



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 35 – dezembro de 2025

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2025i35p158-177>

Espaços e limites em dois contos góticos brasileiros contemporâneos

Spaces and boundaries in two contemporary Brazilian gothic tales

*Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro**

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise de dois contos brasileiros contemporâneos, “Tique-taque” (2021), de Cláudia Lemes, e “Devolva minha aliança” (2013), de Rosa Amanda Strausz, enfocando o papel da transgressão para a construção do horror. Pretende-se destacar como a espacialidade ocupa um lugar central nesses textos, uma vez que não se limita à condição de um cenário ou fundo, mas se vincula ao delineamento de uma cena social (Aguar, 2017). As transgressões a normas sociais associadas a esses espaços articulam sanções sobrenaturais que visam reconduzir os personagens à “normalidade”. Para produzir essa leitura, além da análise do *corpus*, dialogaremos com formulações sobre o gótico (Botting, 2005), o horror (Carroll, 1999) e o fantástico (Todorov, 2007; Roas, 2001), por um lado, e com as noções de rito (Gennep, 2011) e tabu (Freud, 2012), por outro.

PALAVRAS-CHAVE: Horror; Narrativa; Espacialidade; Rosa Amanda Strausz; Cláudia Lemes

ABSTRACT

This paper analyses two contemporary Brazilian short stories – Claudia Lemes’ “Tique-taque” and Rosa Amanda Strausz’s “Devolva minha aliança” – focusing on the role of transgression in the construction of horror. It argues that spatiality occupies a center place in these narratives, as space is not merely a setting or background, but plays a key role in shaping the social scene (Aguar, 2017). Transgressions of social norms associated with such spaces lead to supernatural sanctions serving as a means of bringing the characters back to “normality”. Methodologically, this article examines the short stories through a dialogue with theories of the Gothic (Botting, 2005), horror (Carroll, 1999) and the fantastic (Todorov, 2007; Roas, 2001), as well as with concepts of rite (Gennep, 2011) and taboo (Freud, 2012).

KEYWORDS: Horror; Narrative; Spatiality; Rosa Amanda Strausz; Cláudia Lemes

* Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – União da Vitória – PR – Brasil – fhccordeiro22@gmail.com

Introdução

Em *Introdução à literatura fantástica*, Todorov (2007, p. 101) argumenta que o fantástico representa uma “experiência do limite”, uma vez que a sua norma é o excesso, o superlativo. O crítico búlgaro também destaca que os limites que constroem o fantástico são importantes “para fornecer o pretexto às transgressões incessantes” (p. 124). Fred Botting (2005), ao examinar o gótico¹, considera, como um de seus traços definidores, o excesso e, conseqüentemente, a transgressão. Trata-se, segundo ele, de uma vertente que se expande nas sombras dos valores projetados pelo Iluminismo, representando o que escapava à racionalidade e à moralidade. Nesse tipo de texto, portanto, a razão é ultrapassada pela emoção e pela imaginação, tornando-se o espaço privilegiado para a expressão das paixões, do sobrenatural, da imaginação, do desejo, do egoísmo, do imoral, do incerto. As obras góticas, argumenta o crítico, abrem fissuras que permitem a representação daquilo que é marginalizado, excluído, recalcado. Nesse sentido, segundo Botting, é uma arte da transgressão: i) pelo excesso de emoção que visa causar; ii) pela evocação de forças desconhecidas e incontroláveis; iii) pela representação de questões como sanidade moral, honra, correção e condição social; e iv) pelo questionamento da ordem e dos paradigmas que embasam nossa compreensão do mundo.

Embora não se referindo ao gótico, mas à literatura fantástica, outro crítico que destaca a importância da transgressão é David Roas (2001), ao caracterizá-la como aquela que coloca em dúvida a nossa percepção do real. Esse aspecto, defende o estudioso espanhol, indica que “A literatura fantástica se torna, assim, um gênero profundamente subversivo”² (p. 28). Essa perspectiva opõe sua teoria à de Todorov (2007) e Botting (2005), para os quais esse pendor para a transgressão leva ao reconhecimento das normas, tornando as expressões fantástica e gótica, respectivamente, particularmente ambíguas, pois tenderão a reforçar os valores sociais e os padrões de comportamento, transformando-se em narrativas sobre os riscos de se violar as normas morais e sociais, apresentando-as em suas formas mais perigosas e obscuras. O gótico, desse modo, funcionaria como uma espécie de válvula que permite a vazão — e, conseqüentemente, o controle — daquilo que é reprimido pela racionalidade e pela moralidade.

¹ Embora conceitos distintos, se levarmos em consideração os postulados de Botting (2005), o gótico englobaria tanto o que Todorov (2007) quanto o que Roas (2001) chamam de fantástico.

² “La literatura fantástica deviene, así, un género profundamente subversivo”.

Assim como Todorov (2007), Roas (2001, p. 8) postula que o fantástico “[...] deve criar um espaço similar ao em que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado por um fenômeno que transtornará sua estabilidade”³. Tal perspectiva implica que a construção do espaço ocupa um lugar central nessas narrativas, que trabalhariam com um processo de reconhecimento, de familiarização e posterior estranhamento e desfamiliarização, colocando em destaque as fronteiras entre o conhecido e o desconhecido, entre o permitido e o proibido. Pensando nessas questões, propomos uma discussão sobre dois contos brasileiros contemporâneos, “Tique-taque” (2021), de Cláudia Lemes, e “Devolva minha aliança” (2013), de Rosa Amanda Strausz, enfocando o papel da transgressão para a construção do horror e destacando a função, nos textos, dos espaços. Estes não se limitam a se colocar “[...] a serviço do conhecimento sobre a realidade em si própria” (Aguilar, 2017, p. 113), como descrição de um cenário ou fundo, mas se articulam à “[...] cena social, ou seja, a série de comportamentos e objetos expostos à sociedade, e o que é obscuro, ou seja, as interdições” (p. 21).

1 Testando a coragem

“Devolva minha aliança” conta a história de dois amigos, Antônio e Pedro, que têm como costume brincar, durante o dia, num cemitério próximo a suas casas. Certa vez, resolvem adentrar aquele espaço à noite e Antônio passa a contar que enfrentou uma alma penada. Um dia, observam o enterro de uma noiva e reparam que seu anel ficou por cima da terra. Pedro, irritado com a bravata de Antônio, o desafia a ir buscar o anel à meia-noite e convida todos os seus amigos para assistirem. Quando ele vai pegar a aliança, uma amiga grita fingindo ser a noiva, Antônio se assusta e foge, descobrindo estar sem o anel. Nessa noite e nas seis noites seguintes, ele é visitado pela noiva, pedindo sua aliança de volta.

