

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Melissa Mota Lopes

MULHER-MONSTRO: FIGURAÇÕES DA BRUXA EM TRÊS CONTOS DE “LAS VOLADORAS”, DE MÓNICA OJEDA

Brasília - DF
2026

Melissa Mota Lopes

MULHER-MONSTRO: Figurações da bruxa em três contos de “Las Voladoras”, de Mónica Ojeda

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Thomaz

Brasília,

2026

MULHER-MONSTRO: FIGURAÇÕES DA BRUXA EM TRÊS CONTOS DE “LAS VOLADORAS”, DE MÓNICA-OJEDA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Literatura.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo César Thomas (UnB)
Presidente da Banca — Orientador

Prof. Dr. Anderson Luis Nunes da Mata (UnB)
Membro Interno

Profa. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (UFCAT)
Membro Externo

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Mota Lopes, Melissa
MM917mm MULHER-MONSTRO: Figurações da bruxa em três contos de “Las Voladoras”, de Mónica Ojeda / Melissa Mota Lopes; orientador Paulo César Thomaz. Brasília, 2026.
145 p.

Dissertação(Mestrado em Literatura) Universidade de Brasília, 2026.

1. bruxa. 2. corpo. 3. violência. 4. família. 5. colonização. I. Thomaz, Paulo César, orient. II. Título.

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, à minha família, em especial à minha mãe, que sempre incentivou meu amor pela leitura e pela literatura.

Agradeço, ainda, à Manu, amiga, leitora, revisora e, especialmente, uma das maiores incentivadoras deste trabalho. Obrigada por compartilhar experiências, leituras, fofocas literárias e infinitas reclamações da vida acadêmica.

Ao Daniel, sem o qual esse trabalho jamais teria sido concluído, agradeço imensamente pelas traduções, revisões, correções e infinitas leituras e releituras do trabalho, e por me ajudar com as tarefas do dia a dia para que eu pudesse me dedicar exclusivamente à escrita. Obrigada por ser meu maior incentivador, leitor e admirador.

Agradeço também aos amigos e familiares que se fizeram ouvidos sempre que precisei ao longo do exaustivo processo de escrita.

Agradeço também ao meu orientador, professor Dr. Paulo César Thomaz, que generosamente aceitou orientar esse trabalho mesmo após o início do curso, acolhendo a proposta de pesquisa naquele momento ainda embrionária. Obrigada pelo apoio e disponibilidade ao longo do processo, bem como pela gentileza e respeito com os quais me ajudou a construir esse percurso acadêmico.

Agradeço também ao professor Dr. Cláudio Roberto Vieira Braga, orientador do meu primeiro projeto de mestrado, por ter acolhido e me orientado na decisão por mudar completamente meu projeto de pesquisa. Ao professor Dr. Erivelto da Rocha Carvalho, que também me auxiliou no processo de mudança de projeto e orientador.

Não poderia deixar de agradecer também à professora Cínthia Carla Moreira Schwantes, que foi quem me orientou no trabalho de conclusão de curso da graduação e me ensinou o caminho das pedras da pesquisa acadêmica.

Agradeço, por fim, aos professores Dra. Fabianna Simão Bellizzi e Dr. Anderson da Mata que gentilmente aceitaram fazer parte da banca de defesa deste trabalho.

Resumo

Invisibilizada no chamado *boom* latinoamericano dos anos 60, a literatura escrita por mulheres na América Latina tornou-se foco da mídia nacional e internacional nos últimos anos, "movimento" que passou a ser conhecido como "novo *boom*" latinoamericano. Considerado por muitas das escritoras como uma categorização exotizante e puramente comercial, o dito "novo *boom*" vem sendo questionado e reconfigurado por muitas dessas escritoras. A equatoriana Mónica Ojeda é uma das autoras que não concorda com a categorização mas que, como outras escritoras contemporâneas e anteriores a ela, trabalha sua literatura a partir de temas como o medo e o corpo feminino. Em *Las Voladoras,* livro de contos publicado no Brasil em 2023, Ojeda propõe escrever a partir do que entende como Gótico Andino, trabalhando a intersecção de temas como colonização, hibridismo cultural, violência de gênero e corpo, utilizando como substrato a geografia, os mitos, lendas e monstros andinos. Este trabalho tem por objetivo estudar, a partir da análise dos contos *Voladoras*, *Sangre Coagulada* e *Cabeza Voladora*, de que maneiras Ojeda aborda as conexões entre colonização, família, patriarcado e violência de gênero, utilizando a figura da bruxa como força motriz das narrativas. Em consonância com autoras como Silvia Federicci, Irene Silverblatt e Amaranta Pico Salguero, estudamos a figura da bruxa nos contos, focando em sua representação como um ser híbrido resultante da mistura cultural, que movimenta também conceitos heterogêneos como abjeção e desejo; civilização e natureza; ancestralidade e futuridade. A partir de autoras como Donna Haraway e Rosi Braidotti analisamos, ainda, a figura da bruxa como representação de futuridade possível a partir da formação de alianças intergeracionais e interespécies como maneiras de resistência e sobrevivência à violência patriarcal.

Palavras chave: bruxa; corpo; violência; família; colonização; Mónica Ojeda.

Abstract

Made invisible during the so-called Latin-American boom during the 60's, literature written by women found itself in the spotlight of both national and international media during the last years as a narrative set which became known as the "new Latin-American boom". Considered an exoticizing and commercial categorization, the so-called "new boom" is being questioned and reconfigured by many female writers. Equatorian writer Mónica Ojeda is one of the authors who disagree with this categorization, despite, like other contemporary and previous writers, structuring her literature around themes such as fear and the female body. In *Las Voladoras,* a short story collection published in Brazil in 2023, Ojeda proposes writing from what she understands as Andean Gothic, addressing the intersection in themes such as colonization, cultural hybridism, gender violence and the body, using Andean monsters, legends, myths and geography as substrate. This work aims to study, from the analysis of short stories *Voladoras, Sangre Coagulada* and *Cabeza Voladora,* the ways Ojeda approaches the connections between colonization, family, patriarchy and gender violence, using the figure of the which as the driving force for the narratives. In consonance with authors such as Silvia Federicci, Irene Silverblatt and Amaranta Pico Salguero, we study the figure of the witch in these short stories, focusing on its representation as a hybrid being resulting from the cultural mixture, which also moves heterogeneous concepts like abjection and desire; civilization and nature; ancestrality and futurity. Based on authors such as Donna Haraway and Rosi Braidotti, we also analyze the figure of the witch as a representation of possible futurity through the formation of intergenerational and interspecies alliances as ways of resisting and surviving patriarchal violence.

Palavras chave: witch; body; violence; family; colonization; Mónica Ojeda.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO ……11

2. O BOOM DOS ANOS 60 E A NOVA NARRATIVA LATINOAMERICANA DE AUTORIA FEMININA

2.1. O boom latinoamericano dos anos 60..... 14

2.2.O “novo boom” latinoamericano ou a nova narrativa latinoamericana de autoria feminina..... 23

2.3. Do realismo mágico ao gótico……..... 27

3. O GÓTICO NA AMÉRICA LATINA

3.1. Do gótico inglês ao gótico global……..... 33

3.2. A chegada do gótico na América Latina..... 34

3.3. O gótico na nova narrativa latinoamericana escrita por mulheres..... 35

3.4. O gótico andino de Mónica Ojeda……..……... 38

3.4.1. A família, a casa e a violência…… 45

3.4.2. A figura da bruxa……... 47

4.FIGURAÇÕES DA BRUXA

4.1.Las Voladoras..... 52

4.1.1. Voz narrativa…….. 52

4.1.2. Espaço da narrativa…….. 55

4.1.3. A Voladora…….. 57

4.1.4. A Voladora como floresta……..….. 60

4.1.5. Tempo no conto …… 63

4.1.6. A voladora e a bruxa tradicional europeia……..…….. 64

4.1.7. Sexualidade e corpo no conto…… 68

4.1.8. A violência despertada……..... 72

4.1.9. A mãe e a voladora ……..…… 73

4.1.10. Ecofobia ressignificada……..…… 76

4.2.Sangre Coagulada..... 79

4.2.1. Voz narrativa…….. 80

4.2.2. Sangue, corpo e abjeção……..…..81
4.2.3. Abuso sexual.……...84
4.2.4. Aborto, vingança e a bruxa……. 86
4.2.5. A bruxa e a transmissão de saberes ancestrais…….……. 89
4.2.6. Tempo no conto……. 95
4.3.Cabeza Voladora..... 101
4.3.1. Voz narrativa……102
4.3.2. Espaço da narrativa…… 103
4.3.3. O feminicídio no conto……... 105
4.3.4. O olhar voyeurístico……..... 110
4.3.5. As umas …….. 115
4.3.6. Culpa, abjeção e bruxificação……..… 121

5.CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 132

REFERÊNCIAS..... 137

1. INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, vêm surgindo uma série de obras de escritoras latinoamericanas que, a partir do insólito ficcional, trabalham em sua literatura temas como aborto, feminicídio e a violência contra a mulher. Dada a localização geográfica e a produção literária ancorada ao fantástico e ao insólito, são frequentes as comparações, especialmente na mídia internacional, com o chamado “Boom” Latinoamericano dos anos 60. Tal comparação tem sido amplamente rechaçada por boa parte das autoras do movimento, que a categorizam como uma etiqueta reducionista e exotizadora, que se preocupa menos em analisar a produção das autoras e mais agrupá-las simplesmente por ser mulheres, latinas ou escreverem dentro do escopo de alguma vertente do insólito.

Várias das autoras reconhecidas pela mídia internacional como parte desse “novo boom” afirmam que mulheres escrevendo horror sob um viés feminista na América Latina não tem nada de novo, a novidade é a atenção midiática, editorial e dos leitores. Conforme aponta Ana Llurba (2020), autoras como Maria Luisa Bombal, Alejandra Pizarnik, Sara Gallardo e Silvina Ocampo já escreviam uma literatura muito similar. Para Maria Fernanda Ampuero, a maior questão seria, então, não o que é essa nova narrativa latinoamericana escrita por mulheres, de onde veio ou como surgiu, mas sim questionar porquê apenas recentemente a literatura escrita por mulheres passou a ser reconhecida.

Para Ana Llurba (2018), nesse contexto, o ponto de encontro entre essas narrativas parece ser, dentre outras referências comuns, o feminismo especulativo, conceito proposto pela filósofa e professora estadunidense Donna J. Harraway (2016). Ou seja, trata-se de obras que parecem não apenas refletir sobre questões sociais e políticas atuais, mas especular, a partir de perspectivas feministas, possibilidades futuras para uma humanidade em declínio.

É no terreno fértil dessa literatura que é publicado, em 2021, *Voladoras*, da escritora equatoriana Mónica Ojeda. Apontada como uma das principais vozes dessa que optamos por chamar nova literatura latinoamericana escrita por mulheres, a escritora equatoriana apresenta *Voladoras* como um “exercício de gótico andino”, um fruto de suas próprias reflexões a partir do termo emprestado de Álvaro Alemán, crítico literário também equatoriano. O medo é, de acordo com a autora, o principal

fio condutor da obra. Construído a partir da localização geográfica, como é típico do gótico, mas também de todos os significados compreendidos em um território colonizado e marginalizado.

Dessa maneira, os Andes surgem na obra não como mero plano de fundo das histórias, mas quase como personagem, configurando uma teia de significados que remetem ao ancestral, ao passado colonial e à conexão com a natureza, servindo de substrato para o resgate de monstros, mitos e lendas locais que povoam os contos, recheando-os de simbolismos tipicamente andinos mas que, ao mesmo tempo, refletem o hibridismo herdado a partir da colonização e aculturação forçada. Na coletânea, que compreende oito contos, a autora aborda, ainda, as violências às quais o corpo feminino é submetido desde a infância, explorando, em contraste com os montros da mitologia Andina, os horrores da experiência das mulheres latinoamericanas, retratando temas muitas vezes sensíveis e perturbadores, como o aborto e a violência física e sexual contra meninas e mulheres.

Diante disso, a figura da bruxa, figura central da análise proposta neste trabalho, emerge em algumas das narrativas de *Voladoras*, tensionando diversos significados, talvez, o mais importante, a resistência à violência patriarcal. Tornar-se bruxa parece surgir quase em resposta às violências impostas por um sistema cisheteropatriarcal que se fortalece a partir da opressão. As personagens retratadas no conto encontram a bruxificação como forma de sobrevivência através da coletividade, nas palavras da filósofa estadunidense Donna Haraway (2016) formando laços e fazendo parentes com outras mulheres e outros seres a fim de encontrar maneiras de existir apesar da violência.

Vale ressaltar, no entanto, que as bruxas de Ojeda são, também, produto do hibridismo cultural mencionado anteriormente, configurando-se a partir de distintas perspectivas histórico-culturais: a andina e a europeia. Com o advento da caça às bruxas na Europa, algumas atividades típicamente executadas por mulheres passaram a ser estigmatizadas como bruxaria. Nas sociedades andinas pré-colombianas essas atividades não eram vistas sob o mesmo estigma, visto que “muitas mulheres eram especialistas no conhecimento médico, estavam familiarizadas com as propriedades de ervas e plantas e também eram adivinhas” (Federicci, 2023, p. 411). Com a chegada dos espanhóis, no entanto, esses comportamentos foram demonizados e essas mulheres perseguidas.

De acordo com a professora e antropóloga estadunidense Irene Silverblatt (1987), assim como na Europa, com a chegada do colonizador nas Américas, as mulheres foram alvo da perseguição. Porém, na região dos Andes analisada pela antropóloga, isso não se deu apenas pelas práticas análogas ao conceito europeu de bruxaria, mas por serem as que mais resistiram à aculturação forçada e ao apagamento de suas tradições.

Dessa maneira, a figura da bruxa surge na ficção de Ojeda também como um ser híbrido, mistura entre as tradições e cosmologia andina e o sistema de crenças imposto pelo colonizador. Representando também, nos contos, o encontro entre o ancestral e o atual, ao resgatar cosmologias indígenas como forma de enfrentar questões que, apesar de contemporâneas, não são exclusivas da modernidade, como o aborto, o feminicídio e a violência de gênero.

Para além disso, as bruxas de Ojeda movimentam, ainda, noções de coletividade que se estendem para além das noções cristãs e coloniais de família, representando outras maneiras de conviver e se relacionar em comunidade. Em Las Voladoras vemos a família e a casa como núcleo de repressão e dominação de corpos, principalmente os femininos. Um microestado onde a violência patriarcal também domina. Essa ideia de família, construída a partir de noções de hierarquia e poder, também a hierarquiza em relação a tudo que a cerca; a casa, neste sentido, torna-se um símbolo dessa desconexão com a natureza, do ser humano como algo à parte do mundo natural, superior, que deve dominar, domesticar. Nesse contexto, as bruxas aparecem representando uma possibilidade de futuro em que essas noções de família cristã e patriarcal são ressignificadas, reformulando também noções de corpo, identidade e liberdade.

Neste trabalho analisaremos três contos da coletânea *Las Voladoras*: *Voladoras*, *Sangre Coagulada* e *Cabeza Voladora*, com enfoque central na figura da bruxa, suas principais características e de que maneira ela é representada nos contos, tensionando múltiplos significados e movimentando as narrativas.

2. O BOOM DOS ANOS 60 E A NOVA NARRATIVA LATINOAMERICANA DE AUTORIA FEMININA

2.1. O Boom Latinoamericano dos anos 60

Conhecido por ser um dos eventos literários mais bem sucedidos da América Latina, o chamado Boom latinoamericano é composto por obras que até hoje são vistas por muitos como referência quando se fala de literatura e identidade latinoamericana. Títulos como *Cem Anos de Solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, *O Jogo de Amarelinha*, de Julio Cortázar (1966) e *A Cidade e os Cachorros (1963)*, de Vargas Llosa figuram como algumas das mais célebres produções desse período. Apesar do sucesso estrondoso e da importância cultural que perdura até hoje, o Boom ainda parece ser um momento difícil de conceituar e classificar, um conjunto de obras heterogêneo, que parece se definir por sua indefinição.

Talvez um dos textos mais significativos por se propor a tentar definir o Boom foi *El Boom en Perspectiva* (1984), do escritor e crítico literário Ángel Rama. No texto, Rama busca discutir e mapear algumas das principais influências que resultaram no que hoje conhecemos como O Boom Latinoamericano, bem como delimitar possíveis datas, escritores e obras que marcaram o movimento. O autor parte da definição de três autores diferentes: Vargas Llosa, Julio Cortázar e José Donoso.

O primeiro autor define o *Boom* como um momento que ninguém sabe exatamente o que é, quase um “accidente histórico” (Llosa apud. Rama, 2005, p. 167), que não se vinculou com nenhum ideal cultural, moral, político ou estético, mas que foi um período editorial importante e que motivou muitos jovens a perceber que era possível escrever e publicar na América Latina, visão essa que Rama classifica como reducionista por abarcar apenas a produção individual enquanto deixa de lado as origens e implicações culturais, sociais, e políticas.

Cortázar, por outro lado, menciona os fatores políticos que contribuíram para a ascensão do Boom.

> [...] O que é o boom se não a mais extraordinária tomada de consciência por parte do povo latinoamericano de uma parte de sua própria identidade? O que é essa tomada de consciência se não uma importantíssima parte da desalienação? [...] No fundo, todos os que por ressentimento literário (que são muitos) ou por uma visão com antolhos da política de esquerda, qualificam o boom como manobra editorial, esquecem que o boom (já estou começando a ficar cansado de repetir o termo) não foi feito pelos editores,

> mas pelos leitores e, quem são os leitores, se não o povo da América Latina? (Cortázar apud. Rama, 2005, p. 169, tradução nossa).[1]

Rama enfatiza que a definição de Cortázar é acertada em caracterizar o *Boom* como um movimento que, apesar de influenciado e impulsionado por manobras editoriais não se restringe a isso, sendo também impulsionado por questões políticas e pelo aumento do público leitor. Ainda assim, argumenta contra a afirmação de Cortázar a respeito do tom político dessas manifestações serem de esquerda, afirmando que a pluralidade de orientações políticas era variada, evidenciando que embora fosse sim importante, a política foi uma característica secundária.

A terceira definição, de José Donoso, é percebida por Ángel Rama como uma visão que pouco agrega quando se tem por objetivo fazer uma análise mais sociológica do *boom*. De acordo com Rama a visão de Donoso é estritamente literária, classificando o *boom* como uma estética e deixando de lado outras características definidoras. Rama argumenta por fim que a definição proposta por José Donoso talvez faça mais sentido se usada para caracterizar a chamada "nova narrativa latinoamericana", movimento a partir do qual o *boom* se destacou.

Rama busca então, a partir das deficiências que apontou nas definições de Llosa, Cortázar e Donoso, investigar de forma mais aprofundada os aspectos que considera definidores do boom: a participação editorial, os autores, as datas e as consequências.

Para Rama, a participação editorial foi fundamental para o movimento, principalmente as editoras pequenas nacionais, que denomina "editoras culturales", ou seja, editoras que prezavam menos por vendas e lucro e mais por promover a cultura local, abrindo espaços para novos autores, promovendo concursos culturais e publicando livros que "previsivelmente teriam pouco público, mas cuja qualidade artística lhes fazia correr o risco" (Rama, 2005, p. 174, tradução nossa)[2]. A aposta editorial dessas editoras foi um dos pontapés iniciais para o boom, mas, conforme destacado por Rama, ao fim da década de 70 a maioria dessas editoras fechou as

---

[1]No original: "[...]¿Qué es el boom sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad? ¿Qué es esa toma de conciencia sino una importantísima parte de la desalienación?[...] En el fondo, todos los que por resentimiento literario (que son muchos) o por una visión con anteojeras de la política de izquierda, califican el boom de maniobra editorial, olvidan que el boom (ya me estoy empezando a cansar de repetirlo) no lo hicieran los editores sino los lectores y, quiénes són los lectores, sino el pueblo de América Latina? [...]" (Cortázar apud. Rama, 2005, p. 169).

[2]No original: "previsiblemente tendrían poco público pero cuya calidad artística les hacía correr el riesgo" (Rama, 2005, p. 174).

portas por não poder competir com um concorrente muito mais poderoso: as multinacionais do livro.

Com a chegada dessas grandes empresas, não só as editoras perderam espaço, mas autores que não figuravam nas listas de mais vendidos também se viram deixados de escanteio. As multinacionais, por sua própria lógica mercadológica que preza pelo lucro, jamais poderiam correr os mesmos riscos editoriais que as casas de cultura.

A segunda problemática apontada por Rama é a definição de quais autores são ou não parte do boom. Rama parte da afirmação de Vargas Llosa de que "c*ada uno tiene su propia lista*" (Llosa apud. Rama, 2005, p. 183) para discutir alguns dos critérios mais utilizados para definir quais seriam os escritores que pertencem ao movimento ou não. O primeiro dos critérios apontados é o gênero literário, que no boom parece se restringir ao romance, deixando de lado outros gêneros como poesia, ensaio e teoria crítica. O segundo critério é quantitativo, valorizando aqueles autores que se destacavam por ter mais livros vendidos. O terceiro critério, por fim, é qualitativo, critério que Rama aponta como sendo utilizado majoritariamente por revistas ilustradas da época, e que se restringia a hierarquizar produções a partir de pontos de vista muitas vezes limitados e excludentes, deixando de fora autores importantes. Rama ressalta que os três critérios utilizados eram muitas vezes reducionistas e enviesados, reduzindo o boom a apenas quatro ou cinco escritores escolhidos à dedo a partir de critérios que, para o autor, são quase um atentado contra a literatura latinoamericana, que a pervertem e restringem o boom a, em suas palavras, "o clube mais exclusivista da história cultural da América Latina."[3] (Rama, 2005, p. 187, tradução nossa).

Rama destaca que é possível perceber, inclusive, características em geral associadas ao boom em obras que não são consideradas parte desse, obras essas que datam de até mesmo uma década antes do período de mais ou menos dez anos que, para alguns autores, compreende o boom. Conforme aponta em seu texto, no entanto, as datas que limitam esse período são até hoje fruto de discussão. Alguns demarcam o fim do boom como o ano de 1972, já que foi mais ou menos a partir daí que se percebeu um declínio nas vendas e na produção editorial, bem como o fim das casas de cultura. Além disso, a data tem uma importância política que parece

[3]No original: "el club más exclusivista que haya conocido la historia cultural de América Latina. (Rama, 2005, p. 187).

ser relevante para o contexto geral do boom: foi, de acordo com Rama, “o ano negro da democracia sulamericana”[4] (Rama, 2005, p. 189, tradução nossa). Rama aponta, por outro lado, que é também possível entender a publicação e sucesso estrondoso de Cem Anos de Solidão, em 1967, como um início do fim:

> Inclusive pode-se estimar que a Escola do boom se fechou em 1967 com a aparição de Cem anos de solidão [...]. a fabulosa acolhida, sem igual na América, para seus Cem anos, a situou em um parnaso restrito e após isso não se produziu nenhuma nova incorporação de direito pleno e com caráter efetivo. foi esse livro que deu corpo ao ainda fluido e indeciso boom, lhe deu forma e de certo modo o congelou para que pudesse começar a extinguir-se (Rama, 2005, p. 188, *tradução nossa*).[5]

Apesar da controvérsia sobre as datas que dão o boom por encerrado, para Rama a data de início é muito mais fácil de definir, não tardando mais que 1964, ano em que pôde-se perceber um aumento substancial na tiragem e venda de livros. Rama utiliza como exemplo os livros de Cortázar, que a partir de 1964 apresentaram um crescimento exponencial no número de exemplares impressos, chegando ao ápice em 1968, e estabilizando em um número bem menor a partir de 1970. Mas não foi só Cortázar que cresceu nesse período; autores como Roa Bastos, Carlos Fuentes, Adolfo Bioy Casares, José Maria Arguedas, e diversos outros, viram seus livros serem cada vez mais valorizados pelas casas editoriais e, em consequência, pelo próprio público. O fenômeno não atingiu apenas as vendas de autores que estavam produzindo naquele momento, mas também gerações anteriores, fazendo com que livros produzidos até quarenta anos antes recebessem reedições. A produção neste momento era muito maior, criando um mercado consumista, efeito que influenciou, a partir daí, na produção literária e no papel do escritor.

Uma das primeiras consequências do boom foi, de acordo com Rama, a “profissionalização do escritor”, que passou a ser cobrado para produzir e publicar cada vez mais. O autor passou a atuar como um trabalhador como qualquer outro, muitas vezes vendo-se obrigado a abandonar uma vida de boemia e passando a trabalhar também em outras áreas, como jornalista ou professor.

---

[4]No original*:* “el año negro de la democracia sudamericana” (Rama, 2005, p. 189).

[5]No original: “Incluso puede estimarse que la Escuela de boom se clausuró en 1967 cuando la aparición de Cien años de soledad [...]. La fabulosa acogida, sin igual en América, para sus Cien años, situó en el restricto parnaso y detrás suyo no se produjo ninguna nueva incorporación de pleno derecho y con asiento en propiedad. Fue ese libro que dio contextura al aún fluyente e indeciso boom, le otorgó forma y en cierto modo lo congeló como para que pudiera comenzar a extinguirse.” (Rama, 2005, p. 188).

> a literatura como segundo emprego foi a forma de vida do escritor durante o século XX e é fato que esse primeiro emprego pertencia frequentemente à órbita estatal, raramente desligada da intromissão político-partidária (Rama, 2005, p. 194, tradução nossa).[6]

Neste momento, não só a produtividade dos escritores diminuía devido a alta demanda de trabalhos, mas as demandas do público também se transformaram: o público leitor deixou de ser um público elitizado e tornou-se um público massivo, o que mudou profundamente a dinâmica de vendas: era um público que consumia mais, mas de um número mais restrito de autores, autores esses que já tinham um nome feito no mercado, que haviam se tornado quase uma marca. Esses autores passaram a ser vistos como modelos intelectuais, fazendo com que, conforme aponta Rama, a atração do público se voltasse mais ao autor que à obra.

Rama afirma que a publicação tornou-se difícil para autores que à época do Boom não fossem parte do seleto grupo ou não escrevessem sobre temas que se circunscrevessem no âmbito do Realismo Mágico. Essa dificuldade, todavia, não se restringiu a autores contemporâneos ao movimento; o alto estampido do boom pôde ser ouvido por gerações. A partir dos anos 70, então, observou-se um esforço das gerações seguintes de destacar-se da sombra de autores como Gabriel Garcia Marques, que agora era visto como o arquétipo do escritor latinoamericano ideal. Não foram poucos os movimentos pós-boom que se organizaram a partir da insatisfação com a herança e as expectativas deixadas pelo movimento, dentre eles, no entanto, destacou-se o McOndo, que não chegou a ser um movimento porque, conforme apontado por Thomas Nulley-Valdés (2022), não inspirou outras publicações similares, mas que, ainda assim, segue tendo grande impacto na literatura e crítica literária até hoje.

McOndo foi uma antologia organizada por Alberto Fuguet e Sergio Gómez em 1996. Apesar de reunir histórias de autores de diversos países latinoamericanos, a obra não ficou conhecida pelo compilado de narrativas, mas pelo polêmico prólogo em que Fuguet narra suas desventuras como um autor à procura de oportunidades de publicação no *Iowa International Writers' Program*, onde sua obra foi rejeitada por conter "falta de realismo mágico e poder se passar em qualquer país de primeiro

[6]No original: "La literatura como segundo empleo fue la norma de la vida del escritor durante el siglo XX y el hecho de que su primer empleo perteneciera frecuentemente a la órbita estatal, escasamente desligada de la intromisión política partidista" (Rama, 2005, p. 194).

mundo” (Nulley-Valdés, 2022, p. 233). Ao longo do prólogo, então, os autores dissertam sobre as dificuldades dos autores de sua geração, criticando, em especial, “essencialismos reducionistas” de culturas latinoamericanas (Nulley-Valdés, 2022). Definem, ademais, uma identidade latinoamericana hibrida, mestiça, que mistura símbolos culturais locais e internacionais, cultura pop e referenciais políticos de esquerda e de direita.

> Fuguet e Gómez demonstram um desejo de simultaneamente contribuir e combater clichês culturais, bem como dar um fim a essa demanda extra-literária em troca de autonomia literária, despolitizada e desimpedida por temas regionais como identidade coletiva. Com esses pronunciamentos em mente, a pouca edição das histórias ou o prólogo dos desafios socioeconômicos encarados na América Latina, a aparente celebração de influências culturais estrangeiras recentes (através de referências a cultura pop) e sua transformação da sociedade latinoamericana contemporânea foram entendidas por alguns críticos como uma celebração implícita do neoliberalismo. (Nulley-Valdés, 2022, p. 235, *tradução nossa*).[7]

Para além de pensar o boom sob uma ótica sociológica e mercadológica, entretanto, é necessário que o movimento seja também estudado a partir de um recorte literário. Apesar de fazer uma análise completa e muito bem fundamentada do *Boom*, suas origens e consequências, o texto de Rama, publicado originalmente em 1984, propõe analisar o boom sob uma ótica mais voltada às perspectivas histórica e sociológica, deixando de lado este aspecto literário. Em “Entre o boom e o pós-boom” (2008), Maurício de Bragança analisa um pouco mais profundamente as características do *boom* no que tange este aspecto, suas influências e características. A partir da visão do crítico Emir Rodriguez Monegal, Bragança afirma que de fato o *Boom* se alimenta de elementos da literatura europeia, mas os amalgama a influências estadunidenses e utiliza de característica de outros gêneros literários, construindo obras também profundamente intertextuais, que se interseccionam umas com as outras.

Em relação ao formato, Bragança afirma que a nova narrativa latinoamericana, que para ele é o substrato de onde brota o chamado boom,

[7] No original: “Fuguet and Gómez demonstrate a desire to simultaneously contribute to and combat cultural clichés, as well as put an end to this extra-literary demand in exchange for greater literary autonomy, depoliticized and unencumbered by regional themes such as collective identity. With these pronouncements in mind, the little treatment in the stories or the prologue of the socio-economic challenges faced in Latin America, the apparent celebration of recent foreign cultural influences (through references to pop culture) and their transformation of contemporary Latin American society were taken by a few critics as an implicit celebration of neoliberalism.” (Nulley-Valdés, 2022, p. 235).

questiona os modelos tradicionais de narração e busca, através da mistura de diversas técnicas de escrita, romper com as tradições anteriores e formular uma tradição nova, revolucionária, questionadora. A nova narrativa então utiliza de "monólogos interiores, multiplicação de narradores, proliferação de pontos de vista, reconstruindo um eixo polifônico de discurso e denunciando o mundo empírico das aparências" (Bragança, 2008, p 128). Esse mundo empírico da aparência, que nada mais era que o realismo, é então reformulado, dando origem à talvez mais famosa característica do Boom: o Realismo Mágico ou Realismo Maravilhoso.

> a proposta consistia numa transformação abrupta das formas hegemônicas ou convencionais, apontando uma ruptura entre a escritura que se fazia antes e a daquele momento, a ponto de Vargas Llosa distingui-las entre "novela primitiva" e "novela de creación" (VARGAS LLOSA apud RUFFINELLI, 1995, p. 369). Este parecia reverberar um outro projeto de ruptura que se mantivera aberto algumas décadas atrás, o movimento das vanguardas latino-americanas, que também reivindicavam a modernização da literatura feita no continente. Um ponto de encontro insistia em se fazer presente na dimensão da representação insuflada por Alejo Carpentier no prólogo de el reino de este mundo, em 1949: uma definitiva passagem da estética realista-naturalista para a abordagem mágica da realidade. (Bragança, 2008, p. 129)

Em *"*La "Nueva" Novela Hispanoamericana*"* (1995), Saúl Sosnowski aponta que o Realismo Mágico representava um momento de necessidade de novas discussões, de distanciamento de uma realidade catastrófica, de distanciar-se da pretensão perfeccionista de um realismo mimético a fim de explorar novas maneiras de narrar uma realidade impossível de ser narrada. Sosnowski afirma que

> A adoção de novos recursos narrativos também tolerava a incorporação de versões mais flexíveis do tempo e do espaço como alternativas a uma cotidianidade aplastante. A história se flexibilizava com a intervenção do mito. (Sosnowski, 1995, p.552, *tradução nossa*). [8]

A despeito de ter como fundamento principal a ideia de construir uma identidade latinoamericana a partir da literatura, uma das críticas mais comuns ao movimento, conforme apontado por Ángel Rama, era a acusação de que o estilo adotado não era inovador, mas que na verdade apenas importava um modelo europeu. Um dos críticos que compartilhavam dessa opinião, Manuel Pedro González, chega a afirmar que "Rayuela" (1966), de Julio Cortázar, apesar do

[8]No original: "La adopción de nuevos recursos narrativos también toleraba la incorporación de versiones más flexibles del tiempo y del espacio como alternativas a una cotidianeidad aplastante. La historia se elastizaba con la intervención del mito." (Sosnowski, 1995, p.552).

inegável talento técnico do autor, não passava de um pastiche, uma colagem de várias obras europeias que estavam em voga na época. Uma outra crítica comum que Rama também destaca é a de que, à época, o aumento do interesse editorial e do público em geral foi tamanho que qualquer texto poderia ser publicado, independente de originalidade ou qualidade, instaurando uma política de "*bestsellerismo*". Uma terceira crítica, ainda hoje muito comum, é a de que o *boom* foi um movimento segregador, que destacava alguns autores em detrimento de outros sem nenhuma razão aparente.

Conforme apontado anteriormente, mesmo à época, críticos como Ángel Rama já ironizavam a escolha arbitrária de quem fazia ou não parte do boom, que passou a ser apelidado de "club exclusivista", apelido amplamente aceito por ser consenso que se tratava de um movimento excessivamente restritivo, que se limitava a apenas quatro ou cinco integrantes apesar de a época ser reconhecida como um dos momentos de maior efervescência literária e editorial na América Latina. Momento que, para Juan Casamayor, da editora Páginas de Espuma, produz um cânone "parcial, invisibilizador, que silenciou uma metade da escrita e da criação." (Casamayor apud. Scherer, 2021, p. 5, tradução nossa)[9].

O grupo de invisibilizados no boom é enorme e não se restringe a um só grupo, marginalizando autores menos famosos, perspectivas alternativas às hegemônicas, e até autores como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, que de acordo com Laís Valentim e Fernanda da Rocha (2023) eram excluídos pela barreira linguísticas entre o Brasil e os outros países da América Latina. No entanto, o grupo mais notavelmente apontado como injustamente excluído do movimento foram as mulheres. Embora autoras reconhecidas e respeitadas como a própria Clarice Lispector, Isabel Allende e as irmãs Victória e Silvina Ocampo já escrevessem na época, suas obras nunca figuraram nas listas de autores do célebre boom.

Em "Maestrías literarias atrapadas en cuerpo de mujer" (2022), Emily Arévalo examina a exclusão das mulheres do cânone estabelecido na época, que, conforme apontado pela autora, era e é ainda hoje conhecido por muitos como um "club de machos". De acordo com Arévalo, para entender melhor a origem do apagamento de nomes femininos, é necessário que se analise o movimento sob uma ótica sociocultural. A autora aponta que, apesar de buscar romper com modelos

[9]No original: "parcial, invisibilizador, que há silenciado una mitad de la escritura y la creación" (Casamayor apud. Scherer, 2021, p. 5).

importados e excludentes de tudo que não fosse parte de uma visão eurocêntrica, o movimento caiu em sua própria crítica ao excluir a perspectiva feminina, mas que essa exclusão não era uma característica apenas do movimento literário, mas de todo o contexto sociopolítico da época.

> O problema foi que seu contexto sociocultural as obrigou a caber em um espaço que se tornou pequeno. Por desgraça para a época, aquelas escritoras que se atreveram a plasmar sua voz em contos, poemas e romances eram somente mulheres. Eram esposas, filhas, leitoras e admiradoras à luz do dia, mas, quando caia a noite, muitas sucumbiam ante a doce tentação de sentir-se escritoras também [...] No entanto, era necessário ressaltar que até mesmo aquelas escritoras que conseguiram formar parte do construto social que é a literatura foram classificadas como aptas para narrar apenas os "temas do coração". Essa realidade demonstra que as vozes femininas não apenas enfrentaram a exclusão, mas também as críticas e preconceitos contra suas obras apenas por terem nascido em um corpo feminino. (Arévalo, 2022, p.74, tradução nossa)[10]

Arévalo ressalta, ainda, que por mais acertada que seja a crítica ao apelidar o boom de "club de machos", deve-se compreender que a exclusão das mulheres "não foi algo planejado pelos autores, mas uma consequência de uma sociedade patriarcal que não estava preparada para ver a mulher como mais que uma esposa, mãe ou uma filha" (Arévalo, 2022, p.79, tradução nossa)[11]. Parece mais acertado, então, que essa exclusão seja multifatorial, fruto de uma sociedade patriarcal que não só tinha dificuldades em ver mulheres desempenhando papeis fora da esfera doméstica, mas que também, por atribuir às mulheres um lugar de subalternidade, não tinham interesse em ver o mundo a partir de uma ótica feminina.

---

[10]No original: "El problema fue que su contexto sociocultural las obligó a caber en un rol que les quedó chico. Por desgracia para la época, aquellas escritoras que se atrevieron a plasmar su voz en cuentos, poemas y novelas eran solamente mujeres. Eran esposas, hijas, lectoras y admiradoras a luz del día, pero, cuando caía la noche, muchas sucumbían ante la dulce tentación de sentirse escritoras también [...] Sin embargo, era necesario resaltar que incluso aquellas escritoras que han logrado formar parte del constructo social que es la literatura han sido calificadas como aptas para narrar solamente desde los "temas del corazón". Esta realidad demuestra que las voces femeninas no solo se han enfrentado la exclusión, sino también las críticas y prejuicios de sus obras sólo por haber surgido de un cuerpo femenino." (Arévalo, 2022, p.74).

[11]No original: "no fue un hecho planificado por los autores, sino la consecuencia de una sociedad patriarcal que no estaba preparada para ver a la mujer como más que una esposa, madre o una hija"(Arévalo, 2022, p.79).

2.2. O “novo boom” latinoamericano ou a nova narrativa latinoamericana de autoria feminina

Quase 60 anos após o boom dos anos 60, surge um novo conjunto literário que a mídia internacional apelida de “novo *boom* latinoamericano”. Apesar de algumas semelhanças com a produção dos anos 60, no entanto, o novo boom se destaca por uma diferença principal: ser protagonizado apenas por mulheres. O reconhecimento desse “novo” movimento por parte da mídia internacional tem início quando a autora argentina Samantha Schweblin vence o Booker Prize, prestigiado prêmio inglês de literatura de ficção, por seu livro “Distancia de Rescate” (2014). A partir de então, jornais internacionais como The Guardian e New York Times voltam mais uma vez sua atenção à literatura produzida na América Latina, principalmente aquela de autoria feminina, destacando assim autoras como a própria Schweblin, a também argentina Mariana Enriquez, a mexicana Fernanda Melchor e as equatorianas Maria Fernanda Ampuero e Mónica Ojeda, dentre muitas outras.

> Este merecido reconhecimento traçou um paralelo com o já conhecido boom latinoamericano, que surgiu entre os anos 1960 e 1970, por sua repercussão no mercado internacional, uma vez que gerou uma revisão das vozes femininas que não entraram naquele seleto clube e hoje se debate a etiqueta de novo boom latinoamericano feminino (Scherer, 2021, p. 2, tradução nossa).[12]

Desta maneira, assim como para seu homônimo dos anos 60, o chamado novo *boom* tem também como uma de suas principais características a atenção da mídia. Conforme apontado por Íñiguez Pérez (2022), nos últimos anos vários artigos vêm sendo publicados a respeito do tema, especialmente em veículos jornalísticos espanhóis. Assim como nos anos 60, o reconhecimento da mídia, principalmente a mídia europeia e, nesse caso, também a estadunidense, parece ter sido um dos maiores impulsionadores do movimento dentro do continente. De acordo com a escritora Pilar Quintana (Torres, 2021), a validação internacional (a autora cita em especial a Espanha) ainda é necessária para que os livros sejam reconhecidos em seu próprio continente, porém a situação vem mudando com o surgimento de editoras independentes.

---

[12]No original: “Estos merecidos reconocimientos trazó un paralelismo con el ya conocido boom latinoamericano, que surgió entre los años 1960 y 1970, por su repercusión en el mercado internacional, a la vez que generó una revisión de las voces femeninas que no entraron en aquel selecto club y hoy se debate la etiqueta de nuevo boom latinoamericano femenino” (Scherer, 2021, p. 2).

Em matéria para o jornal O Globo, o jornalista Bolívar Torres ressalta que, no Brasil, muitas das publicações e traduções das obras dessas autoras são resultado do esforço de editoras independentes, como Fósforo, Moinhos e Mundaréu que, em um movimento muito semelhante ao das "editoras culturales" citadas por Ángel Rama, vem também promovendo o trabalho dessas autoras através de programações culturais como eventos literários, entrevistas e clubes do livro. Por outro lado, muitas das obras de autoras circunscritas nesse novo *boom* vêm sendo também publicadas por editoras maiores, como a editora espanhola Anagrama e a estadunidense Penguin Random House.

Não é impossível traçar um paralelo, assim, entre a situação editorial do *boom* dos anos 60 apontada por Ángel Rama, e o novo *boom*, que da mesma maneira parece ter sido impulsionado pela validação da mídia internacional, sendo assim também reconhecido e publicado por editoras pequenas que, conforme aponta Rama, tendem a focar mais no aspecto cultural que no mercadológico. Até, por fim, crescer ao ponto de que muitas das obras passem a ser publicadas por editoras grandes dos Estados Unidos ou Europa. Vale ressaltar, no entanto, que editoras maiores como a espanhola Páginas de Espuma vem fazendo também um esforço semelhante ao das casas de cultura nos anos 60. Conforme ressalta Íñiguez Pérez (2022), a editora "apostou em várias dessas autoras e inclusive fez um trabalho de resgate de outras que ficaram de fora dos cânones". (Pérez, 2022, p. 32, tradução nossa)[13]

Para além das questões mercadológicas, ambos os movimentos também se assemelham no gênero literário: tanto o *Boom* dos anos 60 quanto o "novo *boom*" abarcam obras que fogem do realismo, ancorando-se no mágico, no maravilhoso, no surreal, e sendo, além disso, também movimentos profundamente políticos, que buscam discutir questões sociais medulares na América Latina e no mundo. Diferente do *boom* original, no entanto, o movimento mais recente é marcado por obras que se circunscrevem em gêneros como terror, horror e ficção especulativa, explorando temas como colonização, patriarcado, violência de gênero e maternidade. No que tange a forma, por outro lado, conforme salienta Scherer (2021), as escritoras do "novo boom" não se restringem ao romance, mas exploram também outras possibilidades criativas como o conto, a poesia, a crônica e o ensaio.

[13]No original: "ha apostado por varias de estas autoras e incluso ha realizado una labor de rescate de otras que quedaron fuera de los cánones". (Pérez, 2022, p. 32).

> Se levarmos em conta que atualmente assistimos a uma conjunção espetacular de escritoras provenientes de diferentes países e gerações, produzindo obras de qualidade notável e com repercussão internacional, sim, poderíamos dizer que se trata de um fenômeno similar. Mas também há várias diferenças: as escritoras atuais, por exemplo, não só privilegiam o romance como veículo expressivo: há também contistas, ensaístas, cronistas. E ainda que haja em certa conjunção política que deriva do feminismo e da luta pela igualdade entre homens e mulheres, não há como tal uma unidade de visões políticas e estéticas como havia nos anos sessenta entre os senhores do boom (Melchor apud. Scherer, 2021, p. 2, *tradução nossa*).[14]

Assim como Fernanda Melchor, diversas outras autoras do que optamos por chamar de nova narrativa latinoamericana escrita por mulheres apontam que há sim semelhança entre o atual momento e o boom dos anos 60, mas acreditam que as diferenças são muitas, e que a etiqueta "novo *boom*" é reducionista e não as representa. De acordo com a jornalista Jéssica Zambrano (2021), a categorização leva, mais uma vez, essas autoras a um gueto, onde são vistas não por suas obras ou por sua qualidade literária, mas apenas por seu gênero e origem, deixando de lados outros aspectos que seriam mais relevantes analisar quando se fala de obras literárias. Desta maneira, Zambrano afirma, a partir da opinião de autoras como Mónica Ojeda, Maria Fernanda Ampuero e Fernanda Trias, que a nomenclatura "novo boom" não é apenas inadequada, mas uma etiqueta exotizadora, apagadora, que ignora o que deveria ser o principal: a literatura.

> [...] a hipótese voltou a ser tomada como uma forma de categorização com fórmula vencedora: mulheres + latinoamericanas = exótico. Para além das diferenças literárias e narrativas que existem em suas temáticas e processos, a nível midiático, tudo começou a ser categorizado. (Zambrano, 2021, tradução nossa) [15]

Várias das autoras reconhecidas pela mídia internacional como parte desse "novo boom" afirmam que mulheres escrevendo horror sob um viés feminista na

---

[14]No original: "Si tomamos en cuenta que en la actualidad asistimos a una conjunción espectacular de escritoras provenientes de diferentes países y generaciones, produciendo obras de calidad notable y con repercusión internacional, sí, podríamos decir que se trata de un fenómeno similar. Pero también hay varias diferencias: las escritoras actuales, por ejemplo, no sólo privilegian la novela como vehículo expresivo: hay también cuentistas, ensayistas, cronistas. Y si bien sí hay una cierta conjunción política que deriva hacia el feminismo y la lucha por la igualdad entre hombres y mujeres, no hay como tal una unidad de miradas políticas y estéticas como sí la había en los años sesenta entre los señores del boom." (Melchor apud. Scherer, 2021, p. 2).

[15]*No* original*:* "[...] la hipótesis volvió a tomarse como una forma de categorización con fórmula ganadora: mujeres + latinoamericanas = exótico. Más allá de las diferencias literarias y narrativas que existen en sus temáticas y procesos, a nivel mediático, todo volvió a encasillarse." (Zambrano, 2021).

