 46-55, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- VARIKAS, Eleni. *A escória do mundo: Figuras do pária*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- VÁZQUEZ, Jazmín G. Tapia. El triángulo donde habita el horror: ‘Óscar’, de Amparo Dávila. In: PIÑA, Claudia L; LOBATO, Carmen Álvarez (orgs). *Mujeres mexicanas en la escritura*. México: Universidad de Guanajuato, 2017.
- VÁZQUEZ-MEDINA, Olivia. Estéticas de la ausencia: Amparo Dávila y Juan Rulfo en la escritura de Cristina Rivera Garza. *Bulletin of Hispanics Studies*, Inglaterra, vol. 97, nº 2, p. 187-202, 2020.
- WALDMAN, Diane. “At Last I Can Tell It to Someone!”: Feminine Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance Film of the 1940s. *Cinema Journal*, Texas, vol. 23, nº 2, p. 29-40, 1984.
- WALLACE, Diana; SMITH, Andrew. Introduction: Defining the Female Gothic. In: WALLACE, Diana; SMITH, Andrew. *The Female Gothic: New Directions*. Inglaterra: Palgrave MacMillan, 2009.
- WILLIAMS, Anne. *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Estados Unidos: University of Chicago Press, 1995.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. NTMC, 2017.

ZARATIN, Daniele Aparecida Pereira; TREVISAN, Ana Lúcia. Imagens do insólito e da historicidade em “Chicos que vuelven” (2011) e *Nuestra parte de noche* (2019), de Mariana Enríquez. *Revista (Entre Parênteses)*, Minas Gerais, vol. 10, nº 2, p. 1-24, 2021.