O conto se constrói a partir de uma série de transgressões vinculadas a espaços e a normais sociais. Dessa maneira, indica-se o aspecto cultural da própria noção de espacialidade, revelando, mais do que isso, como, em nossa sociedade, os espaços não estão totalmente dessacralizados (Foucault, 2013), portanto, são atravessados por rituais. De acordo com os estudos de Arnold van Gennep (2011, p. 29), os rituais de passagem são “[...] sequências cerimoniais que acompanham a passagem de uma situação a outra, e

³ “debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad”.

de um mundo (cósmico ou social) a outro”. Dessa forma, ele estabelece três momentos: os ritos preliminares (de separação), os ritos liminares (de margem) e os pós-liminares (de agregação). É essa imbricação entre espaços e rituais que configura o texto de Strausz, particularmente a partir da violação de normas relacionadas, por um lado, ao tratamento dos mortos e, por outro, à maturidade. Para nos aproximarmos dessa composição, partimos da representação do cemitério no conto.

Localizado numa cidade pequena, não nomeada, o cemitério é um espaço de tensões no conto. Em primeiro lugar, entre os jovens e as mães (representando o grupo social). Desse modo, enquanto Antônio e Pedro consideram o local como um espaço de brincadeira e diversão, suas mães respeitavam o campo santo. Poderíamos dizer, portanto, que os rapazes atuam, em princípio, como forças dessacralizadoras, uma vez que não reconhecem as normas sociais associadas ao cemitério. Nesse sentido, o desgosto das mães se liga à busca de impor as formas de sociabilidade adequadas. O cemitério, como se sabe, é o espaço de alocação dos mortos, mas serve também para afastar (dos vivos) a própria morte que, como postula Ariés (2012, p. 84), de “[...] tão presente no passado, de tão familiar, vai se apagar e desaparecer. Torna-se vergonhosa e objeto de interdição”. Desse modo, é um local que responde ao medo da morte, seja do corpo em decomposição (Freud, 2012), seja do retorno dos espíritos (Ariés, 2012), impondo uma série de tabus e rituais. Além disso, o cemitério é o lugar de “vida” do morto, ou melhor, do seu descanso, é o espaço em que ele persiste, em que a perda da vida se contrapõe à eternidade e que se constitui como o “único traço de nossa existência no mundo” (Foucault, 2013, p. 117). Como tal, seria um espaço de homenagem, requerendo certa cerimônia.

Nesse sentido, Freud (2012), em “Totem e tabu”, destaca que entre as primeiras proibições estão as ligadas ao relacionamento com os mortos. De acordo com ele, o tabu contempla dois sentidos opostos, sendo, simultaneamente, o santo, consagrado, e o inquietante, proibido, impuro. A origem do tabu, contudo, como argumenta Freud, é desconhecida, obscura, para aqueles mesmos afetados por ele. O tabu, então, indica o terror a certos objetos ou seres ligados a ideias de culto, que representariam uma força demoníaca que não deve ser provocada (Freud, 2012). Ainda que o pai da psicanálise veja essa associação como produtiva, ele reluta em considerar o medo ou os demônios como causa última do tabu. Isso porque, para ele, deuses e demônios são criados por forças psíquicas humanas, isto é, são eles mesmos as manifestações (projeções) exteriores de conteúdos interiores. No conto de Strausz, a figura da noiva pode ser lida como a projeção exterior dessas forças psíquicas, correspondendo à percepção ambígua, entre o sagrado e

o impuro, pelo qual nos relacionamos com os mortos. Daí o veto da aproximação, enfatizado pelas mães e desrespeitado pelos filhos.

A ausência de deferência por parte dos jovens articula, em princípio, uma organização do espaço em dois regimes, o diurno e o noturno, sendo o primeiro voltado para as crianças e seu desejo de diversão e aventura e o segundo, negado a elas, para os mortos: “À noite, no entanto, não se aventuravam por lá. Todo mundo sabia que as almas penadas acordavam quando os vivos iam dormir” (Strausz, 2013, p. 21). O texto, desse modo, propõe uma fronteira entre o tempo dos vivos e o dos mortos, construída como sabedoria coletiva e apresentada pelo narrador como tal: “Todo mundo sabia”. Estabelecida essa linha, o conto se abre para a transgressão.

Deve-se ressaltar, todavia, que, quando transgridem a norma social que rege esse espaço, os personagens não são mais meninos. Há outro imperativo que os impele em suas ações: a necessidade de distinção, tanto da condição de infância, quanto entre seus pares. Trata-se, desse modo, de outro rito de passagem, agora vinculado à maturidade.

De acordo com Daniel Becker (1985, p. 60), ao crescer, a criança forma sua identidade ao se diferenciar de seus pais. Nesse sentido, pode-se imaginar que o processo de conquista da autonomia passa pelo questionamento dos valores compartilhados pelos pais. Especificamente, nesse caso, o do respeito ao campo santo. Trata-se, contudo, de uma norma social entranhada nos sujeitos, daí sua quebra vir ligada à percepção de perigo e de medo. Para os rapazes, enfrentar o medo é também provar sua coragem, virtude associada ao ideal hegemônico de masculinidade (Hintze, 2020). Desse modo, impõe-se a eles a necessidade de se dissociarem do mundo das mulheres e das crianças por meio do aprendizado de códigos de conduta que, não raro, implicam sofrimento psicológico e corporal (Welzer-Lang, 2001). Entre eles, afrontar o medo que, como sentimento, seria um dado de feminilidade, indicativo de covardia. Como nota Delperre (*apud* Delumeau, 2009, p. 14), “A palavra medo está carregada de tanta vergonha que a escondemos”. Ocultar o medo é, aqui, encobri-lo com atitudes desafiadoras, pois, como Delumeau argumenta, historicamente se confunde medo e covardia, coragem e temeridade, levando à “[...] tendência de camuflar as reações naturais que acompanham a tomada de consciência de um perigo por trás das falsas aparências de atitudes ruidosamente heroicas” (p. 14). Desse modo, ao adentrar o cemitério à noite, o que Antônio descobre é a realidade do seu medo, que o leva a atingir o próprio amigo na cara, achando que era uma alma penada. O medo dessa entidade, por si só, revela a premência do tabu no

inconsciente do personagem, resultando na identificação do amigo com um ser sobrenatural, despertando o instinto de lutar-ou-fugir.