América Latina não tem nada de novo, a novidade é a atenção midiática, editorial e dos leitores. Conforme aponta Ana Llurba (2020), autoras como Maria Luisa Bombal, Alejandra Pizarnik, Sara Gallardo e Silvina Ocampo já escreviam uma literatura muito similar, assim como “os sangrentos textos das crônicas de índias, por seus elementos gore e splatter” (Llurba apud Pérez, 2022, p. 36, tradução nossa)[16]. Para Maria Fernanda Ampuero, a maior questão seria, então, não o que é essa nova narrativa latinoamericana escrita por mulheres, de onde veio ou como surgiu, mas sim questionar porquê apenas recentemente a literatura escrita por mulheres passou a ser reconhecida.

> O que quero dizer é que chamar essa geração de escritoras de novo *boom* implicaria esquecer que houve um desejo explícito de apagar as mulheres daquele *boom* famoso. Outra coisa que me perturba nessa categorização é que o foco está em algo equivocado, nosso sexo, e isto dá ao assunto um toque revanchista que ninguém está buscando. O que acredito de fato é que todas queremos que nunca mais se esqueça que antes de nós houveram dezenas de mulheres que foram excluídas de todos os movimentos latinoamericanos premeditadamente e sem inocência alguma. Que as mulheres escrevem, e escrevem bem, não deveria gerar perplexidade. O que sim deveria gerá-la é que em um movimento continental como o *boom* não se mencionava uma única escritora (Ampuero apud. Scherer, 2021, p. 2, tradução nossa).[17]

Íñiguez Pérez (2022) aponta ainda que o horror feminino e feminista característico do “novo boom” não só não é algo recente, mas que também não se restringe apenas à América Latina. Livros como “Carcoma” (2021), da espanhola Layla Martinez, “Coelho Maldito” (2017), da sul-coreana Bora Chung e “Nightbitch” (2021) da estadunidense Rachel Yoder poderiam ser facilmente incluídos na categoria, não fossem escritos fora do escopo da América Latina. Para além da literatura, ainda, o horror a partir da perspectiva de gênero e dos feminismos vem crescendo também no cinema, com filmes como o recente “The Substance”, de

[16]No original: “los sangrientos textos de las crónicas de indias, por sus elementos gore y splatter” (Llurba apud Pérez, 2022, p. 36).
[17]No original: “Lo que quiero decir es que llamar a esta generación de escritoras el nuevo boom implicaría olvidar que hubo un explícito deseo de borrar a las mujeres de aquel boom famoso. Otra cosa que me perturba de esa categorización es que pone el foco en algo equivocado, nuestro sexo, y le da al asunto un toque revanchista que nadie busca. Lo que sí creo que todas queremos es no permitir que se olvide nunca más que detrás de nosotras hubo decenas de mujeres a las que se excluyó de todos los movimientos latinoamericanos premeditadamente y sin inocencia ninguna. El que las mujeres escriban, y escriban bien, no debería generar perplejidad. Lo que sí debía haberla generado es que en un movimiento continental como el boom no se mencionara una sola escritora”. (Ampuero apud. Scherer, 2021, p. 2).

Coralie Fargeat, “Fresh”, de Mimi Cave, o brasileiro “Medusa", de Anita Rocha da Silveira, e o iraniano “A Girl Walks Home Alone At Night”, de Ana Lily Amirpour, dentre muitos outros. Conforme afirma Pérez (2022), portanto, pode-se dizer que esse horror voltado a assuntos como a violência de gênero, o machismo dominante e também a ecologia, desigualdade e outras questões atuais se trata de uma tendência global, ainda que mais presente em alguns territórios que em outros.

Essa tendência do horror enquanto ferramenta para discussão de questões de gênero está presente, também, em várias das obras de autoras latinoamericanas atuais. Destacamos, em especial, a equatoriana Mónica Ojeda, que classifica seu livro de contos “Las Voladoras” (2020) como “um exercício de Gótico Andino”, vertente do Gótico que, de acordo com a própria Ojeda, “não é teorizado, não está tão delimitado” e, assim como o gótico sul-estadunidense, compreende autores dissimilares. Para Ojeda, que é tida como uma das precursoras do movimento, o gótico andino é “uma possibilidade criativa, ampla, fluida e híbrida. Que habita uma zona onde nem tudo está classificado.”(OJEDA, 2021).

Apesar de ser apontada como precursora do movimento, Mónica Ojeda argumenta que, antes dela, escritoras como as bolivianas Liliana Colanzi e Giovana Rivero já haviam publicado textos que a seu ver se encaixam perfeitamente no conceito ainda embrionário de Gótico Andino. Ojeda aponta, no entanto, que seu reconhecimento enquanto precursora desse movimento se dá, provavelmente, por ter sido a primeira a utilizar do termo, que emprestou do pesquisador Álvaro Alemán, para definir seu projeto no livro de contos “Voladoras” (2020).

2.3. Do realismo mágico ao gótico

Uma das características mais célebres do chamado boom latino americano é o gênero literário que predomina nas obras do cânone desse período, o Realismo Mágico, ou Realismo Maravilhoso. Assim como o boom em si, o gênero literário que o define é também, desde sua origem, fruto de discussão e discórdia entre críticos literários, autores e estudiosos do tema. As divergências a respeito do que define o Realismo Maravilhoso, do que o diferencia de outros gêneros e até mesmo de qual seria a nomenclatura ideal (Realismo Mágico, Realismo Maravilhoso, Realismo Fantástico, etc) são inúmeras e perduram até hoje. Assim como o boom latino-americano dos anos 60, o Realismo Mágico parece se definir pela indefinição.

Em “Hacia una Formulación Teorica del Realismo Mágico”, de 1975, a autora Lucila Inés Mena ressalta que, até então, mesmo oito anos após a publicação de

Cem Anos de Solidão, considerado por muitos a obra inaugural do Realismo Mágico na América Latina, apesar de muito mencionado pela crítica, o Realismo Mágico ainda não tinha uma definição que fosse consenso entre os críticos. A autora afirma, portanto, que se tratava de um “vazio teórico”, um termo amplamente reconhecido, vastamente discutido, mas ainda não teorizado. Vale ressaltar, no entanto, que o que Mena aponta não é que não houvessem tentativas de definição, mas que as várias tentativas de uma formulação teórica não eram satisfatórias. A fim de mapear, então, o que já havia sido teorizado, o que ainda estava inacabado e o que ainda não havia sido tocado pela crítica, Mena analisa as propostas de dois teóricos do Realismo Mágico, Angel Flores e Luís Leal.

Para Flores, o gênero se origina em 1935 na América Latina, inspirado por autores europeus como Kafka e Proust, surgindo como uma amálgama de diversos gêneros preexistentes, como o surrealismo, o realismo e a fantasia. Algumas das características do movimento, para Flores, seriam a preocupação com o estilo de escrita, a mistura de real e irreal, saltos na cronologia, ambiguidade e excelente argumentação (Mena, 1975). Para Flores, toda a produção literária latino-americana a partir de 1930 seria considerada Realismo Mágico. Luis Leal, o segundo teórico considerado por Mena, por outro lado, critica Flores por entender que sua definição abarca autores muito dissimiles, que dificilmente poderiam ser encaixados em uma mesma categoria. Para Leal, além disso, o Realismo Mágico seria a maneira com que o autor encara a Realidade, não seria uma cópia do real, como afirma ter sido o realismo, ou uma deturpação do real, como o surrealismo, mas um aprofundamento da realidade a fim de conhecer os mistérios nela contidos.

De acordo com Mena, apesar de os estudos teóricos da época se limitarem ao de Flores e Leal, os estudos acerca do realismo mágico dentro do escopo de obras específicas se expande cada vez mais, o que seria um problema, visto que, dada a falta de conceituação teórica específica, cada crítico passou a definir seu próprio conceito, gerando conceitos muitos diversos e até mesmo contraditórios. Essa indefinição, ou mesmo excesso de definição cria, de acordo com Mena “[...] uma atmosfera de suspeita e nebulosidade, que levou alguns críticos a duvidar da necessidade desse conceito para a crítica hispanoamericana” (Mena, 1975, p. 400,

tradução nossa)[18]. Mas se a definição não é necessária, por que o uso do termo persiste?

A partir desse questionamento, Mena propõe uma aproximação da questão menos com o intuito de definir o que seria o realismo mágico e mais de diferenciá-lo de outros gêneros. Conforme apontado por Mena, desde sua origem o realismo mágico é um movimento não apenas sem uma definição concreta, mas que, devido a sua indefinição, se confunde com outros gêneros literários como o fantástico e o estranho. Uma das principais definições que norteia a discussão e delimitação desses temas é a de Todorov. Para o teórico, a diferença entre estranho e maravilhoso reside em como o sobrenatural é utilizado na trama.

No estranho, o sobrenatural é explicado racionalmente no fim da história, e a explicação se encaixa nas leis naturais daquele mundo. No maravilhoso, por outro lado, cria-se um mundo completamente novo, com regras e leis diferentes do mundo que conhecemos, o mundo "real", e nesse mundo o que entenderíamos como sobrenatural não causa espanto, mas é naturalizado e visto como comum. O fantástico seria o que está entre os dois, o momento antes da decisão do leitor, momento em que o sobrenatural está posto, mas não se sabe se faz ou não parte daquele mundo, se é natural ali ou não. Conforme apontado por Mena:

> [...] o fantástico está baseado na dúvida que sente quem apenas conhece as leis naturais, quando se enfrenta algo que é aparentemente sobrenatural. Para que se dê o fantástico, é necessário que haja dúvida entre as explicações naturais e as sobrenaturais dos acontecimentos expostos na narrativa. Essa dúvida deve estar presente para os personagens, para o leitor e também para o narrador. […] A literatura fantástica se move, portanto, em um ambiente de ambiguidade que impede que o leitor e o narrador possam explicar a origem de suas percepções. (Mena, 1975, p. 403, *tradução nossa*)[19]

De acordo com Todorov, para que se escreva literatura fantástica, são necessárias, então, duas principais características: o sobrenatural e a dúvida. O que diferenciaria, então, o fantástico e o estranho, seria a maneira com que o

---

[18]No original: "[...] una atmósfera de sospecha y nebulosidad, que ha llevado a algunos críticos dudar de la necesidad de este concepto en la crítica hispanoamericana" (Mena, 1975, p. 403).

[19]No original: [...] lo fantástico está basado en la duda que siente quien sólo conoce las leyes naturales, cuando se enfrenta a un hecho que es aparentemente sobrenatural. Para que se dé lo fantástico, es necesario que exista duda entre las explicaciones naturales y las sobrenaturales de los sucesos expuestos en la narración. Esta duda tiene que estar presente en los personajes, en el lector y también en el narrador. [...] La literatura fantástica se mueve, por lo tanto, en un ambiente de ambigüedad que impide que el lector y el narrador puedan darse una explicación sobre el origen de sus percepciones" (Mena, 1975, p. 403).

sobrenatural é encarado na narrativa tanto a partir de uma perspectiva diegética quanto extradiegética. Na definição Todoroviana de estranho, o conceito-base utilizado é o unheimlich de Freud, onde o sobrenatural surge no cotidiano, o horror escapa por uma fissura no natural. Na terceira manifestação do sobrenatural na trama, o maravilhoso, o sobrenatural é naturalizado tanto pelo o leitor quanto pelos personagens, que não percebem tais fenômenos com espanto. Aqui, assim como no estranho, também há a presença do sobrenatural, mas não da dúvida.

Mena afirma que, dentre os gêneros examinados por Todorov, o que mais se alinha ao realismo mágico é o maravilhoso, visto que ambos utilizam o sobrenatural da mesma maneira, ou seja, o naturalizam. Tal característica fica clara se analisamos algumas das cenas icônicas de Cem Anos de Solidão (1967), como o retorno de Melquiades da morte, a ascensão de Remédios, a Bela aos céus e a praga do sono, por exemplo. Os três momentos são sobrenaturais, ou, de acordo com o conceito de Freud, estranhos, no sentido de que causariam espanto no mundo que conhecemos, não tem explicação no mundo real e nem na narrativa, mas ainda assim não causam espanto aos personagens e nem ao leitor, pois são acontecimentos que condizem com o tom geral da história, parecem mesmo fazer parte daquele mundo, são naturais.

De acordo com Mena, no entanto, apesar da correspondência entre o maravilhoso e o realismo mágico, é necessário ressaltar que o realismo mágico não se restringe apenas ao maravilhoso, mas apresenta diversas outras características. Segundo a autora, “[...]nem sempre tudo o que é maravilhoso pertence ao realismo mágico, ainda que se possa sim dizer que o realismo mágico está sempre impregnado de maravilhoso” (Mena, 1975, p. 406, tradução nossa)[20]. A autora aponta ainda que o maravilhoso parece ter estado presente na literatura latinoamericana desde seu princípio, e que seu encontro com o surrealismo parece ter originado o que hoje conhecemos como Realismo Mágico. Tal teoria esclareceria, então, o porquê de alguns autores serem vistos como mágico-realistas mesmo não o sendo: pois estes utilizam do maravilhoso em suas obras.

Não é apenas o realismo mágico que se confunde com outros gêneros, no entanto. Conforme pontuado por Inés Ordiz Alonso-Collada em “Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica” (2014), o

[20]No original: “no siempre todo lo que es maravilloso pertenece al realismo mágico, aunque sí se puede decir que el realismo mágico está siempre impregnado de lo maravilloso” (Mena, 1975, p. 406).

fantástico e o gótico, gênero literário que parece predominar na nova narrativa latinoamericana de autoria feminina, também se confundem desde antes das teorias propostas por Todorov. Segundo a autora, ambos os gêneros eram vistos como nomes diferentes para uma mesma coisa, confusão que teria como origem, para Ordiz, o medo, característica central de ambos os gêneros.

Para Ordiz, contudo, o medo seria um elemento que não apenas aproxima, mas que também diferencia o gótico e o fantástico. Ambos podem causar a sensação de medo, mas no gótico esse não parece ser o objetivo principal. No fantástico, por outro lado, o medo pode acontecer, principalmente quando se leva em conta a utilização de elementos sobrenaturais, mas essa não é uma característica definidora do gênero, já que nem sempre está presente. Assim, pode-se dizer que o sobrenatural e o medo são características importantes para definir a diferença entre os gêneros. Conclui-se também que, apesar das semelhanças, um gênero não está circunscrito ao outro, são independentes porque possuem características que, ainda que muito semelhantes, são próprias de cada um dos gêneros.

A autora define então o fantástico como um gênero de elementos fixos e imutáveis, como o sobrenatural, o choque entre dois mundos, e a evocação do medo e da angústia frente ao desconhecido. O gótico, por outro lado, seria um gênero muito mais plástico, capaz de se adaptar aos mais diversos contextos, originando novos tipos de literatura de horror a depender do tipo de texto com que é combinado. Ordiz e Casanova-Vizcaíno (2018) ressaltam que, mesmo marginalizado e comumente ignorado na literatura latino americana, o gótico ainda assim se infiltra, sendo ainda hoje estudado inclusive dentro do escopo da obra de autores do cânone latinoamericano, como Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Isabel Allende e Gabriel Garcia Marquez.

Dessa maneira, pode-se afirmar que, ainda que tenha surgido em outro continente e trate de temas, em seu princípio, muito distantes da realidade latinoamericana, o gótico chegou sim à América Latina, adaptando-se, moldando-se e reprogramando-se de modo a englobar os medos e ansiedades locais desde a mesma época em que o realismo mágico, inclusive incorporando-se muitas vezes a este.

Apesar de estar em voga hoje, com a efervescência de publicações e estudos a partir da obra de autoras contemporâneas como Mariana Enriquez, Agustina

Bazterrica e Giovanna Rivero, a presença do horror e do gótico na literatura latino-americana estende-se desde muito antes da nova narrativa latinoamericana escrita por mulheres. O que há de diferente, hoje, não é o horror ou o gótico, mas o interesse da mídia não apenas no gênero literário, mas em como esse gênero é utilizado por essas mulheres como uma ferramenta social e política.

3. O GÓTICO NA AMÉRICA LATINA

3.1. Do gótico inglês ao gótico global

Caracterizada pela atmosfera sombria, criaturas sobrenaturais e a abordagem de temas como o misterioso, a loucura e o medo, a literatura gótica surge a partir da publicação de “O Castelo de Otranto”, de Horace Walpole, na Inglaterra em 1764. Com paralelos temáticos claramente inspirados em Hamlet, de Shakespeare, e na literatura medieval, Walpole conta a história do príncipe Manfred, que assombrado por uma profecia que previa a perda do título real, faz de tudo para manter seu status, o que culmina na destruição de sua família e concretização da profecia que tanto temia. Várias características até hoje exploradas no gênero gótico podem ser observadas em O Castelo de Otranto, como a insanidade, maldições familiares e a presença do sobrenatural. Tendo surgido após o Iluminismo, o gênero configura, ainda, uma maneira de desafiar o pensamento racional-científico que dominava a época, extrapolando o realismo e tratando de temas que exploram medos e tabus.

Conforme pontua Íñiguez Pérez (2022), a palavra “gótico” se origina a partir do vocábulo latino Gothĭcus, ou, como conhecemos hoje, godos, um povo de origem germânica que dominou a Europa por volta do século IV e que influenciou a arte e a arquitetura, caracterizada por suntuosas ogivas, arcobotantes, abóbadas em cruzaria e grandes vitrais. Pérez aponta que o interesse pela Europa medieval cresceu na Inglaterra do século XVIII, originando o interesse por uma literatura que compreendesse aquela Europa, seus medos e ansiedades coletivos.

Apesar de comumente associado à imagens como a do castelo, do cemitério, dos campos verdejantes e frios, o gótico não se restringe às paisagens inglesas, mas viaja para novos territórios, adaptando-se à paisagem, à cultura, e aos medos e ansiedades locais. Conforme aponta Alonso-Collada em “Manifestaciones ficcionales del terror. El gótico contemporáneo de las Américas” (2014), o gótico, surge quase como um espelho da sociedade em que foi criado, refletindo medos e metáforas em seus monstros. Ao se expandir e circular em novos territórios, o Gótico mantém essa característica principal, refletindo e adaptando-se ao local.

> Devido a sua adaptabilidade, estes tipos de narrativa [góticas] conseguiram superar os limites concebidos em seu nascimento e desenvolvimento inicial, e viajaram a outros países e continentes, se adequando a diferentes contextos históricos e culturais. No entanto, apesar da intertextualidade ter um papel essencial na criação literária destas narrativas, já que suas características definidoras se repetem e reinventam em diferentes territórios, a literatura gótica parece intimamente ligada ao lugar e momento de sua

> aparição, e serve de macabro mecanismo através do qual diversos autores propõem suas visões de mundo (Alonso-Collada, 2014, p. 8, tradução nossa).[21]

Alonso-Collada ressalta que o gótico se mantém fiel às suas origens, mas ainda assim, é um gênero profundamente intertextual e moldável, que "cresce, se expande, se molda ao devenir da história e se adapta às suas sociedades, sem renunciar seu propósito evocador dos medos humanos" (Alonso-Collada, 2014, p. 29, tradução nossa)[22]. O Gótico se transforma e reinventa de tal maneira que hoje, a partir do termo cunhado por Glennis Byron (2013), fala-se de "*global gothic*", ou seja gótico global, entendendo o Gótico como um gênero produto de fluxos globais, que representa medos e ansiedades universais, ou globais, resultantes da globalização e do capitalismo tardio. Desta maneira, conforme apontam Botting e Edwards na coletânea *"Globalgothic"* (2013) organizada por Byron, "o gótico é globalizado-reproduzido, consumido, reciclado - e a globalização é gotificada - monstruosa, espectral, vampírica" (Byron, 2013, p. 5, tradução nossa)[23].

3.2. A chegada do gótico na América Latina

O gótico chega à América Latina mesclando-se, então, a gêneros como o Realismo Mágico. Alonso-Collada (2014) ressalta que obras de autores como Julio Cortázar e Carlos Fuentes apresentam características típicas do Gótico, e até mesmo romances amplamente lidos como mágico-realistas, como "Cem anos de solidão*"* (1967), de Gabriel Garcia Marquez e "A casa dos espíritos*"* (1982), de Isabel Allende, também apresentam características típicas do gótico.

Apesar dessa fusão entre os gêneros, vale ressaltar que, conforme apontado anteriormente, o Gótico nunca foi tão bem aceito pela crítica, especialmente à época dessas publicações, por ser um gênero importado da Europa. Cabe enfatizar também, que mesmo na Inglaterra o Gótico sempre foi um gênero marginalizado,

---

[21]No original: "Debido a su adaptabilidad, este tipo de narraciones consiguieron superar los límites concebidos en su nacimiento y desarrollo inicial, y viajaron a otros países y continentes, a la vez que se adecuaron a diferentes contextos históricos y culturales. Sin embargo, a pesar de que la intertextualidad juega un papel esencial en la creación literaria de este tipo de narraciones, ya que sus rasgos definitorios se repiten y reinventan en diferentes territorios, la literatura gótica aparece íntimamente ligada al lugar y momento de su aparición y sirve de macabro mecanismo a través del cual diversos autores proponen sus visiones del mundo." (Alonso-Collada, 2014, p. 8).

[22]No original: "El gótico crece y se expande, se modela al devenir de la historia y se adapta *a* sus sociedades, sin renunciar a su propósito evocador de los miedos humanos." (Alonso-Collada, 2014, p. 29).

[23]No original: "[...]gothic is globalised – reproduced, consumed, recycled – and globalisation is *gothicked* – made monstrous, spectral, vampiric." (Byron, 2013, p. 5).

frequentemente considerados textos “de pouco mérito artístico, crus, produções formulaicas para leitores de gosto vulgar e inculto. Eles [os textos góticos] eram também considerados anti sociais em conteúdo e em função” (Botting, 2014, p. 2, tradução nossa)[24] por tratarem de temas como assassinato e loucura. Falar de gótico seria, então, falar de um embate entre aquilo que é visto como civilizado e o que é abjeto, ou seja, que deve ser expurgado (Casanova-Vizcaíno, 2014, p. 128).

Apesar da rejeição da crítica tanto em sua terra natal quanto na América Latina, onde chegou a ser rejeitado da “Antología de la literatura fantástica*” (1977)* de Borges, Bioy Casares e Ocampo por ser uma “raça de castelos teutônicos abandonados a uma decrepitude de teias de aranha, tempestades correntes e mau gosto” (Borges, 1977, p. 11), Júlio Cortázar (1975) aponta que o gótico, bem difundido na América Latina, despontava nas obras de diversos autores, como Leopoldo Lugones, Horácio Quiroga, Felisberto Hernandez, Silvina Ocampo, Bioy Casares e até mesmo do próprio Borges.

3.3. O gótico na nova narrativa latinoamericana escrita por mulheres

Para Negri e Rocha (2012), o gótico sempre foi terreno propício para autoras mulheres, tendo o que se conhece por gótico feminino florescido nos séculos XVIII e XIX, “quando se começou a questionar o lugar do feminino da sociedade patriarcal” (Negri e Rocha, 2012, p. 5). Atualmente não poderia ser diferente; vem-se observando uma profusão de escritoras dedicando-se ao horror e ao gótico em diversos países latinoamericanos. Naturalmente, conforme apontado no capítulo anterior, apesar de contemporâneas e de escreverem sobre temas que se avizinham, é impossível categorizar todas essas escritoras em um mesmo grupo. Como aponta Mónica Ojeda em entrevista a Javier Ignácio Alarcón (2021):

> “[...] é importante considerar que todas tem sua poética nesse suposto boom: Mariana Enríquez não tem nada a ver com Samantha Schweblin, nem ela com Liliana Colanzi, nem com Verónica Gerber. Mas elas são categorizadas, e há uma exotização. Faz-se com que tudo seja muito simples ao invés de complexificar.” (Ojeda, 2021, tradução nossa)[25]

[24]No original: “[...] of little artistic merit, crude, formulaic productions for vulgar, uncultivated tastes. They were also considered anti-social in content and function [...].” (Botting, 2014, p. 2).

[25]No original: “[...] es importante considerar que todas tienen su poética en este supuesto boom: no tiene nada que ver Mariana Enríquez con Samantha Schweblin, ni ella con Liliana Colanzi, ni con Verónica Gerber. Pero se las engloba, y hay una exotización. Se hace que todo sea muy simple en lugar de complejizar.” (Ojeda, 2021).

Iñiguez Pérez (2022) afirma que, dado o caráter moldável do gótico, é impossível dizer que existe um único gótico latinoamericano. Sendo a América Latina um território que abriga uma grande diversidade de países e suas respectivas especificidades culturais e geográficas, nada mais natural que o gótico se adapte de diversas maneiras ao ambiente, originando os mais diversos híbridos literários. Assim, conforme aponta Iñiguez Pérez (2022), deve-se pensar não que esse movimento da nova narrativa escrita por mulheres produz literatura gótica, mas que várias concepções de gótico podem ser observadas dentro dessa mesma tendência, dentre as quais Pérez destaca o "realismo gótico" de Mariana Enriquez, o "gótico andino" de Mónica Ojeda, o "ecogótico rioplatense" analisado por Allison Mackey (2022) e o "gótico caribenho" de Daína Chaviano, segundo análise de Cristina Jurado (2017). Em sua tese, Alonso-Collada (2014) menciona ainda o gótico mexicano e o gótico argentino, enquanto Libia Castañeda (2021) aborda o que nomeia de Gótico Tropical.

Dessa maneira, embora tratem de temas diversos a partir de diferentes perspectivas e matizes do gótico, todas essas produções literárias parecem ser impulsionadas por uma mesma força motriz: o medo. Acontece que, em um mundo assolado por epidemias, guerras, estado de emergência climático, o constante ataque aos direitos de populações minoritárias e o surgimento de tecnologias nunca antes vistas, os medos reconfiguram-se.

Ana Llurba, escritora e pesquisadora argentina e "talvez a autora deste grupo de escritoras que mais escreveu e refletiu sobre o novo boom" (Íñiguez Pérez, 2022, p. 36, tradução nossa)[26] conclui, nesse contexto, que o ponto de encontro entre essas escritoras parece ser não o que denominam "novo *boom*", mas o que move sua escrita. De acordo com Llurba (2018), dentre outras referências comuns ao trabalho dessas escritoras, destaca-se o feminismo especulativo, conceito proposto pela filósofa e professora estadunidense Donna J. Haraway em seu livro "Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*"* (2016).

> O denominador comum de todas estas autoras talvez poderia compreender-se a partir dos últimos desenvolvimentos teóricos de Donna Haraway. A partir de uma rede de conceitos emprestados de outras filósofas e cientistas, a reconhecida teórica americana fez confluir em seu último livro (*Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene*, 2015) um eclético

[26]No original: "[...]quizá la autora dentro del grupo de escritoras que más ha escrito y reflexionado sobre el nuevo boom" (Íñiguez Pérez, 2022, p. 36).

> mapa conceitual em torno do campo da ficção. De uma maneira lúdica, Haraway convida a "especular"" no sentido de imaginar e criar novas comunidades possíveis. Sua proposta parte das múltiplas combinações da contração "SF", uma metáfora de como deveríamos encarnar as histórias que contamos a nós mesmos neste planeta moribundo: "Science Fiction", "Speculative Fiction", "Science Fabulation", "Speculative Feminism" (Llurba, 2018, tradução nossa)[27]

Assim, conforme apontado por Llurba, trata-se de um grupo de escritoras que, a partir da ficção, parecem não apenas refletir sobre questões sociais e políticas atuais, mas especular, ou refletir, acerca de possibilidades futuras para uma humanidade em declínio. Nas palavras da escritora Giovanna Rivero (2021), a partir do gótico essas autoras estão refletindo sobre nada menos que o fim da espécie humana (Madrid, 2021). Ou, para Llurba (2018), são escritoras que, a partir da hibridização do gótico, exploram as várias violências impostas sobre o corpo feminino, ao mesmo tempo em que se reapropriam de gêneros, de mitos e de narrativas antigas, mas que, graças a elas, atingem novos significados e configuram novas possibilidades de futuro.

Vale ressaltar que, apesar da clara importância das ideias destacadas por Llurba, Haraway não parece ser a referência central dessas obras, mas parte de um conjunto que abarca diversos outros pensadores e autores, dentro e fora da América Latina. Uma outra grande referência dessa literatura parece ser também o pensamento indígena, visto que pode ser observado em várias obras um claro resgate de relatos orais, mitos e cosmologias de diferentes povos. Da mesma maneira, os trabalhos de escritoras como Maria Luisa Bombal, Alejandra Pizarnik e Raymunda Torres y Quiroga, que pavimentaram o caminho dessa literatura feminina transgressora na América Latina, surgem com frequência nas listas de referência de várias autoras. Esse caldeirão de referências, englobando perspectivas tão diversas, é muito interessante porque ressalta, desde sua gênese, o caráter profundamente híbrido dessa produção literária.

---

[27]No original: El común denominador de todas estas autoras quizá podría comprenderse desde los últimos desarrollos teóricos de Donna Haraway. A partir de una red de conceptos prestados de otras filósofas y científicas, la reconocida teórica americana hizo confluir en su último libro (Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene, 2015) un ecléctico mapa conceptual hacia el campo de la ficción. De una manera lúdica, Haraway invita a "especular", en el sentido de imaginar y crear nuevas comunidades posibles. Su propuesta parte de las múltiples combinaciones de la contracción "SF", una metáfora de cómo deberíamos encarnar las historias que nos contamos a nosotros mismos en este planeta desfalleciente:"Science Fiction", "Speculative Fiction", "Science Fabulation", "Speculative Feminism". (Llurba, 2018, tradução nossa)

3.4. O gótico andino de Mónica Ojeda

É no terreno fértil dessa literatura que é publicado, em 2021, *Las Voladoras*, da escritora equatoriana Mónica Ojeda. Descrita pela própria autora como um "exercício de gótico andino", a coletânea compreende oito contos que abordam as violências às quais o corpo feminino é submetido desde a infância. O medo é, de acordo com a própria autora, o principal fio condutor da obra. Medo esse que é construído a partir da localização geográfica, como é típico do gótico, mas também de todos os significados compreendidos em um território colonizado e marginalizado. Os Andes, assim, não são mera paisagem de fundo das narrativas, mas configuram uma teia de significados que remetem ao ancestral, ao passado colonial e à conexão com a natureza, servindo de substrato para o resgate de monstros, mitos e lendas locais que povoam os contos, recheando-os de simbolismos tipicamente andinos mas que, ao mesmo tempo, refletem o hibridismo herdado a partir da colonização e aculturação forçada.

Embora o chamado Gótico Andino não tenha, ainda, bases teóricas sólidas, trata-se de um termo bastante difundido e utilizado em diversas produções acadêmicas, especialmente aqueles trabalhos que buscam analisar e refletir sobre o sistema literário de Ojeda. Trabalhos como os de Sanguino (2021), Borck Vintimilla (2022), Mackey (2022), Rodrigo Mendizábal (2022), Leonardo-Loayza (2022), dentre outros, buscam refletir sobre o tema a partir da obra de Ojeda, mas a origem do termo gótico andino data de muito antes.

Rodrigo-Mendizábal (2022) faz um panorama do surgimento do termo, apontando que este foi primeiro utilizado em 1992 pelo crítico e dramaturgo peruano Julio Ortega na introdução de "Pishtaco", quando escreve "Gótico andino, este carnaval del miedo" (Ortega, 1992, apud Rodrigo-Mendizábal, 2022, p. 61). Mais de uma década depois, em 2017, o crítico literário Alvaro Alemán resgata o tema em um congresso onde apresenta o artigo "Una muestra del gótico andino: Sangre en las manos de Laura Pérez de Oleas Zambrano", sobre o livro de Zambrano (1985) em que o tema do aborto clandestino é explorado, de acordo com Mendizábal, pela primeira vez na história da literatura equatoriana.

> Alemán define: "gótico andino (...) uma construção narrativa que pega emprestados elementos reconhecíveis do gênero literário gótico em particular, e que os incorpora dentro de um cenário institucional e discursivo

> comprometido criticamente com o realismo" (Alemán, 2017, apud Rodrigo-Mendizábal, 2022, p. 61, tradução nossa)[28]

Rodrigo Mendizábal (2022) afirma, ainda, que evidentemente o conceito proposto por Alemán não se alinha ao uso que Ortega fez do termo a princípio, já que "o primeiro alude ao mundo andino, seu entorno e pensamento, sua realidade, fazendo confluir o mágico-realista e o medo" (Rodrigo-Mendizábal, 2022, p. 61, tradução nossa)[29], enquanto o segundo alude a "um tipo de representação realista sobre o aborto que, efetivamente, para o romance equatoriano, é o primeiro que o denunciaría" (Rodrigo-Mendizábal, 2022, p. 61, tradução nossa)[30]. O ponto de encontro entre as duas perspectivas seria, para o autor, "a ideia do medo ou do terror social" (Rodrigo-Mendizábal, 2022, p. 61-62, tradução nossa)[31].

Já Mónica Ojeda afirma que seu primeiro contato com o termo "gótico andino" foi através de Álvaro Alemán, nesse mesmo congresso. Em entrevista concedida a Andy Cabello Bravo (2021)[32], a autora declara que, por se tratar de um gênero recém gestado (Ojeda, 2021), sua abordagem do gótico andino pôde ser "livre, superlivre" (Ojeda, 2021). Para Ojeda, ainda, apesar do amplo reconhecimento da mídia acerca de seu trabalho, o qual muitos afirmam ter sido pioneiro no gótico andino, ela não acredita ser a única, ou mesmo a primeira, que trabalhe com o tema, afirmando perceber traços do que entende por gótico andino também nas obras das bolivianas Giovanna Rivero e Liliana Colanzi, e da também equatoriana Sandra Araya (Ojeda, 2021).

> Não há muito pensamento ou trabalho teórico em torno do gótico andino. É uma categoria que escutei uma vez um acadêmico equatoriano, Álvaro Alemán, falar durante um congresso. Desde então a categoria ficou me rondando a cabeça e tive vontade de escrever pensando em como a entendia: um tipo de literatura que trabalha a violência (e portanto o medo) gerada em uma zona geográfica específica: a Cordilheira dos Andes, com suas narrações, mitos, símbolos e sua contemporaneidade nua. De qualquer maneira, entendo o gótico andino como uma literatura que aborda

[28]No original: Alemán define allá: «gótico andino (...) una construcción narrativa que toma prestados elementos reconocibles del género literario gótico en particular, y que los incorpora dentro de un escenario institucional y discursivo comprometido críticamente con el realismo» (2017: 254) (Alemán, 2017, apud Rodrigo-Mendizábal, 2022, p. 61).
[29]No original: "[...] el primero alude al mundo andino, su entorno y pensamiento, su realidad, haciendo confluir lo mágico-realista y el miedo" (Rodrigo-Mendizábal, 2022, p. 61).
[30]No original: "[...] un tipo de representación realista sobre el aborto y que, en efecto, para el caso de la novela ecuatoriana, es la primera que lo denunciaría." (Rodrigo-Mendizábal, 2022, p. 61).
[31]No original: "[...] la idea del miedo o del horror social" (Rodrigo-Mendizábal, 2022, p. 61- 62).
[32]Disponível em: https://sites.google.com/ucm.es/miscelanea-literaria/entrevistas/mónica-ojeda.

> a violência e os medos particulares desse território, com toda a sua história e contexto (Ojeda, 2021, tradução nossa).[33] [34]

Quanto às suas inspirações na construção de sua versão do gótico andino, a autora afirma que se inspira não no gótico inglês tradicional, mas no gótico surenho estadunidense, onde, conforme declara, "escritores como Faulkner ou Carson McCullers [...] não escreviam uma literatura que poderia classificar-se como terror" (Ojeda, 2021, tradução nossa)[35], mas que ainda assim são classificados como autores de obras góticas, já que há uma estreita relação entre a geografia, a paisagem e os medos locais.

Ojeda afirma, então, que seu objetivo, ao tratar do gótico andino, não seria produzir uma literatura de horror, mas uma literatura que aborda o medo a partir da geografia. A autora relata, assim, que em "Las Voladoras*"* (2021) sua principal intenção era trabalhar o medo a partir da violência e do sentimento de vulnerabilidade gerado por esta, conectando ainda este sentimento à paisagem e às tradições orais andinas, "que no fim das contas são ordenamentos discursivos do mundo que uma comunidade e um determinado território dão a seus medos geográficos-históricos coletivos" (Ojeda, 2021, tradução nossa)[36]. Assim, o gótico andino, a partir da perspectiva de Ojeda, é uma literatura que reflete "um medo muito particular dessas zonas dos Andes, que provém de "conviver com vulcões, de

---

[33]Em entrevista concedida a Ana Pina em 29 de Janeiro de 2021. Disponível em: https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20210129/fulgor-nuevo-gotico-latinoamericano/554946581_0.html

[34]*No original:* "No hay mucho pensamiento o trabajo teórico en torno al gótico andino. Es una categoría que escuché una vez a un académico ecuatoriano, Álvaro Alemán, durante un congreso. Desde entonces la categoría estuvo rondándome la cabeza y tuve ganas de escribir pensando en cómo yo lo entendía: un tipo de literatura que trabaja la violencia (y por tanto el miedo) generada en una zona geográfica específica: la Cordillera de los Andes, con todas sus narraciones, mitos, símbolos y su desnuda contemporaneidad. En cualquier caso, entiendo el gótico andino como una literatura que aborda la violencia y los miedos particulares de ese territorio, con toda su historia y su contexto" (Ojeda, 2021)

[35]No original: "[…] escritores como Faulkner o Carson McCullers, que ciertamente no escribían una literatura que pudiera encasillarse en el terror. (Ojeda, 2021).

[36]No original: "[...] que al fin y al cabo son ordenamientos discursivos del mundo que una comunidad *y* un determinado territorio le da a sus miedos geográficos-históricos colectivos" (Ojeda, 2021).

sofrer o frio e o calor extremos, mas também o desamparo que há nessas zonas.""[37] (Oliva, 2020, tradução nossa).[38]

Quanto à tradição literária do gótico surenho estadunidense que Ojeda cita como referência, Rodrigo-Mendizábal problematiza: tendo em conta que essa modalidade do gótico seria um resposta dos Estados Unidos a uma parte do país da qual desejava se desvincular, uma parte da nação vista como "outro" (Castillo e Crow, 2016 apud Rodrigo-Mendizábal, 2022, p. 63), o que essa tensão política representaria na obra de Ojeda? Rodrigo-Mendizábal ressalta que uma tensão similar pode ser observada no Equador, onde há um estado de animosidade entre serranos e costenhos. Sendo assim, o autor questiona, levando em conta que Ojeda é costenha e sua obra situada na região serrana, se o mundo andino, em *Las Voladoras* representado como a geografia de onde emana o medo, seria, assim como no gótico surenho estadounidense, um "outro" do qual se desejaria desvincular. E mais ainda, questiona se os medos atávicos descritos por Ojeda como provenientes da região seriam, na realidade, "os medos ocidentais, os medos da sociedade diante da categórica presença indígena contemporânea, isto é, a questionadora presença do andino na vida social equatoriana" (Rodrigo-Mendizábal, 2022, p. 64, tradução nossa).[39]

Os questionamentos propostos por Rodrigo-Mendizábal a respeito de uma possível exotização do mundo andino são respondidos pela própria autora em um excerto de entrevista concedida a Subirana Abanto (2020), selecionado por ele. No trecho, Ojeda fala sobre a origem desse medo atávico da região andina e de sua cosmologia, refletindo que o sentimento está profundamente ancorado no racismo e no apagamento dessas tradições orais.

> Gosto de pensar que [...] o que há de exótico no andino possa acabar repelindo, assustando, perturbando os leitores antes de colocá-los em um lugar de complacência e comodismo. A realidade é que foi uma decisão ética assumir que para os mestiços como eu, os que nascemos em países

---

[37]Em entrevista concedida a José Oliva em 25 do Outubro de 2020. Disponível em: https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/el-gotico-andino-el-sello-de-los-primeros-cuentos-de-la-ecuatoriana-monica-ojeda-article/

[38]*No original: "[...]* es un miedo muy particular de esa zona de los Andes, que proviene de "convivir con volcanes, de sufrir el frío y el calor extremos, pero también el desamparo que hay en esas zonas"" (Oliva, 2020).

[39]No original: "[...] los miedos occidentales, los miedos de la sociedad ante la categórica presencia *indígena* contemporánea, esto es, la cuestionadora presencia de lo andino en la vida social ecuatoriana" (Rodrigo-Mendizábal, 2022, p. 64).

> andinos mas fomos criados e educados em oposição ao indígena devido ao racismo, o andino é exótico, mas de uma maneira diferente do que é para os europeus ou as pessoas do norte. Eu não sei kichwa, nunca estive em um Inti Raymi, tudo o que conheço do mundo andino foi desde uma distância educacional e geográfica, porque sou da costa equatoriana. Em mim há atração e assombro e culpa e raiva. Em meus relatos o que menos quis foi fingir minha relação com o andino, mas trabalhar com essa greta, com essa falha, a partir dessa relação tensa e estranha que tenho com o andino, e desde meu lugar, de fazer um retrato do andino como se tivesse que contar às pessoas de fora como é esse mundo. Meus contos trabalham com símbolos, com paisagens, com relatos orais como cerne, porém nunca tentando reproduzir, mas criar" [40] (Ojeda, 2021, tradução nossa)[41]

Ojeda afirma, então, que sua literatura parte de uma tentativa de suprir uma lacuna tanto de sua própria identidade como da identidade de seu país que foi invisibilizada e marginalizada em razão do racismo contra povos indígenas que teve início a partir do processo de colonização, mas que ainda perdura. Vale ressaltar, inclusive, que esse mesmo processo de apagamento de saberes indígenas descrito pela autora não se restringe apenas ao Equador, sendo comum a vários países latinoamericanos, já que "o padrão de poder baseado na colonialidade implicava também um padrão cognitivo, uma nova perspectiva de conhecimento dentro da qual o não-europeu era o passado e desse modo inferior, sempre primitivo" (Quijano, 2005, p. 127). Tendo isso em vista, Rodrigo-Mendizábal conclui que a proposta de Ojeda transcende a proposta de representar medos ao evidenciar o pensamento mitológico indígena como parte da vida, denunciando o racismo (Rodrigo-Mendizabal, 2022, p. 64). Em consonância com Mendizábal, Leonardo-Loayza (2022) entende o gótico andino como uma proposta "que pretende descolonizar o imaginário do continente, propondo uma série de referentes

---

[40]No original: Me gusta pensar que, como dices, lo que hay de exótico en lo andino pueda acabar repeliendo, asustando, perturbando a los lectores antes que ponerlos en un lugar de complacencia y comodidad. La realidad es que fue una decisión ética asumir que para los mestizos como yo, los que hemos nacido en países andinos pero criados y educados en oposición a lo indígena debido al racismo, lo andino es exótico pero de otra manera que para los europeos o la gente del norte. Yo no sé kichwa, no he estado nunca en un Inti Raymi, todo lo que conozco del mundo andino ha sido desde la distancia educacional y geográfica, porque soy de la costa ecuatoriana. En mí hay atracción y asombro y culpa y rabia. En mis relatos lo que menos quise fue impostar mi relación con lo andino, sino más bien trabajar desde esa grieta, desde esa falla, desde esa relación tensa y extraña que tengo con lo andino, y desde mi lugar, nunca hablando por nadie, sino por mí. No tenía ganas, tampoco, de hacer un retrato de lo andino como si tuviera que contarle a la gente de afuera cómo es ese mundo. Mis cuentos trabajan con símbolos, con paisajes, con fondos de relatos orales, pero nunca intentando reproducir, sino crear.

[41]Em entrevista concedida a Julieta Grosso em 24 de Janeiro de 2021, disponível em: *https*://www.infobae.com/cultura/2021/01/25/monica-ojeda-en-la-violencia-hay-dolor-hay-dano-hay-miedo-pero-tambien-hay-deseo/.

fantásticos que pertencem ao âmbito cultural andino" (Leonardo-Loayza, 2022, p. 82, tradução nossa)[42].

Para além da inovação temática, "Las Voladoras" também é inovador na estética. Apesar de se tratar de um livro de contos, Ojeda frequentemente transpõe os limites da prosa, adentrando o território da poesia:

> Cuando la mezo entre mis brazos regreso a la primera vez que la sostuve. Lo más bello y frágil de este mundo, pensé, un huevo de colibrí que pedía a gritos mi calor.
> Y lo llamé Gabriela.
> Gabriela dientes de piedra blanca.
> Gabriela pelo de estrella.
> Le puse nombre y su nombre me cubrió de las cenizas y del hambre de los halcones. (Ojeda, 2021, p.69)[43][44]

Fica evidente no trecho que a autora não apenas faz uso de linguagem poética, mas também da estrutura em verso. Em entrevista a Javier Ignacio Alarcon (2021), ao ser questionada sobre essa forma de escrita híbrida, a autora afirma que com sua escrita busca não apenas contar uma história, mas promover uma experiência através da palavra, ou seja, não basta contar a história, a maneira com que essa história é contada também importa. Ojeda pontua que a experiência sensorial a partir da linguagem é o cerne de sua intenção, fazendo da "parte de contar a história, em contraste, [...] pouco importante, [...] é um meio de chegar a algo mais importante, que seria a experiência com a linguagem".[45] (Ojeda, 2021, tradução nossa).

> A escrita não só tem um nível de significado, mas, sobretudo, um nível de sentido, na amplitude do termo. Por um lado, aponto as possibilidades despertas de apreensão do mundo. Mas, por outro, aos sentidos de forma concreta. A palavra é ritmo, cadência, som, música. Toda essa visão da

---

[42]No original: "que pretende descolonizar el imaginario del continente, proponiendo una serie de referentes fantásticos que pertenecen al ámbito cultural andino" (Leonardo-Loayza, 2022, p.82).

[43]"Quando a levanto nos braços, volto à primeira vez que a segurei. A coisa mais linda e frágil desse mundo, pensei, um ovo de beija-flor que clamava por meu calor.
E eu o chamei de Gabriela.
Gabriela dentes de pedra branca.
Gabriela cabelo de estrela.
Eu a nomeei, e seu nome me cobriu com as cinzas e a fome dos falcões" (Ojeda, 2023, p. 118).

[44]Trecho do conto *El mundo de arriba y el mundo de abajo*, narrativa que encerra a coletânea.

[45]No original: "Lo de contar, en contraste, llega a ser poco importante. [...] es un medio para llegar a *algo* más importante, que sería la experiencia con el lenguaje" (Ojeda, 2021).

> palavra é poética. Não é só que diz, mas como o diz. A linguagem é como mágica, a palavra tem uma espécie de conjuro, como diria um xamã. Se te dizem algo de determinada maneira, faz toda a diferença. Isso me acontece na narrativa e na poesia. Vejo ambos modos de escrever como parte do mesmo. Assim, ao escrever narrativas, sinto que alcanço uma experiência poética. Porque a poesia não se restringe ao poema, o excede. (Ojeda, 2021, tradução nossa)[46].

Em seu ensaio “Sodomizar la escritura” (2018), Ojeda explora sua relação com a linguagem a partir do conceito que nomeia o ensaio, proposto por Enrique Verástegui em “Monte de Goce*”* (1991). No texto, Ojeda busca explorar as possibilidades da linguagem para além de uma mera ferramenta para contar uma história, partindo da ideia de Verástegui de que “sodomizar a escrita implica um compromisso com o prazer e com o tabu, com o abjeto e com o obsceno” (Ojeda, 2018, tradução nossa)[47], propondo uma estética que profana a ideia de uma linguagem sagrada e marcando uma intenção de “sujar-se”, de comprometer-se a transgredir essa ideia de linguagem sagrada, limpa, higienizada.

Ojeda conclui que é apenas através de uma linguagem extrema, pornográfica, que “não faz amor com a escrita, mas que a sodomiza” (Ojeda, 2018, tradução nossa)[48], que se poderia extrair o real sentido das palavras, tornando a palavra não um meio, mas um fim em si mesma, “um estudo das zonas mais opacas do humano” (Ojeda, 2018, tradução nossa)[49], uma escrita liminar, onde “o escritor está a ponto de fazer algo terrível como desocultar um horror privado ou atávico ou enfiar as mãos no centro de um tabu” (Ojeda, 2018, tradução nossa)[50]. Isso só é possível, reflete a autora, quando se assume, desde o princípio, “que o espanto e o instinto , a violência e o mal, o desejo bárbaro e desnudo habitam a linguagem” (Ojeda, 2018, tradução nossa)[51], e que contar uma história não é suficiente, mas que faz-se

---

[46]No original: “La escritura no solo tiene un nivel de significado, sino que tiene, sobre todo, un nivel de sentido, en la amplitud del término. Por un lado, apunto a las posibilidades despiertas de aprehensión del mundo. Pero, por otro, a los sentidos de forma concreta. La palabra es ritmo, cadencia, sonido, música. Toda esa visión de la palabra es poética. No es solo lo que dices, sino cómo lo dices. El lenguaje es como mágico, la palabra tiene una especie de conjuro, como diría un chamán. Si te dicen algo de una determinada manera, hace toda la diferencia. Me pasa en narrativa y en poesía. Veo ambos modos de escribir como parte de lo mismo. De hecho, al escribir narrativa, siento que alcanzo una experiencia poética. Porque la poesía no está supeditada al poema, lo excede.” (Ojeda, 2021).

[47]No original: “[...] sodomizar la escritura implica un compromiso con el placer y con el tabú, con lo abyecto y con lo obsceno” (Ojeda, 2018).

[48]No original: “[...] no le hacen el amor a la escritura, sino que la sodomizan” (Ojeda, 2018).

[49]No original: “[...] un estudio de las zonas más opacas de lo humano” (Ojeda, 2018).

[50]No original: “[...] el escritor está a punto de hacer algo terrible como *desocultar* un horror privado o *atávico* o hundir las en el centro de un tabú” (Ojeda, 2018).

[51]No original: “[...] el espanto y el instinto, la violencia y el mal, el deseo bárbaro y desnudo habitan en el lenguaje” (Ojeda, 2018).

necessário “respirar, intuir e expandir o que há por baixo do que se conta”. (Ojeda, 2018, tradução nossa)[52].

O texto de Ojeda não é híbrido apenas na forma, misturando diferentes gêneros textuais, mas também em diversos outros aspectos. A autora ressalta na escrita o hibridismo cultural resultante do processo de colonização, uma amálgama de elementos da cultura indígena e da aculturação forçada pelo colonizador europeu, resultando em uma cultura híbrida, mestiça. Quando se fala de gênero, conforme mencionado anteriormente, o gótico andino também se mostra uma proposta híbrida, ao misturar elementos da cultura andina a tropos do gótico clássico, criando “o que Edwards chama de “texto mestiço”, ou seja, um texto que canibaliza tropos e convenções góticas e torna-se, ao mesmo tempo, local e global” (Ordiz e Casanova-Vizcaíno, 2018, p. 6, tradução nossa)[53]. Vale ressaltar, ainda, que para além da hibridez dentro do próprio gótico, elementos clássicos da literatura fantástica também não são estranhos às obras de Ojeda. Nos três contos analisados, tropos clássicos como o duplo, o onírico e o hibridismo são onipresentes, demonstrando assim, mais uma matiz do estudo proposto por Ojeda.

3.4.1. A família, a casa e a violência

Um outro exemplo dessa relação antropofágica com o gótico na obra de Ojeda é a representação da família como berço de segredos e violências, traço herdado da tradição gótica que se configura como ponto central de várias das obras da autora, em especial “Voladoras” (2021). Em sua tese “Representações da família na narrativa gótica contemporânea”, Camila de Mello Santos (2010) comenta sobre a relação entre o espaço familiar e o gótico, afirmando que “algumas transgressões acontecem em lugares reclusos” (Santos, 2010, p. 84), dessa maneira, o lar, por ser um ambiente de privacidade onde um grupo de pessoas convive diariamente a partir de suas próprias regras, como uma micro sociedade, seria um ambiente muito propício para palco de “ações transgressoras, imprevisíveis, passionais e, muitas vezes, cruéis” (Santos, 2010, p. 84). Da mesma maneira, esse antigo mote gótico da família como berço de segredos e violências impensáveis ressurge em *Voladoras* (2021) com enfoque na violência de gênero.

---

[52]No original: “[...] respirar, intuir y expandir lo que hay por debajo de lo que se cuenta” (Ojeda, 2018).
[53]No original: “what Edwards calls a “mongrel text,” that is, a text that cannibalizes Gothic tropes and *conventions*, and becomes both local and global (16, 24).” (Ordiz e Casanova-Vizcaíno, 2018, p. 6).

Conforme apontado anteriormente, a casa e a família aparecem nas narrativas de Ojeda como a origem da violência. A esfera doméstica se configura, assim, como primeiro contato que meninas e mulheres têm com violências diversas, como a violência psicológica, física e sexual. Conforme aponta Souza Filho (2024), Ojeda trabalha a partir da desconstrução da ideia de que ambientes como casa e escola são seguros. Vargas (2022) lê as relações familiares descritas por Ojeda à luz de “Das Unheimliche” (1919), de Freud. Em resumo, Freud compreende o que chama de *unheimliche*, ou estranho, em oposição ao conceito de *heimlich*, familiar. Desta maneira, *Unheimlich* seria um “estranho familiar”, um estranho conhecido, ou uma fresta no familiar que deixa passar o estranho, o assustador, o reprimido, transformando o cotidiano em algo desconhecido, assustador. Nos contos de Ojeda, para Vargas (2022), isso se traduz no “núcleo familiar que se transforma em um lugar estranho para as protagonistas passando a converter-se em um espaço de violência, tensão e sobrevivência” (Vargas, 2022, p. 41, tradução nossa)[54].

A figura do pai surge nessas narrativas como epicentro dessa violência. No primeiro dos contos que analizaremos a seguir, “Las Voladoras*”,* a narrativa sugere que o pai mantém relações sexuais com a filha adolescente. Já no segundo conto, “Sangre Coagulada”, apesar de não haver menção ao pai da protagonista, a menina é abusada por um empregado da fazenda de sua avó, que deixa subentendido que também tinha uma filha da qual abusou. O último conto analisado neste trabalho, “Cabeza Voladora”, aborda o feminicídio de Guadalupe Gutierrez, assassinada dentro de casa pelo próprio pai. Os três contos, então, retratam violências que, apesar de terríveis, são também cotidianas, trabalhando a partir de uma realidade material.

Ojeda afirma que a abordagem que faz do horror familiar parte de um interesse na maneira como, na família, amor e violência parecem, muitas vezes, coexistir. A autora relata que essa abordagem surge em suas obras de forma natural, “sem querer” (Ojeda, 2020)[55], mas que surge não apenas de um interesse em entender o horror na família, mas também de como esse horror surge,

---

[54] No original: “El núcleo familiar se transforma en un lugar extraño para las protagonistas pasando a convertirse en un espacio de violencia, tensión y supervivencia.” (Vargas, 2022, p.41).

[55]Em entrevista concedida a Daniel Gascón. Disponível em: https://letraslibres.com/libros/entrevista-a-monica-ojeda-estoy-haciendo-un-abordaje-del-horror-familiar/

aparecendo, muitas vezes, “paradoxalmente do construto que elaboramos e nomeamos amor” (Ojeda, 2020).

> Tem a ver com a vontade de submeter o outro aos seus desejos, algo super violento e que sustenta muitas violências relacionais entre pessoas que supostamente se amam. Nos impacta encontrar a violência em um estranho em uma esquina, mas para mim o que espanta é saber que na maioria dos casos à minha volta a violência aparece em lugares familiares. [...] Em lugares de confiança, onde supostamente se pode ser vulnerável, é onde o dano realmente é produzido. [...] São lugares de vulnerabilidade, de nudez [...]. Sempre me atraiu a incrível contradição: ser machucado por aqueles que mais ama” (Ojeda, 2020)[56]

Nesse contexto, a bruxa, figura central da análise que optamos fazer dos contos selecionados, surge como contraponto a essa violência, representando uma alternativa, uma possibilidade outra de convivência para além da visão tradicional de família.

3.4.2. A figura da bruxa

Ojeda pontua que, ao mesmo tempo em que suas personagens sofrem violências impensáveis, não se trata de mulheres que se reduzem ao papel de vítima, que “há mulheres e há violência, mas elas não são apenas vítimas, mas também em muitos casos perpetradoras” (Ojeda, 2021, tradução nossa)[57] [58]. Diante disso, surge a figura da bruxa nas narrativas, tensionando diversos significados, mas talvez o mais explícito seja a resistência: nos três contos analisados nesse trabalho (“Las Voladoras”, “Sangre Coagulada” e “Cabeza Voladora”) o tornar-se bruxa parece surgir quase em resposta às violências impostas por um sistema cisheteropatriarcal que se fortalece a partir da opressão. As personagens retratadas no conto encontram a bruxificação como forma de sobrevivência através da coletividade, nas palavras de Haraway (2016) formando laços e fazendo parentes com outras mulheres e outros seres a fim de encontrar maneiras de existir apesar da violência.

---

[56]Em entrevista concedida a Daniel Gascón. Disponível em: https://letraslibres.com/libros/entrevista-a-monica-ojeda-estoy-haciendo-un-abordaje-del-horror-familiar/

[57]Em entrevista concedida a Julieta Grosso, disponível em: https://www.infobae.com/cultura/2021/01/25/monica-ojeda-en-la-violencia-hay-dolor-hay-dano-hay-miedo-pero-tambien-hay-deseo/

[58]No original: “Hay mujeres y hay violencia, pero ellas no son solo víctimas, sino también en muchos *casos* victimarias”.

Vale ressaltar, no entanto, que as bruxas de Ojeda são, também, produto do hibridismo cultural mencionado anteriormente, configurando-se a partir de distintas perspectivas histórico-culturais: a andina e a europeia. Assim, as bruxas de Ojeda simbolizam, também, o encontro entre o ancestral e o atual, ao resgatar cosmologias indígenas como forma de enfrentar questões que, apesar de contemporâneas, não são exclusivas da modernidade, como o aborto, o feminicídio e a violência de gênero.

Nos contos analisados no capítulo 3, somos apresentados a duas figuras mitológicas andinas que no conto são também nomeadas de bruxas: as Voladoras e as Umas. As primeiras, são, de acordo com os relatos orais compilados por Amaranta Pico Salguero em "Voladoras: La red invisible del relato*"* (2013), mulheres bonitas que se vestem de branco e sobem aos telhados das casas à noite para alçar voo e transportar notícias a povoados vizinhos. Ao levantar voo, a voladora, que pode ser qualquer mulher do povoado, deixa de ser a mãe, esposa ou vizinha conhecida pela comunidade e "se projeta ao insondável, manobra com o infinito. O ato do voo desencadeia reverberações, sua metáfora secreta abre uma porta em direção ao vazio. Reflete e dissolve limites" (Pico Salguero, 2013, p. 13, tradução nossa)[59]. Já as Umas, cujo nome em quechua se traduziria simplesmente como "cabeça", são mulheres que desprendem a cabeça do corpo, deixando-o para trás, enquanto alçam voo em noites específicas. Trata-se de mulheres de longos cabelos, geralmente descritas como belas, mas cuja beleza "se converte em um símbolo ambivalente, que pode atrair e repelir, sugerindo um vínculo com o oculto e o diabólico ao invés do virtuoso" (Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras, 2025, p.73, tradução nossa)[60].

Ao analisar os relatos orais acerca da figura das Umas, Campos e Porras (2025) fazem uma observação interessante ao analisar as principais características destes seres: a raça parece ser um fator determinante. Os autores afirmam que, dentre os 36 relatos analisados em diferentes províncias peruanas, "três mencionam bruxas mestiças [...], dois fazem referência a uma mulher branca [...]. Isto indica que, nos 31 relatos restantes, as bruxas seriam indígenas" (Godofredo Taipe Campos e

[59]No original: "[...] se proyecta hacia lo insondable, maniobra con el infinito. El acto de vuelo desata resonancias, su metáfora secreta abre una puerta hacia el vacío. Refleja y disuelve límites" (Pico Salguero, 2013, p. 13).
[60]No original: "[...] se convierte en un símbolo ambivalente, que puede atraer y repeler, sugiriendo un vínculo con lo oculto y lo diabólico, en lugar de lo virtuoso." (Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras, 2025, p. 73).

Rojas Porras, 2025, p. 73, tradução nossa)[61]. Campos e Porras afirmam que a predominância da crença que as bruxas seriam indígenas reflete estereótipos importados pelos europeus já que, no período colonial, “qualquer forma de arte, conhecimento ou cosmovisão que não se ajustasse aos padrões ocidentais era relegada à categoria de bruxaria” (Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras, 2025, p. 73, tradução nossa)[62]. Como resultado, adicionam, mulheres que praticavam ritos e tradições comuns para os povos indígenas, como parteiras, curandeiras, mulheres que previam o futuro através de folhas, sementes ou entranhas de animais eram vistas como bruxas. Já Pico Salguero menciona que, ao mapear as origens das lendas acerca das voladoras, encontrou relatos que especulam que estas poderiam ter sido “bruxas reais”, que fugiram da inquisição e acabaram desembarcando no Equador, onde mesclaram seus conhecimentos aos dos locais, “todos eles quechua ou mestiços, e mantiveram como prática habitual seus conhecimentos e tradições bruxísticas” (Fericgla, 1993, apud Pico Salguero, 2010, p. 25, tradução nossa)[63].

As crenças apontadas por Salguero e Gomes e Porras a respeito dessas bruxas ressalta o caráter híbrido dessas lendas, que parecem não apenas ter herdado aspectos culturais a partir da colonização, mas que também assimilaram, conforme apontam Gomes e Porras, estereótipos e preconceitos, características que remontam a um processo colonial que “calou profundamente o imaginário andino. Este feito reflete a dominação cultural dos invasores ou, nos termos de Gruzinski (2016a), pode ser entendido como uma forma de colonização do imaginário” (Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras, 2025, p. 76, tradução nossa)[64].

Em “Voladoras” (2021), Ojeda intensifica esse caráter híbrido da figura da bruxa, misturando-o, ainda, a outras características que não são comuns aos relatos das tradições orais investigados por Pico Salguero e Godofredo Taipe Campos e

---

[61]No original: “[...] tres mencionan brujas mestizas (CB6, 13 y 15), dos hacen referencia a una mujer blanca (CB2 y 14). Esto indica que, en los 31 relatos restantes, las brujas serían indígenas.” (Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras, 2025, p. 73).

[62]No original: “[...] cualquier forma de arte, conocimiento o cosmovisión que no se ajustara a los *estándares* occidentales era relegada a la categoría de brujería” (Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras, 2025, p. 73).

[63]No original: “[...] todos ellos quichuas o mestizos, y han mantenido como práctica habitual sus *conocimientos* y tradiciones brujeriles (Fericgla, 1993: 264-265)” (Pico Salguero, 2010, p. 25).

[64]*No original: “la influencia de la colonización caló profundamente en el imaginario andino. Este hecho refleja la dominación cultural de los invasores o, en términos de Gruzinski (2016a), puede entender como una forma de colonización del imaginario.”* (Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras, 2025, p. 76).

Rojas Porras, como o aborto, as reuniões de sabá e a sexualidade pronunciada, capaz de seduzir e atrair homens inocentes.

Bolognesi e Bukhalovskaya (2022) apontam que a figura da bruxa ganhou seu espaço no imaginário contemporâneo justamente a partir da aglutinação de diversos imaginários, culturas e clichês, tornando-se hoje, devido justamente a esse profundo hibridismo, uma figura que "foi despojada de sua parafernália moralista e se tornou um símbolo do massacre sofrido pelas mulheres por uma violência heteropatriarcal e, ao mesmo tempo, de sua resistência e subversão" (Bolognesi e Bukhalovskaya, 2022, p.86, tradução nossa)[65]. As autoras afirmam, então, que a figura da bruxa se ergue a partir das tentativas fracassadas de categorizar o feminino, tornando-se uma metáfora da misoginia e da alteridade originadas dessa necessidade de controlar a mulher ao mesmo tempo em que representam uma figura com potenciais políticos.

> Se é certo que o mito da bruxa é a metáfora da misoginia e da alteridade, que se origina em um esforço de controlar as mulheres, que ainda hoje seguem carregando a estigmatização que receberam historicamente pela "caça às bruxas", sua figura, desde o exílio longe da sociedade, paradoxalmente, se transforma em pura potência política para a desobediência. Definitivamente, a bruxa não se ajusta a nenhuma definição sociocultural concreta, porque em seu corpo confluem as raças, os gêneros, as classes e as culturas, anulando-se através do aglutinamento. E precisamente por esse caráter mestiço, terrorífico e subversivo a bruxa é acolhida pelos relatos gótico e fantásticos, que pretendem mostrar o lado silenciado e perverso da cotidianidade da vida feminina" (Bolognesi e Bukhalovskaya, 2022, p. 86, tradução nossa).[66]

Na mesma linha, Fortes Zelaquett (2026) afirma que a bruxa habita espaços liminares, desafia dicotomias morais e transita por zonas de escuridão, ao mesmo tempo em que articula saberes vinculados à natureza e a uma herança cultural local a partir dos quais assume uma posição de cuidado e de coletividade ao ajudar suas

---

[65] *No original: "[...] ha sido despojada de su parafernalia moralista y ha devenido un símbolo de la masacre sufrida por las mujeres a causa de la violencia heteropatriarcal y, al mismo tiempo, de su resistencia y subversión desde la clandestinidad"* (Bolognesi e Bukhalovskaya, 2022, p.86).

[66] *No original: "*Si bien es cierto que el mito de la bruja es la metáfora de la misoginia y la alteridad, que se origina en un afán por controlar a las mujeres, quienes aún hoy siguen cargando con la *estigmatización* que recibieron históricamente por la «caza de brujas», su figura, desde el destierro lejos de la sociedad, paradójicamente, deviene pura potencia política para la desobediencia. En definitiva, la bruja no se ajusta a ninguna definición sociocultural concreta, porque en su cuerpo confluyen las razas, los géneros, las clases y las culturas, anulándose a través del aglutinamiento. Y precisamente por este carácter mestizo, terrorífico y subversivo la bruja es acogida por los relatos góticos y fantásticos, que pretenden mostrar el lado silenciado y perverso de la cotidianeidad de la vida femenina." (Bolognesi e Bukhalovskaya, 2022, p. 86).

comunidades através de poções, venenos e, assim como uma das personagens do conto “Sangre Coagulada”, que será explorada mais a fundo no terceiro capítulo, o aborto. A autora afirma que o espaço de ação da bruxa é o da intimidade, construindo-se como uma figura que “resiste ou interrompe as formas de domínio nas dimensões mais micro e íntimas da experiência” (Fortes Zelaquett, 2026, p. 149, tradução nossa)[67]. Nos contos de Ojeda isso se traduz nas figuras da casa e da família, pilares da violência narrada pela autora, onde a figura da bruxa surge nas narrativas como a encarnação da resistência e de uma possibilidade de futuro, nas palavras de Fortes Zelaquett, transmutando os imaginários de domínio (Fortes Zelaquett, 2026, p. 151). Desta maneira, afirma a autora, as bruxas de Ojeda surgem como símbolos de “ansiedades patriarcais, invocando o mestiço e o indomável [...]. Converter-se em “voladora” - ou bruxa - é um ato de proteção e cuidado que, como no mito de Medusa, devolve ao agressor seus próprios horrores” (Fortes Zelaquett, 2026, p. 138)[68]. A partir dessa ótica, selecionamos três contos do livro “Las Voladoras*”* (2020) como centro de nossa análise, a fim de compreender, no capítulo a seguir, de que maneira as obras tensionam a violência e a figura de bruxa como forma de sobrevivência e resistência.

[67]No original: “[...] resiste o interrumpe las formas de dominio en las dimensiones más micro e íntimas de la experiencia” (Fortes Zelaquett, 2026, p. 149).
[68]No original: “[...] ansiedades patriarcales, invocando lo mestizo y lo indomable como formas de resistencia frente a la violencia extractiva del contexto andino. Convertirse en “voladora” —es decir, *en* bruja— es un acto de protección y cuidado que, como en el mito de Medusa, devuelve al agresor sus propios horrores” (Fortes Zelaquett, 2026, p. 149).

4. FIGURAÇÕES DA BRUXA

4.1. Las Voladoras

Las Voladoras é o primeiro conto do livro. Narra a história de uma família composta por pai, mãe e filha, que é o ponto de vista a partir do qual o leitor tem acesso à história.

A narradora, uma menina adolescente, conta sobre sua relação com o pai e a mãe após a chegada da Voladora, uma entidade mística apresentada no conto como uma espécie de bruxa andina, que surge da floresta e adentra a casa da família, impactando profundamente a relação da menina consigo mesma e com o outro.

A Voladora move a narrativa, afetando não apenas a relação da menina com os pais, mas com o próprio corpo e suas possibilidades. A Voladora desperta o desejo e apresenta o selvagem, revelando outras possibilidades de existência para além da realidade de negligência e violência conhecida pela menina.

> Pero la voladora es el bosque entrando a nuestra casa y eso no había pasado nunca. Nunca habíamos sentido el delirio divino tan cerca, ni tampoco su deseo. Porque en el fondo, créame, yo le estoy hablando del deseo de Dios: el misterio más absoluto de la naturaleza. Imagine ese misterio entrando a su casa y ensanchándole las caderas. Imagine a las plantas sudando. Imagine las venas brotadas de los caballos. La voladora hace que papá se manche los pantalones y que mamá cierre muy fuerte las piernas. Hace que yo me unte las axilas con miel y suba al tejado a probar el aire (Ojeda, 2020, p. 8)[69]

4.1.1. Voz Narrativa

Narrado em primeira pessoa, o conto explora a perspectiva de uma menina que acaba de entrar na adolescência, período de profundas mudanças físicas e psicológicas, em que a transição de mundos entre infância e vida adulta impacta profundamente na subjetividade. Um momento intersticial, em que não se é criança e nem adulto, mas algo entre os dois, híbrido, incerto. Essa heterogeneidade fica evidente ao longo do texto à medida que, apesar da menina abordar mudanças como a maturação física e a emergência do desejo sexual, demonstra também, através de seu vocabulário lúdico, com referências a temas relacionados ao universo

[69]"Mas a voladora é a floresta entrando em nossa casa, e isso nunca tinha acontecido. Nunca havíamos sentido o delírio divino tão próximo nem seu desejo. Porque no fundo, acredite, estou falando do desejo de Deus: o mistério mais absoluto da natureza. Imagine esse mistério entrando em sua casa e alargando seus quadris. Imagine as plantas suando. Imagine as veias que brotam dos cavalos. A voladora faz o papai manchar as calças e a mamãe fechar as pernas com muita força. Ela me faz lambuzar minhas axilas com mel e subir até o telhado para experimentar o ar." (Ojeda, 2023, p. 13-14).

infantil, como brinquedos, jogos e brincadeiras, que a inocência da infância permanece.

> Yo no me avergüenzo. Son otros los que sienten que tengo que bajar la voz, achicarla, convertirla en un topo que desciende, que avanza hacia abajo cuando lo que quiero es ir hacia arriba, ¿sabe?, como una nube. O un globo. O las voladoras. ¿A usted le gustan los globos? A mí me encantan, sobre todo los que mamá ata a los árboles para espantar a los animales del bosque. A las voladoras no les gustan los globos y siempre los revientan. Hacen ¡bam!, y con eso yo ya sé que son ellas (Ojeda, 2020, p.7)[70]

No trecho também é possível observar que a narradora parece estar conversando com alguém que nunca é revelado. O conto assume um formato quase que de depoimento, em que a menina conta sua história a alguém com quem aparentemente mantém uma relação assimétrica de poder, alguém que tenta silenciá-la, fazê-la abaixar o tom de voz, algo que fica explícito em trechos como: "¿Bajar la voz? ¿Por qué tendría que hacerlo?" (Ojeda, 2020, p.7), onde a menina parece questionar uma ordem para que fale mais baixo ou se cale. A escolha do uso do pronome "usted" ao invés de "tu" também revela o uso de uma linguagem mais formal para dirigir-se a esse interlocutor, demonstrando mais uma vez uma relação de respeito e/ ou subserviência.

Para Bolognesi e Bukhalovskaya (2022), o interlocutor parece ser um homem vinculado à igreja, já que o texto se assemelha a um tipo de confissão religiosa, hipótese que é reforçada pelo uso textual de frases como "Usted tiene que explicarle a la congregación que esto fue lo que sucedió" (Ojeda, 2020, p. 9)[71]. Vale ressaltar ainda que, ao supormos que se trata de uma confissão a uma entidade religiosa, é possível compreender as tentativas de silenciamento como produto de tabus religiosos, já que a confissão da menina toca tópicos como desejo, sexo e abuso sexual.

De acordo com Souza Filho (2024), todo o tom da narrativa ecoa o conceito de cultura do silêncio proposto por Paulo Freire[72], em que o autor afirma que o

---

[70] "Não me envergonho. São os outros que acham que eu tenho de baixar a minha voz, diminuí-la, transformá-la numa toupeira que desce, que avança para baixo quando o que eu quero é subir, sabe?, como uma nuvem. Ou um balão. Ou as voladoras. Você gosta de balões? Eu adoro balões, sobretudo aqueles que minha mãe amarra às árvores para espantar os animais da floresta. As voladoras não gostam dos balões e sempre os estouram. Fazem bum!, e com isso já sei que são elas (Ojeda, 2023, p.11).

[71] "Você tem que explicar para a congregação que foi isso que aconteceu" (Ojeda, 2023, p.14).

[72] "Dizer a palavra, em um sentido verdadeiro, é o direito de expressar-se e expressar o mundo, de criar e recriar, de decidir, de optar. Como tal, não é privilégio de uns poucos com que silenciam as maiorias. É exatamente por isto que, numa sociedade de classes, seja fundamental à classe

direito de falar pertence a uma pequena parcela dominante, que usa seu poder para manter a classe dominada sem voz. No texto, o conceito de Freire (1981) se encaixa ao compreendermos que a menina conta sua versão da história a alguém que não apenas tenta silenciá-la e fazê-la envergonhar-se do que conta, mas que detém certo nível de poder sobre sua história, já que é esse interlocutor que parece ser o responsável por relatar a história à congregação. Tal suposição se fortalece no texto ao observarmos que a personagem afirma diversas vezes que não vai abaixar a voz, que não se envergonha do que tem a dizer e que quer deixar as coisas claras, que quer explicar sua versão da história. Apesar das sistemáticas tentativas de silenciamento, no entanto, a menina resiste:

> ¿Bajar la voz? ¿Por qué tendría que hacerlo? Si uno murmura es porque teme o porque se avergüenza, pero yo no temo. Yo no me avergüenzo. Son otros los que sienten que tengo que bajar la voz, achicarla, convertirla en un topo que desciende, que avanza hacia abajo cuando lo que quiero es ir hacia arriba, ¿sabe? (Ojeda, 2020, p.7)[73]

A partir daí a narradora, que, como mais uma característica da anteriormente mencionada cultura do silêncio, não é nomeada, conta sobre sua família e a relação que mantêm com a Voladora, uma mulher diferente das outras, que vive na floresta e chega à casa da garota desestabilizando as relações familiares.[74]

> Usted tiene que explicarle a la congregación que esto fue lo que sucedió: que a papá le turbaba que yo durmiera con el zumbido de las abejas. Sudaba. Se tocaba debajo de los pantalones. Mamá, en cambio, se cortó el pelo y lo enterró al pie del manzano más viejo del bosque. Tiene que contarles que la voladora llora y revienta los globos y vacía los panales, pero que yo amo su pelaje como a un cabello. ¿Qué se hace cuando una familia siente cosas tan distintas y tan similares a la vez? (Ojeda, 2020, p. 9)[75]

---

dominante estimular o que vimos chamando de cultura do silêncio, em que as classes dominadas se acham semimudas ou mudas, proibidas de expressar-se autenticamente, proibidas de ser. (Freire, 1981, p. 41).

[73]"Baixar a voz? Por que eu deveria fazer isso? Se alguém murmura é porque tem medo ou se envergonha, mas eu não tenho medo. Não me envergonho. São os outros que acham que eu tenho de baixar a minha voz, diminuí-la, transformá-la numa toupeira que desce, que avança para baixo quando o que eu quero é subir, sabe?" (Ojeda, 2023, p.11).

[74]Apesar de "bruxa" ser um conceito que remete a uma figura mítica europeia, optamos por utilizá-lo aqui porque também é utilizado no conto. Entendemos que se trata de uma escolha da autora para marcar o hibridismo cultural que é resultado da colonização e parte importante do que Ojeda busca explorar em seu projeto estético-político.

[75]"Você tem de explicar para a congregação que foi isto que aconteceu: que papai ficava perturbado que eu dormisse com o zumbido das abelhas. Suava. Se tocava por baixo das calças. Mamãe, por outro lado, cortou o cabelo e enterrou-o aos pés da macieira mais antiga da floresta.. Tem de contar-lhes que a voladora chora e estoura os balões e esvazia as colmeias, mas que eu amo sua

Fica evidente no trecho supracitado que a menina, apesar de dizer que não se envergonha de sua história, também não a conta de maneira direta ou linear, mas utiliza de metáforas e linguagem poética para expressar-se. Para além de ser uma marca estilística da autora, que utiliza da linguagem poética como recurso estético, a linguagem utilizada no trecho acima e ao longo do conto parece também atingir mais camadas de significado, simbolizando também um distanciamento de certas palavras, uma maneira de dizer o indizível, expressar aquilo que a linguagem não alcança. É através dessa linguagem poética, de metáforas e eufemismos, que a personagem parece conseguir acessar o trauma e transformá-lo em linguagem. É evidente, além disso, que a menina não apenas não compreende totalmente as situações de abuso, mas que também não tem arcabouço linguístico para nomear o que acontece como abuso ou violência, recorrendo então a frases como: “No entiendo por qué a papá se le tensa el pantalón” (Ojeda, 2020, p. 8)[76], ou “La voladora hace que papá se manche los pantalones” (Ojeda, 2020, p.8)[77]

4.1.2. Espaço da Narrativa

Na epígrafe[78], o conto é situado na cidade nortenha de Mira, conhecida por ser parte do chamado Triângulo das Bruxas, que compreende os cantões equatorianos de Mira, Urcuquí e Pimampiro. O triângulo é conhecido assim por sua tradição oral passada de geração em geração. Dentre as lendas e mitos locais, se destacam as voladoras.

Dentre a pluralidade de relatos encontradas ao entrevistar locais dos três cantões que compõem o Triângulo das Bruxas, a antropóloga equatoriana Amaranta Pico Salguero (2010) destaca alguns dos principais elementos constantes, como a crença de que as Voladoras são mulheres do próprio povoado, solteiras ou casadas, que à noite levantam voo e visitam outros povoados, cidades e até mesmo continentes, tendo por principal função trazer notícias. De acordo com a autora, trata-se de seres que “resultam de uma amálgama entre o protótipo herdado da Espanha na época colonial [...] e dos seres maravilhosos e terríveis de nossas

---

pelagem como um cabelo. O que se faz quando uma família sente coisas tão diferentes e tão parecidas ao mesmo tempo?” (Ojeda, 2023, p. 14).

[76] “Não entendo porque as calças do papai ficam justas” (Ojeda, 2023, p. 13).

[77] “A voladora faz o papai manchar as calças” (Ojeda, 2023, p. 14).

[78] “De villa en villa, sin Dios ni Santa María “Las voladoras”, relato oral de Mira, Ecuador” (Ojeda, 2020, p.7)

terras.” (Pico Salguero, 2013, p. 44, tradução nossa)[79], ou seja, seres híbridos, que misturam características diversas, como a associação do feminino ao mal e à bruxaria na época colonial, e os mitos e lendas locais usados para explicar o que parece inexplicável, como as notícias que circulavam entre povoados distantes. Dessa maneira, a Voladora é entendida por Pico Salguero como “um personagem dinâmico, que possui as características poderosas e enigmáticas da bruxa, as características fantásticas e a beleza da fada, o prodígio do ser sobrenatural e a secreta face da esposa” (Pico Salguero, 2013, p. 44, tradução nossa).[80]

Pico Salguero (2013) ressalta que o mito das Voladoras se destaca de outros mitos locais por ser considerado real, já que “não se trata de um ser sobrenatural, do além, um fantasma ou um demônio, as voladoras são habitantes do povoado e tanto é assim que, quando as referenciam, as identificam com nome e sobrenome” (Pico Salguero, 2013, p. 31, tradução nossa)[81]. Segundo a autora, a lenda das voladoras não é uma simples lenda, não é ficção, mas infiltra a realidade, caracterizando-se como parte do que Alejo Carpentier denomina “real maravilhoso”, ao mesmo tempo em que transforma as voladoras em “personagens literários da cultura popular” (Pico Salguero, 2013, p. 44, tradução nossa).[82]

> As voladoras existem no mundo da conjectura. O conteúdo real do relato invade o insólito. São personagens de carne e osso que se converteram em personagens maravilhosos: mulheres que voam. Mas, sobretudo, são personagens maravilhosos que se desprenderam de seu nome original, de sua identidade habitual - que se usa talvez como estratégia para dar credibilidade de sua existência “real”- para habitar o território da imaginação. Entendo o maravilhoso desde o extraordinário até o terrível, sem dúvida a realidade diária e imediata desdobra um sem número de relatos surpreendentes. Ao acontecer narrativo dessa cotidianidade insólita e latente, Alejo Carpentier a inscreve dentro do “real maravilhoso”. (Pico Salguero, 2013, p. 32, tradução nossa).[83]

---

[79]No original: “[...] resultan de una amalgama entre el prototipo heredado de España en la época colonial [...] y los seres maravillosos y terribles de nuestras tierras” (Pico Salguero, 2013, p. 44).

[80]No original: “[...] un personaje dinámico que posee los rasgos poderosos y enigmáticos de la bruja, las características fantásticas y la belleza del hada, el prodigio del ser sobrenatural y la secreta faz de la esposa” (Pico Salguero, 2013, p. 44).

[81]No original: “No se trata de un ser sobrenatural del más allá, un fantasma o un demonio, las voladoras son habitantes del pueblo y tanto es así que, quienes dan referencia sobre ellas, las señalan con nombre y apellido” (Pico Salguero, 2013, p. 31).

[82]No original: “personajes literarios de la cultura popular” (Pico Salguero, 2013, p. 44).

[83]No original: “Las voladoras existen en el mundo de la conjetura. En el contenido real del relato irrumpe lo insólito. Son personas de carne y hueso que se han convertido en personajes maravillosos: mujeres que vuelan. Pero, sobre todo, son personajes maravillosos que se han desprendido de su nombre original, de su habitual identidad –que se usa tal vez como estrategia para dar fe de su existencia «real»– para habitar el territorio de la imaginación. Entendiendo lo maravilloso desde lo extraordinario hasta lo terrible, sin duda la realidad diaria e inmediata despliega un sinnúmero de

Pico Salguero ressalta ainda a conexão das Voladoras com um outro mote tipicamente fantástico: o duplo, um outro eu, representado na lenda pela duplicidade da mulher que, durante o dia é uma cidadã do povoado como qualquer outra, mas à noite torna-se bruxa, torna-se outra. A autora explica, ainda, que essa peregrinação noturna também se relaciona com o plano do onírico, outra característica chave das literaturas góticas e fantásticas, já que põe em xeque a realidade, questionando seus limites. No conto, é no plano do onírico que a Voladora tem seu primeiro contato com a narradora.

4.1.3. A Voladora

É bem marcado no conto que, diferente da tradição oral de Mira pesquisada por Pico Salguero (2010), em que as Voladoras são entendidas como uma versão de qualquer mulher do vilarejo, as Voladoras do conto não são como as outras mulheres. A Voladora é descrita pela narradora como uma mulher diferente. As voladoras de Ojeda cheiram a vulva e sândalo, vertem mel pelas axilas, tem longos cabelos pretos e um só olho, que chora e atrai abelhas que se prendem em seus cílios ao tentar beber suas lágrimas, doces como mel. A descrição da personagem, a partir de uma linguagem poética, explicita sua relação estreita com a natureza e com a sexualidade, fazendo uso, ao mesmo tempo, de características que remontam ao mito local das Voladoras. A figura das Voladoras, conforme descrita no trecho abaixo, explicitam a construção de uma figura simbólica particular, que, embora gestada a partir do mito, desvela símbolos e significados particulares.

> Verá, es cierto que las voladoras no son mujeres normales. Para empezar tienen un solo ojo. No es que les falte uno, sino que solo tienen un ojo, como los cíclopes. Yo soñé con una de ellas antes de que entrara a nuestra casa por la ventana de mi habitación. La vi sentada, rígida, dándole de beber sus lágrimas a las abejas. Pocos saben que las voladoras pueden llorar, y los que saben dicen que las brujas no lloran de emoción, sino de enfermedad. La voladora entró llorando con su único ojo y trajo los zumbidos a la familia. Trajo la montaña donde jadean las que aprendieron a elevarse de una forma horrible, con los brazos abiertos y las axilas chorreando miel. A papá le disgusta su olor a vulva y a sándalo [...].(Ojeda, 2020, p.7)[84]

---

relatos sorprendentes. Al acontecer narrativo de esta cotidianidad insólita y latente, Alejo Carpentier lo inscribe dentro de lo «real maravilloso»” (Pico Salguero, 2013, p. 32).

[84]“Veja, é verdade que as voladoras não são seres normais. Para começar elas tem apenas um olho. Não é que lhes falte um, mas elas só tem um olho, como os ciclopes. Sonhei com uma voladora antes de que ela entrasse em nossa casa pela janela de meu quarto. Eu a vi sentada, rígida, dando de

Apesar de descrita no trecho como uma especie de bruxa, a pesquisadora Ana Boccutti (2021), ressalta uma diferença essencial entre as bruxas literárias herdeiras da tradição mitológica européia e as bruxas de Ojeda: ao contrário de suas precursoras, as Voladoras de Ojeda não são bruxas narradas a partir de uma ótica masculina, ou seja, seres extremamente sexualizados, sensuais e sedutores, *femme fatales* que “atraem os protagonistas, aprisionando-os em uma teia indissolúvel de eros e morte”[85] (Boccuti, 2021, p. 136, tradução nossa). As voladoras de Ojeda nos são apresentadas a partir de uma perspectiva feminina, o ponto de vista da narradora, e representam toda a sua desumanidade; “sua anomalia física e sua abjeção moral são o signo de uma diferença horrenda e insondável que atua como força catalisadora e repelente ao mesmo tempo”[86] (Boccuti, 2021, p.137, tradução nossa).

Em “A cultura dos monstros: sete teses” Jeffrey Jerome Cohen (2000) argumenta que a figura do monstro desafia o binário, porque são em geral corpos que “não fazem parte da “ordem classificatória das coisas” [...] eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-lo em qualquer estruturação sistemática” (Cohen, 2000, p.30). Percebe-se então aqui a natureza marcadamente liminar das Voladoras de Ojeda, seres híbridos que reúnem, ao mesmo tempo, características humanas e não-humanas, como o fato de que “tienen un solo ojo” (Ojeda, 2020, p. 7) e de que vertem mel pelas axilas, além de sua capacidade de voar e sua relação quase simbiótica com as abelhas, que se alimentam de suas lágrimas. Nas palavras da própria narradora, as Voladoras de Ojeda são mulheres, não mulheres como as outras, mas mulheres-outras, que encarnam uma diferença monstruosa.

É interessante ressaltar ainda que a Voladora é uma mulher diferente das outras não apenas na morfologia de seu corpo, mas na maneira com que coloca esse corpo no mundo: é uma mulher, mas uma mulher que, diferente das outras mulheres do conto, não está restrita ao espaço doméstico, mas circula livremente

---

beber suas lágrimas às abelhas. Poucos sabem que as voladoras podem chorar, e quem sabe diz que as bruxas não choram de emoção, mas de enfermidade. A voladora entrou chorando com seu único olho e trouxe os zumbidos para a família. Trouxe a montanha na qual ofegam aqueles que aprenderam a se elevar de forma horrível, de braços abertos e as axilas jorrando mel. Papai não gosta de seu cheiro de vulva e sândalo. (Ojeda, 2023, p. 12).

[85]No original: “atraen a los protagonistas, atrapándolos en una maraña indisoluble de eros y muerte” (Boccuti, 2021, p. 136).

[86]No original: “Su anomalía física, su abyección moral, son el signo de una diferencia horrenda e insondable que actúa como fuerza catalizadora y repelente al mismo tiempo" (Boccuti, 2021, p.137).

entre a casa e a floresta; relaciona-se de maneira quase que simbiótica com outros seres, como as abelhas; cheira a vulva e sândalo, mais uma característica de sua ambiguidade, visto que o sândalo, frequentemente associado a limpeza e ao sagrado, se mistura ao cheiro de vulva, remetendo a uma sexualidade pronunciada. A Voladora é um monstro porque é diferente não apenas físicamente, mas porque "ultrapassa as fronteiras de seu papel de gênero" (Cohen, 2000, p. 35).

Em Las Voladoras, então, Ojeda subverte a visão tradicional de monstro. Os monstros aqui não são os inimigos ou a perdição do personagem principal, mas sim um símbolo de liberdade, de um feminino selvagem não domesticado pela lógica cristã e patriarcal de mulher pura, inocente e servil; mas também, ao mesmo tempo, um símbolo de resistência à colonização, à aculturação forçada e ao apagamento de saberes indígenas. Os monstros de Ojeda, em especial, nesse caso, a Voladora, representam uma outra maneira de viver, uma alternativa à ideia cristã, patriarcal e colonial de feminino, uma possibilidade de existência livre, sexual, que não se restringe à esfera doméstica. A Voladora, no conto, funciona como uma espécie de catarse que leva a uma mudança de consciência, a uma metamorfose.

No conto, a Voladora primeiro aparece para a menina no plano do onírico. Para os gregos, o sonho tem função oracular; já na literatura fantástica, o sonho é visto como uma alteração de consciência, um elemento criador de uma realidade alternativa em que o impossível se torna possível; para a psicanálise, por outro lado, o sonhos são uma maneira de acessar o inconsciente, podendo ser também uma ferramenta para elaboração de traumas. Desta maneira, a aparição da Voladora em sonho pode ser interpretada de diversas maneiras: como uma predição de futuro, como uma explicação que encerraria o fantástico no conto, como a elaboração de um trauma, o abuso sexual, ou como um primeiro contato com um desejo sexual que desperta. Seja "real" ou produto da imaginação da menina, no entanto, o impacto da presença da *Voladora* na casa é inegável.

> Yo soñé con una de ellas antes de que entrara a nuestra casa por la ventana de mi habitación. La vi sentada, rígida, dándole de beber sus lágrimas a las abejas. Pocos saben que las voladoras pueden llorar, y los que saben dicen que las brujas no lloran de emoción, sino de enfermedad. La voladora entró llorando con su único ojo y trajo los zumbidos a la familia (Ojeda, 2020, p. 7)[87]

[87]"Sonhei com uma *voladora* antes de que ela entrasse em nossa casa pela janela de meu quarto. Eu a vi sentada, rígida, dando de beber suas lágrimas às abelhas. Poucos sabem que as *voladoras podem* chorar, e quem sabe diz que as bruxas não choram de emoção, mas de enfermidade. A

No trecho, a menina relata que seu primeiro contato com as voladoras foi através de um sonho, onde a viu chorando. Algum tempo depois, a criatura aparece em seu quarto, também chorando. Dessa maneira, o sonho da menina parece ter na narrativa uma função oracular: prediz o futuro, mostra à menina o que acontecerá no plano do "real". Essa clarividência parece ser um dos primeiros sinais do despertar da Voladora na menina, já que "un ser así trae el futuro" (Ojeda, 2020, p.9)[88].

4.1.4. A Voladora como floresta

Para além de simplesmente habitar as montanhas e florestas, a Voladora de Ojeda parece ser quase indistinguível da paisagem, leitura que se evidencia em trechos como: "[...] la voladora es el bosque entrando a nuestra casa" (Ojeda, 2020, p. 8)[89]. Para além disso, a Voladora mantém também uma relação quase que simbiótica com as abelhas, além de também parecer afetar de alguma maneira os animais da fazenda e a própria terra, "[...] es una mujer que inquieta a los caballos [...]. Las cabras, en cambio, se tranquilizan si la voladora llega seguida por un enjambre y moja la tierra con su llanto" (Ojeda, 2020, p.8).[90]

Se trata, no conto, de um ser que "encarna a vida selvagem, a natureza das montanhas, a liberdade dos bosques, a violência dos vulcões [...]" (Bolognesi e Bukhalovskaya, 2022, p. 88, tradução nossa)[91]. Bolognesi e Bukhalovskaya ressaltam ainda que características como a pelagem da Voladora, seu cheiro, seu zumbido e sua falta de linguagem fazem com que ela possa ser percebida como um ser híbrido, nem completamente mulher nem animal. Para além disso, no entanto, a relação entre a Voladora e a natureza parece ir além de simplesmente uma relação de simbiose, como a que mantêm com as abelhas, mas que demonstra que a voladora é parte integrante do que chamamos de natureza, conforme, mais uma vez, afirma a narradora: "[...] a voladora é a floresta entrando em nossa casa" (Ojeda, 2020, p. 13)[92].