Essa lógica é, ainda, reproduzida no modo como Antônio se gaba, para os amigos, de sua coragem ao enfrentar o suposto morto: “– Cara, você viu só? Meti o pé na cara da alma penada!” (Strausz, 2013, p. 22). No fim, o protagonista, por meio do discurso, apaga o medo que, de fato, sente, ao exagerar a extensão (sobrenatural) do seu feito, exaltando a sua coragem, logo, sua virtude e distinção.

O cemitério, conseqüentemente, é o espaço em que se entrecruzam, no conto, noções como vida e morte, interdição e transgressão, diversão e respeito, medo e coragem. Atravessado por essas questões, esse espaço é também fundamental para a composição do horror no texto, por meio da ambientação. Nesse sentido, a descrição é um recurso estratégico para a criação de um espaço escuro — “Era preciso acostumar os olhos à escuridão” (Strausz, 2013, p. 22) —, silencioso — “Mas o pior era o silêncio absoluto” (p. 22) —, acre — “O cheiro da terra revolvida parecia cada vez mais forte” (p. 22) — evocativo — “a luz mortiça da Lua jogava uma luminosidade sobrenatural por cima dos túmulos” (p. 23). A ela se soma a exposição dos sentimentos e da percepção dos personagens: “De onde estava, ainda podia ouvir ao longe a risada dos companheiros. No entanto, com o vento e o silêncio da noite, as vozes lhe chegavam distorcidas, como se viessem mesmo de outro mundo” (p. 23). Ainda que trazida pela voz de um narrador heterodiegético, a representação do cemitério é filtrada pela subjetividade de Antônio, revelando uma realidade que, em termos freudianos, toca o animismo, pois povoa o mundo de espíritos e de poderes mágicos (Freud, 2010). Tal ideia se articula com a própria presença do duplo (o “outro mundo”), como espacialidade à qual são relegados aqueles conteúdos angustiantes. Nesse sentido, o cemitério, em seu regime noturno, surge como um espaço aberto ao inquietante entendido como “[...] algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu” (Freud, 2010, p. 360). O que se revela é a crença por trás do tabu. Nesse caso, o medo da presença e do retorno do morto simbolizado no cemitério e recalçado pelo protagonista.

A contraparte do cemitério, em “Devolva minha aliança”, é o quarto de Antônio, pois configura os dois movimentos do texto. Enquanto, no campo santo, ele é o invasor que transtorna o descanso dos mortos; no quarto, vemos a invasão de sua intimidade pela noiva, atrapalhando o repouso do rapaz. A presença da alma penada muda o ambiente doméstico, tornado, imediatamente, estranho, ameaçador. Reforça-se, portanto, a ideia de que o espaço é construído socialmente, pois a presumida inviolabilidade se revela

problemática, pois se ele dessacraliza o espaço dela, ela também o faz com o dele. Também a descrição aqui é fundamental, mas surge mais ligada à percepção do protagonista: “Sentiu-se observado e fechou os olhos com força. Sabia o que veria se os abrisse. Tinha certeza. Era ela, a noiva. Podia sentir sua presença” (Strausz, 2013, p. 25). A narração de acordo com a consciência do personagem, portanto, cumpre um papel central na construção da atmosfera do conto, revelando seu medo, apreensão, ansiedade. Do ponto de vista do leitor, contribui, ainda, o fato de que a descrição pormenorizada suspende a narração, parecendo prolongar a percepção do tempo, uma vez que “desacelera o ritmo narrativo e acentua a expectativa” (Nestarez, 2022, p. 56).

Para além do espaço, o elemento que cria e fomenta o medo nos personagens e no leitor é o monstro. Em “Devolva minha aliança”, a figura considerada monstruosa é a da noiva. O texto, contudo, não se demora muito em sua descrição. Primeiro, diz que era linda e que morrera e fora enterrada em seu vestido de noiva. Posteriormente, fala-se em “olhos vazios”, “corpo imóvel”, “mãos caídas ao longo do corpo”, aspectos associados à condição de defunta, assim como ao frio que sua presença trazia para os ambientes. De um modo geral, trata-se de uma descrição sugestiva, pois remonta a uma série de histórias que criam estereótipos sobre a imagem de mulheres como almas penadas (desde a chorona até a mulher do banheiro, por exemplo). Se retomarmos a teoria de Carroll (1999), a sua caracterização como monstro se articula ao fato de que é um ser perigoso, provocando medo nos personagens, e repulsivo, causando “frio na espinha” (Strausz, 2013, p. 27). Fora isso, ainda retomando as ideias de Carroll (1999), seria uma personagem que desafia categorizações, entre elas, a que opõe vivo e morto. Por isso, a relevância da indicação de sua fixidez, ao que se soma a repetição mecânica do “Devolva a minha aliança”, que, de certo modo, contribui para sua desumanização. Para o leitor, contudo, trata-se de uma personagem ambígua, como tentaremos demonstrar.

Pensando desde um ponto de vista ritualístico, a morte como noiva implica um sentido de incompletude. O noivado é um rito de passagem, situado na liminaridade do processo no qual os futuros cônjuges alteram sua categoria social (de solteiros para casados), implicando, não raro, a mudança de família de ao menos um dos dois (Gennep, 2011). O percurso ritualístico da noiva, no conto, é interrompido pela morte, impedindo que ela completasse seu casamento. Em sociedades patriarcais, durante muito tempo, se projetou que o destino da mulher estivesse ligado ao casamento e à procriação. A morte, portanto, é vista aqui como uma ruptura, “[...] uma transgressão que arrebatava o homem de

sua vida cotidiana” (Ariès, 2012, p. 67). Trata-se de algo percebido como uma violência, origem, para muitos, da ideia de “almas vingativas” (Freud, 2012, p. 66).