A floresta, no conto, é representada, na visão dos pais da menina, como um lugar de caos, desordem, um lugar que, a menina afirma, "está prohibido acercarse"

---

voladora entrou chorando com seu único olho e trouxe os zumbidos para a família"(Ojeda, 2023, p. 12)

[88] *"um ser assim trai o futuro" (Ojeda, 2023, p. 14)*

[89] *"a voladora é a floresta entrando em nossa casa"(Ojeda, 2023, p. 13)*

[90] "[...] ela é uma mulher que perturba os cavalos [...]. As cabras, por outro lado, se tranquilizam se a voladora chega seguida por um enxame e molha a terra com seu pranto[...]" (Ojeda, 2023, p. 13)

[91] No original: "encarna la vida salvaje, la naturaleza de las montañas, la libertad de los bosques, la violencia de los volcanes" (Bolognesi e Bukhalovskaya, 2022, p. 88).

[92] "la voladora es el bosque entrando a nuestra casa." (Ojeda, 2023, p. 8).

por ser (Ojeda, 2020, p. 8)[93] repleto de sons e seres perigosos, assustadores e ao mesmo tempo atraentes: “Según mis padres es un templo de sonidos terribles, de ruidos de pieles, uñas, picos, colas, cuernos, lenguas, aguijones…”(Ojeda, 2020, p.8)[94]. Um lugar assombrado por um deus misterioso e selvático, diferente do deus da tradição cristã. Um deus pagão. As visões do pai acerca desse deus e sua relação com a floresta e o selvagem refletem, ao mesmo tempo, visões ancoradas em tradições católicas e ancestrais, uma mistura heterogênea de crenças que reflete o impacto da colonização no imaginário e na construção de uma cultura híbrida.

> Fue mi padre el primero en enseñarme que Dios es tan peligroso y profundo como un bosque. Por eso nuestros animales están domesticados y jamás traspasan las vallas, salvo uno que otro caballo enloquecido por la divinidad. Cuando un caballo enloquece, papá dice que es porque el-Dios-que-está-en-todo despierta en el corazón del animal. “Si algo tan grande como Dios abre los ojos tras tus huesos, tú te disuelves como polvo en el agua y dejas de existir”, me dijo. Pero la voladora es el bosque entrando a nuestra casa y eso no había pasado nunca. Nunca habíamos sentido el delirio divino tan cerca, ni tampoco su deseo. Porque en el fondo, créame, yo le estoy hablando del deseo de Dios: el misterio más absoluto de la naturaleza. Imagine ese misterio entrando a su casa y ensanchándole las caderas. Imagine a las plantas sudando. Imagine las venas brotadas de los caballos (Ojeda, 2020, p. 8)[95]

Nesse contexto, para os pais, a natureza representa um elemento oposto à casa, em uma espécie de dicotomia civilizado x selvagem, ou ordem x desordem. A natureza, incorporada pela Voladora, representaria, desta maneira, algo a ser controlado, contido, do qual se deve manter distância a fim de alcançar uma visão higienizada de progresso. A chegada da Voladora à casa representaria, então, para

---

[93]“é proibido se aproximar” (Ojeda, 2023, p. 13).

[94]“Segundo meus pais, é um templo de sons terríveis, de ruídos de peles, unhas, bicos, caudas, chifres, línguas, ferrões…” (Ojeda, 2023, p. 13)

[95]“A montanha é o verdadeiro lar das *voladoras*, uma casa que sempre nos contou coisas importantes, mas da minha é proibido se aproximar. Segundo meus pais, é um templo de sons terríveis, de ruídos de peles, unhas, bicos, caudas, chifres, línguas, ferrões… para lá vão voando as avós, mães e filhas que se perdem, mas o que mais me dá medo é o som das plantas. Aqueles estalidos verdes que chamam a *voladora* e a afastam de meus quadris. Foi meu pai quem primeiro me ensinou que Deus é tão perigoso e profundo como uma floresta. É por isso que nossos animais são domesticados e nunca cruzam as cercas, exceto por um ou outro cavalo enlouquecido pela divindade. quando um cavalo enlouquece, papai diz que é porque o Deus-que-está-em-tudo desperta no coração do animal. “Se algo tão grande como Deus abre os olhos por trás de seus ossos, você se dissolve como poeira na água e deixa de existir”, ele me disse. Mas a voladora é a floresta entrando em nossa casa, e isso nunca tinha acontecido. Nunca havíamos sentido o delírio divino tão próximo nem seu desejo. Porque no fundo, acredite, estou falando do desejo de Deus: o mistério mais absoluto da natureza. Imagine esse mistério entrando em sua casa e alargando seus quadris. Imagine as plantas suando. Imagine as veias que brotam dos cavalos. (Ojeda, 2023, p. 13-14).

os pais, um retorno do selvagem, de algo que acreditavam já estar superado, daí parte do medo que sentem da entidade. Fica claro no trecho, ainda, uma relação entre essa selvageria da floresta e a chegada da puberdade da menina, que desperta justamente com a "invasão" da voladora, da floresta e do mistério desse deus selvático. O desejo, a sexualidade e a natureza, como tudo aquilo que não pode ser compreendido ou contido, são temidos pelos pais, que buscam a todo custo restaurar a ordem, buscando afastar a Voladora e a floresta das égides da civilização, a casa e a família.

Ao mesmo tempo em que a menina descreve a floresta como um lugar de aprendizado, que "siempre nos ha dicho cosas importantes" (Ojeda, 2020, p. 8), resgata falas moralizantes dos pais, que tentam educá-la para manter-se longe desse lugar que veem como ameaçador, lar de criaturas monstruosas e de mulheres "perdidas"[96]. Percebemos, aqui, que a visão dos pais, diferente da menina, ecoam uma visão colonialista de natureza como algo a ser evitado, temido, ou, por que não, exterminado. Conforme apontado por Cañizares-Esguerra (2008), a natureza nas Américas era vista pelos colonizadores como um oposto da natureza europeia e, portanto, uma natureza controlada pelo demônio:

> Da mesma maneira que os conquistadores encontraram uma maneira de satanizar seus inimigos humanos na América, imaginaram também sua relação com a natureza em termos épicos, ou seja, como um encontro com criaturas demoníacas reptantes, plantas venenosas e tormentas e ciclones. Esta visão sobre a Natureza os ajudou a desenvolver uma relação de dominação em relação a ela. O Novo Mundo era com frequência interpretado como um espaço que causava desânimo e efeminação e em que pululavam as tentações demoníacas, de forma que era fácil para os europeus imaginar que estava justificado destruir este falso paraíso com a intenção de salvá-lo. (Cañizares-Esguerra, 2008, p. 236, tradução nossa)[97]

Tal visão dos pais representa, ainda, um tradicional mote da literatura gótica clássica, em que a natureza é muitas vezes retratada como fonte de horror por seu mistério e imprevisibilidade, lar de criaturas desconhecidas e perigosas. Um território

[96] lemos "perdidas" aqui no sentido de "corrompidas", que "se perderam na vida".

[97] No original: "De igual forma que los conquistadores hallaron una manera de satanizar a sus enemigos humanos en América, imaginaron también su relación con la Naturaleza en términos épicos, es decir, como un encuentro con criaturas demoníacas reptantes, plantas venenosas y tormentas y ciclones. Esta visión sobre la Naturaleza les ayudó a desarrollar una relación de dominación hacia ella. El Nuevo Mundo era a menudo interpretado como un espacio que causaba molicie y afeminamiento y en el que pululaban las tentaciones demoníacas, de forma que era fácil para los europeos imaginar que estaba justificado destruir este falso paraíso con la intención de salvarlo". (CAÑIZARES-ESGUERRA Cañizares-Esguerra, 2008, p. 236).

marcado por sua impossibilidade de ser completamente apreendido, que não se pode dominar, e que portanto desperta o medo. É necessário ressaltar, é claro, que essa maneira de pensar dos pais reflete o sucesso do projeto colonialista, que promoveu um epistemicídio dos saberes indígenas e implantou os valores, medos e ansiedades da cultura dominante.

Tudo isso posto, a Voladora é vista como ameaça também por ser indistinguível da natureza. Sua chegada à casa da família representaria, então, conforme aponta Souza Filho (2024) uma "reversão da ordem imposta pelo pensamento moderno, um retorno do reprimido colonial, um lembrete de que as estruturas impostas são temporárias e que o ancestral tem o poder de ressurgir" (Souza Filho, 2024, p. 67).

4.1.5. Tempo no conto

Nas palavras da narradora, a Voladora é um ser que "trae el futuro" (Ojeda, 2020, p. 9)[98]. Ao mesmo tempo, a criatura parece reconectar a menina com o que entendemos nas culturas ocidentais como passado, ou seja, valores ancestrais de sua cultura, em que a natureza não era vista como um território a ser domesticado, ou explorado em busca de recursos, mas um ser vivo, sagrado. Essa representação da Voladora como um ser que, ao mesmo tempo, movimenta passado e futuro ressoa com a cosmovisão indígena, em que passado e futuro não são separados, mas se interconectam.

Para vários povos indígenas brasileiros como os Krenak e Pankararu, assim como para os diversos povos habitantes da região andina no Peru, Bolívia e Equador, como os kichwa, o tempo, que nas culturas ocidentais é linear, visto como uma "flecha - sempre indo para algum lugar" (Krenak, 2020, p. 40), é visto como circular. Conforme aponta a antropóloga peruana Marisol De La Cadena (2024) "passado e presente não são necessariamente duas temporalidades distintas; podem se desdobrar uma sobre a outra e estar permanentemente, agora e aqui, [...] embora não necessariamente contemporâneas" (Cadena, 2024, p. 229). Assim, compreendemos que o passado influencia o futuro através do que Antônio Bispo dos Santos (2023) chama de movimento de transfluência, movimento em que os conhecimentos são compartilhados intergeracionalmente, "começo, meio e começo" (Bispo dos Santos, 2023, p. 43), ou, como afirma Ailton Krenak:

---

[98] "um ser assim traz o futuro"(Ojeda, 2023, p. 14).

> “[...] se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui.[...] Estamos na Pacha Mama, que não tem fronteiras [...], estamos em todos os lugares, pois em tudo estão nossos ancestrais, os rios-montanhas[...].” (Krenak, 2022, p. 11)

Em consonância com a afirmação de Krenak a respeito do futuro que se constrói a partir do passado, Luis Macas, político e intelectual kichwa equatoriano afirma que “os saberes não são individuais, mas coletivos, a transmissão desses conhecimentos passa de geração em geração” (Macas, 2010, p.15, tradução nossa)[99]. Dessa maneira, compreendemos que a noção de tempo e espaço se conectam a partir da ideia de que os saberes coletivos são aprendidos a partir do contato com o ancestral, que não se restringe aos antepassados, mas também à terra e os seres que a habitam, já que, comunidade, para os povos indígenas andinos:

> “não é apenas um território onde um grupo de pessoas vive; ele é mais do que isso. É um espaço dinâmico onde toda a comunidade de seres que existem no mundo vive; isso inclui humanos, plantas, animais, as montanhas, rios, a chuva etc. Todos estão em relação, como uma família.” (J. Oxa apud Cadena, 2024, p. 185)

No conto de Ojeda, esses significados parecem convergir na figura da Voladora. Por ser um ser que resgata essas noções ancestrais indígenas de conexão e convivência com a natureza e seres-outros ao viver em sintonia com as abelhas e outros animais e corporificar a floresta. Da mesma maneira, movimenta noções não-ocidentais de tempo, já que “trae el futuro” (Ojeda, 2020, p. 9). A Voladora parece, então, corporificar elementos da cosmovisão indígena, visto que é um ser que possibilita a transfluência através da reconexão com o ancestral e a conexão com a natureza e com o próprio corpo, assim como a visão de que humano e natureza não são duas coisas distintas.

4.1.6. A voladora e a bruxa tradicional europeia

Ao mesmo tempo em que a Voladora do conto movimenta noções não ocidentais de tempo e natureza, ela também parece incorporar elementos em comum com as bruxas da tradição literária europeia. Essa ambivalência pode ser observada se analisarmos o trecho em que a narradora descreve o cheiro da

[99]No original: “Los saberes no son individuales sino colectivos, la transmisión de esos conocimientos va de generación en generación” (Macas, 2010, p.15).

Voladora como “olor a vulva y a sándalo” (Ojeda, 2020, p.7). O cheiro de vulva parece ser uma característica que remete a uma sexualidade pronunciada, característica comum à ideia europeia de bruxa enquanto um ser libidinoso. O cheiro de sândalo, por outro lado, remete à madeira comumente associada à espiritualidade e purificação, fixando a conexão da Voladora com a floresta e o sagrado, visão mais alinhada à tradição andina. Dessa maneira, compreendemos que a Voladora de Ojeda incorpora essa ambiguidade e mistura de tradições, tratando-se, portanto, não de uma criatura puramente andina, mas de um ser híbrido, mestiço, produto da amalgamação de elementos culturais típicos da região dos andes e da cultura do colonizador europeu.

Vale ressaltar que a Voladora enquanto produto de uma mistura de crenças diversas não é característica apenas da obra de Ojeda, mas da própria tradição oral que, conforme apontamos anteriormente, de acordo com Pico Salguero (2010), surge como resultado de uma mistura das crenças dos espanhóis acerca das bruxas aos mitos, lendas e seres fantásticos que já existiam na região andina; Ojeda, no conto, apenas ressalta esse caráter mestiço. Pico Salguero (2010) afirma, em consonância com essa ideia de hibridez, que existe a crença de que as Voladoras teriam sido sobreviventes da inquisição trazidas ao continente na época da colonização:

> No século XVII, com a intensificação da atuação do tribunal católico de La Santa Inquisición y la Justicia Ordinaria, um grupo de bruxas castelhanas ou extremenhas se mudou - ou foi trazido forçadamente - para o Equador. [...] Uma vez em território equatoriano, este grupo hipotético de bruxas buscou um lugar adequado para estabelecer-se e, tendo encontrado o lugar da cidade que hoje conhecemos por Mira, fizeram residência. Durante todos esses anos, tem estado tradicionalmente à margem de seus vizinhos mais imediatos, todos eles quechua ou mestiços, e mantiveram como prática habitual seus conhecimentos e tradições de bruxaria (Fericgla, 1993, p. 264, 265 apud Pico Salguero, 2010, p. 24, tradução nossa)[100]

No excerto evidencia-se que essas bruxas europeias conviviam com indígenas da região e chegaram a incorporar à sua prática conhecimentos e

[100]Tradução nossa: En el siglo XVII, cuando más arreciaron en España las actuaciones del tribunal católico de la Santa Inquisición y la Justicia Ordinaria, un grupo de brujas castellanas o extremeñas se trasladó —o fue trasladado forzosamente— a Ecuador. (...) Una vez en territorio ecuatoriano, este grupo hipotético de brujas buscó un lugar adecuado para establecerse y habiéndolo hallado en el lugar de la actual Mira, instalaron su residencia. Durante todos estos años han estado tradicionalmente al margen de sus vecinos más inmediatos, todos ellos quichuas o mestizos, y han mantenido como práctica habitual sus conocimientos y tradiciones brujeriles” (Fericgla, 1993, p. 264,265 apud Pico Salguero, 2010, p. 24).

tradições desses povos, evidenciando a miscigenação da figura da bruxa que aparece não apenas no texto de Ojeda, mas também nas lendas tradicionais da região, como afirma Pico Salguero. É também interessante observar que o trecho aponta que essas bruxas chegam fugidas de uma Europa hostil a elas devido a caça às bruxas e se instalam em um território menos hostil a suas práticas, território de populações indígenas e mestiças. Vale ressaltar, nesse sentido, que o conceito europeu de bruxaria não existia nas Américas, foi também importado.

Com o advento da caça às bruxas na Europa, algumas atividades típicamente executadas por mulheres passaram a ser estigmatizadas como bruxaria. Nas sociedades andinas pré-colombianas essas atividades não eram vistas sob o mesmo estigma, visto que “muitas mulheres eram especialistas no conhecimento médico, estavam familiarizadas com as propriedades de ervas e plantas e também eram adivinhas” (Federicci, 2023, p. 411). Com a chegada dos espanhóis, no entanto, esses comportamentos foram demonizados e essas mulheres perseguidas.

De acordo com a professora e antropóloga estadunidense Irene Silverblatt (1987), assim como na Europa, com a chegada do colonizador nas Américas, as mulheres foram alvo da perseguição. Porém, na região dos Andes analisada pela antropóloga, isso não se deu apenas pelas práticas análogas ao conceito europeu de bruxaria, mas por serem as que mais resistiram à aculturação forçada e ao apagamento de suas tradições.

> As mulheres rejeitaram as forças e símbolos de sua opressão, desobedecendo os administradores espanhóis e o clero, assim como os líderes de suas próprias comunidades. Elas também rejeitaram vigorosamente a ideologia colonial, que reforçava sua opressão, recusando-se a ir à missa, participar da confissão ou aprender o dogma católico. Mais importante que isso, as mulheres não apenas rejeitaram o catolicismo; elas retornaram para sua religião nativa [...] (Silverblatt, 1987, p. 197, tradução nossa).[101]

Conforme apontam Campos e Porras (2025), essa estigmatização da mulher indígena e sua associação ao conceito de bruxaria revela “a perpetuação de normas patriarcais e coloniais, enfatizando a resistência e luta pela autonomia de mulheres

[101] *No original : “[...]* women rejected the forces and symbols of their oppression, disobeying Spanish *administrators*, the clergy, as well as their own community officials. They also vigorously rejected the colonial ideology which reinforced their oppression, refusing to go to Mass, participate in Catholic confession, or learn Catholic dogma. More important, women did not just reject Catholicism; they returned to their native religion and, as best they could, to the quality of social relations which their religion expressed" (Silverblatt, 1987, p. 197).

que desafiam as expectativas impostas" (Godofredo Taipe Campos and Rojas Porras, 2025, p. 126, tradução nossa)[102]. Apesar desse estigma da bruxa forjado na colonização, as Voladoras da tradição oral de Mira, segundo Pico Salguero (2010), por se tratar de seres híbridos, que representam a mistura de duas culturas diferentes, apresentam também características únicas, que as distancia da dicotomia ocidental, como o fato de serem majoritariamente vistas como seres não necessariamente bons ou ruins.

Uma outra diferença marcante entre as duas tradições seria a aparência. A bruxa europeia, em obras clássicas como "Macbeth", de William Shakespeare e "Hansel and Gretel", dos irmãos Grimm, é tradicionalmente descrita como uma mulher monstruosa, feia, muitas vezes idosa, encarquilhada e de nariz grande, características que espelham o sexismo e antisemitismo da época. As Voladoras, por outro lado, são mulheres geralmente descritas como jovens e belas, vestidas sempre de branco e com longos cabelos negros soltos, mas que também podem ser, conforme aponta Pico Salguero, qualquer mulher do vilarejo, não possuindo, necessariamente, nenhuma característica física distinta, nem bela e nem monstruosa .

Um ponto em comum entre as bruxas clássicas e as voladoras é o uso de encantamentos para alçar vôo. Pico Salguero afirma que, em sua pesquisa, surgiram relatos de que as voladoras são conhecidas por subir ao telhado, entoar encantamentos e esfregar unguentos nas axilas a fim de levantar vôo. Embora as bruxas de histórias clássicas sejam conhecidas por voar em vassouras, Cecilia López Ridaura afirma em ""De villa en villa, sin Dios ni Santa María", un conjuro para volar" (2013) que o encantamento entoado pelas voladoras deriva de versões espanholas de mesma natureza:

> [...] nas versões espanholas, o conjuro costuma conter frases como "Sem Deus e sem Santa Maria" ou "Sem Deus nem Santa Maria", "Sem Deus e sem a Virgem", "Não creio na Igreja, nem em Deus, nem em Santa Maria", "com Deus e sem Santa Maria".
> Todas as fórmulas se conectam a esse atributo típico das bruxas. Nas versões do conjuro que menciona Espinosa está implícita a identidade que lhes proporciona esta capacidade: o diabo, não porque o mencione, mas porque em todas se fala da ausência de Deus e, ainda mais, da Virgem Maria. Para Julio Caro Baroja a menção desta última tem uma explicação muito simples e obedece a sentimentos profundos: a Virgem é a face oposta

[102]No original: "la perpetuación de normas patriarcales y coloniales y poniendo de relieve la resistencia y lucha por la autonomía de mujeres que desafían las expectativas impuestas." (Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras, 2025, p. 126)

> da bruxa. Enquanto a primeira representa as virtudes máximas femininas, o amor, a pureza e a maternidade, a bruxa condensa em si mesma os piores defeitos: o ódio, a corrupção, a esterilidade (López Ridaura, 2013, p. 42, tradução nossa)[103]

Ojeda deixa bem marcado na narrativa, portanto, o hibridismo da Voladora, sua construção como um produto de uma América Latina pós colonização, em que, apesar da aculturação forçada pelo colonizador, a cultura dos povos originários sobrevive através da amalgamação.

> O elemento híbrido reina.
> A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de purezas: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz (Santiago, 2000, p. 16).

A Voladora, então, simboliza esse hibridismo cultural por resultar de uma mistura de características de bruxas europeias clássicas e bruxas da tradição oral equatoriana e andina. Para além disso, no entanto, esse hibridismo está presente em diversas outras características da personagem, que é descrita como um ser que não é exatamente uma mulher e nem um animal, mas têm características dos dois; é um ser que habita a floresta, mas transita entre esta e a casa; é uma entidade que desperta repulsa, mas também desejo. Como afirma Santiago (2000), “o hibridismo reina”.

4.1.7. Sexualidade e corpo no conto

A Voladora chega trazendo essa ambiguidade para a família. Desperta medo e desejo, faz com que as plantas e animais da floresta invadam a ordem da casa. Esses elementos funcionam como um contraponto a visões tradicionalmente católicas e coloniais, como a ideia de progresso a partir do distanciamento da ancestralidade e da natureza, percebidas como selvagens, bárbaras, e de um deus

---

[103]No original: “[...] en las versiones españolas, el conjuro suele contener frases como “Sin Dios y sin Santa María” o “Sin Dios ni Santa María”, “Sin Dios y sin la Virgen”,“No creo en la Iglesia, ni en Dios, ni en Santa María”, “Con Dios y sin Santa María”. Todas las fórmulas se ligan a este atributo típico de las brujas. En las versiones del conjuro que menciona Espinosa está implícita la entidad que les proporciona esta capacidad: el diablo, más porque se le mencione, porque en todas se habla de la ausencia de Dios, y aún más, la de la virgen María. Para Julio Caro Baroja la mención de esta última “tiene una explicación sencillísima y obedece a sentimientos profundos”: la Virgen es la cara opuesta de la bruja. Mientras la primera representa las máximas virtudes femeninas, el amor, la pureza y la maternidad, la bruja condensa en sí misma los peores vicios: el odio, la corrupción, la esterilidad.” (López Ridaura, 2013, p. 42).

e uma religião que impõem medo e são usados para controlar o pensamento, estabelecer uma hegemonia e dominar corpos, principalmente de mulheres. Conforme aponta Federici (2023):

> Desde os tempos muito antigos (depois que o cristianismo se tornou a religião estatal, no século IV) o clero reconheceu o poder que o desejo sexual conferia às mulheres sobre os homens, e tentou persistentemente exorcizá-lo, identificando o sagrado com a prática de evitar as mulheres e o sexo. Expulsar as mulheres de qualquer momento da liturgia e do ministério do sacramento; [...] e fazer da sexualidade um objeto de vergonha - esses foram os meios pelos quais uma casta patriarcal buscou quebrar o poder das mulheres e de sua atração erótica. Nesse processo, "a sexualidade foi investida de uma nova importância. Transformou-se em tema de discussão" [...] (Federicci, 2023, p. 88).

No conto, a Voladora surge na transição entre a infância e a puberdade da menina, momento em que o corpo e a sexualidade se desenvolvem. A figura da bruxa é, na narrativa, diretamente associada a esse momento, sendo vista como o pivô desse despertar sexual e, por conseguinte, a origem dos conflitos familiares: "Imagine ese misterio entrando a su casa y ensanchándole las caderas. Imagine a las plantas sudando. Imagine las venas brotadas de los caballos. La voladora hace que papá se manche los pantalones y que mamá cierre muy fuerte las piernas" (Ojeda, 2020, p. 8)[104]. É palpável na narrativa o desconforto da família com o desejo e a sexualidade e, consequentemente, com a Voladora. Esse desconforto parece ter sua origem nesse esforço da igreja em transformar sexo e sexualidade, principalmente feminina, em pecado.

No texto, a relação entre a família e a igreja fica subentendida nos momentos em que a personagem principal parece querer justificar suas ações a uma congregação[105]. Já o caráter domesticador e submisso dessa relação se evidencia em trechos como "fue mi padre el primero en enseñarme que Dios es tan peligroso y profundo como un bosque. Por eso nuestros animales están domesticados y jamás traspasan las vallas" (Ojeda, 2020, p. 8), em que, por entender deus como alguém a ser temido, o pai ensina à filha que os animais devem ser domesticados, mantidos próximos à casa, à ordem, longe do caos da floresta. Apesar de a família não ser mencionada no trecho, é evidente ao longo de toda a narrativa que a mesma lógica

---

[104]"Imagine esse mistério entrando em sua casa e alargando seus quadris. Imagine as plantas *suando*. Imagine as veias que brotam dos cavalos. A *voladora* faz o papai manchar as calças e a mamãe fechar as pernas com muita força"(Ojeda, 2023, p. 13-14).

[105]"Usted tiene que explicarle a la congregación que esto fue lo que sucedió" (Ojeda, 2020, p. 9).

se aplica a eles, o que se evidencia no sentimento de insegurança dos pais em relação a voladora e a floresta, vistos como responsáveis por trazer esse caos à família.

Esse papel cerceador da religião em relação ao corpo e a sexualidade feminina fica claro também desde o início, quando, conforme citado anteriormente, a personagem principal é desencorajada a contar sua história. Tentam silenciá-la, fazê-la sentir vergonha de seu corpo, de ser mulher e de ter sido abusada:

> ¿Bajar la voz? ¿Por qué tendría que hacerlo? Si uno murmura es porque teme o porque se avergüenza, pero yo no temo. Yo no me avergüenzo. Son otros los que sienten que tengo que bajar la voz, achicarla, convertirla en un topo que desciende, que avanza hacia abajo cuando lo que quiero es ir hacia arriba, ¿sabe?, como una nube. O un globo. O las voladoras [...] (Ojeda, 2020, p. 7)[106]

> Yo no me avergüenzo del tamaño de mis caderas. No bajo la voz. No le tengo miedo al pelaje. Subo al tejado con las axilas húmedas y abro los brazos al viento (Ojeda, 2020, p. 9)[107]

Percebemos neste último trecho o impacto da presença da Voladora no desenvolvimento da personagem, especialmente no que tange sua relação com a própria voz, o corpo e o direito de contar sua história. Mas, para além disso, a Voladora não representa simplesmente a floresta, a natureza ou o desejo de liberdade da personagem, mas tudo aquilo que é visto como selvagem: a montanha, os animais, a puberdade, a sexualidade, o desejo; o que é evidenciado por características como “[...] seu cheiro de vulva e sândalo” (Ojeda, 2020, p. 12), a reação dos pais da garota à sua presença, e a escolha do mel, conhecido como alimento afrodisíaco, para representar seus fluidos corporais. A chegada da Voladora faz com que os quadris da menina se alarguem, que seus mamilos despertem e que ela sangre pela primeira vez, uma clara referência à chegada da puberdade. Mas o efeito não se restringe à garota: a chegada da Voladora também desespera a mãe, que chora e tenta expulsá-la, e desperta um desejo no pai, que:

---

[106]Baixar a voz? Por que eu deveria fazer isso? Se alguém murmura é porque tem medo ou se envergonha, mas eu não tenho medo. Não me envergonho. São os outros que acham que que tenho de baixar minha voz, diminuí-la, transformá-la numa toupeira que desce, que avança para baixo quando o que eu quero é subir, sabe?, como uma nuvem. Ou um balão. Ou as voladoras. [...] (Ojeda, 2023, p.11)

[107]“Não tenho vergonha do tamanho de meus quadris. Não baixo a voz. Não tenho medo da pelagem. Subo ao telhado com as axilas úmidas e abro os braços ao vento” (Ojeda, 2023, p.15)

> A papá le disgusta su olor a vulva y a sándalo, pero cuando mamá no está le acaricia el lomo y le pregunta cosas muy difíciles de entender y de repetir. [...] como dice papá cuando mamá no lo ve, un cuerpo necesita a otro cuerpo, sobre todo en la oscuridad (Ojeda, 2020, p. 7-8)[108]

Para além das mudanças fisiológicas decorrentes da chegada da puberdade, a menina também passa a desenvolver comportamentos e características que se assemelham aos da Voladora, como as lágrimas que atraem as abelhas, as axilas úmidas de mel, o efeito que tem de enlouquecer os cavalos e fazer com que as cabras adormeçam, e as tentativas de voar de cima do telhado da casa, tornando-se um duplo da bruxa ou tornando-se também Voladora. Com a chegada da puberdade, fica clara também uma mudança de comportamento dos pais em relação à filha: a mãe parece se incomodar, como se incomoda com a Voladora, enquanto o pai, também em uma relação análoga à que mantém com a Voladora, demonstra atrair-se sexualmente pela própria filha:

> Usted tiene que explicarle a la congregación que esto fue lo que sucedió: que a papá le turbaba que yo durmiera con el zumbido de las abejas. Sudaba. Se tocaba debajo de los pantalones. Mamá, en cambio, se cortó el pelo y lo enterró al pie del manzano más viejo del bosque (Ojeda, 2020, p. 9)[109]

Com a chegada da puberdade, então, a menina torna-se um duplo da Voladora, torna-se meio monstro, um ser indesejável por seu corpo de mulher, mas também desejável pela mesma razão. O corpo feminino, nesse sentido, é visto a partir do que Kristeva (1982) denomina abjeto, ou seja, um polo de repulsão e atração, que inspira, ao mesmo tempo, repulsa, nojo, atração e desejo. Ao tornar-se mulher, o corpo é monstrificado, relegado a um espaço intersticial em que é ao mesmo tempo odiado e cobiçado, que é visto como disponível para ser usufruído, dominado, violentado e abandonado.

---

[108]"[...] não gosta de seu cheiro de vulva e sândalo, mas, quando mamãe não está, ele acaricia as costas da voladora e pergunta coisas que são muito difíceis de entender e repetir [...] como diz papai quando mamãe não o vê, um corpo precisa de outro corpo, especialmente no escuro" (Ojeda, 2020, p. 12).

[109]"Você tem que explicar para a congregação que foi isto que aconteceu: que papai ficava perturbado que eu dormisse com o zumbido das abelhas. Suava. Se tocava por baixo das calças. Mamãe, por outro lado, cortou o cabelo e enterrou aos pés da macieira mais antiga da floresta." (Ojeda, 2023, p. 14).

4.1.8. A violência despertada

O abuso sexual por parte do pai é subentendido ao longo de toda a narrativa. A narradora deixa a entender que ele se deitava com ela quando a mãe não estava, que suas calças ficavam “apertadas”, indicando um possível ereção, e que ele “se tocava por baixo das calças”, sugerindo que o pai se masturbava na sua frente. O ápice dessa relação violenta se dá quando a garota afirma que, alguns meses após menstruar pela primeira vez, ela começou a inchar, o que pode ser lido como um indício de que os abusos sexuais resultaram em uma gravidez.

> Pero la voladora regresó y lloró sobre mis pezones con su único ojo y mis pezones, grandes y oscuros como los rezos de los árboles, despertaron. Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro. Y después de unos meses yo empecé a hincharme y todos los caballos enloquecieron. Todas las cabras durmieron (Ojeda, 2020, p. 9)[110]

A abordagem de questões relativas à família não é novidade no gótico, sendo abordada desde suas origens, principalmente no gótico feminino que, conforme aponta Souza Filho (2024) “trata a questão do ambiente familiar e doméstico de forma crítica e muitas vezes subversiva” (Souza Filho, 2024, p.41). A própria Ojeda (2020) afirma que, apesar de não ser intencional, ela faz sim uma abordagem do horror familiar no livro, deixando claro que isso se dá porque

> [...] nos impacta encontrar a violência em um desconhecido, em uma esquina, mas o que me impressiona é descobrir que na maioria dos casos ao meu redor as maiores violências são sofridas em lugares familiares. [...] A maioria das mulheres violentadas são violentadas não por estranhos, mas por gente de confiança.[...]. Ou seja: em lugares de confiança onde supostamente se pode ser vulnerável é onde o dano realmente é produzido (Ojeda, 2020, tradução nossa).[111]

Tanto em Las Voladoras quanto em contos como Cabeza Voladora, em que uma adolescente é assassinada pelo próprio pai, Caninos, que trata dos traumas de

---

[110]“Mas a voladora voltou e chorou sobre meus mamilos com seu único olho, e meus mamilos, grandes e escuros como as preces das árvores, despertaram. Espero que me entenda: um ser assim traz o futuro. E depois de alguns meses comecei a inchar e todos os cavalos enlouqueceram. Todas as cabras dormiram.” (Ojeda, 2023, p. 14).

[111]No original: “Impacta encontrarnos la violencia en un extraño en una esquina, pero a mí lo que me sobrecoge es encontrar que en la mayoría de los casos de mi entorno las violencias más grandes se han recibido en entornos familiares. [...] la mayoría de las mujeres violentadas son violentadas no por extraños, sino por gente de confianza. [...] Es decir: en entornos de confianza donde supuestamente puedes ser vulnerable es donde el daño realmente se produce”. (Ojeda, 2020).

duas irmãs negligenciadas pelos pais alcoolatras e perversos, e Slasher, em que duas irmãs se descobrem produto do abuso sexual que sua mãe sofrera pelas mãos do próprio pai, Ojeda demonstra como a família, que tende a ser pensada como um núcleo de afeto, é também muitas vezes o primeiro contato com o medo, a violência e o abuso.

As histórias de Ojeda, ao abordar violências familiares, parecem ecoar o que Silvia Federici (2023) aponta na teoria: que a família funciona como uma ferramenta de controle do estado e da igreja sobre corpos femininos, perpetuando os ideais cristãos e coloniais de controle da sexualidade e, por conseguinte, da agência e poder femininos, ao mesmo tempo em que dá autoridade ao homem para controlar os corpos de mulheres e crianças, dando margem para diversos tipo de abusos morais, psicológicos, físicos e sexuais.

> [...] na nova família burguesa, o marido tornou-se o representante do Estado, o encarregado de disciplinar e supervisionar as "classes subordinadas", uma categoria que, para os teóricos políticos dos séculos XVI e XVII, como Jean Bodin, incluía a esposa e os filhos (Schochet, 1975). Daí a identificação da família como um microestado ou uma microigreja [...]. Ressalta-se também que, dentro da família burguesa, a mulher perdeu muito de seu poder [...] (Federici, 2023, p. 201).

4.1.9. A mãe e a voladora

Da mesma maneira que a congregação tenta abafar os abusos do pai através do silenciamento da menina, a mãe, apesar de sua condição também de vítima, parece resignar-se diante da situação.

> Usted tiene que explicarle a la congregación que esto fue lo que sucedió: que a papá le turbaba que yo durmiera con el zumbido de las abejas. Sudaba. Se tocaba debajo de los pantalones. Mamá, en cambio, se cortó el pelo y lo enterró al pie del manzano más viejo del bosque (Ojeda, 2020, p. 9)[112]

Bolognesi e Bukhalovskaya (2020) afirmam que, ao cortar os cabelos e enterrá-los sob uma macieira, a mãe está abdicando de sua feminilidade e sexualidade, anulando-se diante do desejo do marido, que se volta para a filha. Essa atitude da mãe, que se cala e se ressente, configura um outro tipo de violência

[112]"Você tem de explicar para a congregação que foi isto que aconteceu: que papai ficava perturbado que eu dormisse com o zumbido das abelhas. Suava. Se tocava por baixo das calças. Mamãe, por outro lado, cortou o cabelo e enterrou-o aos pés da macieira mais antiga da floresta" (Ojeda, 2023, p.14)

sofrida pela menina. A negligência da mãe, aqui, parece ser produto das expectativas de uma sociedade patriarcal e misógina sobre as mulheres, sobre as quais se projetam expectativas irreais de beleza que, frequentemente atreladas a juventude, ditam quem é visto ainda como útil e produtivo, fomentando a competitividade e rivalidade entre mulheres. Conforme aponta de Almeida e Silva (2020), em casos de abuso infantil essa omissão materna costuma ser observada com certa frequência, o que se dá devido ao fato de que muitas vezes essas mães demonstram "sentir raiva, ciúmes e inveja, por não verem as filhas "como vítimas, mas como rivais, uma mulher que seduziu seu companheiro."" (De Almeida e Silva, 2020, p. 11).

Em las voladoras essa competitividade e rivalidade por parte da mãe podem ser observadas, primeiramente, na raiva que ela sente da Voladora, com quem "grita mucho: les lanza zapatos, les lanza tenedores" (Ojeda, 2020, p. 7)[113] . A mãe odeia a bruxa, segundo a narradora, por ser "una mujer que inquieta a los caballos" (Ojeda, 2020, p.8)[114], animais que são vistos como símbolo do masculino, de virilidade, ou seja, por espelhar os medos e inseguranças produzidos por essa cultura patriarcal. Pode-se dizer, então, que a chegada da Voladora, representando aqui a chegada da adolescência, perturba os homens porque desperta neles o desejo sexual por essa menina que acaba de atingir a puberdade. A mãe, no entanto, fecha os olhos para o comportamento predatório masculino e abomina a Voladora, parecendo abominar, por conseguinte, a chegada da puberdade de sua filha porque se vê preterida, substituída por uma mulher mais jovem.

Uma outra evidência de que a mãe se sente substituída pela filha é a maneira com que, ao mesmo tempo em que ela abomina a Voladora, também tenta ser como ela, ou seja, tenta simular comportamentos da bruxa.

> El día en que sangré por primera vez ella [a voladora] desapareció durante una semana. Mamá fingió ponerse contenta, pero en las madrugadas regaba leche en el suelo de la cocina que luego lamía con toda su sed. Se subía al tejado con las axilas como un panal. Volaba unos metros. Caía desnuda sobre la hierba. Papá y yo la veíamos sufrir a escondidas y, a la mañana siguiente, la escuchábamos decir: "Creo que se ha ido para siempre" (Ojeda, 2020, p. 9)[115]

---

[113]"grita muito[...]: joga sapatos na direção delas, joga garfos" (Ojeda, 2023, p.11)

[114]"uma mulher que perturba os cavalos" (Ojeda, 2020, p. 13)

[115]"No dia em que sangrei pela primeira vez ela [a voladora] desapareceu por uma semana. Mamãe fingiu estar feliz, mas de madrugada desepejava leite no chão da cozinha, que depois lambia com toda sua sede. Subia no telhado com as axilas como uma colmeia. Voava alguns metros. Caía nua na

Essa reação da mãe pode ser lida como uma tentativa de, na mesma medida, mimetizar os comportamentos da filha, tornando-se, mais uma vez, desejada não só pelo marido, mas por toda uma sociedade patriarcalista que, ao mesmo tempo que hipersexualiza corpos de meninas ainda pré-púberes, descarta mulheres maduras sob a desculpa de essas já serem muito velhas e pouco atraentes, fazendo-as acreditar que “o corpo envelhecido não é mais capaz de amar e, principalmente, de ser amado” (Póvoa, 2009, p. 47).

Cabe aqui ressaltar, portanto, que por mais que o silêncio da mãe seja também uma forma de violência, pois a torna conivente com os abusos sofridos pela filha, esse comportamento também tem raízes nos vários traumas que uma mulher sob um sistema cishetropatriarcal, cristão e capitalista sofre. De acordo com Flávia Argemiro de Almeida e Silva (2020), “a forma que a mãe encontra para encarar a situação também está relacionada à sua história de vida e o modo como ela se constituiu na cultura que esteve ou está inserida” (LIMA, 2008 apud Almeida e Silva, 2020, p. 5).

O conto aborda essa violência contra a mulher não para simplesmente causar medo e horror, mas a fim de figurar tensões e explorar possibilidades. Objetivo que parece se evidenciar na conexão da Voladora com a natureza, com o selvagem, com o ancestral em oposição à estrutura familiar profundamente ancorada à casa, à ordem, ao ideal colonial. Dessa maneira, a invasão da Voladora, ou seja, de um mundo selvagem e ancestral, demonstra, de acordo com Souza Filho “[...] uma reversão da ordem imposta pelo pensamento moderno, um retorno do reprimido colonial, um lembrete de que as estruturas impostas são temporárias e que o ancestral tem o poder de ressurgir” (Souza Filho, 2024, p.64).

A reação de desprezo por esse mundo ancestral por parte do pai e da mãe no conto reflete, então, um pensamento tipicamente colonial de distanciamento entre a casa — ou seja, o civilizado — e o selvagem, a floresta. Para Souza Filho, ainda, esse sentimento de ecofobia reflete uma característica comum do gótico colonial clássico, onde o horror surgia do desconhecido: o mar, a floresta, e os monstros que

---

grama. Papai e eu a víamos sofrer às escondidas e, na manhã seguinte, a ouvíamos dizer: “acho que ela se foi para sempre” (Ojeda, 2023, p. 14).

ali habitavam. Aqui, no entanto, o medo da floresta não é o agente causador principal do horror.

4.1.10. Ecofobia ressignificada

No conto, a todo momento evidencia-se que, na visão dos pais, a floresta é um lugar a ser evitado, do qual se deve manter distância, que deve ser separado da casa. Um local em que habitam aqueles que não puderam ser domesticados, como a Voladora, os animais selvagens e as mulheres "inadequadas", que tornam-se bruxas, "se perdem" por não se encaixarem no ideal domesticado e colonizado de mulher.

> La montaña es el verdadero hogar de las voladoras, una casa que siempre nos ha dicho cosas importantes, pero en la mía está prohibido acercarse. Según mis padres es un templo de sonidos terribles, de ruidos de pieles, uñas, picos, colas, cuernos, lenguas, aguijones… Allí se van volando las abuelas, madres e hijas que se extravían [...] (Ojeda, 2020, p. 8)[116]
>
> Por eso nuestros animales están domesticados y jamás traspasan las vallas, salvo uno que otro caballo enloquecido por la divinidad (Ojeda, 2020, p. 8)[117]

Embora os pais temam a floresta, no entanto, pode-se dizer que a ecofobia aqui é deslocada, ressignificada, e a origem do medo deixa de ser o inexplorado. O horror do conto não emana da Voladora, da floresta, do ancestral, ou do desconhecido; o locus horribilis em Las Voladoras é o conhecido, o familiar, a casa, e, principalmente, a família. Ojeda desloca o medo do monstro e do desconhecido, a floresta, e o reposiciona no conhecido: a casa e a família, que se tornam o primeiro contato com a violência, a origem do trauma. É interessante notar, ainda, que aqui mais uma vez aparece a ambiguidade como reflexo da mistura cultural advinda do processo de colonização, onde dois imaginários distintos convivem em um mesmo espaço. No trecho, isso se evidencia quando a narradora afirma que a floresta, hoje proibida, era um lugar que sempre os ensinou coisas importantes; ou seja, há, aqui, um reconhecimento da importância da floresta e da montanha enquanto locais de aprendizado, refletindo a sabedoria dos povos indígenas andinos, ao mesmo tempo

---

[116]"A montanha é o verdadeiro lar das voladoras, uma casa que sempre nos contou coisas importantes, mas da minha é proibido se aproximar. Segundo meus pais, é um templo de sons terríveis, de ruídos de peles, unhas, bicos, caudas, chifres, línguas, ferrões… para lá vão voando as avós, mães e filhas que se perdem [...] (Ojeda, 2023, p. 13).

[117]"É por isso que nossos animais são domesticados e nunca cruzam as cercas, exceto por um ou outro cavalo enlouquecido pela divindade." (Ojeda, 2023, p. 13).

em que há o medo e estigmatização desses lugares, fruto do processo colonial e da imposição dos medos e ansiedades europeus.

Souza Filho (2024) aponta que, na obra de Ojeda, em consonância com teorias propostas pela antropóloga argentina Rita Segato em "*La guerra contra las mujeres"* (2016), o corpo feminino é representado também como parte do território. Um corpo-território, visto como um espaço passível de ser controlado, dominado, exterminado, colonizado.

> No abrigo do espaço doméstico o homem abusa das mulheres que se encontram sob sua dependência porque pode, ou seja, porque estas já fazem parte do território que controla (Segato, 2016, p.43, tradução nossa)[118]

Desta maneira, a partir da obra de Segato, podemos concluir que o corpo feminino e o território, são, de maneira similar, vistos como espaços a ser conquistados, dominados e controlados. Espaços dos quais se pode usufruir da maneira que for necessário, porque são vistos como posse.

De maneira similar, para Malcom Ferdinand, em "Uma Ecologia Decolonial*"* (2022), a violência de gênero, assim como outros tipos de violências contra minorias, é indissociável da destruição do meio ambiente. Para ele, a separação entre as lutas ecológicas e os movimentos por justiça social representam o que denomina de dupla fratura, que é o pensamento moderno derivado de uma mentalidade colonial que cria uma ruptura entre lutas sociais e ambientais, fazendo-as serem percebidas como problemas distintos, que não se interseccionam. De acordo com Ferdinand, portanto:

> É a partir de um mesmo corpo que se experienciam a degradação dos ecossistemas do planeta e as desigualdades sociais globais e discriminações políticas. Longe de se opor, essas violências acumulam-se. Aquelas e aqueles expostos a substâncias tóxicas, cujos pulmões são queimados pelo progresso, encontram-se quase sempre entre aquelas e aqueles que sofrem com as dores físicas da miséria social, cujos ossos perfuram a pele e cujas vozes são submetidas às tarefas do lar ou caladas pela recusa de documentos. Se as violências se acumulam, por que não reunir as resistências? (Ferdinand, 2022, p. 228).