Simbólica dessa frustração é a importância da aliança no texto. Trata-se de um objeto ligado, como indica Gennep (2011), aos ritos de agregação, que unem duas pessoas ou duas coletividades. Não é de se estranhar que Ana Beckert (2024, p. 12) argumente que “O roubo da aliança, objeto que é o símbolo da concretização do papel social destinado à mulher, contribui para que se reforce a ideia de que ela está deslocada socialmente”. Temos, conseqüentemente, uma mulher que sofre uma dupla violência: a interrupção drástica de seus planos e o furto do objeto que representava a sua concretização. Comentando os ritos fúnebres, Gennep (2011, p. 133) destaca que a concepção de uma “viagem para outro mundo” implica a necessidade de os sobreviventes munirem o morto “de todos os objetos necessários, materiais [...] ou mágico-religiosos, que lhe garantirão, como se fosse um viajante vivo, uma marcha ou travessia e depois um acolhimento favorável”. O conto de Strausz sugere que, sem a aliança, a noiva não poderia realizar essa passagem.

O fato de que a recuperação da aliança se dê pela amputação do dedo de Antônio nos sugere que, para jogar luzes sobre “Devolva minha aliança”, talvez seja pertinente um diálogo com a teoria de Barbara Creed (1993) sobre o feminino monstruoso no cinema. Para a estudiosa, a ansiedade de castração masculina deu origem a duas das mais fortes representações do feminino monstruoso na sétima arte: a mulher como castrada e a mulher como castradora. No primeiro caso, a castração pode ser tanto literal (geralmente no subgênero *slasher*, em que o corpo feminino é esfaqueado) quanto simbólica, em que a mulher se transforma num monstro psicótico após ter seu destino (não raro, de uma vida doméstica compartilhada com família e amigos) roubado injustamente. Já a mulher castradora, de acordo com Creed, assume uma de duas formas: a da mulher psicótica ou a que busca vingança por um abuso, na maioria das vezes, de cunho sexual.

Levando em consideração essa formulação, poderíamos dizer que a noiva, no conto de Strausz, encarna as duas facetas, de castrada e castradora. Por um lado, como argumentamos, a morte abrupta lhe rouba a possibilidade de desfrutar da vida que projetava. Nesse sentido, haveria a castração simbólica, reforçada pelo roubo do símbolo de seu noivado. Por outro, é também a mulher castradora que parte para a vingança diante de uma violência, resultando na castração simbólica de Antônio. Creed (1993) ressalta que a mulher castradora, como acontece com a noiva, é normalmente percebida como uma figura simpática, uma vez que suas ações são consideradas justificadas, raramente

sendo punida. Daí a ambiguidade dessa personagem, uma vez que sua atuação é desencadeada por violências sofridas. A recuperação do anel permite que ela complete sua jornada para o outro mundo: “Antônio não pôde deixar de notar: o dedo esquerdo da noiva exibía uma reluzente aliança de ouro” (Strausz, 2013, p. 28).

Evidencia-se, desse modo, no conto, uma tensão entre os gêneros. Antônio busca reforçar sua masculinidade pelo discurso da coragem, pela transgressão do espaço sagrado (indicando sua libertação das normas maternais), pela castração simbólica da noiva. A condição de macho do protagonista, portanto, parece se produzir pela afronta tanto da mãe quanto da noiva. Desse modo, poderíamos argumentar que a noiva parece revelar o medo da castração justamente quando Antônio transita entre a infância e a maturidade. Nesse sentido, ficam as questões: em que medida o roubo do anel não é uma tentativa de o protagonista se apropriar de um símbolo do controle feminino pelo homem? Isto é, não se trata de um ensaio da consolidação de seu papel como opressor? No texto de Strausz, a noiva vingativa não seria tanto o indicativo da falha de Antônio em assumir essa condição quanto de sua insegurança fundamental do homem?

No texto, tendemos a simpatizar com a noiva, sendo o jovem o punido, pois é ele o responsável pela transgressão, pelo roubo, pela dessacralização do cemitério e do túmulo da noiva. Desde essa perspectiva, como indica Botting (2005), as narrativas góticas tendem à transgressão, mas como modo de reforçar valores sociais, como a virtude e a propriedade. Também Creed (1993) ressalta que, geralmente, embora as obras de horror possam parecer perturbadoras e inquietantes, cumprem, muitas vezes, uma função tranquilizadora, como a de certos ritos religiosos que, pela encenação do abjeto e do perigoso, tendem a expeli-lo, reestabelecendo as fronteiras entre o humano e o não humano.

No caso do protagonista de “Devolva minha aliança”, vemos uma jornada de um sujeito que desafia as normas de seu grupo social, mas as vê sendo reafirmadas na medida em que é punido. Portanto, seu “grito de liberdade” momentâneo resulta em sua recondução à normalidade, na medida em que reconhece os valores compartilhados pelo grupo. Se se pode dizer que a adolescência é um momento de crise e de formação de uma identidade (que, a partir de então, estaria em constante reformulação), esta não se dá sem relação com a “[...] ideologia, que expressa as ideias do grupo social. Ela funcionaria positivamente, confirmando a identidade do indivíduo, reconhecendo-o como parte integrante da sociedade” (Becker, 1985, p. 62). Nesse sentido, o conto de Strausz seria uma espécie de narrativa exemplar, que adverte sobre os riscos da transgressão social.

2 Morrendo de medo

“Tique-taque” narra a história de Bruna, uma mulher que herda da avó uma casa que lhe permitiria, junto com o namorado, Arthur, iniciar uma vida mais autônoma e independente em uma casa própria. O problema é que, na casa herdada, há um velho relógio de parede do qual ela morre de medo. Ela concorda em vendê-lo para ajudar no custeio das obras na casa, vendo-se, assim, livre dele. Ao final da reforma, recebem, para celebrar, um casal de amigos, Rafa e Daniel. Quando ele vai ao banheiro e demora mais do que o previsto, Bruna se preocupa. É então que reencontra o relógio.

O texto pode ser entendido como se organizando em duas partes: a primeira, envolve a discussão sobre o relógio e o confronto com ele, culminando em sua retirada da casa; a segunda, é a “inauguração” da nova moradia. Entre os dois momentos há uma elipse temporal, indicando que o conto se concentra em dois episódios fundamentais interligados.