Em diálogo com a proposta de Ferdinand, o conto "Las Voladoras" demonstra essa conexão entre a ecofobia, a violência colonial e a violência de gênero,

[118]No original: [...] al abrigo del espacio doméstico el hombre abusa de las mujeres que se encuentran bajo su dependencia porque puede hacerlo, es decir, porque estas ya forman parte del territorio que controla (Segato, 2016, p. 43).

ancoradas no medo da Voladora, personagem que, conforme analisamos anteriormente, representa o caos, o desejo e a floresta, tudo aquilo que não pode ser contido e que portanto desperta medo. A Voladora causa tensão na família porque surge trazendo tudo aquilo que eles foram ensinados a evitar e a manter distante para preservar uma ideia colonial de família. Além disso, da mesma maneira, a bruxa também parece propor essa mesma saída coletiva através da intersecção de resistências proposta por Ferdinand, ao aliar-se a mulheres e seres-outros, como os animais e a floresta.

Segundo a narradora em Las Voladoras, o lugar da Voladora é a montanha, um lugar temido pelos pais por ser um templo de “sonidos terribles” (Ojeda, 2020, p. 8)[119], sons de animais e de mulheres que também lá habitam porque se perderam, se desviaram. Entendemos, então, que a montanha é o lar desses seres-outros que não puderam se encaixar nessa noção higienizada e colonizada de família, que foram rejeitados, e que por isso se uniram em uma comunidade que convive em comunhão com a natureza e com outras espécies, em diálogo com a proposta de futuridade possível da filósofa Donna Haraway, que propõe “fazer parentes”, ou construir relações de aliança afetiva de modo a descentralizar o modelo cisheteropatriarcal e cristão de família vigente:

> Se for para existir uma ecojustiça de multiespécies, que esta também possa abraçar a diversidade de pessoas. É chegada a hora de as feministas exercerem liderança também na imaginação, na teoria e na ação, para desfazer ambos os laços: de genealogia/parentesco e parentes/espécies. [...] Meu propósito é fazer com que “parente” signifique algo diferente, mais do que ancestralidade ligada por genealogia. [...] Fazer parentes é fazer pessoas, não necessariamente como indivíduos ou como seres humanos. [...] Todos os seres compartilham de uma “carne” em comum, paralelamente, semioticamente, genealogicamente (Haraway, 2016, p. 141-142).

Em Las Voladoras vemos a família e a casa como núcleo de repressão e dominação de corpos, principalmente os femininos. Um microestado onde a violência patriarcal também domina. Essa ideia de família, construída a partir de noções de hierarquia e poder, também a hierarquiza em relação a tudo que a cerca; a casa, neste sentido, torna-se um símbolo dessa desconexão com a natureza, do ser humano como algo à parte do mundo natural, superior, que deve dominar, domesticar.

---

[119]“sons terríveis” (Ojeda, 2023, p. 12).

> [...] lo que más me da miedo es el sonido de las plantas. Esos crujidos verdes que llaman a la voladora y la alejan de mis caderas. Fue mi padre el primero en enseñarme que Dios es tan peligroso y profundo como un bosque. Por eso nuestros animales están domesticados y jamás traspasan las vallas (Ojeda, 2020, p. 8)[120]

Nesse contexto, a Voladora aparece representando uma possibilidade de futuro em que essas noções de família cristã e patriarcal são ressignificadas, reformulando também noções de corpo, identidade e liberdade.

> Yo no me avergüenzo del tamaño de mis caderas. No bajo la voz. No le tengo miedo al pelaje. Subo al tejado con las axilas húmedas y abro los brazos al viento (Ojeda, 2020, p. 9)[121]

A Voladora apresenta, ainda, uma nova possibilidade de arranjo familiar, não mais pautado em laços de sangue: “La montaña es el verdadero hogar de las voladoras[...] Allí se van volando las abuelas, madres e hijas que se extravían” (Ojeda, 2020, p. 8)[122]. Tornar-se Voladora significaria, nesse sentido, também, uma nova maneira de viver em comunidade, para além da organização social vigente pautada em uma visão idealizada de família. A voladora representa a bruxificação como forma de emancipação.

4.2. Sangre Coagulada

O segundo conto de “Las Voladoras”, “Sangre Coagulada”, é narrado por uma menina também no momento de transição entre infância e adolescência. A narradora, que é conhecida na história como Ranita, foi abandonada pela mãe para viver em uma fazenda com a avó. A menina e a avó são marginalizadas e hostilizadas pelos habitantes dos vilarejos próximos, que acreditam que elas sejam bruxas.

> Cruzan el río, suben y matan algunos de nuestros animales. “¡Brujas de mierda!”, nos gritan. “¡Saquen la sangre coagulada de nuestras casas!”.

---

[120]“[...] o que mais me da medo é o som das plantas. Aqueles estalidos verdes que chamam a *voladora* e a afastam de meus quadris. Foi meu pai quem primeiro me ensinou que Deus é tão perigoso e profundo quanto uma floresta. É por isso que nossos animais são domesticados e nunca cruzam as cercas*”* (Ojeda, 2023, p. 13).

[121]“Não tenho vergonha do tamanho de meus quadris. Não baixo a voz. Não tenho medo da pelagem. Subo ao telhado com as axilas úmidas e abro os braços ao vento” (Ojeda, 2023, p. 15)

[122]A montanha é o verdadeiro lar das voladoras [...] para lá vão voando as avós, mães e filhas que se perndem” (Ojeda, 2023, p. 13).

> Pero las chicas nunca dejan de venir a la finca y los coágulos son de ellas (Ojeda, 2020, p.17) [123]

Apesar de rejeitada, a avó é também constantemente procurada por meninas e mulheres que buscam terminar gestações indesejadas.

> La abuela siempre las trataba bien. Les acariciaba la cabeza y les preparaba un remedio para que vomitaran antes de meterles la mano en el vientre. [...] ellas tiraban coágulos y trozos densos sobre la cama. Era como un parto pero al revés, porque en lugar de salir algo vivo salía algo muerto (Ojeda, 2020, p. 13)[124]

O único que parece, a princípio, não tratar as duas de maneira agressiva é Réptil, um empregado da fazenda que, nas palavras de Ranita:

> [...] hacía mucho por nosotras. Ayudaba a parir a los animales. Repartía el abono. Alimentaba a los cerdos. Le quitaba las garrapatas al ganado y las aplastaba con sus uñas contra la valla. Mantenía lejos a los niños que cruzaban el río para insultarnos (Ojeda, 2020, p.14)[125]

Ao longo do conto, no entanto, fica evidente que Réptil se aproveita da confiança da avó, e da inocência e de uma subentendida deficiência intelectual de Ranita para abusar sexualmente da menina, argumento no qual nos aprofundaremos mais adiante no texto.

4.2.1. Voz narrativa

Assim como em Las Voladoras, o conto é narrado em primeira pessoa. Aqui, no entanto, a narradora não parece estar compartilhando sua história sob nenhum tipo de pressão.

Ao longo do conto a personagem marca diversas vezes que seu cérebro “é redondo” e que por isso é diferente das outras pessoas, que não pensa da mesma

---

[123]“Eles cruzam o rio, sobem e matam alguns dos nossos animais. “Suas bruxas de merda!”, gritam *para* nós. “Tirem o sangue coagulado da nossa casa!” Mas as meninas nunca param de vir até o sítio, e os coágulos são delas” (Ojeda, 2023, p. 30)

[124]“A vovó sempre as tratava bem. Acariciava a cabeça delas e preparava um remédio para que vomitasse antes de enfiar a mão no ventre delas. [...] elas lançavam coágulos e pedaços densos sobre a cama. Era como um parto, mas ao contrário, porque em vez de sair algo vivo, saía algo morto.” (Ojeda, 2023, p. 25).

[125]“[...]fazia muito por nós. ajudava os animais a parirem. Espalhava o fertilizante. Alimentava os porcos. Tirava carrapatos do gado e os esmagava com as unhas contra a cerca. Mantinha longe as crianças que atravessavam o rio para nos insultar.” (Ojeda, 2023, p. 25).

maneira, o que leva a crer, a princípio, que a personagem apresenta algum tipo de deficiência intelectual:

> [a avó] Dice que mami me abandonó y que no va a volver. “Se fue porque tienes el cerebro redondo”, me explicó. “Y tus ideas se caminan por encima” (Ojeda, 2020, p. 11)[126]

> Dejé de ir al colegio porque la maestra gritó que ella solo educaba a niñas normales. Mami le gritó de vuelta: “¡Puta asquerosa!”. Y luego a mí: “¡Vas a irte con la abuela a aprender lo básico!”
>
> A respirar por la nariz.
>
> A contar hasta cien (Ojeda, 2020, p.15)[127]

> las personas saben pensar y yo no porque tengo el cerebro redondo (Ojeda, 2020, p. 15)[128]

Nos três trechos citados, fica evidente que a menina é abandonada tanto pela mãe quanto pela escola. A rejeição sofrida se espelha na visão que a própria menina tem de si, afirmando que não sabe pensar, que é diferente das outras e que seu cérebro é redondo. A marginalização sofrida pela menina é reflexo de uma sociedade capacitista e intelectualista, que tende a rechaçar todos aqueles que não se encaixam em um padrão excludente de “normalidade”.

4.2.2. Sangue, corpo e abjeção

Fica claro na narrativa que a personagem é vista como abjeta, é rejeitada pela mãe, por colegas e professores de escola e também por seus vizinhos por conta da suposta deficiência intelectual. Porém essa rejeição não parece se fundamentar apenas nas dificuldades cognitivas da menina, mas principalmente em alguns hábitos incomuns que cultiva, como sua obsessão pelo próprio sangue e pela cor vermelha. Em uma alusão aos inuítes e seus muitos nomes para designar a neve, Ranita percebe e nomeia centenas de tons e subtons de vermelho:

---

[126]“Ela [a avó] diz que a mami me abandonou e que não vai mais voltar. “Ela foi embora porque você tem o cérebro redondo”, explicou. “E suas ideias são atropeladas”. (Ojeda, 2023, p.21).

[127]“Parei de ir à escola porque a professora gritou que só dava aulas a meninas normais. Mami gritou de volta: “Sua puta asquerosa!”. E depois para mim: “Você vai com a vovó para aprender o básico!”. (Ojeda, 2023, p. 26).

[128]“[...] as pessoas sabem pensar e eu não, porque tenho o cérebro redondo”. (Ojeda, 2023, p. 26).

> “Hay tantos colores que si los juntas parecen un arcoíris malo y bruto, pero yo soy como los inuit: veo cientos de rojos cuando abro una herida y la araño para que se manchen mis uñas de verdad. [...]
>
> A veces cuento los tonos y me pierdo con tanto número largo, tanto número feo. También he intentado nombrarlos en mi cabeza:
>
> rojo terreno
>
> rojo aguja
>
> rojo raspón.
>
> [...] rojo canoa
>
> rojo hígado
>
> rojo pulga” (Ojeda, 2020, p. 10).[129]

A obsessão é tão intensa, no entanto, que extrapola o nível da abstração. A menina se joga no chão, se corta e arranca cascas de ferida para ver o sangue fluir. Se interessa também pelas várias formas que a substância pode adquirir: líquido, coágulo, casca de ferida. Ranita experiencia sua obsessão de maneira sinestésica: sente, come e cheira o sangue. Podemos entender, então, que o que para alguns pode ser lido como deficiência intelectual, poderia também ser compreendido como uma maneira diferente de apreender o mundo, uma maneira de construir saberes a partir da experiência, de pensar fora do construto racionalista europeu de conhecimento.

> Me gusta la sangre. [...] No recuerdo un solo día que no haya abierto mi cuerpo para ver la sangre brotar como agua fresca.
>
> [...]Recuerdo que de niña me caía a propósito. Me quitaba las costras y las dejaba sobre las sábanas, la bañera, el plato frío de Firulais.
>
> Tocaba mi sangre. Olía mi sangre (Ojeda, 2020, p. 10)[130]

Como ressalta Claudia Salazar Jiménez em “Otros cuerpos, otras miradas” (2021), desde o início do relato, a imagem do sangue não é vinculada ao seu usual sentido socialmente convencionado como negativo, relacionado à dor e à morte.

---

[129]“Há tantas cores que, se você juntá-las, elas parecem um arco-íris malvado e grosseiro, mas eu sou como os inuítes: vejo centenas de vermelhos quando abro uma ferida e a arranho para que minhas unhas se manchem de verdade. [...]
Às vezes eu conto os tons e me perco com tanto número longo, tanto número feio. Também tentei nomeá-los na minha cabeça: vermelho escara vermelho terreno vermelho agulha vermelho raspão vermelho canoa vermelho fígado vermelho pulga” (Ojeda, 2023, p. 20).

[130]“Gosto de sangue.[...] Não me lembro de um único dia em que não abri meu corpo para ver o sangue jorrando como água fresca.[...] Lembro-me de cair de propósito quando criança. Eu tirava as crostas e as deixava nos lençois, na banheira, no prato frio do Totó. Tocava meu sangue. Sentia o cheiro do meu sangue.” (Ojeda, 2023, p. 19).

Ranita vê o sangue e o corpo como um só com a natureza e seus ciclos. Desta maneira, a chegada da menarca da menina subverte a ótica tradicional que entende a menstruação como algo que deve ser escondido, disfarçado, um motivo de vergonha a ser contido, estancado através de um controle biomedicinal do corpo (Sala, 2020). Ranita celebra a chegada da menstruação, a vê como um presente de seu próprio corpo, já que agora não precisa mais se autoflagelar para ter contato com o fluido. Fica claro aqui, mais uma vez, que a personagem elabora ideias complexas, que batem de frente com a suposição inicial de uma possível deficiência cognitiva e que, de novo, evidencia não uma defasagem intelectual, mas uma bagagem intelectual que não se atém aos moldes cientificistas e racionalistas ocidentais.

> Yo recuerdo la primera vez que me cayó un coágulo de entre las piernas. Estaba en el corral, junto a las gallinas. Lo sostuve en mis manos y lo miré por horas: parecía un huevo roto, crudo, recién salido de un lugar tibio y con plumas. Me puso contenta que mi vientre me diera ese regalo, que ya no tuviera que caerme, cortarme o golpearme todos los días para disfrutar de mi propia sangre.
>
> Si eres una mujer puedes sentarte sobre las piedras y mancharlas (Ojeda, p.14)[131]

Conforme aponta Leonardo-Loayza em “Abyección, violencia de género y gótico andino en Mónica Ojeda” (2024), o asco pelo sangue não se trata simplesmente de nojo de um fluido corporal, visto que outros fluidos, como saliva, suor ou lágrimas não causam a mesma ojeriza. A repulsa pelo sangue, principalmente quando se fala de sangue menstrual, se dá porque este é um fluido marcadamente feminino, frequentemente visto como “sujo” não apenas por ser um fluido secretado pela vagina, mas por tabus que vem desde a bíblia, e o associam com o pecado da carne, com a impureza. “A menstruação é, como tudo aquilo que concerne aos corpos e corporalidades - mais se estas estão heteronormativamente marcadas como femininas - uma questão de poder” (Sala, 2020, p. 2).

[131]“Lembro-me da primeira vez que me caiu um coágulo do meio das pernas. Estava no curral, com as galinhas. Segurei-o nas mãos e o encarei por horas: parecia um ovo quebrado, cru, recém saído de um lugar quente e com plumas. Fiquei feliz que meu ventre me desse aquele presente, que eu não precisava mais me cortar ou me bater todos os dias para desfrutar do meu próprio sangue. (Ojeda, 2023, p.25).

Ranita, no entanto, subverte essa visão estigmatizada não apenas do sangue em si, mas da corporalidade feminina como um todo. A personagem admira e conhece o próprio corpo, e não compreende como poderia ser de outra maneira:

> Algunas chicas nos miraban mal, se limpiaban rápido y ni siquiera se detenían a observar su interior sobre las sábanas. No tenían ninguna curiosidad, ninguna gana de conocerse. Se marchaban rápido dejando parte de sus cuerpos con nosotras (Ojeda, 2020, p. 13)[132]

4.2.3. Abuso sexual

Apesar dessa visão não estigmatizada do próprio corpo e da obsessão pelo sangue, Ranita ainda é uma criança. Seja pela pouca idade (pode-se inferir pelo texto que a personagem tem entre 10 e 13 anos) ou por suas supostas dificuldades cognitivas, a menina não parece perceber a malícia de Réptil, o ajudante da fazenda, que tira proveito da confiança da menina e da avó.

> Reptil jugó conmigo el primer día que me vio manchar la naturaleza.
>
> "[...] ¿viste?, ya soy grande". Y él me respondía: "Mentira, Ranita, eres chiquitita".
>
> Él me llamaba Ranita porque me la pasaba saltando.
>
> Yo lo llamaba Reptil porque tenía la piel escamosa.
>
> Juntos atrapábamos lombrices y veíamos la sangre correr por mis muslos. Él me abrazaba, me hablaba de su hija y de lo difícil que era ser padre de una niña guapa. Yo le contaba que nunca había conocido al mío, pero que algún día le preguntaría a mami, que algún día sabría cómo era. Entonces él me decía: "Pobre Ranita que no tiene papi", y me daba besos distintos a los de la abuela. Besos babosos con mal aliento (Ojeda, 2020, p. 14)[133]

Para o leitor, já nesse trecho fica claro não apenas que o comportamento de Réptil é inadequado, mas que essa não parece ser a primeira vez que ele abusa sexualmente de uma criança. O personagem afirma que é difícil ser pai de uma

---

[132]"Algumas meninas nos olhavam feio, se limpavam rápido e nem sequer se detinham para olhar seu interior sobre os lençóis. Não tinham curiosidade alguma, nenhuma vontade de se conhecer. Saiam rapidamente, deixando parte de seus corpos conosco." (Ojeda, 2023, p.24).

[133]"Réptil brincou comigo no primeiro dia em que me viu manchar a natureza. [...]Eu lhe dizia: "Olha como eu mancho, você viu? Já sou grande". E ele respondia: "Mentira, Sapinho, você é pequena". Ele me chamava de Sapinho porque eu passava o dia pulando. Eu o chamava de Réptil porque ele tinha a pele escamosa. Juntos, pegávamos minhocas e víamos o sangue escorrer pelas minhas coxas. Ele me abraçava, falava da filha dele e de como era difícil ser pai de uma menina bonita. eu lhe contava que nunca tinha conhecido o meu, mas que um dia eu perguntaria para a mami, que um dia eu saberia como era. Aí ele me dizia: "Pobre Sapinho que não tem pai", e me dava beijos diferentes dos da vovó. Beijos viscosos com mau hálito" (Ojeda, 2023, p. 25).

menina bonita, dando a entender que sentia desejo sexual e pode ter chegado a abusar sexualmente da própria filha. Aqui, assim como no conto anterior, percebemos mais uma vez a família e o próprio lar como berço de diversas violências e violações. As dinâmicas familiares representadas por Ojeda figuram o que já sabemos através de dados[134]: a violência sexual contra meninas e mulheres é frequentemente praticada por familiares e pessoas próximas, dentro do próprio lar.

Embora narre os acontecimentos, no entanto, Ranita parece ainda não ter uma gramática para compreender a gravidade das falas e comportamentos de Réptil, que enxerga como um amigo. Fica evidente na maneira com que a personagem descreve os ocorridos sua inocência e falta de repertório para compreender as nuances do que Réptil fala e o perigo que representa para ela. Apesar dos claros sinais de que Réptil é perigoso, então, a menina, sem a orientação ou supervisão de um adulto responsável, passa o dia em sua companhia. O homem, por outro lado, entende que seu comportamento é inadequado e, cumprindo com seu papel de violador, faz o possível para esconder da avó de Ranita sua proximidade com a menina:

> Frente a la abuela él apenas me dirigía la palabra, pero a veces, si estábamos solos, me pedía que le hablara de Firulais y yo lloraba porque lo extrañaba mucho y en la finca no teníamos perro. Otras, me daba de beber algo amargo que me hacía dormir en los matorrales. Cuando despertaba volvía a casa con cansancio y dolor entre las piernas, pero fingía estar bien para que la abuela no se enojara (Ojeda, 2020, p. 14)[135]

Ainda que entenda que havia algo de errado, de aparentemente sentir vergonha e medo de contar para a avó, Ranita não parece saber nomear o que estava acontecendo. Para além da falta de vocabulário, é claro, a menina parece também não compreender totalmente o que acontecia após acordar. Assim como em Las Voladoras, percebemos nesse trecho o silenciamento da personagem principal. Enquanto no primeiro conto isso parte de terceiros, do que a menina chama de

[134]Para meninas e mulheres, em especial, a casa e a família são muitas vezes os ambientes em que estão mais inseguras. Conforme o Atlas da Violência, publicado em 2024 pelo IPEA, 81% dos casos *de* violência contra a mulher registrados no Brasil aconteceram dentro de casa, sendo homens apontados como os principais agressores, em 86,6% dos casos.

[135]"Na frente de vovó ele mal falava comigo, mas às vezes, se estivessemos sozinhos, ele me pedia para contar sobre o Totó e eu chorava muito porque sentia muita falta dele e no sítio não tínhamos cachorro. em outros momentos, ele me dava algo amargo para beber que me fazia dormir nos arbustos. Quando acordava, chegava em casa cansada e com dor entre as pernas, mas fingia estar bem para a vovó não ficar brava." (Ojeda, 2023, p. 26).

“congregação”, aqui parece partir da própria personagem. Ranita afirma que mascara os sinais do abuso, que finge que nada aconteceu para não estressar a avó. O comportamento da menina parece se alinhar a comportamentos comuns a crianças vítimas de abuso que, conforme afirma Elizabeth Rondon em “O poder nos muros do silêncio: abuso sexual, segredo e família” (2016), costumam ter medo e vergonha de delatar seus abusadores, sentimentos esses nos quais se ancora o silêncio.

> Um medo paralisante circunda o cotidiano da vítima, impedindo-a que revele a violação. Não existe uma explicação no nível racional. Sabe-se que as formas de reação vão depender de alguns fatores como confiança da mãe sobre as ações da filha, a idade, a escolaridade, a maturidade das mesmas. Porém, independente desses fatores, o medo se apresenta, em alguns casos, como estratégia de permanecer viva (Rondon, 2018, p. 143).

4.2.4. Aborto, vingança e a bruxa

A avó toma conhecimento da situação quando os sucessivos abusos de Réptil resultam na gravidez da menina aos 13 anos de idade. A avó, então, chora e se culpa pelo que aconteceu à neta, mas não se resigna. Interrompe a gravidez de Ranita, como fazia com frequência com as outras meninas do vilarejo que a procuravam na mesma situação de desespero.

> También hubo noches en las que me pregunté cosas. Por ejemplo, por qué el rojo decapitación y el rojo degollación son tan distintos. O por qué Dios hace un círculo con las cabezas de los animales que matamos en la finca. O por qué cuando mi barriga se puso un poco redonda la abuela me desnudó y me hizo sacar la lengua hasta que me mareé.
>
> O por qué me miró largo rato entre los muslos apretando los dientes.
>
> O por qué lloró.
>
> “Perdóname, mijita”, me dijo despacio, y a mí me dio pena su llanto de murciélago, su llanto de ratita (Ojeda, 2020, p. 16)[136]

O aborto, aqui, embora tratado como algo simples e cotidiano, tão natural quando a vida (evidenciado em trechos como “Era como un parto pero al revés, porque en lugar de salir algo vivo salía algo muerto. “La muerte también nace”, decía

[136]Também houve noites em que me perguntei coisas. Por exemplo, por que o vermelho decapitação e o vermelho coagulação são tão diferentes. Ou por que Deus faz um círculo com as cabeças dos animais que matamos no sítio. Ou por que quando minha barriga ficou um pouco redonda a vovó me despiu e me fez botar a língua para fora até que eu ficasse com enjoo.
Ou por que ela olhou muito tempo entre minhas coxas rangendo os dentes.
Ou por que chorou.
“Me perdoa, filhinha”, disse lentamente, e eu fiquei com pena do seu choro de morcego, seu choro de ratinha. (Ojeda, 2023, p.29).

la abuela[...]”[137]), denuncia uma realidade de abandono e precariedade sofrida por mulheres e meninas abandonadas pelo Estado, abandono esse ainda mais comum quando se trata de meninas como Ranita, inseridas em um contexto de vulnerabilidade social. Conforme ressalta Bustamante Escalona (2023), os abortos praticados no conto são procedimentos caseiros, feitos com o uso de chás e ervas ou de manipulação física, sem os devidos cuidados médicos e sanitários, expondo a realidade vivida por mulheres que precisam buscar uma solução de maneira clandestina, ilegal. Aqui, fica evidente o recorte de classe também. Trata-se de um contexto de marginalização, em que dada a baixa condição socioeconômica, além de não haver alternativas legais, também não há alternativas seguras.

No trecho, para além disso, fica evidente, mais uma vez, a inocência da menina, que não entendia que estava sofrendo abuso sexual e não compreendia, tampouco, a reação da avó. Desde o início do conto fica posto que a menina não tem mais contato com Réptil e que sente falta de sua companhia: “Me gusta Réptil, aunque ya no pueda hablarle.”[138] (Ojeda, 2020, p. 12). O sentimento de Ranita não é estranho a vítimas de abuso, principalmente aquelas em situação de vulnerabilidade, que não têm o arcabouço necessário para se entenderem enquanto vítimas de uma violência, como é o caso da personagem. Apesar de, no conto, esse rompimento ser mencionado diversas vezes ao longo do texto, sua causa só é revelada após o momento em que a avó toma conhecimento das violações:

> Dos días después comimos con Reptil. Recuerdo su lengua engordando como un gorrión, la sangre púrpura sobre la mesa, las venas de su cuello del tamaño de gusanos fríos, el machete limpio y brillante cortando el viento. Recuerdo que canté duro mientras la abuela lo veía retorcerse. Canté: “Ai, ai, ai, las niñas lloran, las ranas saltan, los pollitos pían, pío, pío, las vacas mugen, muuu, los hombres jadean, aj, aj, aj, las lechuzas ululan, uuu, uuu, las niñas lloran, ai, ai, ai”.
>
> Recuerdo que lo enterramos entre los matorrales (Ojeda, 2020, p. 15)[139]

---

[137] “Era como um parto, mas ao contrário, porque em vez de sair algo vivo, saía algo morto. “A morte também nasce”, dizia a vovó [...] (Ojeda, 2023, p. 24).

[138] “Gosto de Réptil, apesar de não poder mais falar com ele” (Ojeda, 2023, p. 22).

[139] “Dois dias depois, comemos com Réptil. Lembro-me da sua língua engordando como um pardal, do sangue roxo sobre a mesa, das veias do seu pescoço do tamanho de vermes frios, do facão limpo e brilhante cortando o vento. Lembro-me de cantar bem alto enquanto a vovó o observava se contorcer. Eu cantei: “Ai, ai, ai, as meninas choram, os sapos pulam, os pintinhos piam, pio, pio, as vacas mugem, muuu, os homens ofegam, arf, arf, arf, as corujas ululam, uuu, uuu, as meninas choram, ai, ai, ai”. Lembro-me de que o enterramos entre os arbustos. ”. (Ojeda, 2023, p. 29).

Tudo acontece enquanto Ranita entoa uma canção cheia de onomatopeias. Na canção, a menina reproduz o som de vários animais e também das meninas, que choram, e dos homens, que arfam. O som que a menina atribui aos homens e às meninas - a menina chora, sofre, enquanto o homem arfa, recupera o ar ou, ainda, sente prazer - remete ao abuso sofrido, funcionando como um testemunho a partir do vocabulário que lhe é familiar. A menina utiliza, aqui, dos sons e da música para expressar o que não pode colocar em palavras, para dizer o indizível. A canção parece, ainda, demonstrar que Ranita entende essa violência como algo cotidiano; que esses sons, essa agressão, são, para ela, tão naturais quanto o canto dos pássaros ou o mugir das vacas.

Já a avó, ao longo de toda a narrativa referida como bruxa tanto por Réptil quanto por seus vizinhos, se vinga do abusador de maneira condizente com o antigo arquétipo da bruxa clássica. Convida Réptil para uma refeição e o envenena, cortando sua cabeça logo em seguida. As duas então enterram o corpo do homem nos arbustos, que parecem ser os mesmos em que ele abusou sexualmente de Ranita. A reação da avó ecoa, mais uma vez, estereótipos relacionados à figura da bruxa, como o aborto e a vingança através do domínio de ervas para a fabricação de venenos e poções.

Assim como a Voladora do conto anterior, a avó em “Sangre Coagulada” encarna a figura de uma bruxa híbrida, que mistura características das várias faces da bruxa, em especial a figura clássica da bruxa europeia e as bruxas da tradição oral dos Andes. Para além das características que remetem às velhas crenças sobre as bruxas difundidas através do *Malleus Maleficarum*[140]*,* como o domínio de ervas para envenenamento e o aborto, Ranita, Reptil e os vizinhos, ao longo de todo o texto, atribuem à avó características da Uma, um ser descrito na tradição oral de varias regiões andinas “[...] como uma bruxa que tem a capacidade de separar a cabeça de seu corpo e que se dedica a caçar homens. Em sua etimologia quechua,

[140]Malleus Maleficarum se refere ao livro de Heinrich Kramer publicado em 1487 que foi uma grande influência na perseguição a mulheres vistas como bruxas na Europa na segunda metade do século XVI. O livro, dividido em três partes, é quase um manual que descreve como identificar uma bruxa e como se livrar dela.

a palavra “Uma” significa cabeça”[141] (Leandro Hernández, 2025, p. 78, tradução nossa):

> Según Reptil eso era porque al otro lado del río contaban que la abuela era una bruja.
> Que su cabeza volaba sobre los tejados por las noches.
> Que ponía sangre coagulada bajo las camas de los dormidos (Ojeda, 2020, p.14)[142]

> [...] hubo noches en las que soñé que a la abuela se le despegaba la cabeza. Era una cabeza amable y quieta, como la de las gallinas, y volaba en círculos (Ojeda, 2020, p. 16)[143]

Aqui, mais uma vez, o campo do onírico surge como uma maneira de posicionar os personagens em uma fronteira entre o real e o sobrenatural. O sonho, enquanto recurso típico da literatura fantástica, surge para introduzir o maravilhoso e/ ou o horror, questionando o que é real e abrindo uma fissura no cotidiano através da qual surge o fantástico.

4.2.5. A bruxa e a transmissão de saberes ancestrais

Desde o início do conto é estabelecido que Ranita, vista como abjeta, também é associada à figura da bruxa. Até mesmo a mãe, quando decide abandonar a menina, usa como desculpa os comportamentos que associa à bruxaria:

> Me gusta mami, pero desde que vio mis cortes me mandó al páramo. Yo sé que ella le dijo mentiras a la abuela: que me robó tampones usados de la basura. Que canto canciones raras en las noches de luna llena. Que me corto el vello púbico. Que he aprendido a ser bruja: que es culpa de la abuela que yo huela a sangre y a genitales (Ojeda, 2020, p. 12)[144]

---

[141]No original: “También se describe en la tradición oral de la zona andina a Uma como una bruja que tiene la capacidad de separar la cabeza de su cuerpo y que se dedica a cazar hombres. En su etimología quechua, la palabra ‘Uma’ significa cabeza”

[142]Segundo Réptil, era porque do outro lado do rio diziam que a vovó era uma bruxa.
Que sua cabeça sobrevoava os telhados à noite.
Que punha sangue coagulado embaixo da cama dos que estavam dormindo. (Ojeda, 2023, p. 24).

[143][...] houve noites em que sonhei que a cabeça da vovó estava se desprendendo. Era uma cabeça gentil e tranquila, como a das galinhas, e voava em círculos.” (Ojeda, 2023, p. 28).

[144]“Eu gosto da mami, mas, desde que ela viu meus cortes, me mandou para o brejo. Sei que ela contou mentiras para a vovó: que eu roubo absorventes usados do lixo. Que eu canto músicas estranhas em noites de lua cheia. Que eu corto meus pelos pubianos. Que aprendi a ser bruxa: que a culpa é da vovó que eu cheire a sangue e genitais. (Ojeda, 2022, p. 22).

A visão da mãe sobre “ser bruxa” é claramente negativa. Apesar de optar por levar a menina para ficar com a avó e “aprender lo básico” (Ojeda, 2020, p. 15)[145], ela mesma repudia o comportamento da avó e também de Ranita. Fica evidente que leva a filha para morar com a avó não por achar importante que as duas mantenham contato, ou para que a menina aprenda com a avó, mas por não suportar mais cuidar de Ranita: “Mami no soporta que hable de la forma de la sangre” (Ojeda, 2020, p. 12)[146].

Percebemos, aqui, um paralelo entre a figura da mãe de Ranita e dos pais da narradora de *Las Voladoras* no sentido em que ambas as famílias demonstram o mesmo temor em relação a tudo que remete a ancestralidade e práticas de povos indígenas andinos. A mãe, aqui uma mulher que sai da casa da mãe em uma fazenda e se muda para a cidade, parece buscar esquecer essa vida anterior porque “le da miedo el páramo y le da miedo la abuela” (Ojeda, 2020, 12)[147]. Diversas vezes ao longo do conto a narradora menciona que a mãe não teve contato com os saberes da avó, que “nunca ha degollado a una vaca, nunca le ha abierto el ventre de a un cerdo. No sabe que las cabezas ruedan en círculos y sueltan sangue rojo músculo” (Ojeda, 2020, p. 11)[148]. A menina afirma, ainda, que a mãe “tampoco entiende lo que hacemos con las chicas” (Ojeda, 2020, p. 13)[149].

A mãe parece, então, da mesma maneira que os pais do conto anterior, não levar a sério, ou talvez até mesmo desprezar, esses saberes em detrimento de um saber mais cientificista. Esse medo do páramo e de sua origem parecem se refletir no que sente pela filha, que adquire comportamentos que a mãe também teme e despreza, como a fixação pelo sangue, comportamento esse que a lembra da avó da menina que, segundo ela, é culpada pelos comportamentos de “bruxa”. Vale ressaltar, ainda, que parte do desprezo da mãe parece se ancorar em uma espécie de capacitismo em relação a filha, já que, como explica a avó: “Se fue porque tienes el cerebro redondo [...] y tus ideas se caminan por encima” (Ojeda, 2020, p. 11).[150]

---

[145]“aprender o básico” (Ojeda, 2022, p. 26).
[146]“A mami não suporta que eu fale da forma do sangue. Ela tem medo do brejo e tem medo da vovó.” (Ojeda, 2023, p. 23).
[147]“Ela tem medo do brejo e tem medo da vovó” (Ojeda, 2023, p. 23).
[148]“[...] nunca degolou uma vaca, nunca abriu a barriga de um porco. Ela não sabe que as cabeças rolam em círculos e soltam sangue vermelho músculo.” (Ojeda, 2023. p.21)
[149]“Ela também não entende o que fazemos com as meninas” (Ojeda, 2023, p. 24)
[150]“Ela foi embora porque você tem o cérebro redondo [...] e suas ideias são atropeladas” (Ojeda, 2023, p. 21)

A despeito dessa visão negativa da mãe, Ranita convive bem com a avó e parece gostar de viver na fazenda cercada pela natureza e outros animais. Ao longo do texto, a menina cita diversas coisas que aprendeu na fazenda, com a avó, com os animais e com Réptil, coisas boas e ruins.

> Aquí he aprendido que si te echas dos gotas de leche de cabra en el ojo se te cura la infección. Que el agua de culebra envenena y el agua de caballo sana. Que un lechón puede nacer sin romper la placenta, protegido en el ámbar tibio de su madre, y que si lo sostienes en tus manos es igual que aguantar un globo lleno de pis. Que las vacas lloran. Que los mosquitos jamás le pican a la abuela porque tiene la piel dura como una iguana. Que los genitales duelen. Que las personas saben pensar y yo no porque tengo el cerebro redondo. Que el tiempo es como el sol que se repite cada día y se enferma cada noche.
>
> Que los hombres jadean: aj, aj, aj.
>
> Que las niñas lloran: ai, ai, ai (Ojeda, 2020, p. 15)[151]

Excluída da escola, um lugar de aprendizado formal, a menina aprende com a avó conhecimentos práticos, um saber alternativo que a conecta com o próprio corpo e com a natureza, e que desperta novas maneiras de compreender o mundo e conviver com os seres ao seu redor. Ao longo do texto, Ranita cita que aprendeu com a avó a preparar medicamentos usando ingredientes naturais, aprendeu a cuidar das meninas que apareciam procurando ajuda, a fazer abortos como a avó fazia, aprendeu a ajudar as pessoas e tratá-las com gentileza, mesmo que essa não seja recíproca.

> Una vez vino una niña con su mami, soltó sangre y coágulos en mi barreño y le escupió a la abuela en la cara. Eso me dio mucha rabia. Eso me hizo enfadar. Quise darles un beso en el cogote y cortarles la cabeza, pero la abuela no me dejó vengarme. Dentro del barreño había coágulos y restos muy rojos del tamaño de un diente de ajo. Al tocarlos empecé a sudar. A veces sudo aunque no haga calor. Cuando se fueron le pregunté a la abuela: "¿Por qué las ayudamos si son malas?". Y ella me dijo: "Aquí somos así, mijita" (Ojeda, 2020, p. 15)[152]

---

[151]"Aqui eu aprendi que se você pingar duas gotas de leite de cabra no olho você cura a infecção. Que água de cobra envenena e água de cavalo cura. Que um leitão pode nascer sem romper a placenta, protegido no âmbar morno da sua mãe, e que segurá-lo nas mãos é como segurar um balão cheio de xixi. Que as vacas choram. Que os mosquitos nunca picam a vovó porque ela tem a pele dura como a de uma iguana. Que os genitais doem. Que as pessoas sabem pensar e eu não, porque tenho o cérebro redondo. Que o tempo é como o sol que se repete todos os dias e se enferma todas as noites.
Que os homens ofegam: arf, arf, arf.
Que as meninas choram: ai, ai, ai. (Ojeda, 2023, p. 26).

[152]"Uma vez uma menina veio com sua mami, soltou sangue e coágulos na minha bacia e cuspiu na cara da vovó. Isso me deixou muito irritada. Isso me deixou com raiva. Eu queria beijá-las no pescoço

A menina também aprende com a avó a conviver com os animais como iguais. Aprende a “decapitar aves, a degollar vacas" (Ojeda, 2020, p. 16)[153], a “contarle cosas a las plantas, a matar y a querer lo que mato” (Ojeda, 2020, p. 17)[154]. Aprende a cuidar e também a matar, aprende que vida e morte são parte de um mesmo ciclo natural. Que todos sangram e morrem da mesma maneira, que “Un hombre sangra igual que un cerdo y su cabeza rueda en el mismo sentido que las de las gallinas.” (Ojeda, 2020, p, 17)[155]. Ranita aprende a viver em comunidade, ou como propõe Donna Haraway, aprende a “fazer parentes”[156], aprende que ela e os animais da fazenda não são tão diferentes assim.

> A mí no me da miedo la piel de gallina, la cabeza de gallina. No temo al cuello de la vaca, ni a los intestinos del cerdo, ni a las cabras que lloran y gritan por las noches mojando la tierra con su solitaria leche. Nada que venga del interior de los animales me asusta porque ese interior de huesos y de arterias se parece al mío (Ojeda, 2020, p. 12-13)[157]

Essa visão desafia a ideia do ser humano como um ser hierarquicamente superior aos outros seres, como algo separado da natureza. Ideia essa, que, de acordo com Rosi Braidotti (2013), não apenas destaca a espécie humana como superior, mas pressupõe a existência de uma humanidade única, de uma ideia universal de “Homem”, um ser “[...] implicitamente entendido como masculino, branco, urbanizado, falante de uma língua padrão, heterossexualmente inscrito em uma unidade reprodutiva e como um cidadão completo de um sistema político reconhecido” (Braidotti, 2013, p. 65, tradução nossa)[158].

---

e cortar a cabeça delas, mas a vovó não me deixou me vingar. Dentro da bacia havia coágulos e restos muito vermelhos, do tamanho de um dente de alho. Ao tocá-los, comecei a suar. Às vezes eu suo, mesmo que não faça calor. Quando foram embora, perguntei à vovó: “Por que as ajudamos se elas são ruins?”. E ela disse: “Aqui somos assim, filhinha.”. (Ojeda, 2023, p. 27).

[153]“decapitar aves, degolar vacas” (Ojeda, 2023, p. 28).

[154]“contar coisas para as plantas, a matar e a gostar do que mato” (Ojeda, 2023, p. 29).

[155]“Um homem sangra como um porco e sua cabeça rola na mesma direção que as das galinhas” (Ojeda, 2023, p. 29).

[156]A filósofa estadunidense Donna Haraway propõe que fazer parentes, ou seja, relacionar-se com outros seres, humanos e não-humanos, de maneira gentil e colaborativa, em uma terra “cheia de refugiados, humanos e não humanos, e sem refúgios”, seria uma possibilidade de futuro em que a existência humana seja ainda possível. (Haraway, 2016).

[157]“Não tenho medo da pele arrepiada, da cabeça da galinha. Não temo o pescoço da vaca, nem os intestinos do porco, nem as cabras que choram e gritam à noite molhando a terra com seu leite solitário. Nada que vem de dentro dos animais me assusta, porque esse interior de ossos e artérias se parece com o meu.” (Ojeda, 2023, p. 23).

[158]No original: “Universal ‘Man’, in fact, is implicitly assumed to be masculine, white, urbanized, speaking a standard language, heterosexually inscribed in a reproductive unit and a full citizen of a recognized polityUniversal ‘Man’, in fact, is implicitly assumed to be masculine, white, urbanized,

Essa ideia do ser humano como algo descolado do planeta terra é uma ideia ocidental, que chega a partir do momento da colonização e toma força à medida que os saberes indígenas são apagados. Ailton Krenak afirma que esse entendimento da natureza como algo vivo, que não engloba apenas a paisagem mas todos os seres viventes nesse ecossistema, é comum não apenas a vários povos indígenas brasileiros, mas a vários povos espalhados pelo globo, como os Hopi, nos Estados Unidos, os Massai, no Quênia, e em povos que habitam regiões como os andes equatorianos e colombianos (Krenak, 2019).

> Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso - enquanto seu lobo não vem -, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza.[...] A ideia de nós, os humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos (Krenak, 2019, p. 16-23).

Dessa maneira, percebemos que o conhecimento de mundo que Ranita adquire com a avó representa um conhecimento marginalizado não apenas por divergir do ideal de uma visão cientificista do saber que é cúmplice de violências coloniais, de gênero e de raça, mas por advir de uma cosmovisão indígena. Enquanto o conhecimento valorizado de acordo com uma epistemologia ocidental é baseado em um modelo acadêmico, pautado na escrita, as epistemologias indígenas tendem a ser pautadas em experiências intergeracionais, compartilhadas de forma oral.

> Tem muita importância a transmissão oral que não é aceita na academia ocidental, em que se valoriza a escrita e se desconfia das tradições orais como algo que pode ser transformado e está impregnado de subjetividade. Dessa maneira, as demais expressões citadas são consideradas como saber popular, que não é digno de ser levado em conta. Talvez, tudo isso contribua para que se tenha formado a ideia de que os povos indígenas sejam primitivos, por não seguirem as normas “superiores” ocidentais (Bach, 2018, p. 8, tradução nossa).[159]

---

speaking a standard language, heterosexually inscribed in a reproductive unit and a full citizen of a recognized polity”.(Braidotti, 2013, p. 65).

[159]No original: “Tiene mucha importancia la transmisión oral que no es aceptada en la academia occidental en la que se otorga valor a la escritura y se desconfía de las tradiciones orales como algo que puede ser transformado y está impregnado de subjetividad. Asimismo, las demás expresiones citadas son consideradas como saber popular, no digno de ser tenido en cuenta. Quizás, todo ello contribuya a que se haya formado la idea de que las gentes indígenas son primitivas, no civilizadas, por no seguir las normas “superiores” occidentales.” (Bach, 2018, p. 8).

Essa preferência por um modo de vida ocidental, evidenciado no texto pela maneira com que a menina e a avó são tratadas pelo povo do vilarejo, bem como pela expulsão da menina da escola, representante de uma visão de saber cientificista como superior a outras formas de conhecimento, tem raízes na violência colonial, que instaurou a ideia de hierarquia de saberes ao demonizar povos indígenas e seus costumes. A professora e antropóloga estadunidense Irene Silverblatt (1987) aponta que as tentativas de epistemicídio cometidas contra os povos indígenas dos Andes se deu a partir da colonização principalmente por um esforço da igreja para acabar com a religião indígena. Silverblatt afirma que isso se deu principalmente devido a crença de que “o diabo estava florescendo nos Andes" (Silverblatt, 1987, p. 169, tradução nossa)[160], crença essa ancorada na teoria de que a religião indígena nada mais era que uma maneira de venerar o diabo:

> De que outra maneira explicar a devoção demonstrada por esse povo às montanhas, árvores, pedras, ao sol, à lua, rios e nascentes. Talvez Cristo ou seus discípulos ainda não houvessem cruzado o Atlântico, então os indígenas não poderiam, estritamente falando, ser acusados de heresia; mas certamente o diabo havia chegado. De fato, não apenas os primeiros evangelizadores católicos, mas os primeiros conquistadores espanhóis e burocratas imediatamente sentiram a presença de Satan nos Andes, tentando e seduzindo os Índios para que cultuem seus *huacas*, seus ídolos, seus ancestrais. Nos primeiros registros espanhóis, nós descobrimos que a religião nativa era vista meramente como mais um veículo através do qual o demônio manifestava suas tentativas de derrubar o reino de Deus (Silverblatt, 1987, p. 70, tradução nossa)[161]

Ainda de acordo com Silverblatt (1987), os espanhóis passaram a crer que, se o diabo estava naquelas terras (os Andes), lá também haveriam bruxas para comungar com ele. A partir de então, a mesma perseguição contra a ideia da bruxa concebida no *Malleus Malleficarum* passou a ser aplicada também nos Andes, e os espanhóis passaram a achar “o demônio embaixo de cada pedra e bruxas embaixo

---

[160]No original: “The devil was flourishing in the Andes” (Silverblatt, 1987, p. 169).