A primeira parte se inicia com uma situação apresentada como insustentável, causando discordância entre Bruna e Arthur: “– Pelo amor de Deus! [...] É só a porra de um relógio!” (Lemes, 2021, p. 336). O conto, portanto, começa com uma cena que representa um acúmulo de tensão: Bruna herdara a casa há cinco meses, quando a avó morreu, e eles, que namoravam há quatro anos, nutriam a expectativa de se mudarem, mas se sentiam estagnados pelo medo que ela tinha do relógio. Há dois aspectos que vale a pena ressaltar.

Primeiro: a pressão exercida pelo namorado, que, diante da possibilidade de mudança, reforça os aspectos negativos da situação atual deles: “Chega de ter que dar satisfação pro seu pai, chega de você ter que aguentar as indiretas da minha mãe” (Lemes, 2021, p. 355). Depreende-se, conseqüentemente, que Arthur estava pronto e ansioso para a alteração de seu *status quo*.

Segundo: a mudança de casa — e o casamento — estavam sendo planejados pelo casal, implicando uma série de sacrifícios e expectativas: “[...] para juntar dinheiro para sua casa. [...] Conseguiu economizar 36 mil reais nos últimos três anos [...] Arthur conseguiu guardar setenta mil” (Lemes, 2021, p. 385). Portanto, estavam em um estágio preparatório para uma nova fase da vida. Por fim, o medo do relógio é o obstáculo para a realização desses planos. Vinculado a Bruna, sugere que, talvez, ela não estivesse ainda pronta para a mudança.

Esses aspectos entrelaçam elementos de temporalidade e de espacialidade. Em termos temporais, destacam a importância do movimento, da transformação, para a nossa compreensão do tempo. Bruna e Arthur, contudo, se sentem parados, estabelecendo um descompasso entre o tempo medido pelos instrumentos (pelo relógio, pelo calendário), que se adianta, e a falta de movimento de suas vidas. Eles estão num momento de transição, liminar, colocando-se numa imbricação de uma série de, ao menos, três ritos de passagem: o fúnebre, o casamento e a mudança de residência.

Essa liminaridade, portanto, se revela, na primeira parte, na oposição entre os dois espaços centrais: as casas dos pais e a casa da avó/dela. Em “Tique-taque”, a situação de margem de Bruna e Arthur se evidencia pelo incômodo causado pela permanência na casa dos pais, marcando certa falta de independência desses sujeitos, cuja condição econômica impede a mudança de categoria social (Gennep, 2011, p. 107) relacionada à idade madura, isto é, à fundação de uma nova família. Esse constrangimento pode ser ligado aos ritos de separação, uma vez que impele à mudança, enquanto o planejamento (acumulação do dinheiro) situa-os na margem, correspondendo ao “noivado”. A mudança para a nova residência seria um dos rituais de agregação, ou seja, de passagem de categoria social, formando um núcleo próprio. Contudo, como indica Gennep (2011, p. 39), “Toda casa nova conserva-se *tabu* até que, mediante ritos apropriados, tenha sido tornada *noa* [acessível, habitual]”. A situação liminar, aqui, se revela no fato de, antes, termos nos referido à residência como “a casa da avó/dela”.

Entende-se, portanto, que o rito de passagem não está completo, uma vez que Bruna ainda está envolvida nas cerimônias preliminares, ou seja, de separação. Em grande parte, no conto, isso se dá devido ao luto pela perda da avó, antiga proprietária da casa. Gennep (2011, p. 129) argumenta que o luto “[...] é um estado de margem para os sobreviventes, no qual entram mediante ritos de separação e do qual saem por ritos de reintegração na sociedade geral”. É pela voz de Arthur que a situação do luto é indicada: “Já faz cinco meses. Sei que ainda sente saudade da sua avó, sei mesmo. [...] sente falta e está tentando se acostumar a viver sem ela” (Lemes, 2021, p. 343). Para Bruna, a mudança implica separar o que era a casa da avó do que será a casa dela, ou seja, a transformação da casa: “Não era difícil imaginar tudo ali dentro do jeito que ela queria. Já escolheu as cores das paredes, dos sofás, o tom da madeira dos móveis planejados” (Lemes, 2021, p. 378).

Há, todavia, o problema do relógio. O objeto demarca como a casa da avó permanece, simultaneamente, familiar e estranha para ela: “Desde sua infância, Bruna se

encolhia ao passar por ele a caminho do dormitório, evitava encará-lo ali, no final do corredor” (Lemes, 2021, p. 336). Esse objeto impede, portanto, que a casa seja um lar, que transmita intimidade e segurança. Ele é simbólico da alteridade da residência, indicando, além disso, a presença da avó: “Ele está lá há pelo menos uns cinquenta anos. Tenho fotos da minha avó aos quarenta anos com aquele relógio no fundo! Era do avô dela, acho” (Lemes, 2021, p. 349). Se o casamento, como postula Genep (2011), implica certa separação/mudança de família, o relógio do bisavô aponta em direção contrária. Ele é, de certa maneira, o fantasma familiar, representado pela avó.

Por isso, a primeira parte acaba com Bruna enfrentando seu medo. Não é, entretanto, uma tarefa simples, demanda preparação técnica — “Abriu o Google e digitou: superando fobias rápido” (Lemes, 2021, p. 360) — e psicológica: “É SÓ A PORRA DE UM RELÓGIO” (Lemes, 2021, p. 378). Além disso, precisa adentrar o mundo da avó e conquistar a sua vitória: “Ela teve um impulso de atirá-lo no chão, mas inspirou profundamente e o carregou até a sala” (Lemes, 2021, p. 408). É, até aqui, uma história de superação dos medos e da ausência da avó. Com essa ação, eles estão mais próximos de cumprir os rituais de casamento/mudança e, aparentemente, finalizaram o de luto, uma vez que Bruna se revela pronta para uma reintegração na vida social.

Não é de se estranhar, conseqüentemente, que a segunda parte do conto se inicie com uma cerimônia que envolva a comensalidade, como rito de agregação (Genep, 2011). Ocupando a casa nova, o casal apresenta a si mesmo, em sua nova condição social, e a casa a dois amigos próximos. A ação e as intervenções dos visitantes — “ah, ficou linda, a cara de vocês” (Lemes, 2021, p. 414) — reforçam a posse simbólica da residência, bem como a familiaridade e a intimidade das conversas. Contudo, tanto o rumo das conversas (sobre medos) quanto a ausência de Daniel, que não retorna do banheiro, vão transformando o modo como Bruna vai percebendo o ambiente. Este se torna cada vez mais estranho, hostil, ameaçador, agorento. A visão do relógio — que os amigos trouxeram como brincadeira — faz, então, que Bruna morra literalmente de medo.