[161]No original: “How else to explain the devotion displayed by these people toward the hills, trees, stones, the sun, the moon, rivers and springs. Perhaps Christ or his disciples had not yet crossed the Atlantic, so the indios could not strictly speaking be accused of heresy; but certainly the devil had arrived. Indeed, not only the first Catholic evangelists, but the earliest Spanish conquerors and bureaucrats immediately felt the presence of Satan in the Andes, tempting and seducing the Indians into worshipping their /uacas, their idols, their ancestors. In the earliest Spanish records, we discover that native religion was viewed as merely one more vehicle through which the devil manifested his attempts to overthrow God’s kingdom.” (Silverblatt, 1987, p. 70).

de cada cama" (Silverblatt, 1987, p. 172, tradução nossa)[162]. Silverblatt ressalta que estava posto que, mesmo que a acusação de bruxaria fosse atribuída a qualquer um que praticasse atividades como o conhecimento sobre ervas e a predição do futuro, o conceito de bruxaria dos colonizadores era mais frequentemente associado às mulheres. Tal crença parece se dar não somente ao fato de as mulheres serem vistas como pecadoras, mas também porque, nesse contexto, as mulheres representavam uma ameaça à colônia, visto que foram as que mais resistiram à aculturação forçada.

> Os espanhóis declararam que bruxaria e idolatria eram indistinguíveis; portanto, bruxaria, manutenção de tradições ancestrais, e resistência política consciente se tornaram cada vez mais conectadas para indígenas colonizados. “Bruxas”, manipulando estruturas e ideologias introduzidas pelos espanhóis, formaram ligações cruciais em um movimento político-religioso clandestino que estava emergindo em resposta ao colonialismo.
> Do ponto de vista indígena, mulheres passaram a ser vistas como a égide da cultura tradicional Andina, as defensoras da maneira de vida pré-Colombiana contra um regime ilegítimo (Silverblatt, 1987, p. 195, tradução nossa)[163]

4.2.6. Tempo no conto

Ao longo de todo o conto, a imagem do círculo está sempre muito presente. Ranita afirma que seu cérebro é redondo, que as cabeças dos animais, após cortadas, desenham um círculo no chão, que esse mesmo círculo representa um ventre inchado na gravidez e também a imagem de Deus, que é de “una redondez perfecta” (Ojeda, 2020, p. 10)[164], “geometría divina” (Ojeda, 2020, p. 11)[165]. A visão do círculo aqui é claramente associada à ideia de círculo da vida, representa a vida e também a morte, início e fim que se confundem e se misturam.

Essa visão do tempo circular é explicitada, ainda, pela avó, que afirma que “El tiempo es una circunferencia” (Ojeda, 2023, p. 10)[166]. Essa perspectiva, que entende o tempo a partir da natureza e dos ciclos da vida, se difere de concepções modernas

---

[162]No original: “The devil under each rock and witches under each bed (Silverblatt, 1987, p. 172).
[163]No original: “The Spanish decreed that witchcraft and idolatry were indistinguishable; thus, witchcraft, maintenance of ancient traditions, and conscious political resistance became increasingly intertwined for colonial Indians. “‘Witches,” manipulating structures and ideologies introduced by the Spanish, formed crucial links in an underground politico-religious movement that was emerging in response to colonialism. From the indigenous point of view, women became identified as the upholders of traditional Andean culture, the defenders of pre-Columbian lifeways against an illegitimate regime.” (Silverblatt, 1987, p. 195).
[164]“Uma redondez perfeita [...]” (Ojeda, 2023, p. 20).
[165] “Geometria divina” (Ojeda, 2023, p. 20).
[166]“O tempo é uma circunferência” (Ojeda, 2023, p.20).

de tempo, embasadas na ideia de um tempo linear, tripartido em passado, presente e futuro, e pautado pelo tempo do relógio, “abstrações metafísicas que dão continuidade ao projeto cartesiano de separar o sujeito, isto é, o humano, da natureza.” (Bouhaben, 2020, p. 182, tradução nossa).[167] O tempo quando visto a partir de algumas cosmovisões indígenas, conforme afirma Daniel Munduruku, é pautado na natureza, respeitando seus ciclos, uma visão que entende que “o corpo segue o tempo de suas necessidades obedecendo a circularidade que a própria natureza lhe desperta. Vale lembrar que ao refletirmos sobre isso nos colocamos dentro da natureza como parte dela.” (Munduruku, 2017, p. 2).

> Esta concepção [a concepção andina de tempo e espaço] tem um caráter não eurocêntrico e, por isso, pressupõe um espaço-tempo outro, um espaço-tempo distante das condições a priori da sensibilidade. O espaço andino é um espaço heterogêneo e relacional distante do espaço produtivo do capitalismo e do espaço analítico da ciência; enquanto o tempo andino é um tempo cíclico, alheio ao tempo linear da produtividade capitalista, da análise científica e do relato cristão (Bouhaben, 2020, p. 182, tradução nossa). [168]

No conto, percebemos essa conexão entre tempo e natureza não apenas nas associações que Ranita faz entre a figura do círculo e a morte/vida, mas também na maneira com que a menina diz compreender a passagem do tempo: “el tiempo es como el sol que se repite cada día y se enferma cada noche.” (Ojeda, 2020, p. 15)[169]. Essa noção de circularidade, de repetição sempre associada à ideia de nascimento e morte se repete ao final do conto, momento em que a avó, após ensinar a Ranita tudo que sabe, começa a definhar enquanto a neta se desenvolve: “Poco después la abuela empezó a adelgazar hasta secarse como una rama. Mis caderas se robustecieron” (Ojeda, 2020, p. 17)[170]

As duas representariam, desta maneira, passado e presente encarnados, ou o presente profundamente ancorado a um passado que o ensinou tudo. Aqui,

---

[167]No original: “abstracciones metafísicas que dan continuidad al proyecto cartesiano de separar al sujeto, esto es, al humano de la naturaleza.”

[168]No original: “Esta concepción tiene un carácter no eurocéntrico y, por ello, supone un espacio-tiempo otro, un espacio-tiempo ajeno a las condiciones a priori de la sensibilidad. El espacio andino es un espacio heterogéneo y relacional ajeno al espacio productivo del capitalismo y al espacio analítico de la ciencia; mientras que el tiempo andino es un tiempo cíclico ajeno al tiempo lineal de la producti- vidad capitalista, del análisis científico y del relato cristiano.”

[169]“Que o tempo é como o sol que se repete todos os dias e se enferma todas as noites” (Ojeda, 2023, p. 26).

[170]Logo depois, a vovó começou a emagrecer até secar como um galho. Meus quadris ficaram mais *robustos*” (Ojeda, 2023, p. 29).

ressurge mais uma vez a figura do duplo, imagem que ganha força a partir da ideia de circularidade. A avó diminui para que a neta cresça, mas os ensinamentos compartilhados perduram. A neta se torna a avó. Esse tropo do duplo, da neta que se torna avó ou filha que se torna a mãe não é novo na obra de Ojeda; em "Mandíbula*"* (2018), a metáfora da filha que "devora pouco a pouco sua mãe para converter-se nela" (Sanguino, 2023, p. 54, tradução nossa)[171] está bastante marcada. O tropo aparece mais uma vez no romance mais recente da autora, "Chamanes eléctricos en la fiesta del sol*"* (2024), onde Noa, uma das personagens principais, passa a comportar-se como a avó que nunca conheceu ao hospedar-se no antigo quarto dela; aqui, mais uma vez, a avó era também conhecida por ser bruxa, e a neta, apesar de nunca tê-la conhecido, tem contato com os conhecimentos da avó através de um livro que encontrou em seu quarto. Da mesma maneira, este é um tropo que se repete também em outras obras da literatura latinoamericana, como a sobrinha e a tia em "Aura*"* (1962), de Carlos Fuentes, e os diversos Aurelianos e José Arcadios de Gabriel Garcia Marquez em "Cem Anos de Solidão*"* (1967).

Em "Sangre Coagulada*"*, à medida que a avó definha e a menina toma seu lugar, os papéis se invertem e agora é a menina quem cuida e protege. Ranita agora faz sozinha todo o trabalho da fazenda, além de cuidar da avó e defendê-la da hostilidade dos vizinhos. A neta herda não apenas os conhecimentos, mas o trabalho e o fardo de ser ao mesmo tempo excluída e procurada por seus vizinhos.

> Ahora limpio las sábanas sola.
>
> Escucho el torrente.
>
> La sangre también me dijo que una cabeza cortada dibuja el tiempo. Que donde una planta estuvo mañana crecerá otra. Que la abuela se hace pequeña para que yo me haga grande. Ella ya no camina, ya no habla, pero a veces grita feo como las cabras la noche antes de la degollación. Yo la escucho y nos defiendo con piedras de los invasores. Crezco fuerte en su sitio porque además de sincera, la sangre es justa.
>
> La sangre dice el futuro y a mí se me caerá la cabeza (Ojeda, 2020, p. 18)[172]

---

[171]*No original: "[...] la hija devora poco a poco a su madre para convertirse en ella."* (Sanguino, 2023, p. 54).

[172]"Agora limpo os lençóis sozinha.
Escuto a torrente.
O sangue também me disse que uma cabeça cortada desenha o tempo. Que onde uma planta esteve, amanhã crescerá outra. Que a vovó se faz pequena para que eu me torne grande. Ela não anda mais, não fala mais, mas às vezes grita alto como as cabras na noite anterior à degola. Eu a

O sangue, aqui usado como metáfora para herança genética, dita o futuro de Ranita: assim como a avó, sua cabeça “cairá”, ela se tornará bruxa. O tornar-se bruxa, aqui, adquire também um duplo sentido: demonstra, como afirma Souza Filho (2024), que “as cicatrizes do trauma são mantidas vivas, e a narrativa sugere que o isolamento da avó continuará a ser enfrentado pela neta e por futuras gerações.” (Souza Filho, 2024, p. 95), a menina carregará o mesmo fardo da avó, de ajudar as mulheres dos povoados vizinhos mas, ao mesmo tempo, ser marginalizada e hostilizada por essas mesmas mulheres e suas comunidades. Paralelamente, tornar-se bruxa representa também o domínio de conhecimentos ancestrais que permitem a agência sobre o corpo feminino e a emancipação de uma lógica cisheteropatriarcal dominante.

> Vemos, portanto, como na relação estabelecida entre estes personagens femininos (avó/bruxa-parteira e neta/bruxa-parteira em formação) se plasma este vínculo intergeracional, no qual se vela pelo cuidado dessa herança, por dar continuidade a esses saberes que foram sancionados e oprimidos. E, simultaneamente, ao mencionar essa resistência (presente nos verbos “aguentar” e “defender”) se inscreve essa força do poder coletivo, essa necessidade de tecer redes e laços políticos solidários entre mulheres ante as violências patriarcais: essa seriedade que opera como instrumento de rebeldia (Bustamante Escalona, 2023, p. 229, tradução nossa)[173]

Mais uma vez, em consonância com a obra de filósofas feministas como Donna Haraway e Rosi Braidotti, Ojeda demonstra em sua obra a importância da formação de alianças para além das noções tradicionais de família. Tais visões, conforme apontado anteriormente, se alinham, também, com as teorias de Rosi Braidotti (2013), que afirma a necessidade de formar comunidades pautadas “pelo reconhecimento compassivo de sua interdependência com múltiplos outros, a maioria dos quais, na era do Antropoceno, simplesmente não são antropomórficos”

---

escuto e nos defendo dos invasores com pedra. Cresço forte no seu lugar porque, além de sincero, o sangue é justo.
O sangue diz o futuro e minha cabeça vai cair.” (Ojeda, 2023, p. 30).

[173]No original: “Vemos, por tanto, cómo en la relación establecida entre estos dos personajes femeninos (abuela/bruja-partera y nieta/bruja-partera en formación) se plasma ese vínculo intergeneracional, en el cual se vela por el cuidado de esa herencia, por darle continuidad a esos saberes que han sido sancionados y oprimidos. Y, simultáneamente, al hacer mención a esa resistencia (presente en los verbos “aguantar” y “defender”) se inscribe esa fuerza del poder colectivo, esa necesidad de tejer redes y lazos políticos solidarios entre mujeres ante las violencias patriarcales: esa sororidad que opera como instrumento de rebeldía” (Bustamante Escalona, 2023, p. 229).

(Braidotti, 2013, p. 101, tradução nossa)[174].

Nesse sentido, a avó ensina Ranita a conviver em harmonia com os animais e a floresta, e a ajudar outras mulheres, formando alianças intergeracionais e interespécies, teias de solidariedade com seres-outros, humanos e não humanos, já que, conforme afirma Ranita, “Nada que venga del interior de los animales me asusta porque ese interior de huesos y de arterias se parece al mío” (Ojeda, 2020, p.13)[175] ou, nas palavras de Harraway (2013), “todos os seres compartilham de uma “carne” em comum, paralelamente, semioticamente e genealogicamente” (Harraway, 2013, p. 142).

> Por esas verdades aprendí a aguantar insultos, a sembrar, a no extrañar a mami, a meterle la mano a las chicas, a contarle cosas a las plantas, a matar y a querer lo que mato. También aprendí a contar hasta cien, pero a veces se me olvida (Ojeda, 2020, p.15)[176]

No trecho, Ranita cita alguns dos conhecimentos que adquiriu com a avó, explicitando essas relações de compaixão citadas por Braidotti (2013), explica que aprendeu a comunicar-se com as plantas, plantar e amar os animais. Além de ter aprendido a “meter a mão nas meninas”, aludindo aos abortos que a avó fazia em meninas e mulheres que a procuravam. Fica claro que Ranita aprendeu e segue botando em prática os conhecimentos da avó. É importante notar também que a menina afirma que ali também aprendeu outros tipos de conhecimentos, conhecimentos menos práticos e mais “acadêmicos”, como contar até cem, mas que, por não ser um conhecimento que se alinha a suas práticas diárias, ela às vezes os esquece.

É interessante notar, a partir disso, como o conto explora noções que superam uma ideia de hierarquia de conhecimentos ao representar uma realidade em que saberes acadêmicos ocidentalizados perdem sua importância frente a conhecimentos do dia a dia, passados de geração em geração, conhecimentos práticos. Percebemos, assim, que a avó apresenta à menina conhecimentos

---

[174]No original: “[...] by the compassionate acknowledgement of their interdependence with multiple others most of which, in the age of anthropocene, are quite simply not anthropomorphic” (Braidotti, *2013*, p. 101).

[175]“Nada que vem de dentro dos animais me assusta, porque esse interior de ossos e artérias se parece com o meu” (Ojeda, 2023, p. 23).

[176]“Por causa dessas verdades, aprendi a aturar insultos, a semear, a não sentir falta da mami, a meter a mão nas meninas, a contar coisas para as plantas, a matar e a gostar do que mato”(Ojeda, 2023, p. 29).

alternativos às visões tradicionais e academicistas de saber, emancipando Ranita e também outras mulheres em relação ao próprio corpo, já que as apresenta a novas possibilidades, em que há autonomia e possibilidade de escolha.

> Sé que las criaturas nacen y mueren y que algunas ni siquiera nacen, por eso no pueden morirse. Esto lo entienden las chicas, lo entendemos nosotras: sabemos distinguir entre el golpe y la biología. De nuestros vientres sale la muerte porque lo que heredamos es la sangre. Y según la abuela alguien tiene que meter la mano con cuidado allí donde duele. Alguien tiene que acariciar la herida. Por eso ella mete la mano muy adentro de las chicas y me enseña a acariciar bien. Su cama huele a fetos y a ombligos sucios, pero a nadie le importa. Todas descansamos en la cama de mi abuela, cerramos los ojos, abrimos las piernas. Respiramos lento en las alturas (Ojeda, 2020, p. 15-16).

É a partir desses conhecimentos que se configuram novas possibilidades. Possibilidades de futuro, onde, conforme defende Harraway (2016), o mais importante não sejam laços genéticos, familiares, de sangue, mas a formação de comunidades em que se faça parte de “um bem estar cada vez maior para os diversos seres humanos e outros seres, agindo como meios e não apenas como fins” (Harraway, 2016, p. 142). Entendemos, assim, que o futuro possível de Ojeda é um futuro que se projeta a partir do que entendemos em nossa visão ocidentalizada como passado, em um resgate de cosmovisões indígenas aliadas ao pensamento feminista moderno, um pensamento que desfaz “ambos os laços: de genealogia/parentesco e parentes/ espécies” (Harraway, 2016, p. 141).

Dessa maneira, as bruxas em “Sangre Coagulada” resgatam saberes tradicionais afim de encontrar alternativas em um mundo estruturado por lógicas cisheteropatriarcais em que a violência contra a mulher se evidencia de forma recorrente, como exemplifica o abuso sexual retratado no conto. A bruxa, portanto, surge aqui como uma figura de potência política capaz de articular memória, coletividade e resistência a violências coloniais e de gênero.

4.3. Cabeza Voladora

Em contraste com os dois contos analisados anteriormente, a história de "Cabeza Voladora", terceiro conto da coletânea, não é contada por uma menina adolescente. Narrado em terceira pessoa onisciente, o conto nos apresenta o ponto de vista de uma jovem professora universitária profundamente traumatizada após encontrar os restos mortais de Guadalupe, sua vizinha de dezessete anos.

O conto tem início alguns dias após o crime, quando, impossibilitada de retornar à sua rotina, assombrada pela brutalidade do ocorrido e perseguida por jornalistas inescrupulosos, a mulher se isola em sua casa, onde passa noites insones dividida entre o choque, as lembranças e a culpa.

> En la universidad le dieron una baja forzada. Según el decano era imprescindible que tuviera tiempo para descansar. Como si tal cosa fuera posible, pensó ella. Como si fuera posible dormir, comer, respirar, ducharse o lavarse los dientes. Había momentos en los que ni siquiera se sentía capaz de mover las extremidades fuera de la cama y pensaba en las de Guadalupe: en el lugar perdido de la tierra en donde estarían, solas, como frutos desaguándose en medio de la noche (Ojeda, 2020, p. 19-20)[177].

Nas noites seguintes, a personagem ouve barulhos vindos da casa ao lado, onde ocorreu o crime. Após alguns dias, toma coragem e espia o jardim da casa, onde avista um grupo de mulheres de várias idades, vestidas de branco e entoando cânticos, dançando e apertando os próprios pescoços como se quisessem separar a cabeça do corpo.

> Las vio hacer rituales extraños, tomarse de las manos y llevárselas al cuello durante horas. [...] Empezó a encontrar características propias del grupo de intrusas. Notó, por ejemplo, que enterraban rudas en la tierra removida. Que en sus cantos y rezos repetían palabras como "fuego", "espíritu", "bosque", "montaña". Que se trenzaban el cabello las unas a las otras. Que cuando ponían las manos en sus cuellos durante largo rato, se lo apretaban y dejaban marcas azules en la piel. Que corrían dentro de la casa y azotaban las puertas. Que se escupían en el pecho. Que bailaban haciendo círculos en el aire con sus cabezas (Ojeda, 2020, p. 23)[178].

---

[177]"Na universidade, deram-lhe um afastamento contra sua vontade. Segundo o reitor, era imprescindível que ela tivesse tempo para descansar. Como se tal coisa fosse possível, pensou. Como se fosse possível dormir, comer, respirar, tomar banho ou escovar os dentes. Havia momentos em que ela nem se sentia capaz de tirar os membros da cama e pensava nos de Guadalupe: no lugar perdido da terra onde eles estariam, sozinhos, como frutas se desmanchando no meio da noite." (Ojeda, 2023, p. 34).

[178]"Ela as observou realizar rituais estranhos, de mãos dadas e passando os dedos ao redor do pescoço por horas. [...]. Começou a encontrar características próprias do grupo de intrusas. Notou, por exemplo, que enterravam arruda na terra revolvida. Que em seus cânticos e orações repetiam palavras como "fogo", "espírito", "floresta", "montanha". Que trançavam os cabelos umas das outras.

Atraída e ao mesmo tempo aterrorizada por essas mulheres que apelida de Umas em referência às entidades andinas de mesmo nome, a personagem, desorientada pelas lembranças, pesadelos e pelas presenças perturbadoras, vaga pela casa imersa em culpa, até que decide aceitar o convite de uma das mulheres para participar dos rituais.

4.3.1. Voz narrativa

Diferente dos primeiros contos do livro, em "Cabeza Voladora" não apenas o conto não é narrado em primeira pessoa, mas também não é narrado pela sobrevivente dos crimes cometidos. Conhecemos Guadalupe apenas através de breves flashbacks e memórias da vizinha, que apesar de morar por anos na casa ao lado, relata nunca ter se aproximado muito da menina ou de seu pai, o famoso oncologista Dr. Gutiérrez.

> Esa tarde consiguió dormir y soñó con el cráneo perfecto de Guadalupe volando por el barrio, masticando el aire, descansando entre las flores. Nunca había cruzado más de dos o tres palabras con ella. Nunca le interesó saber algo de su vida. La veía muy poco y siempre en las mismas circunstancias: con su uniforme de colegio privado bajándose del bus o patinando hacia el parque. Era una chica como cualquier otra (Ojeda, 2020, p. 21)[179]

O conto é narrado através de uma perspectiva narrativa onisciente, pela qual temos acesso aos pensamentos da vizinha de Guadalupe, uma professora universitária de trinta e poucos anos cujo nome nunca é mencionado. A personagem contrasta com as narradoras dos contos anteriores não apenas por não narrar o conto em primeira pessoa, mas por ser uma mulher adulta, bem instruída, e com total capacidade de compreender o crime. Ainda assim, devido ao trauma e aos constantes pesadelos da narradora, nos vemos, mais uma vez, acessando a narrativa através de um ponto de vista incerto: ao longo do conto o estado mental da mulher deteriora, e torna-se difícil distinguir sonho e realidade, memória e imaginação. Uma vez mais, a narrativa parte do híbrido. Aqui, realidade, sonho e

---

Que, quando punham as mãos no pescoço por um tempo, apertavam e deixavam marcas azuis na pele. Que corriam para dentro da casa e batiam as portas. Que cospem no peito. Que dançavam fazendo círculos no ar com a cabeça" (Ojeda, 2023, p. 39).

[179]"Naquela tarde, ela conseguiu dormir e sonhou com o crânio perfeito de Guadalupe voando pelo bairro, mastigando o ar, descansando entre as flores. Nunca havia trocado mais do que duas ou três palavras com ela. Nunca se interessou em saber nada sobre a vida dela. Via-a muito pouco e sempre nas mesmas ocasiões: com seu uniforme de escola particular descendo do ônibus ou patinando até o parque. Era uma garota como outra qualquer." (Ojeda, 2023, p. 36).

imaginação se confundem. Lançando mão de uma atmosfera quase-real, quase-onírica, o conto se passa, em sua maior parte, na vigília, na ansiedade, no pesadelo, na madrugada.

> [...] cuando cerró la puerta notó, por primera vez en días, la ropa tirada sobre el sofá, los platos sucios, los papeles en el suelo. Las pesadillas iban y venían si lograba dormir, pero la mayor parte del tiempo se sentía ansiosa, incapaz de mantener los ojos cerrados. Más de una noche terminó sentada en el patio de su casa, observando la pared que daba al jardín del doctor Gutiérrez. No era que quisiera hacerlo, sino que no lo podía evitar. Su mente regresaba a aquella pared, a la mañana del lunes: al sonido plástico y seco contra los ladrillos que llevaba escuchando durante horas y que creyó era el rebote de un balón (Ojeda, 2020, p. 20)[180]

Aqui, mais uma vez, o onírico aparece, como é típico na literatura fantástica, como um escape da realidade: é através de sonhos que o sobrenatural primeiro irrompe na narrativa. A personagem principal repete diversas vezes que sonhou com Guadalupe, com "su torso moreno y menudo bailando en medio de la selva, agitándose, sacando las costillas y los pequeños senos" (Ojeda, 2020, p. 20)[181] ou "con el cráneo perfecto de Guadalupe volando por el barrio, masticando el aire, descansando entre las flores." (Ojeda, 2020, p. 21)[182]. Fica evidente, tanto pela frequência desses sonhos quanto pela maneira com que eles perturbam a personagem, que os sonhos aqui surgem não apenas de uma maneira de introduzir o sobrenatural à narrativa, mas também de uma expressão da culpa que a mulher sente em relação ao assassinato da vizinha.

4.3.2. Espaço da narrativa

Diferente dos contos anteriores, este se passa em uma cidade, e não em uma área rural. Aqui, o conto parece demonstrar que essa violência irracional não se restringe a um local "menos civilizado". Mais uma vez, assim como nos contos anteriores, fica posto que as ideias de civilização e barbárie não fazem parte de uma dicotomia, mas que se interseccionam. Conforme aponta Leonardo-Loayza (2022),

---

[180]"[...] e quando fechou a porta notou, pela primeira vez em dias, as roupas jogadas no sofá, os pratos sujos, os papéis no chão. Los pesadelos iam e vinham se ela conseguia dormir, mas na maior parte do tempo sentia-se ansiosa, incapaz de manter os olhos fechados. Mais de uma noite, ela acabou sentada no quintal de sua casa, olhando para o muro que dava para o jardim do Dr. Gutierrez. Não é que ela quisesse fazer isso, mas não podia evitar. Sua mente voltava àquele muro na manhã de segunda-feira: ao som plástico e seco contra os tijolos que ela estava escutando havia horas e que pensava ser o quicar de uma bola. (Ojeda, 2023, p. 35).

[181]"[...] o torso moreno e miúdo de Guadalupe dançando no meio da selva, contorcendo-se, expondo as costelas e os seios pequenos" (Ojeda, 2023, p.34).

[182]"[...] com o crânio perfeito de Guadalupe voando pelo bairro, mastigando o ar, descansando entre as flores" (Ojeda, 2023, p. 36).

fica posto que, independente do cenário, a violência é onipresente porque é indissociável do ser humano.

> Ojeda emprega o gótico andino para mostrar que tanto a barbárie como a civilização, a natureza e a cultura, têm como denominador comum a violência, não se trata de um traço próprio ou único dos primeiros termos da dicotomia, mas que abarca a totalidade de tal dicotomia, porque faz parte das relações humanas (Leonardo-Loayza, 2022, p. 83, tradução nossa).[183]

Diferente dos contos anteriores, também, a realidade socioeconômica da família de Guadalupe parece ser outra. O pai era um médico famoso, a menina frequentava uma escola particular e aparentava ter uma vida de adolescente comum e confortável. Percebemos através de flashbacks que Guadalupe era uma menina livre, que frequentava a escola, saía com as amigas e brincava na rua. Em um dos flashbacks, inclusive, a narradora relata tê-la visto com o pai, em um breve momento de afeto que a princípio poderia denotar uma boa relação.

> La veía muy poco y siempre en las mismas circunstancias: con su uniforme de colegio privado bajándose del bus o patinando hacia el parque. Era una chica como cualquier otra. Tenía la cabellera larga y negra, un pelo abundante que salía a pedazos de la envoltura en la que la puso su padre. Jamás los escuchó discutir ni tratarse mal. Una vez, incluso, vio al doctor besarle la frente antes de que ella se subiera al bus del colegio. (Ojeda, 2020, 21)[184]

Ainda assim, a violência também está ali, onipresente. Guadalupe é assassinada pelo pai, crime que choca a comunidade local, que passa, então, a discutir ocorrências de “femicidios en las clases medias y altas” (Ojeda, 2020, p. 20). Compreendemos que essa discussão parece vir associada a uma certa surpresa, a uma crença de que crimes bárbaros como o feminicídio de Guadalupe não são comuns em camadas mais privilegiadas da sociedade. O conto desmantela aqui, mais uma vez, essa noção de que a violência seria própria de um lugar específico. Como afirmamos anteriormente, a violência está onipresente, faz parte do cotidiano

---

[183]*No original: “*Ojeda emplea el gótico andino para mostrar que tanto la barbarie como la civilización, *la* naturaleza y la cultura, tienen como común denominador la violencia, no se trata de un rasgo propio o único de los primeros términos de la dicotomía, sino que abarca la totalidad de dicha dicotomía, porque es parte de las relaciones humanas” (Leonardo-Loayza, 2022, p. 83).

[184]“Via-a muito pouco e sempre nas mesmas ocasiões: com seu uniforme de escola particular descendo do ônibus ou patinando até o parque. Era uma garota como outra qualquer. Tinha longos cabelos pretos, cabelos abundantes que saíam em mechas do invólucro em que o pai a enfiou. Nunca os ouviu discutir ou tratarem mal. Certa vez, inclusive, ela chegou a ver o médio beijar a testa da filha antes de ela entrar no ônibus escolar.” (Ojeda, 2023, p. 36).

humano, principalmente quando se fala da experiência feminina em uma sociedade misógina.

Dessa maneira, apesar dos contrastes do contexto social de Guadalupe quando comparado à realidade das meninas dos contos analisados anteriormente, há uma semelhança fundamental: a presença da violência, em especial uma violência que nasce dentro de casa. A família aparece aqui, mais uma vez, como o berço da violência, e casa como palco das maiores atrocidades. Guadalupe é vítima de feminicídio dentro de casa, assassinada pelo próprio pai. A narrativa parece apontar, mais uma vez, que independente do local ou da classe, o corpo feminino está em constante perigo, mesmo, ou principalmente, onde deveria estar seguro: dentro da própria casa com a própria família.

4.3.3. O feminicídio no conto

Em uma segunda-feira qualquer, após escutar alguém insistentemente chutar uma bola contra a parede que dividia a sua casa e a casa vizinha, a professora se levanta e vai ao jardim, onde encontra a bola que caiu após um chute particularmente forte. Era a cabeça de Guadalupe, a vizinha adolescente, que havia sido assassinada e esquartejada pelo próprio pai, o Dr. Gutiérrez, que agora chutava a cabeça da filha contra o muro como se fosse uma bola de futebol.

> Hablaban de femicidios en las clases medias y altas pero, sobre todo, de la forma en la que se descubrió el crimen: de cómo el doctor Gutiérrez envolvió la cabeza de su hija con plástico y cinta de embalaje; de que estuvo, según determinaron los forenses, jugando a la pelota con ella durante cuatro días en el patio de su casa; de la pobre vecina que se levantó un lunes escuchando los golpes contra la pared de su jardín; de una patada fortuita que hizo volar la cabeza de Guadalupe Gutiérrez hacia la casa de al lado; de que la vecina tomó el bulto e inmediatamente entendió; del olor; del desmayo; de la llegada de la policía; del modo en el que el doctor se entregó, sin oponer resistencia, tomando una taza de té (Ojeda, 2020, p. 20-21)[185]

Apesar do assassino se render à polícia sem resistência, a personagem afirma que o corpo da menina nunca foi encontrado, apenas a cabeça. A imagem da

[185]"Falavam de feminicídios nas classes médias e alta, mas, sobretudo da forma como o crime foi descoberto: de como o dr. Gutiérrez enrolou a cabeça da filha com plástico e fita adesiva; de que ficou, conforme apurado pela perícia, jogando bola com ela por quatro dias no quintal de sua casa; da pobre vizinha que acordou em uma segunda-feira ouvindo os golpes contra o muro de seu jardim; de um chute fortuito que fez voar a cabeça de Guadalupe Gutiérrez em direção à casa ao lado; da vizinha que pegou o embrulho e imediatamente entendeu; do cheiro; do desmaio; da chegada da polícia; do modo com o médico se entregou, sem resistência, tomando uma xícara de chá." (Ojeda, 2023, p. 35-36).

cabeça e o corpo desaparecido de Guadalupe assombram a professora no decorrer da narrativa, aparecendo com frequência nos sonhos e devaneios da mulher. A culpa que a personagem sente se evidencia, conforme apontamos anteriormente, através dos constantes sonhos com o corpo da menina. Esse corpo que ressurge com frequência em sonho, quase como um fantasma, parece também remeter ao fato de ele nunca ter sido encontrado: um corpo nunca enterrado, que nunca descansou e segue vagando por aí. É simbólico notar também que o assassino se entrega sem resistência, aparentemente tranquilo e sem remorso, enquanto a mulher, que nada teve a ver com o crime, se afoga em culpa.

> Había momentos en los que ni siquiera se sentía capaz de mover las extremidades fuera de la cama y pensaba en las de Guadalupe: en el lugar perdido de la tierra en donde estarían, solas, como frutos desaguándose en medio de la noche. Quizás ni siquiera habían sido enterradas en la ciudad, concluía a veces mordiéndose la lengua. Tal vez sus brazos estaban en el campo y sus piernas en las faldas del Tungurahua o el Cotopaxi. La madrugada anterior había soñado con su torso moreno y menudo bailando en medio de la selva, agitándose, sacando las costillas y los pequeños senos. Era un torso flotante que brillaba como una luciérnaga, que ascendía hacia las altas ramas de un árbol de sangre (Ojeda, 2020, p. 19-20)[186]

O assombro da mulher reflete a incapacidade de compreender o horror da crueldade do assassinato da menina, um crime tão perverso que extrapola os limites do real e encontra vazão nos territórios da fantasia e do horror através dos sonhos e da imaginação da personagem principal: “el cráneo perfecto de Guadalupe volando por el barrio” (Ojeda, 2020, p.21), membros espalhados por diversos locais, e, em um trecho mais à frente, até, “el cuerpo decapitado de Guadalupe buscando su propia cabeza en los recovecos de la sala, palpándolo todo como el cadáver ciego que era” (Ojeda, 2020, p. 22)[187]. Conforme aponta Boccuti (2021), as descrições gráficas do corpo da menina, as referências à decomposição e a crueldade do feminicídio apontam para a construção de uma “monstruosidade natural”, que

---

[186]“Havia momentos em que ela nem se sentia capaz de tirar os membros da cama e pensava nos de Guadalupe: no lugar perdido da terra onde eles estariam, sozinhos, como frutas se desmanchando no meio da noite. Talvez nem tivessem sido enterrados na cidade, concluía às vezes, mordendo a língua. Talvez seus braços estivessem no campo e suas pernas no sopé do Tungurahua ou do Cotopaxi. Na madrugada anterior, ela havia sonhado com o torso moreno e miúdo de Guadalupe dançando no meio da selva, contorcendo-se, expondo as costelas e os seios pequenos. Era um torso que brilhava como um vaga-lume, subindo em direção aos galhos altos de uma árvore de sangue. (Ojeda, 2023, p. 34).

[187]“[...] o corpo decapitado de Guadalupe procurando a própria cabeça nos cantos da sala, apalpando *tudo* como o cadáver cego que era [...]” (Ojeda, 2023, p. 37).

prepara o terreno para a monstruosidade fantástica apresentada mais à frente no conto.

É importante ressaltar, ainda, que a violência aqui pode ser vista como exagerada, hiperbólica, ou até fantasiosa, mas não é. Feminicídios como o do conto acontecem quase que diariamente em todo o mundo. Ojeda recria através do fantástico e do gótico uma realidade mórbida em uma sociedade adoecida pela violência de gênero e pela ultra-exposição perpetrada através das redes sociais. Cabe destacar aqui, ainda, que a própria autora afirma que o conto se sustenta a partir da realidade, já que foi a partir de um feminicídio real que teve a ideia para o conto: ““Cabeza voladora” surgió por un feminicidio que ocurrió allí. [...] No podía dejar de pensar en esa mujer asesinada. De forma natural y tonta pensé: ojalá fuera cierto y esta mujer fuera una Uma y no estuviera muerta” (Ojeda, 2020)[188] [189].

As referências à materialidade do corpo violentado de Guadalupe remetem, ainda, ao que Rita Segato (2018) reconhece como pedagogias da crueldade, ou seja, práticas que naturalizam transformar tudo aquilo que é vivo em objeto, uma pedagogia que ensina “[...] algo que vai muito além de matar, ensina a matar uma morte desritualizada, de uma morte que deixa apenas resíduos no lugar do defunto” (Segato, 2018, p. 11, tradução nossa)[190]. Guadalupe foi coisificada, seus restos mortais apenas resíduos, descarte. A menina é desrespeitada em vida e em morte. Seu corpo nunca é encontrado, despojando-a do direito aos ritos fúnebres. Guadalupe morre uma morte não apenas cruel, mas desritualizada, dessacralizada.

A coisificação do corpo é ressaltada também pela maneira com que a cabeça é encontrada pela vizinha: voando por cima do muro da casa, após dias sendo chutada contra a parede como uma bola. Essa imagem da cabeça não é apenas um simbolo da desritualização do assassinato de Guadalupe, mas remete, também, ao mito das Umas, seres mitológicos andinos que desprendem a cabeça do corpo e saem voando por aí.

---

[188]Em entrevista concedida a Daniel Gascón. Disponível em: https://www.letraslibres.com/*espana*-mexico/libros/entrevista-monica-ojeda-estoy-haciendo-un-abordaje-del-horror-familiar

[189]*Tradução nossa:* “Cabeza Voladora” surgiu por conta de um feminicídio que aconteceu lá [no *Equador*]. [...] Não conseguia parar de pensar nessa mulher assassinada. De forma natural e tonta pensei: tomara que fosse verdade [o mito das umas] e essa mulher fosse uma uma e não estivesse morta”

[190]No original: “[...]todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas. En ese sentido, esta pedagogía enseña algo que va mucho más allá del matar, enseña a matar de una muerte desritualizada, de una muerte que deja apenas residuos en el lugar del difunto.” (Segato, 2018, p. 11).

A cabeça é muito simbólica para diversos povos andinos, vista como símbolo de poder e espiritualidade. É através da cabeça que o mundo é experienciado através de sentidos como visão, olfato e paladar. É também na cabeça que se encontram a maior parte dos traços distintivos de um ser humano. Através da cabeça nos comunicamos e expressamos emoções. Narváez Vargas (2004) afirma que devido a esses poderes, a cabeça humana é muitas vezes vinculada ao plano mítico, expressões fantásticas que muitas vezes se vinculam a mitos de origem e deuses locais.

> A cabeça, como tal, resume também todos os elementos básicos dos sentidos: visão, audição , paladar e olfato, nela se inserem também as capacidades da fala e do canto, do grito, do pranto, bem como o poder de ver, cheirar e ouvir, além do normal quando se produzem alucinações fantásticas. Ao mesmo tempo, de cada um dos órgãos dos sentidos, emanam fluidos particulares que têm grande importância no mundo mágico e religioso: o hálito, a saliva, o muco e as lágrimas. Na cabeça cresce o cabelo, e nele os piolhos, com todas as implicâncias mágicas que ambos elementos encerram. A cabeça, finalmente, da identidade pessoal (Narváez Vargas, 2004, p. 7, tradução nossa)[191]

Ao cortar a cabeça de Guadalupe, dessa maneira, seu assassino não apenas tira sua vida, mas a usurpa de sua identidade. Nas palavras de Souza Filho (2024), “desfigurar a cabeça de Guadalupe é um ato de depredação que destitui daquele corpo seu último poder, o simbólico.” (p. 102). Da mesma maneira, a cobertura midiática do crime revitimiza Guadalupe ao abordar o ocorrido de maneira desrespeitosa, que também a destitui de humanidade, objetificando-a, transformando-a em entretenimento. Assim, não é apenas o corpo de Guadalupe que é coisificado e violentado, a violência se perpetua mesmo após o corpo ter sido consumido e descartado, e o assassino preso. Guadalupe segue sendo violentada pela mídia e pelos jornalistas que se regozijam em saber e divulgar em massa cada detalhe do assassinato.

Em “Contra-pedagogías de la crueldad” (2018), a antropóloga argentina Rita Segato fala sobre o papel da mídia e dos meios de comunicação em massa na

---

[191] *No original:* La cabeza como tal, resume además todos los elementos básicos de los sentidos: *vista*, oído, gusto y olfato, en ella se insertan además los poderes del habla y la capacidad del canto, el grito, el llanto y el poder de ver, oler y oir, más allá de lo normal cuando se producen alucinaciones fantásticas. Al mismo tiempo, de cada uno de los órganos de los sentidos, emanan excreciones particulares que tienen gran importancia en el mundo mágico y religioso: el aliento, la saliva, el moco y las lágrimas. En la cabeza crece el cabello y en él los piojos, con todos las implicancias mágicas y religiosas que ambos elementos encierran. La cabeza finalmente, da identidad personal. (Narváez Vargas, 2004, p. 7).

questão do feminicídio. A autora aborda como a mídia muitas vezes revitimiza essas mulheres, perpetuando a violência sobre esses corpos ao espetacularizar o crime, repetindo incansavelmente cada detalhe a fim de atrair audiência.

> Ao falar da pedagogia da crueldade não podemos nos esquecer de mencionar os meios de comunicação em massa, com sua lição de rapina, escárnio e ataque à dignidade exercidas sobre o corpo das mulheres. Existe um vínculo estreito, uma identidade em comum, entre o sujeito que agride e mata uma mulher e a lente televisiva. Também faz parte desse a vitimização das mulheres nas mãos dos feminicidas como espetáculo televisivo de fim de tarde ou de domingos depois da missa. Os meios de comunicação nos devem uma explicação sobre por que não é possível retirar a mulher desse lugar de vítima sacrificial, exposta à rapina em sua casa, na rua e na sala de televisão de cada lar, onde cada um de esses feminicídios é reproduzido à exaustão, em detalhes mórbidos, por uma agenda jornalística que se tornou indefensável e insustentável (Segato, 2018, p. 14-15, tradução nossa). [192]

É interessante notar, também, que ao mesmo tempo que a vítima, Guadalupe, é intensamente exposta e excrutinizada, o assassino não aparece tanto na narrativa. Apesar de mencionado diversas vezes ao longo do conto, temos acesso a pouquíssimas informações a seu respeito. Nunca chegamos a ter acesso a muitos flashbacks sobre ele e nem chegamos a saber muito além do que a maneira como se entregou à polícia: “el doctor se entregó, sin oponer resistencia, tomando una taza de té” (Ojeda, 2020, p.21)[193]. Essa figura do pai, ao mesmo tempo onipresente e muito distante, uma figura sobre a qual não sabemos quase nada além do nome e da profissão de oncologista, parece representar um assassino invisível, que poderia ser qualquer um, uma alegoria à onipresença da violência. O pai, aqui, representa todo um sistema patriarcal. É importante ressaltar, ainda, que a abordagem da mídia, que se concentra em Guadalupe mais que no assassino, parece corroborar mais uma vez com a visão de Segato (2018) a respeito do status quase que de vítima sacrificial propagado pela mídia, que se interessa mais em lucrar a partir da morbidez que de fato conscientizar ou expor as raízes do problema.

---

[192]No original: “Al hablar de la pedagogía de la crueldad no podemos olvidamos de mencionar a los *medios* masivos de información, con su lección de rapiña, escarnio y ataque a la dignidad ejercitadas sobre el cuerpo de las mujeres. Existe un vínculo estrecho, una identidad común, entre el sujeto que golpea y mata a una mujer y el lente televisivo. También forma parte de ese daño la victimización de las mujeres a manos de los feminicidas como espectáculo televisivo de fin de tar de o de domingos después de misa. Los medios nos deben una explicación sobre por qué no es posible retirar a la mujer de ese lugar de víctima sacrificial, expuesta a la rapiña en su casa, en la calle y en la sala de televisión de cada hogar, donde cada una de estos feminicidios es reproducido hasta el hartazgo en sus detalles mórbidos por una agenda periodística que se ha vuelto ya indefendible e insostenible”. (Segato, 2018, p. 14-15).

193 “O médico se entregou, sem resistência, tomando uma xícara de chá” (Ojeda, 2023, p.36).

4.3.4. O olhar voyeurístico

Tanto a narração em terceira pessoa quanto o acesso a breves flashes do cotidiano de Guadalupe através dos olhos da vizinha emprestam à narrativa uma qualidade quase que voyeurística; a mulher está sempre observando, olhando através de janelas, espiando a casa vizinha. Dado momento chega inclusive a admitir ter sentido atração sexual ao observar a menina de longe: “También recordó aquella vez en que se masturbó imaginando a Guadalupe poniéndose los patines, mucho antes de su asesinato, cuando la hija del doctor tenía quince y ella veintiséis.”(Ojeda, 2020, p. 24-25)[194]. Conforme aponta Sofía Forchieri (2024), a cena bota em xeque a confiança na perspectiva da protagonista. As desconfianças se agravam quando o leitor percebe que “a inquietação e a vergonha que afligem a protagonista derivam de sua própria fascinação frente ao feminicídio brutal de sua vizinha” (Forchieri, 2024, p. 86, tradução nossa)[195]. Tal perspectiva, é claro, não se restringe à vizinha, mas é compartilhada por outros personagens e, em alguns momentos, inclusive pelo leitor.

O conto tem início não com o assassinato de Guadalupe ou com a descoberta de seu corpo, mas com a personagem principal sendo perseguida por jornalistas em busca de sua versão a respeito do assassinato da menina.

> [...] en la esquina la abordaron tres hombres con laca en el pelo que le preguntaron cosas absurdas, cosas que le parecieron de mal gusto y al borde del grito. Se pegaron a su cuerpo. Soltaron saliva. Angustiada, caminó rápido para escapar de la humedad de esas voces, de las grabadoras, de los zapatos desgastados, y tropezó con su propio pie. Ninguno la ayudó, sino que continuaron lanzándole preguntas sin sentido, algunas incluso crueles, acercándole agresivamente los dientes a la cara.
>
> En medio de la confusión sintió unas inmensas ganas de vomitar.
>
> Vomitó y salió corriendo (Ojeda, 2020, p. 19)[196].

---

[194]“Lembrou-se também daquela época em que se masturbou imaginando Guadalupe calçando os *patins*, muito antes de seu assassinato, quando a filha do médico tinha quinze anos e ela vinte e seis.” (Ojeda, 2023, p. 41-32).

[195]No original: “Estas dudas se agravan cuando se nos revela que el remordimiento y la vergüenza *que* aquejan a la protagonista derivan de su propia fascinación frente al feminicidio brutal de su vecina”(Forchieri, 2024, p. 86).

[196]“[...]na esquina foi abordada por três homens com gel no cabelo que lhe perguntaram coisas absurdas, coisas que pareciam de mau gosto e à beira do grito. Colaram-se ao seu corpo. Salivam. Angustiada, ela caminhou rápido para escapar da umidade daquelas vozes, dos gravadores, dos sapatos gastos e tropeçou no próprio pé. Ninguém a ajudou, mas continuaram a lançar perguntas sem sentido, algumas até crueis, aproximando agressivamente os dentes do rosto dela.
No meio da confusão, sentiu uma vontade imensa de vomitar.
Vomitou e saiu correndo.” (Ojeda, 2023, p. 33).