A arquitetura das partes, portanto, joga com uma inversão: a primeira inicia com um momento de tensão, levando à ação e a um final positivo; a segunda, começa com uma situação de distensão, resultando em um desfecho tenso e disfórico. Essa estruturação cria dois momentos centrais de tensão, ligados à relação entre Bruna e o relógio, e envolvidos por um ambiente opressor. Para compreender como ele se constrói, parece fundamental uma atenção ao modo como o narrador constrói o relato:

Da porta da frente, já conseguiu enxergar o relógio, distante, no fim do corredor, escurecido pelas portas fechadas, que não permitiam que a luz solar penetrasse.

Ela o encarou. Estavam uns dez metros dela, uma mancha negra na parede, como um grosso ‘i’ no qual o pingo havia caído no bastão, que agora o mantinha. Já não funcionava há décadas, aquela porcaria. Era inútil (Lemes, 2021, p. 390).

Observa-se, no trecho acima — e em toda a narrativa —, a voz de um narrador heterodiegético, mas cujo ponto de vista, e mesmo a consciência, frequentemente coincidem com a da protagonista. Trata-se de uma estratégia que tinge de subjetividade a enunciação do narrador “externo”, pois privilegia a percepção da personagem. Na passagem citada, somos apresentados ao relógio como ela o vê: distante, decrépito, num corredor escuro, pouco delimitado. Mais do que isso, o discurso do narrador se mistura com o pensamento da personagem, “aquela porcaria. Era inútil”, numa espécie de discurso indireto livre. A visão negativa do relógio é construída a partir da percepção-consciência de Bruna, implicando, simultaneamente, uma aproximação e um distanciamento do narrador, pois atribuindo a apreensão do mundo a ela, a voz narrativa se imiscui de ratificá-la. Esse aspecto se ressalta pela construção de uma trama que, muitas vezes, intercala a apresentação de uma cena, mais objetiva, a momentos em que se sobressai a percepção da protagonista. Esse recurso estabelece uma ambientação reflexa, centrada no ponto de vista de Bruna, fundamental para a criação da tensão no texto.

– Ela olhava para o relógio, que parecia olhar para ela, também.

Sentiu aquela presença na casa. O ar um pouco mais denso, talvez, a sensação de que algo pinicava sua pele, bem de leve. [...]

É SÓ A PORRA DE UM RELÓGIO

E deu alguns passos à frente, vendo a relíquia crescer diante de si, seus contornos se afinarem, seus detalhes ficarem mais nítidos. E, à medida que se aproximava, a sensação de estranheza também se intensifica. A mente começou a trabalhar. [...] É só um relógio, [...] de madeira e metal que você pode esmagar e destruir em segundos se quiser [...]

[...] sentindo como se estivesse sendo observada, mesmo tendo certeza de que ouvira algo leve estalar na cozinha atrás de si, mesmo com a pele sendo acariciada por uma leve corrente elétrica (Lemes, 2021, p. 396).

Para além da escuridão referida anteriormente, o *locus horribilis* se estabelece, no conto, a partir de uma série de elementos tradicionais, entre eles, a casa abandonada, o móvel ancestral, o silêncio, a estranheza (Mohamed, 2021). Eles estão relacionados ao inquietante próprio da “[...] atribuição de poderes mágicos cuidadosamente graduados a

pessoas e coisas estranhas (mana)” (Freud, 2010, p. 359). Em “Tique-taque”, isso se produz pela personificação do relógio, pela atribuição de uma vontade a um objeto, descrito como entidade ativa: “parecia olhar”, “crescer diante dela”. Mais tarde, na narrativa, quando o relógio já havia sido retirado, essa impressão se expande: “[...] a confirmação de que havia algo maligno naquele lugar, mesmo sem o-” (Lemes, 2021, p. 462). Desse modo, a possível presença dessa força impregna o texto, causando apreensão no leitor e medo na protagonista.

É fundamental para a construção da tensão no texto a dramatização do conflito interno entre uma perspectiva cética e uma “animista”, entre consciente e inconsciente. Freud (2012; 2010) argumenta que o processo civilizatório implicou o afastamento da tendência de “povoar” o mundo de espíritos e forças sobrenaturais. Explica, desse modo, o animismo como sendo o resultado de uma projeção, na realidade externa, de algo que está latente, implicando “[...] a existência de processos psíquicos inconscientes ao lado dos conscientes” (Freud, 2012, p. 97). No texto de Lemes, como indica o trecho acima, nos deparamos com uma personagem que busca impor uma concepção científico-secular à sua percepção do mundo, mas se vê constantemente “arrastada” pela impressão de que a realidade está habitada por forças desconhecidas e maléficas. Quanto mais enérgica a necessidade de provar para si mesma que o mundo é aquele explicado cientificamente (que o relógio é apenas um objeto mecânico), mais reforça a ideia de que, em seu âmago, ela duvida desse racionalismo. Coloca o problema: o perigo representado pelo relógio é real ou é fruto de sua imaginação?

Revela-se como o medo realiza um “sequestro emocional” na personagem, implicando a fixação da “[...] atenção na ameaça direta, forçando a mente a obcecar-se sobre como tratá-la e a ignorar tudo mais que ocorra naquele momento” (Goleman, 2011, p. 78). Desse modo, no excerto acima, vemos como a presença do relógio mobiliza completamente a atenção de Bruna, fazendo com que ela realce todos os seus sentidos, escutando algo na cozinha, sentindo a eletricidade sobre a pele. Durante o jantar com os amigos, a ausência de Daniel aguça a preocupação da protagonista, implicando, a partir desse momento, um alheamento em relação à conversa. A trama, então, entrelaça dois ambientes distintos, mas complementares, numa mesma cena.