Ao longo do trecho, fica bastante evidente a postura agressiva dos jornalistas, tanto pela maneira que a tratam quanto pelas palavras usadas para descrevê-los. A menção a dentes e saliva denotam um comportamento quase que animalesco, predatório, faminto. Da mesma forma, mais a frente no conto, a mulher descreve a maneira com que o caso de Guadalupe vem sendo discutido nas redes sociais, com a mesma fome, quase um prazer em saber os detalhes mais sórdidos e cruéis do crime.

É interessante notar aqui que dentre os contos estudados até o momento, esse é o único situado na cidade e em um contexto moderno em que as mídias e redes sociais são abordadas. Nesse contexto, as redes sociais fazem parte do cotidiano, sendo mencionadas diversas vezes ao longo da narrativa. Aqui, observamos que a inclusão das mídias e das redes sociais reforçam a ideia de uma hipervigilância do outro: fotos e vídeos pessoais são compartilhados, bem como detalhes do crime e opiniões a respeito, ressaltando um comportamento sádico e predatório travestido de preocupação, um comportamento que, conforme aponta Segato (2018), espetacularia o crime e revitimiza a vítima.

> Poco después se filtraron fotografías de los Gutiérrez en redes sociales. Nadie supo quién o quiénes lo hicieron, pero la gente las compartió de forma masiva y a ella le pareció horrible la exposición de la vida de alguien que ya no podía defenderse; el modo en el que bajo el hashtag #justiciaparalupe los demás retuiteaban imágenes privadas, mensajes personales que la hija del doctor le había enviado a sus amigos, información sobre sus gustos y hobbies. Había algo tétrico y sucio en esa preocupación popular que se regocijaba en el daño, en el hambre por los detalles más sórdidos. Las personas querían conocer lo que un padre era capaz de hacerle a su hija, no por indignación sino por curiosidad. Sentían placer irrumpiendo en el mundo íntimo de una chica muerta (Ojeda, 2020, p. 21)[197].

Essa curiosidade mórbida em saber cada detalhe do crime brinca inclusive com o leitor do conto, que se vê, assim como a personagem principal e como as pessoas que ela descreve nas redes sociais, se perguntando o que exatamente

[197]"Pouco depois, fotos dos Gutiérrez vazaram nas redes sociais. Ninguém soube quem foi a pessoa ou as pessoas que fizeram isso, mas o povo as compartilhou massivamente e ela achou horrível a exposição da vida de alguém que não podia mais se defender, a forma como, sob a hashtag #justiçaparalupe, os outro retuítavam imagens privadas, mensagens pessoais que a filha do médico havia enviado para seus amigos, informações sobre seus gostos e hobbies. Havia algo de tétrico e sujo naquela preocupação popular que se comprazia no mal, com a fome pelos detalhes mais sórdidos. As pessoas queriam saber o que um pai era capaz de fazer com a filha, não por indignação, mas por curiosidade. Sentiam prazer em invadir o mundo íntimo de uma garota morta." (Ojeda, 2023, p.36-37).

aconteceu, o que leva um pai a fazer isso com a filha, “¿Cuánta fuerza se necesita para arrancarle la cabeza a una persona?[...] ¿Cuánto deseo? ¿Cuánto odio?” (Ojeda, 2020, p. 22)[198]. Não apenas os personagens, mas também o leitor é colocado no papel do voyeur.

Ojeda faz, no interior do conto, o mesmo jogo que a mídia: nos deparamos sempre com descrições gráficas do corpo mutilado de Guadalupe, ao mesmo tempo em que o assassino adquire um papel quase que secundário. É interessante observar, no entanto, que nenhum detalhe do crime é mencionado, nunca chegamos a saber como ou por que o dr. Gutiérrez assassinou a filha; lemos essa falta como uma escolha narrativa e política consciente que ressalta a crítica que é tecida ao longo de todo texto a essa curiosidade mórbida que, embora travestida de empatia, revela as chagas de uma sociedade adoecida. Um outro ponto importante a ser ressaltado também é que temos acesso às descrições dos restos mortais de Guadalupe através dos olhos da personagem principal, trata-se do ponto de vista e da imaginação de uma mulher passando pelo trauma de ter presenciado o crime, ao mesmo tempo em que está inserida nesse contexto de redes sociais em que o privado torna-se público. Configurando, dessa maneira, essas descrições mórbidas como mais uma evidência do trauma, um produto de uma imaginação perturbada.

De acordo com Antonio Hot Pereira de Faria em “Morte Espetáculo: inação moral e consumo da violência na sociedade sinóptica” (2025), com o advento das redes sociais vivemos em uma sociedade sinóptica[199], onde muitas pessoas assistem a poucas. “Trata-se de um sistema em que a visibilidade se torna vetor central de poder” (Faria, 2025, p.117), ou seja, estamos constantemente nos expondo em busca desse poder de ser visto, reconhecido, ao mesmo tempo em que aqueles que detém tal poder são constantemente vigiados, escrutinados e julgados. Nesse cenário, quanto mais fortes as imagens, maior a atenção recebida, tornando a morte um espetáculo “não porque se quer compreendê-la, mas porque se quer ver - e, sobretudo, fazer ver”. (Faria, 2025, p. 117).

[198]“Quanta força é necessária para arrancar a cabeça de uma pessoa? [...] Quanto desejo? Quanto ódio?” (Ojeda, 2023, p.38).
[199]Thomas Mathiesen (1997).

> Nesse processo, a morte perde espessura e se converte em narrativa visual, editada com cortes dramáticos, legendas sensacionalistas e trilhas sonoras trágicas. Os noticiários recorrem à linguagem do entretenimento, e as redes sociais à lógica do engajamento. Pierre Bourdieu (1997), ao analisar os bastidores da mídia em Sobre a televisão, já advertia que a busca pela audiência perverte a função informativa do jornalismo, reduzindo os fatos a fragmentos consumíveis. A morte violenta, nesse contexto, é reconfigurada como mercadoria simbólica: quanto mais brutal, mais viral.[...] A sociedade sinóptica, portanto, não apenas assiste à morte, mas a consome — em tempo real. A violência é estetizada, a dor é convertida em dado de engajamento, e a existência humana se dissolve na fugacidade do espetáculo. O controle já não se dá apenas pela coerção, mas pela sedução. Somos seduzidos a ver, a participar, a comentar. E, nesse processo, a ética da alteridade é substituída pela lógica do entretenimento" (Faria, 2025, p. 119-120).

Assim como pontua o autor, observamos na dinâmica do conto como a morte de Guadalupe torna-se mercadoria: os jornalistas perseguem a testemunha incansavelmente em busca de detalhes do crime, nas redes sociais fotos são compartilhadas incessantemente em busca de visualizações; fica evidente, assim, a estetização da violência conforme apontada por Faria (2025), já que, apesar de toda a atenção pública e midiática, o crime nunca é resolvido e o corpo nunca é encontrado: "La policía se lo contó cuando la llevaron a declarar: no encontraron el cuerpo de Guadalupe, solo su cabeza. Pero la cabeza la encontré yo, pensó rabiosa. La policía no había hecho nada" (Ojeda, 2023, p. 20)[200]. Toda a curiosidade e indignação em relação ao crime tornam-se apenas narrativa de entretenimento, apenas uma história interessante, uma vez que o crime permanece sem solução e as estruturas violentas que o sustentam permanecem intactas.

Nesse contexto, apesar de deixar clara sua indignação tanto com as pessoas nas redes sociais quanto com os jornalistas que se sentem atraídos pelo crime como moscas a um cadáver, a própria narradora pesquisa sobre o crime na internet, deixando subentendido um interesse similar ao que critica nos outros. Mais a frente no conto, ainda, chega a admitir que ela mesma havia tirado uma foto da cabeça da menina, e que frequentemente olhava a foto com um sentimento quase que de prazer. Neste momento percebemos mais uma vez o uso da ambiguidade, já que fica evidente a ambivalência de sentimentos da personagem, que racionalmente julga aqueles que demonstram um interesse mórbido pelo feminicídio da menina, ao mesmo tempo em que não consegue conter sua própria pulsão voyeurística.

[200]"A polícia lhe contou quando a levaram para depor: não encontraram o corpo de Guadalupe, apenas sua cabeça. *Mas a cabeça fui eu quem encontrei*, ela pensou com raiva. A polícia não tinha feito nada" (Ojeda, 2023, p. 34).

> Remordimiento porque, de vez en cuando, miraba con extraño y desconocido placer la fotografía que le tomó a la cabeza de Guadalupe poco antes de que llegara la patrulla.
> Repulsión y atracción: reconocimiento de lo ajeno en ella misma creciendo igual que un vientre lleno de víboras (Ojeda, 2020, p. 23)[201].

Aqui, a personagem reconhece em si mesma a sensação de atração e repulsão descritas por Kristeva (1982) como características do que denomina de abjeto. O reconhecimento de sua própria abjeção dá início ao processo de monstrificação ou bruxificação da personagem. Forchieri (2024) argumenta, no entanto, que a hibridez, a mistura de sentimentos e características ambivalentes, não se restringe apenas à mulher, mas ao próprio texto também. Aqui, mais uma vez, a autora parece buscar replicar no leitor os sentimentos da narradora ao fazer uso de descrições que invocam os sentidos,fazendo com que o mesmo sentimento de atração e repulsão experienciados pela narradora-personagem reverberem também na experiência do leitor.

> Em certas instâncias textuais, neste sentido, “Cabeza Voladora” apela aos sentidos da audiência leitora através de referências à “visão” da cabeça da vítima voando até o pátio, ao “som plástico e seco [da cabeça] contra os ladrilhos”, ao “odor” e ao “tato da cabeça envolvida em plástico”. Desta maneira, o relato estetiza a violência feminicida - ou seja, a apresenta como um objeto para ser percebido através dos sentidos - quase como se buscasse replicar nos leitores a oscilação entre “repulsão e atração” que a protagonista sente (Forchieri, 2024, p. 1401, tradução nossa)[202].

Dessa maneira, percebemos aqui que o uso de descrições gráficas e, de certa maneira, apelativas, não tem como objetivo simplesmente assustar ou enojar o leitor, mas fazer com que o leitor também seja um espelho da personagem, refletindo os mesmo sentimentos heterogêneos de repulsão e atração ao se horrorizar com aqueles que tornam o crime narrativa de entretenimento, ao mesmo

---

[201]“Remorso porque, de vez em quando, olhava com estranho e imprevisto prazer a fotografia que tirou da cabeça de Guadalupe pouco antes da chegada da polícia.
Repulsa e atração: reconhecimento do alheio em si mesma crescendo como um ventre cheio de víboras.” (Ojeda, 2023, p. 39).

[202]No original: “En ciertas instancias textuales, en este sentido, ‘Cabeza voladora’ apela a los sentidos de la audiencia lectora a través de referencias a la ‘visión’ (35) de la cabeza de la víctima volando hacia el patio, al ‘sonido plástico y seco [de la cabeza] contra los ladrillos’ (33), al ‘olor’ (34) y al ‘tacto de la cabeza podrida envuelta en plástico’ (36). De esta manera, el relato estetiza la violencia feminicida—es decir, la presenta como un objeto para ser percibido por los sentidos—casi como si buscara replicar en los lectores la oscilación entre ‘repulsión y atracción’ (38) que siente la protagonista.” (Forchieri, 2024, p. 1401).

tempo em que de certa maneira nutrem a mesma curiosidade ao se interessar pelos mesmos detalhes mórbidos.

4.3.5. As umas

Desde o início, a personagem relata pesadelos salpicados de elementos fantásticos, como o torso voador de Guadalupe e sua cabeça reduzida, do tamanho de uma semente de abacate voando por cima do muro. Ainda assim, até certo ponto do conto, o fantástico ainda não estava posto. Forchieri (2024) argumenta que, nesse mesmo momento de virada da personagem, podemos perceber também uma virada do texto em si, que deixa de ser realista e mergulha no fantástico com a presença das Umas e a intensificação dos pesadelos da mulher. Momento em que são produzidas "[...]uma série de dúvidas nos leitores. Os leva a vacilar, concretamente, entre uma explicação sobrenatural para a presença das umas ou uma justificativa racional: [...] uma deterioração da racionalidade da personagem" (Forchieri, 2024, p.1400, tradução nossa)[203]. A partir dessa vacilação do leitor entre o real e o fantástico, uma série de leituras se tornam possíveis, fazendo-nos questionar o que de fato representa a presença das misteriosas mulheres na casa ao lado.

Após alguns dias observando as mulheres que aparecem de repente no jardim da casa vizinha, a personagem principal do conto passa a chamá-las de "Umas" "porque así les decían a las cabezas que abandonaban sus cuerpos cuando se ocultaba el sol" (Ojeda, 2020, p. 24)[204]. As Umas do conto, no entanto, não são retratadas exatamente como as Umas da tradição oral que a personagem recorda, mas como seres híbridos, amálgama de várias referências: a bruxa das histórias clássicas que voa, se reúne em encontros coletivos noturnos e pratica feitiços a partir de ervas e cânticos; as Umas da tradição andina, que desprendem a cabeça do corpo e voam noite adentro; e, até mesmo, como compara a personagem em certo momento, os cefalóforos, santos da igreja católica que são retratados em pinturas segurando a própria cabeça.

Na tradição oral andina, de acordo com Efraín Morote Best (1953) e Néstor Godofredo Taipe Campos e Nolberto Claudio Rojas Porras (2025), dada a

[203]No original: "[...] una serie de dudas en los lectores. Los lleva a vacilar, concretamente, entre una explicación sobrenatural para la presencia de las umas o una justificación racional: a saber, que todo se deba a un deterioro en la racionalidad de la protagonista causado por el impacto psicológico del horroroso feminicidio de su vecina" (Forchieri, 2024, p. 1400).

[204]*"[...] pois era assim que elas chamavam as cabeças que deixavam seus corpos quando o sol se punha" (Ojeda, 2020, p. 41).*

pluralidade de relatos orais em diversos países e regiões andinas acerca destes seres, alguns detalhes como o nome ou características principais variam de acordo com a região, no entanto “na maioria dos casos, as cabeças voadoras pertencem a mulheres [...] estas cabeças são descritas como cabeças capazes de se desprender de seus corpos e voar.” (Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras, 2025, p. 68, tradução nossa)[205]. Morote Best (1953) enumera algumas das principais características dos seres, como o fato da cabeça se desprender do corpo e voar ou pular por aí, de que podem assumir diversos nomes de acordo com a região, e que são seres perigosos, que muitas vezes se acoplam aos corpos de outras pessoas ou passam por baixo das perna ou braços, causando a morte, principalmente, de homens jovens.

De acordo com Silva Gomes (2010), trata-se de mulheres aparentemente jovens, que desprendem a cabeça do corpo e saem voando por aí, enquanto o corpo permanece inerte no mesmo lugar, aparentando estar morto. A cabeça, então, seria o centro em que se concentra toda a vitalidade desses seres. As Umas são descritas, além disso, como mulheres com cabelos longos e embaraçados, que desprendem a cabeça do corpo e saem voando à noite, muitas vezes em noite de lua cheia, em busca de comer excrementos humanos e assassinar homens. Silva Gomes ressalta, ainda, que as Umas são conhecidas como seres maléficos, que foram castigados por não aderir às normas cristãs.

> Novamente nos apresentam a um personagem, que pertenceria a “esta vida” (Kay Pacha) e que é castigada por “Deus” devido a sua maldade. Quando a cabeça se separa do corpo este torna-se “morto”, ou seja, toda sua capacidade vital se concentra na cabeça que busca um corpo jovem para fixar-se e consumir.
> A Uma seria um ente parasitário que buscaria, em um ser humano jovem masculino, a vida terrena. Essa preferência pelos homens, representaria a luta deste (o homem) contra seres maléficos, anticulturais, que desafiam a vontade de “Deus” vivendo fora das normas cristãs e/ou dos cânones da comunidade a que pertencem (Silva Gomes, 2010, p. 46, tradução nossa)[206].

---

[205]*No original: “En la mayoría de los casos, las cabezas voladoras pertenecen a mujeres [...] estas cabezas son descritas como capaces de desprenderse de sus cuerpos y volar.” (Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras, 2025, p.68).*

[206]No original: “Nuevamente nos presentan a un personaje que pertenecería a “esta vida” (Kay Pacha) y que es castigada por “Dios” debido a su maldad. Cuando la cabeza se aparta del cuerpo este queda “muerto”, es decir, toda su capacidad vital se concentra en la cabeza [...] que busca un cuerpo joven para fijársele y consumirlo. (Silva Gomes, 2010, p. 46).
La Uma sería un ente parasitario que buscaría, en un ser humano joven masculino, la vida terrena. Esta preferencia por los varones, representaría la lucha de éste (del varón) contra seres maléficos,

De acordo com Campos e Porras (2025), essa estigmatização do feminino nos registros atuais da lenda das Umas é fruto da hibridização de lendas pré-hispânicas às crenças do colonizador europeu. De acordo com os autores, embora, antes da colonização, já houvesse relatos acerca de cabeças que se desprendiam do corpo, essas lendas não se relacionavam de nenhuma maneira à ideia de bruxaria ou ao imaginário judaico-cristão de pactos com o demônio, "o desprendimento se vinculava a presságios de morte, tais como afogamentos, quedas e outras tragédias. As cabeças de mortos costumavam visitar parentes como um aviso de que poderiam morrer logo ou enfrentar algum mal" (Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras, 2025, p. 77, tradução nossa)[207]. Com a chegada dos europeus, diversas práticas indígenas passaram a ser vistas como bruxaria e, por consequência, passaram a ser vistas com olhos negativos. Nesse contexto, o imaginário europeu, povoado por bruxas e demônios, se misturou a crenças e lendas indígenas preexistentes, dando origem às cabeças voadoras e as crenças de que se tratavam de seres malignos.

> Com a chegada dos europeus e a construção dos primeiros dicionários, vocabulários e instrução para idolatrias, Gonçalez Holguin (1608), Ludovico Bertonio (1612), Pablo I. de Arriaga (1621) e outros, interpretaram os especialistas aborígenes (sacerdotes, curandeiros, parteiros, adivinhos, etc.) a partir de perspectivas eurocêntricas; por consequência, chamaram a todos de bruxas e bruxos, feiticeiras e feiticeiros, assim como ministras ou ministros do Diabo ou de ídolos, e a suas práticas denominaram bruxaria, feitiçaria e idolatria. A isto se somaram as tradições europeias sobre as crenças na capacidade de voo das bruxas, os sabás e o Diabo. Por tanto, se deu um encontro entre as tradições aborígenes e ocidentais, cujo resultado foi que as cabeças das bruxas adquiriram a capacidade de se desprender do corpo e voar por diversas causas e motivos (Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras, 2025, p. 77) [208].

---

anticulturales, que desafían la voluntad de "Dios" viviendo fuera de las normas cristianas y/o los cánones de la comunidad a la que pertenecen." (Silva Gomes, 2010, p. 46).

[207]No original: "[...] el fenómeno del desprendimiento de la cabeza no era atribuido a brujos ni a brujería; de igual manera, tampoco se relacionaba con pactos e intervención del Diablo. En este contexto, el desprendimiento se vinculaba con presagios de muerte, tales como ahogamientos, caídas y otras tragedias. Las cabezas de los muertos solían visitar a sus seres cercanos como un aviso de que podrían morir pronto o enfrentar algún mal."(Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras, 2025, p. 64).

[208]No original: "Con la llegada de los europeos y la construcción de los primeros diccionarios, vocabularios e instrucción para idolatrías, Gonçalez Holguin (1608), Ludovico Bertonio (1612), Pablo I. de Arriaga (1621) y otros, interpretaron a los especialistas aborígenes (sacerdotes, curadores, parteros, adivinos, etc.) desde la perspectiva de categorías eurocéntricas; en consecuencia, a todos los llamaron brujas y brujos, hechiceras y hechiceros , así como ministras o ministros del Diablo o de ídolos, y a sus prácticas las denominaron brujería, hechicería e idolatría. A lo anterior se sumaron las tradiciones europeas sobre las creencias en las capacidades de vuelo de las brujas, los aquelarres y el Diablo. Por tanto, se dio un encuentro entre las tradiciones aborígenes y occidentales, cuyo

Fica evidente no trecho que a estigmatização das Umas como bruxas surge como produto da colonização, juntamente com a demonização da cultura indígena como um todo. Mais uma vez vemos aqui a invenção da bruxa como uma arma colonial de controle, onde tudo aquilo que fugia do ideal colonial e cristão era classificado como desviante, como bruxaria. Vale ressaltar ainda que, conforme os autores apontam, ao longo dos anos o imaginário imposto se amalgamou ao imaginário indígena local, produzindo novos significados e hibridizando lendas locais, o que deu origem a lendas como a das cabeças voadoras atuais, que hoje estão frequentemente associadas a uma visão negativa produto do temor e controle social.

> Esta mudança pode ser interpretada como um processo transcultural ou de hibridização, no sentido de Fernando Ortiz (1983) e García Canclini (1989), onde as crenças indígenas se entrelaçam com as narrativas ocidentais. Além disso, os religiosos como Santo Tomás, os franciscanos e Blas Valera contribuíram para essa nova compreensão, introduzindo conceitos de maldade e o demoníaco associados com a bruxaria. À medida que os invasores ocidentais se assentaram, a figura da bruxaria adquiriu um novo significado, incorporando elementos de temor e controle social, cuja presença continua vigente em tempos contemporâneos. Na segunda metade do século XX, se constata que a influência da colonização marcou profundamente o imaginário andino (Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras, 2025, p. 77, tradução nossa)[209]

Vale destacar, ainda, que conforme apontam Campos e Porras (2025), a estigmatização de práticas lidas como “bruxaria” não apenas demonstram a dimensão da influência da igreja católica, mas também como esse estigma funciona ainda hoje como “instrumento de controle social que reforça as normas morais predominantes e as hierarquias de gênero vigentes” (Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras, 2025, p. 124, tradução nossa)[210]. Os autores concluem, a partir de

---

resultado fue que las cabezas de brujas adquirieron la capacidad de desprenderse del cuerpo y podían volar por diversas causas y motivos.” (Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras, 2025, p. 77).

[209]No original: “Este cambio puede interpretarse como un proceso transcultural o de hibridación, en el sentido de Fernando Ortiz (1983) y García Canclini (1989), donde las creencias indígenas se entrelazan con las narrativas occidentales. Además, los religiosos Santo Tomás, los Franciscanos y Blas Valera contribuyeron a esta nueva comprensión, introduciendo conceptos de maldad y lo demoníaco asociados con la brujería. A medida que los invasores occidentales se asentaron, la figura de la brujería adquirió un nuevo significado, incorporando elementos de temor y control social, cuya presencia continúa vigente en tiempos contemporáneos. En la segunda mitad del s. XX, se constata que la influencia de la colonización caló profundamente en el imaginario andino.” (Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras, 2025, p. 77).

[210]No original: “[...] un instrumento de control social que refuerza las normas morales predominantes y las jerarquías de género vigentes.” (Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras, 2025, p. 124).

conversas com pessoas de diversas regiões do Peru, que a bruxaria é uma prática, em geral, vista com maus olhos por ter como principal objetivo “causar danos”, como mortes, doenças, acidentes, etc.

Essa rejeição pelo que é entendido como bruxaria, afirmam os autores, anda de mãos dadas com a estigmatização da mulher indigena, frequentemente associada à bruxaria devido a um passado colonial repressor em que as práticas dos povos indígenas eram “deslegitimadas e demonizadas” (Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras, 2025, p. 123), e onde as mulheres que continuavam seguindo as práticas e tradições passaram a ser vistas como perigosas, uma ameaça à ordem social, processo que “despojou essas mulheres de sua autonomia e gerou um discurso que as apresenta como agentes anômicos ou do caos social” (Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras, 2025, p. 123, tradução nossa)[211] .

> Finalmente, a estigmatização da mulher indígena associada à bruxaria é uma expressão de um sistema de poder que opera através do medo e do controle social, revelando a perpetuação de normas patriarcais e coloniais e destacando a resistência e luta pela autonomia de mulheres que desafiam as expectativas impostas. Deste modo, a bruxaria, como símbolo de ameaça, reflete as tensões culturais e as dinâmicas de poder em jogo, onde as vozes das mulheres são silenciadas e suas identidades são moldadas por discursos que buscam manter a ordem estabelecida (Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras, 2025, p. 126, tradução nossa).[212]

Embora guardem semelhanças com as Umas descritas por Morote Best (1953), Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras (2025) e Silva Gomes (2010), as Umas de Ojeda, conforme apontado anteriormente, não são idênticas às Umas dos mitos. Como observamos nos contos de Ojeda já analisados, o mito é reinterpretado e remontado, amalgamando características das histórias originais a características de bruxas de histórias clássicas europeias, de forma a ressaltar a hibridização cultural produto do período colonial. As Umas de Ojeda, então, apesar de apresentar traços dos mitos andinos descritos anteriormente, como os longos cabelos e a cabeça que se desprende do corpo, tem também características e hábitos

[211]No original: “despojó a estas mujeres de su autonomía y generó un discurso que las presenta como agentes anómicos o del caos social.” (Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras, 2025, p. 123).
[212]No original: Finalmente, la estigmatización de la mujer indígena asociada con la brujería es una expresión de un sistema de poder que opera a través del miedo y el control social, revelando la perpetuación de normas patriarcales y coloniales y poniendo de relieve la resistencia y lucha por la autonomía de mujeres que desafían las expectativas impuestas. De este modo, la brujería, como símbolo de amenaza, refleja las tensiones culturales y las dinámicas de poder en juego, donde las voces de las mujeres son silenciadas y sus identidades son moldeadas por discursos que buscan mantener el orden establecido.” (Godofredo Taipe Campos and Rojas Porras, 2025, p. 126).

normalmente associados às bruxas da tradição europeia, como as reuniões de sabá, reuniões geralmente associadas a comportamentos libidinosos, que ocorriam à noite e que consistiam na reunião de bruxas, em geral em volta de uma fogueira, com o objetivo de venerar o demônio entoando cânticos, manipulando ervas, dançando nuas e alçando voo.

> [...] desde que vio a aquellas mujeres no pudo dejar de pensar en ellas. Las madrugadas siguientes las espió y las escuchó cantar, murmurar rezos ininteligibles, deambular entre la hierba y la casa. Notó que tenían edades distintas: algunas veinte, otras cuarenta, otras sesenta o setenta u ochenta. Las vio hacer rituales extraños, tomarse de las manos y llevárselas al cuello durante horas. Vestían de blanco y cargaban el cabello suelto por debajo de la línea de la cintura. Desconocía cómo consiguieron entrar, pero se le hizo un hábito quedarse despierta y espiarlas. [...] Notó, por ejemplo, que enterraban rudas en la tierra removida. Que en sus cantos y rezos repetían palabras como “fuego”, “espíritu”, “bosque”, “montaña”. Que se trenzaban el cabello las unas a las otras. Que cuando ponían las manos en sus cuellos durante largo rato, se lo apretaban y dejaban marcas azules en la piel. Que corrían dentro de la casa y azotaban las puertas. Que se escupían en el pecho. Que bailaban haciendo círculos en el aire con sus cabezas (Ojeda, 2020, p. 22-23)[213].

Embora as Umas de Ojeda, conforme descrito acima, se reúnam também à noite e entoem cantos e feitiços enquanto dançam em um estado de quase- transe, não há nenhuma menção ao demônio. A cerimônia, apesar de muito similar ao sabá, parece não ter a ver com cultuar uma entidade demoníaca superior, mas sim com o culto à natureza, evidente pelos cânticos que mencionam montanhas e bosques. As Umas do conto parecem, ainda, se reunir com o objetivo de, de alguma maneira, honrar ou vingar a morte de Guadalupe, já que se reúnem consistentemente no jardim da casa em que ocorreu o assassinato.

Uma diferença essencial entre as Umas dos mitos da tradição oral andina e as Umas de Ojeda, assim, parece ser suas motivações. Enquanto as Umas tradicionais são seres, de acordo com as pesquisas de Godofredo Taipe Campos e Rojas Porras (2025), essencialmente maus, que buscam prejudicar, causar mortes e

[213]“[...] desde que viu aquelas mulheres, não conseguia parar de pensar nelas. Nas manhãs seguintes, espiou-as e ouviu-as cantar, murmurar orações ininteligíveis, perambular entre a grama e a casa. Notou que tinham idades distintas: algumas vinte, outras quarenta, outras sessenta ou setenta ou oitenta. Ela as observou realizar rituais estranhos, de mãos dadas e passando os dedos ao redor do pescoço por horas. Elas se vestiam de branco e usavam os cabelos soltos abaixo da linha da cintura. [...] Notou, por exemplo, que enterravam arruda na terra revolvida. Que em seus cânticos e orações repetiam palavras como “fogo”, “espírito”, “floresta”, “montanha”. que trançavam os cabelos umas das outras. Que, quando punham as mãos no pescoço por um tempo, apertavam e deixavam marcas azuis na pele. Que corriam para dentro da casa e batiam as portas. que cospem no peito. Que dançavam fazendo círculos no ar com a cabeça.” (Ojeda, 2023, p. 38-39).

doenças, as Umas de Ojeda parecem não ser mal intencionadas. Embora, a princípio, causem medo na personagem principal, sua presença também traz alívio das inquietações que emergiram do trauma.

> Las mujeres la hacían olvidarse de la cabeza de Guadalupe, del malestar de su propio cuerpo, de la sensación de asfixia. Sabía que estaba mal, que todo indicaba que debía sentir desprecio por ellas, sin embargo, esa locura enarbolada le permitía recordar a Guadalupe viva; recordar la tarde en que la vio patinando con las piernas manchadas de tierra, o la vez que la encontró abrazándose a una de sus amigas, o cuando la vio bajarse de una moto con un vestido brillante y sus ojos se encontraron con los de ella —negros, empapados de emoción— [...] (Ojeda, 2020, p. 23-24).[214]

4.3.6. Culpa, abjeção e bruxificação

As Umas aparecem na narrativa de maneira gradual. A princípio, alguns dias após a prisão do Dr. Gutiérrez, a professora apenas escuta barulhos difusos na casa ao lado.

> Seis días después del encarcelamiento del doctor empezó a escuchar ruidos que provenían de la casa vacía de los Gutiérrez. Eran pasos y murmullos, sonidos de objetos moviéndose, puertas abriéndose y cerrándose. La vivienda había sido precintada y los únicos autorizados a entrar eran los policías encargados del caso, pero los rumores llegaban en la madrugada y duraban hasta poco antes del amanecer (Ojeda, 2020, p. 21-22)[215]

Os barulhos desconhecidos na casa vizinha, que deveria estar vazia, amedrontam a mulher, que tenta fugir dos ruídos da casa ao lado fechando as janelas e tapando as orelhas. Aterrorizada, ela imagina que os barulhos sejam de Guadalupe, tateando cegamente pela casa em busca da própria cabeça. O medo, no entanto, engatilha lembranças da vizinha das quais ela não recordava.

Conforme aponta Forchieri (2024), com o aparecimento das Umas na narrativa, a personagem principal, que antes funcionava como “um ponto de acesso cômodo e eticamente seguro ao crime sobre o qual versa o relato” (Forchieri, 2024,

[214]As mulheres faziam-na esquecer da cabeça de Guadalupe, do desconforto do próprio corpo, da sensação de sufocamento. Sabia que estava errado, que tudo indicava que deveria sentir desprezo por elas; no entanto, aquela loucura exaltada lhe permitia lembrar-se de Guadalupe viva, lembrar-se da tarde em que a viu patinando com as pernas manchadas de terra, ou da vez que a encontrou abraçando uma de suas amigas, ou quando a viu descer de uma moto com um vestido brilhante e seus olhos se encontraram com os dela - negros, encharcados de emoção - [...]” (Ojeda, 2023, p. 40).

[215]“Seis dias depois da prisão do médico, começou a ouvir barulhos vindos da casa vazia da família Gutiérrez. Eram passos e murmúrios, sons de objetos se movendo, portas se abrindo e fechando. A casa havia sido lacrada, e os únicos autorizados a entrar eram os policiais encarregados do caso, mas os barulhos chegavam na madrugada e durava até pouco antes do amanhecer” (Ojeda, 2023, p. 37).

p. 1400, tradução nossa)[216], começa a parecer menos confiável, tanto como narradora, quanto de um ponto de vista moral, já que é a partir desse momento que começa a recordar interações com a menina, botando em xeque a afirmação anterior de que "Nunca había cruzado más de dos o tres palabras con ella. Nunca le interesó saber algo de su vida. La veía muy poco" (Ojeda, 2020, 21)[217]. Ela começa, então, a se lembrar de momentos em que interagiu com Guadalupe, chegando inclusive a recordar um dia em que percebeu que a menina poderia estar sofrendo algum tipo de violência em casa.

> Alguna vez la hija del doctor llamó a su puerta. Le dijo: "Buenas, ¿cómo está? ¿Me podría regalar un poco de azúcar?". Había olvidado ese encuentro, pero lo recordó al oír la vida de al lado. Recordó que Guadalupe entró al salón mientras ella le colocaba un puñado en una servilleta. No estaba segura de haber iniciado una charla, pero sí de que la chica se veía contenta. Recordó que al entregarle el azúcar vio un hematoma en su brazo y que no le preguntó por el origen del golpe. Recordó también a Guadalupe pidiéndole prestado el baño, y a ella diciéndole que no podía, que tenía que irse. "Lo siento, voy tarde a la universidad", le dijo. Recordó sentirse molesta por la petición de la chica, por seguir quitándole su tiempo.
> Hundió el rostro en la almohada. Tal vez estaba intentando alejarse un rato de su padre, pensó. Y yo ni siquiera le permití eso(Ojeda, 2020, p. 22)[218]

As lembranças, cada vez mais frequentes, submergem a personagem em culpa e medo, fazendo-a isolar-se cada vez mais em sua casa, sendo assombrada não só pelas memórias que antecederam o crime, mas também pelo momento em que encontrou a cabeça de Guadalupe, chegando a quase poder "sentir el tacto de la cabeza podrida envuelta en plástico entre sus manos" (Ojeda, 2020, p. 22)[219]. É nesse momento, também, que a personagem faz uma revelação curiosa: ao se lembrar do momento em que encontrou a cabeça, se pergunta o porquê de a ter

---

[216]*No original: "*un punto de acceso cómodo y éticamente seguro al crimen sobre el que versa el *relato*" (Forchieri, 2024, p. 1400).

[217]"nunca havia trocado mais do que duas ou três palavras com ela. Nunca se interessou saber nada *sobre* a vida dela. Via-a muito pouco [...]".(Ojeda, 2023, p.36).

[218]"Uma vez a filha médico bateu à sua porta. Disse "Oi, tudo bem? Você teria um pouco de açúcar para me dar?". Esquecera-se daquele encontro, mas lembrou-se dele quando ouviu a vida ao lado. Lembrou-se de que Guadalupe entrou na sala enquanto ela despejava um punhado de açúcar num guardanapo. Não se lembrava de ter começado uma conversa, mas tinha certeza de que a menina parecia feliz. Lembrou-se de que, quando lhe entregou o açúcar, viu um hematoma em seu braço e não lhe perguntou sobre a origem do golpe. Lembrou-se também de Guadalupe pedindo para usar o banheiro, e ela dizendo que não podia, que tinha de sair.
"Desculpe, estou atrasada para a faculdade", disse a ela.
Lembrou que se sentiu chateada com o pedido da menina, por estar fazendo-a perder tempo.
Enterrou o rosto no travesseiro. Talvez estivesse tentando se afastar do pai por um momento, pensou. E eu nem lhe permiti isso" (Ojeda, 2023, p. 37-38).

[219]"sentir o toque da cabeça podre enrolada em plástico entre as mãos." (Ojeda, 2023, p. 38).

“recogido de la tierra aquella mañana, por qué la había levantado si ya sabía, desde el momento en el que puso un pie en el patio, lo que en realidad era.” (Ojeda, 2020, p. 22)[220]. Esse momento, quase que de predição do futuro, parece ser o início do processo de bruxificação da personagem, a primeira característica que a aproxima das mulheres no quintal da casa ao lado.

É a partir daí também que as Umas se tornam visíveis para mulher, que após vários dias trancada em seu quarto temendo os barulhos e ruminando as lembranças encharcadas de culpa, finalmente avista as mulheres no jardim da casa ao lado. Nesse momento, também, o leitor, que assim como a personagem principal vacilava entre um possível fantasma de Guadalupe e a possível loucura da narradora, é apresentado à figura das Umas, um grupo de mulheres de idades distintas, vestidas de branco e com longos cabelos, que, conforme mencionado anteriormente, se reúnem no jardim da casa ao lado em uma espécie de reunião de sabá.

> Los ruidos continuaron encerrándola en su habitación hasta que una noche, desde la ventana del segundo piso, logró ver el jardín de la casa de los Gutiérrez. Toda la tierra estaba removida, las plantas arrancadas y, en el centro, siete mujeres permanecían sentadas en un círculo. [...] desde que vio a aquellas mujeres no pudo dejar de pensar en ellas. Las madrugadas siguientes las espió y las escuchó cantar, murmurar rezos ininteligibles, deambular entre la hierba y la casa. Notó que tenían edades distintas: algunas veinte, otras cuarenta, otras sesenta o setenta u ochenta. Las vio hacer rituales extraños, tomarse de las manos y llevárselas al cuello durante horas. Vestían de blanco y cargaban el cabello suelto por debajo de la línea de la cintura (Ojeda, 2020, p. 22-23)[221]

[220]“[...] a pegara do chão naquela manhã, por que a levantara se já sabia, desde o momento em que pôs os pés no quintal, o que realmente era” (Ojeda, 2023, p. 38).

[221]“Os barulhos continuaram a trancá-la em seu quarto até que uma noite, da janela do segundo andar, ela conseguiu ver o jardim da casa dos Guitérrez. Toda a terra estava remexida, as plantas arrancadas e, no centro, sete mulheres permaneciam sentadas em círculo. [...] desde que viu aquelas mulheres, não conseguia parar de pensar nelas. Nas manhãs seguintes, espiou-as e ouviu-as cantar, murmurar orações ininteligíveis, perambular entre a grama e a casa. Notou que tinham idades distintas: algumas vinte, outras quarenta, outras sessenta ou setenta ou oitenta. Ela as observou realizar rituais estranhos, de mãos dadas e passando os dedos ao redor do pescoço por horas. Elas se vestiam de branco e usavam os cabelos soltos abaixo da linha da cintura. Ela não sabia como conseguir entrar, mas criou o hábito de ficar acordada e espiá-las. Às vezes, fazia isso da janela do segundo andar; outras, do muro frio do quintal em que colava o ouvido quando as orações e os cânticos das mulheres mal ultrapassavam o murmúrio. Começou a encontrar características próprias do grupo de intrusas. Notou, por exemplo, que enterravam arruda na terra revolvida. Que em seus cânticos e orações repetiam palavras como “fogo”, “espírito”, “floresta”, “montanha”. que trançavam os cabelos umas das outras. Que, quando punham as mãos no pescoço por um tempo, apertavam e deixavam marcas azuis na pele. Que corriam para dentro da casa e batiam as portas. que cospem no peito. Que dançavam fazendo círculos no ar com a cabeça.” (Ojeda, 2023, p. 38-39).

Ao ver as Umas pela primeira vez, a personagem relata sentir “en la misma medida, repulsión y atracción” (Ojeda, 2020, p.23)[222], ecoando o que Julia Kristeva (1982) afirma sobre a ambiguidade do abjeto: um polo de atração e repulsa. A mulher vê as Umas como repulsivas por suas atividades, por invadirem a casa ao lado, e chega até a cogitar alertar os outros vizinhos ou a polícia, mas relata que havia algo “[...] en su interior que la obligaba a ocultárselo a la policía, a sus vecinos, o cualquiera que pudiera detenerlo”[223] (Ojeda, 2020, p. 23), ou seja, há também, ao mesmo tempo, algo ali que a atrai, que a faz identificar-se com aquelas mulheres, que a impede de denunciá-las, mas este é, mais uma vez, um sentimento ambíguo, recheado de remorso. Remorso esse também que a personagem associa a um outro fato até então desconhecido pelo leitor, sua própria obsessão por uma fotografia que havia tirado quando encontrou a cabeça.

> Sentía, en la misma medida, repulsión y atracción por estas actividades nocturnas. También remordimiento por lo que había en su interior que la obligaba a ocultárselo a la policía, a sus vecinos o cualquiera que pudiera detenerlo. Remordimiento porque, de vez en cuando, miraba con extraño y desconocido placer la fotografía que le tomó a la cabeza de Guadalupe poco antes de que llegara la patrulla.
>
> Repulsión y atracción: reconocimiento de lo ajeno en ella misma creciendo igual que un vientre lleno de víboras (Ojeda, 2020, p. 23)[224]

Dessa maneira, as Umas são abjetas por causarem esse sentimento ambíguo, por serem algo que “perturba a identidade, o sistema e a ordem” (Kristeva, 1982, p.4), que bota em xeque o binário, despertando todas as dúvidas, questionamentos e incertezas daquilo que é indefinido. A personagem, da mesma maneira, reconhece também sua própria abjeção quando se depara com as Umas, reconhecendo ali uma fratura no “eu”, uma rachadura que a aproxima daqueles outros que ela criticava, reconhecendo sua própria ambiguidade, e enojando-se diante dela, reconhecendo-se, também, como abjeta. A personagem, desta maneira, reconhece-se nas Umas a partir da abjeção, do reconhecimento do outro em si

[222] “[...] em igual medida, repulsa e atração” (Ojeda, 2023, p. 39).
[223]“[...] em seu interior que a obrigava a esconder aquilo da polícia, de seus vizinhos ou de qualquer pessoa que pudesse detê-lo” (Ojeda, 2023, p. 39).
[224]“Sentia, em igual medida, repulsa e atração por essas atividades noturnas. Também remorso pelo que havia em seu interior que a obrigava a esconder aquilo da polícia, de seus vizinhos ou de qualquer pessoa que pudesse detê-lo. Remorso porque, de vez em quando, olhava com estranho e imprevisto prazer a fotografia que tirou da cabeça de Guadalupe pouco antes da chegada da polícia. Repulsa e atração: reconhecimento do alheio em si mesma crescendo como um ventre cheio de víboras. (Ojeda, 2023, p.39).

mesma, e da hibridez, da compreensão de que este outro também faz parte do eu, mesmo que seja um eu que causa repulsa e aversão.

A personagem começa, então, a espelhar o comportamento das Umas, chegando a desenvolver uma conexão quase umbilical tanto com elas quanto com a casa vizinha, em um aceno, conforme aponta Moacir Marcos de Souza (2021), ao clássico mote gótico da mulher que, "presa em casa, forçosamente ou não, tem a sanidade posta à prova" (Souza Filho, 2024, p. 105).

> Los ruidos de la casa de los Gutiérrez eran distintos entre sí. Algunas noches las mujeres sonaban a niñas jugando, otras a coro de iglesia, pero siempre cantaban o rezaban en susurros. El sonido de sus voces era apenas un hormigueo en el viento que se elevaba igual que una ola. Desde el jardín ella las oía deslizarse hacia la casa, arrastrarse por el salón, escalar al segundo piso igual que una jauría, bailar cerca de las paredes, golpearse contra las esquinas, saltar hasta la extenuación en las habitaciones. Y, cuando la experiencia de espiarlas se hacía más intensa, no solo las escuchaba, sino que las sentía. Entonces una fuerza la impulsaba a imitar sus movimientos espasmódicos, sus retorcimientos, su forma de desdibujar los límites del espacio con una danza festiva y delirante.
>
> Su propia casa empezó a parecerle una cáscara de mandarina, un caparazón de tortuga, una nuez. Una arquitectura orgánica que se comunicaba con la de los Gutiérrez. Casi podía sentir el flujo de la sangre compartida, el silbido de los pulmones. Ya no dormía ni comía, pero pensaba mucho y deseaba la oscuridad, los murmullos, los bailes. (Ojeda, 2020, p. 23)[225]

A conexão entre a personagem e as Umas se estreita cada vez mais, tornando-se física. A última fronteira que as separa é a casa, fronteira essa que se dilui à medida que a personagem passa a sentir que a própria casa já não é mais uma estrutura arquitetônica, mas uma estrutura biológica que se intercomunica com a casa ao lado, quase como gêmeas univitelinas, compartilhando a mesma placenta. A casa torna-se, mais uma vez, um local inseguro e ameaçador. Cada vez mais a mulher deseja livrar-se dessa casca para juntar-se, do lado de fora, às mulheres que

---

[225]Os barulhos na casa dos Gutiérrez eram distintos entre si. Algumas noites as mulheres soavam como meninas brincando, outras como coros de igreja, mas sempre contavam ou rezavam aos sussurros. O som de suas vozes era apenas um formigamento no vento que se elevava. Do jardim, ela podia ouvi-las deslizando para dentro da casa, rastejando pela sala, subindo para o segundo andar como uma matilha, dançando perto das paredes, batendo contra os cantos, pulando até a exaustão nos quartos. E, quando a experiência de espiá-las tornava-se mais intensa, não só as ouvia, mas as sentia. Então uma força a impelia a imitar seus movimentos espasmódicos, seus giros, sua maneira de borrar as fronteiras do espaço com uma dança festiva e delirante.
Sua própria casa começou a parecer uma casca de tangerina, um casco de tartaruga, uma noz. Uma arquitetura orgânica que se comunicava com a dos Gutiérrez. Ela quase podia sentir o fluxo de sangue compartilhado, o chiar dos pulmões. (Ojeda, 2023, p. 40)

dançam na escuridão do jardim vizinho. Não muito depois, a campainha da casa toca no meio da noite. Em mais uma evidência do processo de bruxificação, a mulher pressente ou, em suas próprias palavras, tem quase uma espécie de premonição, em que visualiza uma das Umas em frente a sua casa. O medo, porém, a impede de abrir a porta, e ela passa a noite embaixo da mesa da cozinha se escondendo das mulheres, enlouquecida pelo medo e pela culpa. Ainda assim, em seus sonhos, mimetiza os comportamentos da Umas.