Apresenta-se, por um lado, uma cena que representa a celebração da inauguração da casa, a intimidade de uma recepção entre amigos, a espontaneidade de quem confessa seus medos em tom de anedota, a irreverência e animação da convivialidade, ligada à interação, principalmente, entre Rafa e Arthur. Por outro, um aprofundamento na

subjetividade de Bruna, figurando sua apreensão. Goleman (2011) destaca como a preocupação crônica (obsessiva) se fixa em tentar antecipar um fato desagradável para lidar com ele, mas se repete ciclicamente sem se aproximar de uma solução positiva. Portanto, a intromissão da inquietação de Bruna no cenário da conversa descontraída também “sequestra” a narrativa, concentrando a atenção do leitor e contribuindo, pelo contraste, para criar um ambiente opressivo, dominado pelos pressentimentos da protagonista. O texto, privilegiando a perspectiva e consciência de Bruna, nos apresenta o que Freud (2012) chama de “onipotência do pensamento”, isto é, a percepção de uma realidade moldada pela confusão entre “a ordem das ideias” e a “ordem do mundo”.

Essa ambientação e tensão é um dos elementos centrais na criação do horror em “Tique-taque”. O horror, contudo, se levarmos em consideração os postulados de Carroll (1999), passa necessariamente pela representação do monstro. Trazido no conto como uma figura ambígua, o relógio desperta a reação emocional típica do gênero: medo e repulsa. Esses sentimentos estão claramente indicados no modo como Bruna responde a ele: “Era um aperto no peito toda vez que chegava perto do relógio” (Lemes, 2021, p. 355), “Quando terminou [de retirar o relógio da parede] sentiu a necessidade urgente de lavar as mãos” (p. 408). A relíquia, portanto, é simultaneamente considerada perigosa, pois pode causar danos, e “impura”, uma vez que o contato com ela gera asco. Além disso, o monstro desafia categorizações e esquemas culturais. Nesse sentido, há que se destacar a ambivalência do relógio no conto: objeto (“de madeira e metal”) e sujeito (“era consciente dela e de seu medo”), natural e sobrenatural, familiar e estranho.

Talvez, para compreender o sentido do relógio no texto, seja interessante um paralelo com a noção de “tabu”, tal como proposta por Freud, discutida anteriormente. Tendo em vista essas coordenadas, sugerimos duas possibilidades de interpretação de “Tique-taque”, levando em consideração o proposto por Freud em “Totem e tabu” (2012). Cabe destacar que o relógio, no conto, é representado como um objeto antigo, cuja história se mistura e acompanha a da família. Por isso, ao que parece, tem um valor simbólico agregado, é uma representação associada à da própria família, passado de geração em geração. O medo de Bruna, portanto, pode estar ligado a esse valor de culto da relíquia, geralmente envolta em uma série de cuidados, entre eles, o de não tocar, em especial, para as crianças. Freud (2012, p. 39) argumenta que “[...] o fundamento do tabu é uma ação proibida, para qual [há] um forte pendor no inconsciente”. Ele explica a força da interdição na psiquê da criança, exemplificando o que ele chama de “delírio de toque”, ao citar a situação de uma criança que deseja tocar um objeto, mas que é proibida por uma

força externa. A interdição é aceita conscientemente, mas essa aquiescência não implica, segundo ele, a eliminação do instinto de tocar, apenas o reprime, bane para o inconsciente. Portanto, ambas as estruturas são mantidas, criando uma situação não resolvida, uma fixação psíquica de um sujeito que, simultaneamente, quer realizar a ação (tirando prazer dela), mas também a abomina. Tal organização psíquica poderia contribuir para entender por que Bruna oscila entre desmistificar o relógio — “aquela porcaria. Era inútil” (Lemes, 2021, p. 390) — e atribuir poderes a ele, especificamente os malévolos.

Associado à avó recém-falecida, o relógio pode ser também relacionado ao medo dos mortos. Há que se lembrar que o luto de Bruna é encurtado pela pressão do namorado, ansioso para mudar para a nova casa. Freud (2012) destaca que o luto é um ritual que revela o medo da presença e do retorno do espírito do morto, visando mantê-lo distante, afastado. Isso indicaria que o morto, muitas vezes, é percebido como uma espécie de inimigo, descontente com a morte, podendo guardar rancor dos vivos. Mais do que isso, Freud elabora sobre o que chama de “recriminações obsessivas”, processo no qual uma pessoa se culpa pela morte da pessoa querida. Para ele, essa recriminação é, na realidade, a manifestação de uma hostilidade inconsciente: “[...] essa hostilidade, penosamente sentida como satisfação pela morte no inconsciente, tem outro destino no homem primitivo; ele defende-se dela, deslocando-a para o objeto da hostilidade, para o morto” (Freud, 2012, p. 67). Trata-se de um mecanismo em que projetaríamos nossa hostilidade no morto, ou seja, em que nos representaríamos como vítimas da hostilidade alheia. Portanto, em vez de reconhecer nossa hostilidade em relação à pessoa morta, inverteríamos a correlação projetando nele o nosso sentimento.

No caso de Bruna, não há recriminação obsessiva representada. Poderíamos, contudo, argumentar que o fato de ela se beneficiar economicamente com a morte da avó (herdando a casa) cria (ou revela) certos sentimentos ambíguos. É importante ressaltar, aqui, que, após ter retirado o relógio, ela percebe a potência hostil como própria da casa ou de algo que habita nela: “[...] a confirmação de que havia algo maligno naquele lugar, mesmo sem o-” (Lemes, 2021, p. 462). Desse modo, a presença notada na casa poderia ser a projeção do sentimento inconsciente da dolorosa satisfação com a morte da avó que torna Bruna vítima do que seria sua própria agressividade. Essa interpretação não descarta a outra, pois o processo de projeção não exclui as hostilidades reais entre os sujeitos.

Além disso, lembremos que consideramos importante, na narrativa, o ritual de mudança para a nova casa, incluindo um processo no qual ela deixava de pertencer à avó (e aos antepassados) para ser o lar do casal. Cumpria papel fundamental, nessa transição,

a retirada do relógio. Todavia, como sabemos, ao final, os amigos reintroduzem a peça na casa, causando, de certo modo, a anulação do ritual e, conseqüentemente, a “desfamiliarização” do espaço. Bruna se depara, para seu desespero, com o retorno do relógio (e, portanto, da força associada a ele). Mesmo a explicação de que foram os amigos que o trouxeram não é suficiente para amenizar a inquietação proveniente da sua presença. Assim, se pensarmos o relógio como tabu, está claro que as forças vinculadas a ele exercem a sua punição. A morte de Bruna não só revela a potência do medo, mas confirma a abertura do conto para uma leitura sobrenatural.

Perguntamos, anteriormente, se o perigo enfrentado por Bruna era real ou fruto de sua imaginação. O texto de Lemes parece indicar que, mesmo sendo fruto da imaginação, o perigo é real. Eduardo Viveiro de Castro (2011, p. 887) argumenta que a conexão entre medo e imaginação é intrínseca, pois mesmo os “medos instintivos” ou “animais”, na realidade, foram entranhados em nossa espécie durante um longo e doloroso aprendizado que tem origem imemorial. Falando sobre a invocação de espíritos, Freud (2012) ressalta que ela só é possível para aqueles que acreditam neles. Ainda que, para os amigos, aquilo seja uma brincadeira, para Bruna, é de uma seriedade mortal.

Considerações finais

Ao realizar um balanço da literatura gótica no Brasil, Nestarez (2022) destaca o crescente interesse pelo horror e argumenta que, na contemporaneidade, se ressalta a diversidade das manifestações que vão desde textos que se constroem a partir do suspense e do horror com contornos góticos, passando pelo horror de expressão psicológica e o corporal, chegando aos intensos diálogos com o cinema (e outras artes), além dos criados como coletânea de contos aparentemente desconexos (*fix up*). Entre as principais influências estariam, por um lado, Stephen King e, por outro, Lovecraft.

No caso dos textos estudados, postulamos que se verifica uma preocupação com a espacialidade que, desde o século XVIII, é um elemento central das formas góticas. Os textos de Rosa Amanda Strausz e Claudia Lemes constroem o espaço como vinculado às relações sociais que nele se estabelecem e dos sentidos culturais que criam, ligados a expectativas e interdições.

Em “Devolva minha aliança” o cemitério é o espaço sagrado dessacralizado — e posteriormente ressacralizado — pela transgressão de valores sociais que implicam o medo e o respeito aos mortos. A violação dos limites espaçotemporais e a disrupção do

descanso dos mortos resulta na invasão do espaço doméstico do protagonista pelo espírito da noiva. Em outros termos, à expectativa de descanso das almas no cemitério corresponde a de privacidade em casa. A subversão desses pressupostos revela espaços que se transformam, tornando-se outros e nos quais o humano se vê ameaçado.

Também em “Tique-taque” destaca-se esse processo. O cerne da narrativa está vinculado à transformação do alheio em próprio. Bruna é a protagonista que busca tornar a casa herdada da avó um lar em que pudesse constituir uma família com o noivo. Entretanto, impõe-se a presença de um relógio ancestral que torna esse ambiente amedrontador, perturbador, insuportável para ela. Ligado à avó, ele representa uma alteridade que se recusa a ser explicada, reduzida à racionalidade, abrindo o texto a uma série de vertentes interpretativas incapazes de dar conta de suas possibilidades.

O relacionamento dos personagens com o espaço, em ambos os contos, chama a atenção para o fato de que não são apenas cenário ou fundo, mas um dos elementos que propiciam a ação e a sociabilidade humana. Como quer Christiano Aguiar (2017, p. 23), a espacialidade surge entendida como “[...] a possibilidade por excelência do homem desempenhar a sua vocação de animal social”. Nesse sentido, os modos como nos relacionamos com ela estão marcados por possibilidades e interdições socialmente determinadas. Os textos de Strausz e de Lemes dramatizam essa questão, ao indicarem as consequências de não se compartilhar os valores comunitários. As duas histórias nos alertam para os perigos relacionados à quebra de tabus. Por isso, adentrar esses espaços (do cemitério ou da casa) sem a devida cerimônia implica também atravessar o limite entre o mundo familiar (domesticado) e o estrangeiro (estranho), resvalando na possibilidade de sanções sobrenaturais (Gennep, 2011). Desse modo, indiciam a função conservadora do horror (como da comédia) de representar os desvios para reconduzir à normalidade. A transgressão dos limites, das regras, se produz não para subvertê-las, como sugere Roas (2021), ao se referir ao fantástico, mas para conservá-las, reafirmá-las.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, C. **Narrativas e espaços ficcionais**. São Paulo: Mackenzie, 2017.

ARIÈS, P. **História da morte no ocidente**. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Saraiva, 2012.

BECKER, D. **O que é adolescência?** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BECKERT, A. L. **Uma leitura do conto de horror “Devolva minha aliança”, de Rosa Amanda Strausz**. 2023. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) – Universidade Estadual do Paraná, União da Vitória, 2024.

BOTTING, F. **Gothic**. Londres; Nova York: Routledge, 2005.

CARROLL, N. **A filosofia do horror ou os paradoxos do coração**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Papirus, 1999.

CASTRO, E. V. O medo dos outros. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 54, n. 2, 2011. Disponível em: www.revistas.usp.br/ra/article/view/39650. Acesso em: 24 out. 2024.

CREED, B. **The monstrous feminine**. Londres, Nova York: Routledge, 1993. *E-book*.

FREUD, S. O inquietante. *In*: FREUD, S. **Obras completas vol. 14**. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2010, p. 329-376.

FREUD, S. Totem e tabu. *In*: FREUD, S. **Obras completas vol. 11**. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2012. *E-book*.

GENNEP, A. **Os ritos de passagem**. Trad. Mariano Ferreira. 3. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2011.

GOLEMAN, D. **Inteligência emocional**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

HINTZE, H. **Desnaturalização radical do machismo estrutural: primeiras aproximações**. Jundiaí (SP): Paco Editorial, 2020.

LEMES, C. Tique-taque. *In*: ABDALA, V. (org.). **Narrativas do medo: v. 2**. Porto Alegre: Avec, 2021. *E-book*.

MOHAMED, N. **A construção do locus horribilis nos contos de H. P. Lovecraft**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/210928>. Acesso em: 24 out. 2025.

NESTAREZ, N. **Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias**. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-05102022-192221/pt-br.php. Acesso em: 24 out. 2025.

ROAS, D. La amenaza del fantástico. *In*: ROAS, D. (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001, p. 7-44.

STRAUSZ, R. A. Devolva minha aliança. *In*: STRAUZ, R. A. **Sete ossos e uma maldição**. São Paulo: Global, 2013.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correia Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

WELZER-LANG, D. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. **Estudos feministas**, a. 9, v. 2, p. 460-482, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/WTHZtPmvYdK8xxzF4RT4CzD/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 24 out. 2025.

Data de submissão: 21/04/2025

Data de aprovação: 15/10/2025