> Una noche el timbre sonó como un rayo partiéndole las rodillas. Caminó, descalza y temblando, hacia la puerta que de lejos parecía el tronco de una secuoya. Su mente, en una especie de premonición, intuyó lo único que podía ser cierto. Tomó aire y, en la oscuridad, el cuerpo le dictó el futuro: una mujer de cabello largo y encanecido, vestida de blanco, con una ruda en la mano llena de tierra.
>
> Unos ojos marrones y jóvenes.
>
> Unos pies desnudos igual que los suyos. (Ojeda, 2020, p. 24)[226]

Fica evidente aqui, mais uma vez, a utilização do recurso do duplo. A mulher e a uma são como um espelho, os mesmos pés descalços, as duas de pé na frente da porta. Mais uma vez, também, a personagem espelha o comportamento das bruxas: apesar do medo e de não abrir a porta, sonha, ou imagina, as cabeças de bruxa a atacando enquanto, durante o sono, reproduz os comportamentos das bruxas ao apertar o pescoço a fim de separá-lo da cabeça, acordando com o pescoço machucado e as unhas vermelhas, ensanguentadas.

> No se atrevió a confirmarlo: se agazapó sobre la mesa del comedor como un animal al que habían venido a cazar y esperó a que la sombra desapareciera. El timbre sonó dos veces más y luego el silencio, pero mientras tanto imaginó las cabezas de las Umas volando como un enjambre de abejas, rompiendo los cristales y mordiéndola con furia hasta dejarla deshecha sobre el suelo. Y tuvo miedo.
> Despertó con el cuello lleno de marcas y las uñas rojas
> (Ojeda, 2020, p. 24)[227]

---

[226]"Certa noite a campainha tocou como um raio, fazendo-a cair de joelhos. Ela caminhou descalça e trêmula, em direção à porta, que de longe parecia o tronco de uma sequoia. Sua mente, numa espécie de premonição, intuiu a única coisa que poderia ser verdadeira. Respirou fundo e, na escuridão, o corpo ditou o futuro: uma mulher de cabelos longos e grisalhos, vestida de branco, com uma arruda na mão cheia de terra.

Olhos castanhos e jovens.
Pés descalços como os dela

(Ojeda, 2023, p. 41).

[227]Não se atreveu a confirmar: agachou-se na messa de jantar como um animal que vieram caçar e *esperou* que a sombra desaparecesse. A campainha tocou mais duas vezes e depois o silêncio, mas

No dia seguinte, às três da manhã, a campainha da casa toca novamente. Dessa vez, a mulher não se esconde, mas permanece imóvel observando a sombra atrás da porta, até o momento em que “avanzó ligera, igual que las Umas en el jardín de los Gutiérrez: casi levitando, con los pies al borde de la ingravidez” (Ojeda, 2020, p.25)[228]. Ao abrir a porta, se depara com o que já sabia: uma das Umas a aguarda. Não há um convite expresso por parte da Uma e nem qualquer dúvida por parte da mulher, que após certa hesitação a segue noite adentro. A professora segue a Uma pela rua, dá a volta no jardim, e encontra as outras mulheres “en el mismo lugar donde una cabeza había rodado durante días” (Ojeda, 2020, p. 25)[229]

É ali, no local onde morreu Guadalupe e nasceu seu trauma, que a mulher se sente acolhida pela primeira vez. As Umas, concentradas, nem mesmo percebem sua presença a princípio, “ahora ella era la intrusa, pero no la trataron como tal” (Ojeda, 2020, p. 25)[230]. A sensação de pertencimento, de finalmente fazer parte, bem como o fato de tratar-se de um grupo de mulheres de idades distintas trabalhando em comunhão com a natureza e outros seres em busca de um futuro possível para corpo-outros ecoa, mais uma vez, o “fazer parentes”, de Donna Haraway.

Em consonância com o manifesto de Haraway em *Antropoceno, Capitaloceno, Plantationceno, Chthuluceno: fazendo parentes* (2016) vemos surgir mais uma vez na obra de Ojeda a figura da bruxa como um sinônimo de futuridade possível, de um mundo onde mulheres e animais, seres humanos e não humanos, vivem em comunhão, em arranjos intergeracionais e interespécie que desfazem “ambos os laços: de genealogia/parentesco e parentes/espécies” (Harraway, 2016, p. 141), formando arranjos que se baseiam não nas noções de família e parentesco, mas na ideia de que “todos os seres compartilham de uma “carne” em comum” (Harraway, 2016, p. 142) e que a organização coletiva é o principal, senão único meio de encontrar modos de viver em um mundo que se aproxima do colapso, um

---

enquanto isso imaginou as cabeças das Umas voando como um enxame de abelhas, quebrando o vidro e mordendo-a furiosamente até que ela restasse desfeita no chão. E teve medo.

Acordou com o pescoço cheio de marcas e as unhas vermelhas (Ojeda, 2023, , p. 41).

[228]“[...] avançou rápido, como as Umas no jardim dos Gutiérrez: quase levitando, com os pés à beira da ausência de gravidade.” (Ojeda, 2023, p. 42).

[229]“[...] no mesmo lugar onde uma cabeça havia rolado durante dias” (Ojeda, 2023, p.42).

[230]“[...] agora ela era a intrusa, mas não a trataram como tal.” (Ojeda, 2020, p. 42).

mundo em que faz-se imperativo “as feministas exercerem a liderança também na imaginação, na teoria e na ação” (Harraway, 2016, p. 141).

É nesse contexto que a personagem do conto tem seu primeiro contato com as Umas. As bruxas, aqui, não são malvadas ou sanguinárias, mas um grupo de mulheres que entendem e respeitam a dor da personagem principal e de Guadalupe, que são o primeiro contato da personagem com a empatia. As Umas entendem a mulher porque entendem que a dor do feminicídio é uma dor coletiva, um trauma coletivo, o reflexo de uma violência estrutural que emerge como sintoma de uma sociedade patriarcal adoecida. As Umas surgem, aqui, como resposta a esse trauma, como uma tentativa de compreensão dessa dor que escapa às palavras e traduz-se no corpo.

É nesse cenário, então, que a personagem é convidada a participar do ritual quando as Umas lhe dão uma erva e sussurram em seu ouvido para que coma. A erva, que é a princípio amarga, torna-se doce e espessa à medida que é mastigada, aludindo à trajetória da mulher após o aparecimento das Umas, a leva a uma última lembrança de Guadalupe.

> La amargura de lo que masticaba se instaló en su paladar pero, poco a poco, el sabor se volvió dulce y espeso, y le entregó una última imagen de Guadalupe bajándose del bus, tarareando una canción de moda, con un cartel pintado a mano para el día del padre. Llevaba los cordones sueltos, el pelo enredado, la blusa manchada de rojo. Incluso a metros de distancia pudo oler el sudor seco en su uniforme, una mezcla entre cebolla y menta. Cuando se miraron, Guadalupe le sonrió igual que una niña a la que estuvieran por caérsele los dientes de leche: con amplitud y desenfado. Ella no recordaba haberle sonreído de vuelta. La conciencia de esa falta le produjo unas inmensas ganas de llorar.
>
> —Sabemos — leyó en los labios de una Uma que apenas soltó un rumor (Ojeda, 2020, p. 25-26)[231].

O assassino de Guadalupe, Dr. Gutiérrez, é mencionado pouquíssimas vezes ao longo do conto; em uma das únicas menções, a professora afirma que viu ele se

[231]“O amargor que mastigava instalou-se no paladar, mas, pouco a pouco, o sabor foi tornando-se doce e espesso, e entregou-lhe uma última imagem de Guadalupe descendo do ônibus, cantarolando uma canção da moda, com um cartão pintado à mão para o Dia dos Pais. Seus cadarços estavam soltos, os cabelos emaranhados, a blusa manchada de vermelho. Mesmo a metros de distância, podia sentir o cheiro do suor seco em seu uniforme, uma mistura entre cebola e hortelã. Quando se olharam, Guadalupe sorriu para ela como uma menina cujos dentes de leite estavam prestes a cair: com amplitude e desenfado. Ela não se lembrava de sorrir de volta para a garota. A consciência dessa falta fez com que ela sentisse uma vontade imensa de chorar.
-Nós sabemos. - Ela leu dos lábios de uma das Umas, que mal soltou um murmúrio.” (Ojeda, 2023, p. 43).

entregar à polícia, sem resistência, tomando chá, como se não fosse nada demais, aparentemente sem nenhum remorso. Apesar do próprio assassino não sentir nenhum tipo de culpa pelo feminicídio da própria filha, a vizinha, que pouco conhecia a menina, é engolida pela culpa. A mulher, que parece ser a única ao longo de todo o conto que, apesar da ambivalência de sentimentos, de suas próprias obsessões, tem algum sentimento genuíno de solidariedade em relação a Guadalupe, encontra pela primeira vez, nas Umas, compreensão. As Umas sentem a dor da mulher e a dor de Guadalupe, entendem o peso de carregar um corpo feminino e oferecem à professora a oportunidade de se livrar dele.

As Umas acolhem a mulher e a preparam para o ritual. Trançam seu cabelo, a vestem com roupas brancas como as delas e “le acariciaron el cuerpo con ruda fresca, y ella se dejó hacer como en un sueño donde no ponía en riesgo la carne” (Ojeda, 2020, p. 26)[232]. O ritual, banhado de suor e saliva, toma contornos eróticos. Nesse trecho, evidencia-se mais um traço típico da figura da bruxa clássica europeia: a sexualidade exacerbada, frequentemente associada às reuniões de sabá e encontros com o diabo, ou, conforme aponta Cohen (2000): “O monstro corporifica aquelas práticas sexuais que não devem ser exercidas ou que devem ser exercidas apenas por meio do corpo do monstro.” (Cohen, 2000, p. 44).

> Había un frenetismo impúdico en los cuerpos que sudaban y mostraban sus uñas, sus senos, sus lenguas. Una excitación que ella también sentía al permanecer dentro del lugar en donde todo sucedió: una casa que olía a golpe y a podredumbre, que bailaba igual que un lagarto sin esqueleto. De repente quiso correr, lanzarse contra las paredes, arrancar la pintura, pero se quedó recibiendo la saliva espesa que las Umas le escupían en el pecho; oyéndolas musitar con la dentadura cerrada, viéndolas ahorcarse con sus propias manos (Ojeda, 2020, p.24)[233].

Mas não é apenas o desejo sexual latente dessas mulheres que é expurgado neste ritual, em meio “de la agitación de los cuerpos semidesnudos, lo sentió: el

---

[232] *“[...] acariciaram-lhe o corpo com arruda fresca e ela se deixou manusear como num sonho no qual* não *punha a carne em risco” (Ojeda, 2023, p. 43).*

[233] *“Havia um frenesi impudente nos corpos que suavam e mostravam suas unhas, seus seios, suas* línguas*. Uma excitação que ela também sentiu quando ficou dentro do local onde tudo aconteceu: uma casa que cheirava a golpes e podridão, que dançava como um lagarto sem esqueleto. De repente quis correr, atirar-se contra as paredes, arrancar a pintura, mas ficou recebendo a saliva espessa que as Umas lhe cuspiam no peito, ouvindo-as murmurar com a boca fechada, vendo-as enforcar-se com as próprias mãos.” (Ojeda, 2023, p. 43).*

desprendimiento, la separación definitiva" (Ojeda, 2020, p. 26)[234]. A mulher, junto às Umas, aperta o próprio pescoço, como se feito de massa de modelar, até que se funda à traqueia, se separando, finalmente, do corpo, que jaz "caído sobre la tierra, flojo y pálido como el capullo roto de una crisálida" (Ojeda, 2020, p. 26)[235], enquanto a cabeça observa tudo de cima, "a la altura de diez, quince, veinte cráneos flotantes"[236].

Como um espelho de Guadalupe, ela ouve "el ruido de una cabeza siendo pateada contra la pared como el futuro. Y luego, abriéndose paso entre la ingravidez de los cabellos, el sonido de la suya propia volando hacia el patio de el lado y cayendo entre las hortensias" (Ojeda, 2020, p. 26)[237]. O conto termina de maneira circular. A mulher segue um destino similar ao de Guadalupe, com sua cabeça voando contra a parede e caindo no mesmo local em que o crânio de Guadalupe caíra dias antes. Assim como em *Sangre Coagulada*, nos deparamos aqui, mais uma vez, com o conceito de tempo circular, em que passado e presente se tornam indistinguíveis e inseparáveis.

A mulher segue o mesmo destino de Guadalupe. Aqui, no entanto, em contraste com o conto anterior, essa circularidade não tem relação com o aprendizado intergeracional, mas com a compreensão da dor do outro e de que a violência é onipresente, que o destino de Guadalupe poderia ser o dela ou de qualquer outra mulher. Tal noção já estava presente no conto quando a mulher relata que, antes do assassinato, ao avistar um dia Guadalupe com seus amigos, "creyó verse a sí misma veinte años atrás, sudada, alegre, ignorante de lo mucho que un cuerpo recién abierto al placer podía llegar a sufrir" (Ojeda, 2020, p. 24)[238], porém a compreensão total dessa dor e dessa violência não poderia se dar de outra forma que não experienciando-a com o próprio corpo. O perder a cabeça, aqui, representaria então a completa compreensão e elaboração desse trauma que é coletivo, já que a violência é, como frequentemente retratado nos contos de Ojeda, inerente à experiência feminina.

---

[234]"[...] à agitação de corpos seminus, ela sentiu: o desprendimento, a separação definitiva" (Ojeda, *2023*, p. 44).
[235]"[...] caído na terra, solto e pálido como o casulo quebrado de uma crisálida" (Ojeda, 2023, p. 44).
[236] "[...] na altura de dez, quinze, vinte crânios flutuantes." (Ojeda, 2023, p.44).
[237]"[...] o som de uma cabeça sendo chutada contra a parede como o futuro. E então, abrindo *caminha* através da ingravidez dos cabelos, o som da sua própria cabeça voando para o quintal ao lado e caindo entre as hortênsias." (Ojeda, 2023, p. 44).
[238]"[...] ela pensou que via a si mesma há 20 anos, suada, alegre, ignorante do quanto um corpo recém aberto ao prazer poderia chegar a sofrer" (Ojeda, 2023, p. 40).

Ao perder a cabeça, no entanto, em contraste com Guadalupe, a mulher não encontra a morte, mas a monstrificação, a bruxificação. Ao livrar-se de seu corpo, um corpo que, por ser feminino é marcado para sofrer, a mulher torna-se Uma, assume a identidade de monstro, assumindo assim a única forma possível para um corpo historicamente marcado como inferior, um corpo que, por se diferenciar daquele que se entende como paradigma, o masculino, "nunca realmente foi considerado totalmente humano" (Braidotti, 2013, p. 81, tradução nossa)[239].

> Se preguntó si no era ese un estado superior al que aspirar: aprender a ser una cabeza cuando el cuerpo pesaba demasiado, liberarse de la extensión sensible en donde respiraba el frío y el ardor, la pena y el abandono (Ojeda, 2020, p. 24)[240].

A mulher não é, portanto, um espelho de Guadalupe, mas um negativo. A cabeça que se desprende do corpo, aqui, não é produto de sofrimento, mas de libertação. A personagem abandona um corpo feminino, marcado por e para o sofrimento e decide tornar-se Uma, fundir-se ao abjeto, ao outro, ao monstruoso, para livrar-se de um corpo que não suportava mais carregar. Aqui a perda da cabeça simboliza a reivindicação de uma monstruosidade que é "uma solução inevitável diante da violência perpetrada contra as mulheres pela ordem patriarcal" (Boccuti, 2022, p. 145, tradução nossa)[241]. O tornar-se monstro torna-se a única solução possível frente a uma realidade a qual não se pode sobreviver.

---

[239] No original: "[...]never quite made it into full humanity" (Braidoti, 2013, p.81).

[240]"Ela se perguntou se esse não era um estado superior ao qual aspirar: aprender a ser uma cabeça quando o corpo pesava demais, libertar-se da extensão sensível onde respiravam o frio e o ardor, a tristeza e o abandono." (Ojeda, 2023, p. 41).

[241]No original: "[...] una solución inevitable ante la violencia perpetrada contra las mujeres por el orden patriarcal. " (Boccuti, 2022, p. 145).

5.CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1967, a partir da publicação do clássico colombiano *Cien años de soledad*, de Gabriel Garcia Marquez, atinge seu auge (visto por muitos também como seu fim) na América Latina o chamado "*boom*", momento ainda hoje conhecido como um dos mais importantes e potentes da literatura latinoamericana. Conhecido por muitos como berço do Realismo Mágico ou Realismo Maravilhoso e origem de diversos clássicos literários como *Rayuela* (1963), *La ciudad y los perros* (1963) e *Pedro Páramo* (1955), além do já mencionado *Cem anos de solidão,* o *boom* é inegavelmente um momento de profunda inovação e profusão de pensamento revolucionário não apenas no campo da literatura, mas também no campo político e intelectual. Apesar de sua inegável influência que perdura até hoje, vale destacar que o *boom* não foi um movimento literário organizado, mas, conforme aponta o jornalista Montserrat Alvarez (2017), uma união "extra-literária" (Alvarez, 2017) , definido menos por um estilo ou por um gênero específico, e mais por um interesse mercadológico.

> O "Boom latinoamericano" não foi o nome de um movimento artístico, filosófico ou literário, como o surrealismo, o simbolismo, o naturalismo, etcetera; não foi sequer uma categoria acadêmica, mas uma categoria editorial, uma marca comercial. Sob essa categoria, ou essa marca, não houve unidade de estilo, nem de objetivos nem de ideias estéticas (Alvarez, 2017, tradução nossa). [242]

Conhecido por ser um período efervescente no cenário editorial, onde vários autores encontraram espaço para publicar, o *boom* também é alvo de críticas diversas por ser, em vários aspectos, um movimento restritivo, um "clube exclusivista" (Rama, 2005) o qual, apesar de sua dimensão histórico-cultural imensurável, "tende a apegar-se ao princípio intangível de apenas cinco cadeiras e nem uma mais a fim de preservar sua vocação elitista" (Rama, 2005, p. 187, tradução nossa)[243]. Dentre os excluídos do *boom* destacam-se, principalmente, autores que ofereciam perspectivas alternativas às hegemônicas, autores ainda não tão conhecidos e, principalmente, as mulheres. Autoras como María Luisa Bombal,

[242]No original: "El «Boom latinoamericano» no fue el nombre de un movimiento artístico, filosófico o literario, como el surrealismo, el simbolismo, el naturalismo, etcétera; no fue ni siquiera una etiqueta académica, sino una etiqueta editorial, una marca comercial. Bajo esa etiqueta, o esa marca, no hubo unidad de estilo, de objetivos ni de ideas estéticas." (Alvarez, 2017).
[243]No original: "tiende a aferrarse al principio intangible de sólo cinco sillones y ni uno más para salvaguardar su vocación elitista" (Ojeda, 2005, p. 187).

Silvina Ocampo, Clarice Lispector, Elena Garro, Nélida Piñon e Isabel Allende, dentre várias outras que, apesar de publicarem à época e serem reconhecidas por seu trabalho, nunca receberam lugar em nenhuma das cinco célebres cadeiras e, até hoje, não figuram nas listas de autores do *boom*.

Quase 60 anos após o *boom,* a mídia internacional volta mais uma vez sua atenção à produção literária latinoamericana. Dessa vez, no entanto, há uma diferença marcante: essa "nova" literatura, que a mídia internacional prontamente apelida de "novo *boom* latinoamericano", é protagonizada por mulheres. Dentre as inúmeras autoras que figuram nessa nova literatura latinoamericana, destacam-se Samantha Schweblin, Mariana Enriquez, Giovanna Rivero, Liliana Colanzi, Maria Fernanda Ampuero e Mónica Ojeda. Apesar de guardar semelhanças com o *boom* dos anos 60, como o fato de tratar-se de um grupo de autoras de diferentes nacionalidades, todas escrevendo literatura insólita, cujo trabalho atraiu a atenção da mídia nacional e internacional a ponto de movimentar o mercado literário dentro e fora das Américas, é importante ressaltar que esse grupo de autoras critica duramente a etiqueta de "novo *boom*", categorização que consideram "eurocéntrica y exotizante" (Lorenzo, 2021).

> "é política a decisão de voltar ao termo *boom* para falar da literatura latinoamericana como se a única coisa que nos houvesse acontecido fosse Garcia Márquez *et al*". "Creio que ao nos chamar de "novo boom" se força um passado já superado, o que é feito a partir de um olhar eurocêntrico e exotizante, por isso se escolhe apenas autoras latinoamericanas de uma determinada faixa etária, mestiças e/ou brancas publicadas na Espanha. É, claramente, um olhar do norte ao sul. Me interessa mais o olhar do sul sobre si mesmo.", assevera Ojeda" (Ojeda, 2021, tradução nossa).[244] [245]

Não apenas Ojeda, mas diversas outras autoras da mesma geração criticam a categorização, apontando, muitas vezes, que a nomenclatura soterra anos de história literária latinoamericana, limitando-a a apenas dois momentos pontuais (os

---

[244]Em entrevista concedida a Clara Giménez Lorenzo (2021), disponível em: https://www.eldiario.es/cultura/libros/jovenes-escritoras-latinoamericanas-rechazan-nuevo-boom_1_8530109.html

[245]No original: "es política la decisión de volver al término *boom* para hablar de la literatura *latinoamericana* como si lo único que nos hubiera ocurrido es García Márquez *et al*". "Creo que al llamarnos 'nuevo boom' se fuerza las tuercas hacia un pasado ya superado y se hace desde una mirada eurocéntrica y exotizante, por eso se escoge solo a autoras latinoamericanas de un determinado rango de edad, mestizas y/o blancas publicadas en España. Es, a todas luces, una mirada desde el norte hacia el sur. Me interesa más la mirada del sur sobre sí mismo", asevera Ojeda. (Ojeda, 2021).

anos 60 e a geração atual), e esquecendo-se de diversos outros autores e produções literárias. Maria Fernanda Ampuero, escritora equatoriana, ressalta ainda que, por mais que essa nova literatura latinoamericana escrita por mulheres seja sim importante e digna de atenção, não se trata de um movimento novo. Mulheres vem escrevendo e publicando na América Latina desde antes mesmo do *boom* dos anos 60. Escrever sobre a perspectiva feminina a partir do insólito, como fazem essas autoras, tampouco é novidade, tendo o caminho já sido pavimentado por autoras como Maria Luisa Bombal e Raymunda Torres y Quiroga. Conforme aponta Ampuero, “que as mulheres escrevem, e escrevem bem, não deveria gerar perplexidade. O que sim deveria gerá-la é que em um movimento continental como o boom não se mencionava uma única escritora.” (Ampuero apud. Scherer, 2021, p. 2, tradução nossa).

Embora essa nova geração de escritoras latinoamericanas seja muito plural e impossível de ser classificada em um mesmo grupo, reconhecemos que muitas delas trabalham a literatura a partir de um ponto em comum: o medo, em especial os medos particulares à experiência feminina. Trata-se, dessa maneira, de uma geração que explora temas contemporâneos locais e universais, como a violência de gênero, o patriarcado e a maternidade. De acordo com Ana Llurba (2018), é possível concluir também que um outro ponto em comum entre as obras dessas autoras é um desejo de explorar possibilidades de futuro em um mundo em colapso. Em consonância com o trabalho da filósofa estadunidense Donna Haraway (2016), essas autoras traduzem em suas obras a proposta de Haraway de feminismo especulativo, explorando, a partir da ficção, possibilidades de sobrevivência. É a partir desse interesse em pensar novos mundos e novas maneiras de viver a partir de uma perspectiva feminista, que várias dessas autoras produzem sua literatura a partir do medo, do horror e do gótico.

Mónica Ojeda, autora expoente dessa geração, se destaca ao propor em seu trabalho uma nova abordagem do gótico tradicional. A partir do termo “gótico andino”, utilizado pelo crítico literário uruguaio Álvaro Alemán em um congresso em 2017, a autora elabora uma proposta de trabalho que seja uma maneira de exercitar o tema, de botar em prática o seu entendimento acerca do que seria o Gótico Andino. Assim surge, em 2020, a coletânea de contos *Las Voladoras*, onde Ojeda trabalha o que entende por Gótico Andino, ou seja, “um tipo de literatura que trabalha a violência (e portanto o medo) gerada em uma zona geográfica específica:

a Cordilheira dos Andes, com suas narrações, mitos, símbolos e sua contemporaneidade nua." (Ojeda, 2021, tradução nossa)[246] [247]. A partir da sua concepção de Gótico Andino Ojeda trabalha questões como a violência contra a mulher e a colonização utilizando como substrato mitos e lendas tradicionais andinos recontados a partir de uma linguagem poética através da qual a autora busca fazer uso da palavra para além de simplesmente fazer um relato, mas como uma maneira de explorar os sentidos e, em especial, a dor e o medo.

A literatura de Ojeda explora, ainda, o híbrido, através da mistura de gêneros textuais, como o fantástico e o gótico, mas também em diversos outros aspectos, como na construção de personagens, na linguagem utilizada, ao misturar prosa e poesia, e também ao amalgamar elementos da cultura local equatoriana a tropos do gótico clássico europeu. Em *Las Voladoras* "o elemento híbrido reina" (Santiago, 2000), o que, é claro, não é mera coincidência, mas chave do projeto estético-político da autora, que busca explorar e ressaltar, através da ficção, o hibridismo cultural resultante do processo de colonização. Os Andes, assim, não são mera paisagem de fundo das narrativas, mas configuram uma teia de significados que remetem ao ancestral, ao passado colonial e à conexão com a natureza, servindo de substrato para o resgate de monstros, mitos e lendas locais que povoam os contos, recheando-os de simbolismos tipicamente andinos mas que, ao mesmo tempo, refletem o hibridismo herdado a partir da colonização e aculturação forçada.

A figura da bruxa surge, dessa maneira, como principal foco de análise deste trabalho. Nos contos "*Las Voladoras"*, "*Cabeza Voladora"* e "*Sangre Coagulada"*, as bruxas surgem como resposta à violência patriarcal. Trata-se de seres híbridos, que misturam características das bruxas tradicionais europeias à bruxas mitológicas andinas, como as Umas e as Voladoras. Essa construção não apenas espelha os resultados da colonização, mas representa um gesto político e estético de rearticulação simbólica, onde diferentes matizes culturais se combinam para produzir novos sentidos.

---

[246]Em entrevista concedida a Ana Pina em 29 de Janeiro de 2021. Disponível em: https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20210129/fulgor-nuevo-gotico-latinoamericano/554946581_0.html

[247]No original: "[...] un tipo de literatura que trabaja la violencia (y por tanto el miedo) generada en *una* zona geográfica específica: la Cordillera de los Andes, con todas sus narraciones, mitos, símbolos y su desnuda contemporaneidad." (Ojeda, 2021)

As bruxas, nas histórias de Ojeda, não representam o mal, mas a possibilidade de um futuro para além do domínio de um patriarcado que oprime, domina e brutaliza corpos femininos. A figura da bruxa surge, assim, como força motriz que movimenta noções de sexualidade, ancestralidade e comunidade, ao apresentar às personagens novas maneiras de viver a partir formação de alianças intergeracionais e interespécies, teias de solidariedade com seres-outros, humanos e não humanos, bem como o resgate de cosmovisões tradicionais indígenas, como a compreensão do tempo como um círculo e a percepção do ser humano como parte indissociável da natureza. De modo a ressaltar o hibridismo, tais características se misturam, ainda, a práticas tradicionalmente associadas à bruxa clássica europeia, como o aborto, a vingança, o assassinato e o domínio de plantas e ervas. Há, no entanto, uma reformulação dessas práticas, que são transformadas em símbolo de resistência à violência patriarcal, bem como de agência do próprio corpo e solidariedade feminina.

Dessa maneira, as bruxas em "*Las Voladoras"*, "*Sangre Coagulada"* e *"Cabeza Voladora"* resgatam saberes tradicionais afim de encontrar alternativas em um mundo estruturado por lógicas cisheteropatriarcais em que a violência contra a mulher se evidencia de forma recorrente, como exemplifica o abuso sexual retratado nos contos "*Las Voladoras"* e "*Sangre Coagulada",* e o feminicídio em "*Cabeza Voladora"*. A bruxa, portanto, surge nos contos de Ojeda analisados aqui como uma figura de potência política capaz de articular memória, coletividade e resistência a violências coloniais e de gênero.

REFERÊNCIAS

AÍNSA, Fernando. **¿ Jardin del Eden o infierno verde ? Naturaleza y paisaje en la no vela de la selva**. In: *América : Cahiers du CRICCAL*, n°29, 2003. Le paysage, v2. pp. 21-37.

ALMEIDA E SILVA, F. A. D. A. E. S. (2023). **O silêncio da mãe diante do abuso: A omissão materna**. Contribuciones a las ciencias sociales, 13(3). Disponivel em https://ojs.revistacontribuciones.com/ojs/index.php/clcs/article/view/280

ALONSO-COLLADA, Inés Ordiz. **Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica**. Badebec, [s. l.], v. 3, ed. 6, p. 138-168, 1 mar. 2014. Disponível em: https://rephip.unr.edu.ar/server/api/core/bitstreams/f1be7231-b1c3-42fe-b138-7c2151d8c064/content. Acesso em: 10 maio 2025.

ALONSO-COLLADA, I. O. **Manifestaciones ficcionales del terror. El gótico contemporáneo de las Américas**. [s.l.] Universidad de León, 2014.

ÁLVAREZ, Montserrat. **Los excluidos del "Boom lationamericano"**. [S. l.], 14 jan. 2017. Disponível em: https://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/los-excluidos-del-boom-latinoamericano-1556102.html. Acesso em: 10 abr. 2025.

BACH. A. M. (2018). **Epistemología, feminismo y los saberes de las gentes indígenas**. Descentrada 2 (2), e051. http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe051. Acesso em: 14 set. 2025.

BISPO, Isadora. **O Castelo de Otranto e a origem do Gótico**. Querido Clássico, [S. l.], 14 ago. 2025. Disponível em: https://www.queridoclassico.com/2023/05/o-castelo-de-otranto-e-a-origem-do-gotico.html. Acesso em: 30 jul. 2025.

BISPO DOS SANTOS, Antonio; PEREIRA, Santídio. **A terra dá, a terra quer**. [S. l.]: Ubu, 2023.

BOCCUTI, Anna. **“Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro”. Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappe**. América sin Nombre, 26 (2022): pp. 129-151. https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.08

BOLOGNESI , Sara; BUKHALOVSKAYA, Alena. **La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento "Las voladoras" de Mónica Ojeda (2020)**. Cuadernos de Aleph, [S. l.], n. 15, p. 75-95, 14 ago. 2025. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8682005. Acesso em: 6 out. 2024.

BOUHABEN, Miguel A.(2020) **“Espacio relacional y tiempo cíclico de la Pacha Mama en el arte ecuatoriano contemporáneo”**. En: FLUXÁ, Bárbara; MORILLA, Santiago (eds). “ arte, humanidad, tecnología, naturaleza”. Accesos. N.o3, págs. 175-189.

BORCK VINTIMILLA, M. E. **El gótico andino, el personaje femenino y el cuento popular en las voladoras (2020), de Mónica Ojeda.** Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca, 2022.

BORGES, J. L.; OCAMPO, S.; BIOY CASARES, A. **Antología de la literatura fantástica**. Barcelona: Edhasa, 1977.

BOTTING, F. **Gothic**. Second edition ed. Milton Park, Abington, Oxon ; New York: Routledge, 2014.

BRAIDOTTI, Rosi. **The Posthuman**. [*S. l.*]: Polity Press, 2013. Disponível em: http://faculty.las.illinois.edu/rrushing/395/ewExternalFiles/Braidotti%20Posthuman.pdf . Acesso em: 16 set. 2025.

BUSTAMANTE ESCALONA, Fernanda**. “‘Somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar’: aborto, brujas, parteras, interseccionalidad y soro/doloridad en textos ficcionales de autoras latinoamericanas actuales”**. Revista Letral, n.º 30, 2023, pp. 215-243. ISSN 1989- 3302.

BYRON, G. (ED.). **Globalgothic**. Manchester: Manchester University Press, 2013.

CABELLO BRAVO, A. **El conjuro poético de Mónica Ojeda: el gótico andino de Las voladoras**. 12 abr. 2021. Disponível em: https://sites.google.com/ucm.es/miscelanea-literaria/entrevistas/mónica-ojeda., Miscelánea Literaria. Acesso em: 19 mar. 2026

CADENA, M. DE LA. **Seres Terra - Cosmopolíticas em mundos andinos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge. **Católicos y puritanos en la colonización de América**. Madrid: Marcial Pons, 2008

CASANOVA-VIZCAÍNO, Sandra; ORDIZ, Inés (org.). **Introdução: Latin America, the Caribbean, and the Persistence of the Gothic**. In: Latin American Gothic in Literature and Culture. [S. l.]: Routledge, 2018. cap. Introdução, p. 1-8.

CASANOVA-VIZCAÍNO, S. **"Sombras nada más": el gótico en Latinoamérica y el Caribe**. Badebec, v. 3, n. 6, p. 127–136, mar. 2014.

CASTAÑEDA, L. **El gótico tropical: un término dinámico**. Revista Epistemologias do Sul, v. 6, n. 2, 2022.

COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CORTÁZAR, J. **Notas sobre lo gótico en el Rio de la Plata**. Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, v. 25, n. 1, p. 145–151, 1975.

CREED, Barbara. **Terror y el monstruo femenino**. *laFuga*, 18, 2016. acesso em: 11/02/2026. Disponível em: http://2016.lafuga.cl/terror-y-el-monstruo-femenino/783

GODOFREDO TAIPE CAMPOS, N.; ROJAS PORRAS, N. G. **Cabeza de bruja que vuela en la tradición oral quechua: origen, simbolismo y transfondo sociocultural**. 1ª ed. Ayacucho, Perú: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, 2025.

FARIA, A. Hot Pereira de. **Morte espetáculo: inação moral e consumo da violência na sociedade sinóptica**. Revista Tempo, Espaço e Linguagem - TEL, v. 16, n. 02, p. 111–130, Julho-Dezembro, 2025.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpos e Acumulação Primitiva**. [S. l.]: Editora Elefante, 2019.

FORCHIERI, Sofía. **Ante las escrituras de autoras latinoamericanas: un acercamiento a la impureza como lente de lectura***. Bulletin of Spanish Studies, Volume CI, Number 9, pp. 1381-1404, 2024. DOI: 10.1080/14753820.2024.2423580

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade**. 5a ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra.1981.

GROSSO, Julieta. 24 Jan. 2021. Mónica Ojeda: **"En la violencia hay dolor, hay daño, hay miedo pero también hay deseo"**, Infobae. Disponível em:

https://www.infobae.com/cultura/2021/01/25/monica-ojeda-en-la-violencia-hay-dolor-hay-dano-hay-miedo-pero-tambien-hay-deseo/. Acesso em: 19 mar. 2026.

HARAWAY. Donna. **Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes**. Trad. Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. ClimaCom – Vulnerabilidade [Online], Campinas, ano 3, n. 5, 2016. Disponível em: https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/antropoceno-capitaloceno-plantationoceno-chthuluceno-fazendo-parentes/

ÍÑIGUEZ PÉREZ, R. **TEMAS Y CARACTERÍSTICAS DEL NUEVO GÓTICO LATINOAMERICANO**. Espanha: UNED, 2022.

KRENAK, Ailton. **A vida não é úti**l. [S. l.]: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. [S. l.]: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. [*S. l.*]: Companhia das Letras, 2020.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An essay on abjection**. [S. l.]: Columbia University Press, 1982.

LEANDRO HERNÁNDEZ, Lucía. **“Somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar:
conocimientos ancestrales y violencia de género en tres cuentos de escritoras latinoamericanas contemporáneas”**. Regiones inquietantes: literatura de horror en Latinoamérica. Eds. Liliana Colanzi y Debra Castillo. Hispanic Issues On Line 34. p. 72–90, 2025.

LEONARDO-LOAYZA, R. **Abyección, violencia de género y gótico andino en ‘Sangre coagulada’, de Mónica Ojeda**. Acta Scientiarum. Language and Culture, 46(1), e67518, 2024.

LEONARDO-LOAYZA, R. A. **Lo Gótico Andino en Las Voladoras (2020) de Mónica Ojeda**. Brumal. v. X, n. 1, p. 77–97, 2022.

LLURBA, Ana. **Hacia el feminismo especulativo**. [S. l.]: El País, 16 nov. 2018. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2018/11/13/babelia/1542121454_845526.html. Acesso em: 18 abr. 2025.

LÓPEZ RIDAURA, Cecilia. **"De villa en villa, sin Dios ni Santa María", un conjuro para volar**.In: La ascensión y la caída: Diablos, brujas y posesas en México y Europa. [S. l.: s. n.], 2013. cap. 2, p. 38-58. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/324066201_De_villa_en_villa_sin_Dios_ni_Santa_Maria_un_conjuro_para_volar. Acesso em: 3 jul. 2025.

LORENZO, C. G. **Las jóvenes escritoras latinoamericanas rechazan ser el "nuevo boom"**. Espanha, novembro de 2021. Disponível em: https://www.eldiario.es/cultura/libros/jovenes-escritoras-latinoamericanas-rechazan-nuevo-boom_1_8530109.html. Acesso em: 2 maio. 2026.

MACAS, L. **Sumak Kawsay: La vida en plenitud**. América Latina en Movimiento, n. 452, p. 14–16, fev. 2010.

MADRID, C. **Raíces y desinencias del nuevo gótico latinoamericano**. El Salto, 4 de Julho de 2021. Disponível em: https://www.elsaltodiario.com/literatura/raices-y-desinencias-delnuevo-gotico-latinoamericano

MACK, Elizabeth (2009). **The Malleus Maleficarum and King James: Defining Witchcraft**.*Voces Novae*: Vol. 1, Article 9.
MATHIESEN, Thomas. **The viewer society: Michel Foucault's Panopticon' revisited.** Theoretical criminology, v. 1, n. 2, p. 215-234, 1997.

MACKEY, A. **Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense**. **Revista CS**, n. 36, p. 247–287, 30 mar. 2022.

Available at: https://digitalcommons.chapman.edu/vocesnovae/vol1/iss1/9

MENA, Lucila Inés. **Hacia una formulación teórica del realismo mágico**. In: Bulletin Hispanique, tome 77, n°3-4, 1975. pp. 395-407.

RODRIGO MENDIZÁBAL, I. F. **Gótico andino o neogótico ecuatoriano sobre el horror metafísico.** Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico, v. 10, n. 1, p. 53–75, 22 jun. 2022.

MENESES, A. B. DE . **O sonho e a literatura: mundo grego**. Psicologia USP, v. 11, n. 2, p. 187–209, 2000.

MORALES, Juan Carlos. **Triángulo de brujas**. El Telégrafo, [s. l.], 14 ago. 2025. Disponível em: https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/articulistas/15/carchi-mitologia-brujas. Acesso em: 3 jul. 2025.

MUNDURUKU, Daniel. **Tempo, tempo, tempo**. *WUNDER, Alik; NOVAES, Marcus; MARQUES, Davina. Nas dobras do (im) possível: ensaios literários e imagéticos. Campinas: Leitura crítica* (2017).

MIGNOLO, W. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MOROTE BEST, E. Folklore del Perú - Cabezas Voladoras. Em: **Peru Indigena**. 9. ed. Lima - Peru: [s.n.]. v. IVp. 109–124.

Narváez Vargas, Alfredo. **Cabeza y cola: expresión de dualidad, religiosidad y poder en los Andes**. Em: *Entre Dios y el Diablo*, editado por Hiroyasu Tomoeda et al., Institut français d'études andines, 2004.

NEGRI, Kauan ; ROCHA, R. D. . **Às margens sombrias do nacionalismo: o gótico latino-americano**. In: II Jornada UFRGS de Estudos Literários, 2012, Porto Alegre. II Jornada UFRGS de Estudos Literários, 2012.

OJEDA, Mónica. **Mónica Ojeda: Charla sobre el oficio de escribir y el "gótico andino".** Books593. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hcDY4mRzsW0. Acesso em: 21/04/2025.

OJEDA, M. **El lenguaje como experiencia. Entrevista a Mónica Ojeda – Revista Contrapunto**.[s.d.].Disponível em: <https://revistacontrapunto.com/el-lenguaje-como-experiencia-entrevista-a-monica-ojeda/>. Acesso em: 6 mar. 2026

OJEDA, Mónica. **"Estoy haciendo un abordaje del horror familiar. Entrevista a Mónica Ojeda"**. Entrevista concedida a Daniel Gascón. Letras Libres. 23 de Dezembro de 2020. https://www.letraslibres.com/espana-mexico/libros/entrevista-monica-ojeda-estoy-haciendo-un-abordaje-del-horror-familiar. Acesso em 26/07/2025.

OLIVA, José (2020). **El "gótico andino", el sello de los primeros cuentos de la ecuatoriana Mónica Ojeda**., El Espectador. Disponível em:https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/el-gotico-andino-el-sello-de-los-primeros-cuentos-de-la-ecuatoriana-monica-ojeda-article/. Acesso em: 19 mar. 2026.

OLIVEIRA, M. R. D. DE. Abjeção em Julia Kristeva: Interlocuções com Mary Douglas e Judith Butler. **Revista Ideação**, v. 1, n. 44, p. 263–279, dez. 2021.

PETROV, P. **Representações do insólito na ficção literária: o fantástico, o realismo mágico e o realismo maravilhoso**. Nonada: Letras em Revista, n. 27, vol. 2. Setembro de 2016. pp. 95-106.

PICO SALGUERO, Amaranta. **Las voladoras de Mira: trayecto de interpretación literaria a partir de la memoria oral**. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) - Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, [S. l.], 2010. Disponível em: https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/2323. Acesso em: 3 jul. 2025.

PICO SALGUERO, Amaranta. **Voladoras: la red invisible del relato**. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Corporación Editora Nacional, 2013. 75 p. Serie Magíster, No. 147.

PINA, Ana. **El fulgor del nuevo gótico latinoamericano**. 29 jan. 2021. Disponível em:https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20210129/fulgor-nuevo-gotico-latinoamericano/554946581_0.html, El Español. Acesso em: 19 mar. 2026.

PÓVOA, Thaís Rocha e. **Dez idosas em análise: A mulher e sua sexualidade na vida real e na ficção**. Orientador: prof. Dra. Carmen Jansen de Cárdenas. 2009. Dissertação (Mestrado) - Programa de pós-graduação e pesquisa stricto-sensu em Gerontologia, Universidade Católica de Brasília, [*S. l.*], 2009. Disponível em: https://bdtd.ucb.br:8443/jspui/bitstream/123456789/1287/1/Texto%20completo%20Thais%20Povoa%20-%202009.pdf. Acesso em: 23 out. 2025.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. Em: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires, Argentina: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

RAMA, Ángel. El boom en perspectiva. **Signos Literarios**, v. 1, n. 1, 2005.

RONDON, Elizabeth da Silva Alcoforado. **O poder nos muros do silêncio: abuso sexual, segredo e família**. 2016. 240 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Sociologia) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

RUIZ, Luis Manuel. **El nuevo fantástico.** [S. l.]: Diario de Sevilla, 24 jan. 2021. Disponível em: https://www.diariodesevilla.es/ocio/constelaciones-familiares-ana-llurba_0_1540046100.html. Acesso em: 18 abr. 2025.

SÁ, Marcio Cicero de. **Da literatura fantástica (teorias e contos)**. 2003. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2003. doi:10.11606/D.8.2003.tde-23102003-190256. Acesso em: 2025-09-25.

SALA, N. C. **Menstruación decolonial**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 28, n. 1, p. 1-13, 2020. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ref/a/sgNRqkpqRgWjfv56ywQYxpp/. Acesso em: 20 ago. 2025.

SALAZAR JIMÉNEZ, C. (2021). **Otros cuerpos, otras miradas: Formas de la violencia de género en Montacerdos de Cronwell Jara (1981) y "Sangre coagulada" de Mónica Ojeda (2020)**. Cuadernos Del CILHA, (34), 1–16.

SANGUINO, A. C. **El encuentro entre el monstruo y el mito: El gótico andino y la construcción de la realidad en Las Voladoras de Mónica Ojeda**. Cuadernos de Aleph, v. 13, p. 169–185, 2021.

SANTOS, C. DE M. **Representações da família na narrativa gótica contemporânea**. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

SANTIAGO, Silviano. **O entre-lugar do discurso latino-americano**. *In*: Uma literatura nos trópicos: Ensaios sobre dependência cultural. 2ª edição. ed. Rio de Janeiro: [*s. n.*], 2000. p. 9-26. Disponível em: https://iedamagri.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/07/silviano-santiago-o-entre-lugar-do-discurso-latino-americano-1971-in-uma-literatura-nos.pdf. Acesso em: 3 set. 2025.

SEGATO, Rita Laura. **Contra-pedagogías de la crueldad**. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros, 2018.

SEGATO, R. L. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

SILVA GÓMEZ, S. DE J. **Mito y memoria narrativa. Aproximación a la transculturación andina a partir de tres relatos sobre "Condenados".** Lima, Peru: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2010.

SILVERBLATT, Irene. **Moon, Sun, and Witches: Gender Ideologies and Class In Inca and Colonial Peru**. E-book, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1987, https://hdl.handle.net/2027/heb02797.0001.001.

SOUZA FILHO, Moacir Marcos. **Gótico decolonial: transgressão, monstruosidade e relações familiares em Las Voladoras (2020)**, de Mónica

Ojeda. 2024. 144 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2024.

TORRES, Bolívar. **Autoras lideram nova onda de literatura latino-americana marcada pelo insólito e pelo terror**. In: O Globo. [S. l.], 18 maio 2021. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/livros/autoras-lideram-nova-onda-de-literatura-latino-americana-marcada-pelo-insolito-pelo-terror-25019024. Acesso em: 15 abr. 2025.

VARGAS, Daniela F. F. **Lo fantástico y el terror femenino: Resistencia a la violencia de género por medio del cuerpo monstruo en cuentos de Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero**. Universidad de Chile, 2022.

ZAMBRANO, Jessica. **No somos un boom: Autoras latinoamericanas cuestionan su categorización**. In: Indómita. [S. l.], 29 set. 2021. Disponível em: https://indomita.media/escritoras-latinoamericanas-boom-fil-guayaquil/. Acesso em: 15 abr. 2025.

FORTTES ZALAQUETT, C. La bruja en el gótico latinoamericano reciente: magia, asombro y cuidados. **Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica**, v. 17, n. 37, 5 jan. 2026.