



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

nº 35 – dezembro de 2025

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2025i35p119-136>

O insólito como estratégia literária em narrativas de feminicídios

The uncanny as a literary strategy in narratives of femicide

*Vanessa Annechini Schimid**

RESUMO

Este artigo investiga o insólito narrativo como estratégia estética, epistemológica e política na construção de três obras que reelaboram crimes reais de feminicídio — *Aracelli, meu amor* (1976), de José Louzeiro; *Garotas mortas* (2018), de Selva Almada; *Um crime bárbaro* (2022), de Ieda Magri — e uma obra que ficcionaliza esse tipo de crime: *Sinfonia em branco* (2001), de Adriana Lisboa. Propõe-se uma cartografia do insólito, observando como ele se configura de forma diversa em cada narrativa, segundo seus contornos formais e simbólicos. O insólito atua como ferramenta de ficcionalização do trauma, instaurando zonas de instabilidade que desestruturam pactos de leitura e modos convencionais do romance criminal. A análise fundamenta-se nas formulações de García (2012), Roas (2014), Covizzi (1978) e Prada Oropeza (2006). Seja pela voz da vidente, pelo monstro que assombra a infância, pela figura mítica ou pelos sonhos da narradora, o insólito convoca o leitor a uma escuta ética do irrepresentável.

PALAVRAS-CHAVE: Insólito; Feminicídio; Ficção criminal, Narrativa do trauma

ABSTRACT

This article investigates the narrative of the uncanny (insólito) as an aesthetic, epistemological, and political strategy in four literary works: three that reimagine real cases of femicide — *Aracelli, meu amor* (1976), by José Louzeiro; *Garotas mortas* (2018), by Selva Almada; *Um crime bárbaro* (2022), by Ieda Magri — and one fictional work that addresses similar crimes: *Sinfonia em branco* (2001), by Adriana Lisboa. The study proposes a cartography of the uncanny, examining how it manifests differently in each narrative according to their formal and symbolic contours. The uncanny operates as a tool for fictionalizing trauma, creating zones of instability that disrupt traditional reading contracts and conventions of crime fiction. The analysis draws on García (2012), Roas (2014), Covizzi (1978), and Prada Oropeza (2006). Whether through the voice of a psychic, a childhood monster, a mythical figure, or the narrator's dreams, the uncanny calls the reader to an ethical form of listening to what resists representation.

KEYWORDS: Uncanny; Feminicide; Crime fiction; Trauma narrative

* Universidade Federal Fluminense – UFF; Instituto de Letras; Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura – Niterói – Rio de Janeiro – Brasil – vanessaschimid@id.uff.br
Pesquisadora FAPERJ (Programa Doutorado Nota 10).

Introdução

O insólito narrativo, entendido aqui como forma de fratura e fabulação, constitui o eixo desta investigação sobre quatro obras que reelaboram literariamente crimes de feminicídio. Longe de reforçarem os modelos do romance policial ou da crônica factual, essas narrativas tensionam os limites da representação ao acionar o insólito como estratégia estética, epistêmica e ética. Partindo de um *corpus* que transita entre a autoficção, o romance-reportagem e a mitopoética – *Araceli, meu amor* (1976), de José Louzeiro; *Sinfonia em branco* (2010), de Adriana Lisboa; *Garotas mortas* (2018), de Selva Almada, e *Um crime bárbaro* (2022), de Ieda Magri —, proponho compreender o insólito como estrutura crítica e flexível, cujas modulações atravessam as noções de real, linguagem e escuta.

Exmino como o insólito instaura zonas de instabilidade entre fato e ficção, elaborando o trauma por vias indiretas e compondo uma memória literária do feminicídio, marcada por silêncios históricos e falhas representacionais. Entre as diversas estratégias literárias mobilizadas pela ficção para abordar situações-limite da experiência, o insólito se destaca como forma de reorganizar criticamente a representação, ao introduzir rupturas na linearidade narrativa e produzir efeitos de estranhamento que desestabilizam o senso comum da realidade.

Em vez de adotar uma definição unívoca para o insólito, assumo, nesta análise, uma perspectiva cartográfica do conceito, acompanhando suas manifestações diversas em cada obra. O insólito, assim, ora se configura como saber visionário e místico, ora como imaginação arquetípica e ritualística, ora como aparições oníricas e ora como figura monstruosa. Tal abordagem permite identificar como esse elemento opera como mediador formal e ético de ficcionalização do trauma.

Nas obras analisadas, o mistério, além de tematizado, é performado por uma linguagem que vacila, por vozes narrativas que se fragmentam, por memórias que se organizam em torno de fabulações descontínuas e não resolutivas. Presenças espetrais atravessam os textos, desestabilizando a lógica referencial e convocando o leitor a uma escuta que rejeita a transparência mimética, operando antes na opacidade e na dissonância. Nesse movimento, o trauma não se revela frontalmente, mas se deixa entrever por vias oblíquas e fragmentárias, sustentando uma ética da escuta que abdica da explicação e exige, em seu lugar, o reconhecimento sensível daquilo que escapa à nomeação.

A reflexão se ancora nas formulações de autores como Ana García (2012), David Roas (2014), Lenira Covizzi (1978), Renato Prada Oropeza (2006), Filipe Furtado (2007) e Amaryll Chanady (1992), cujas abordagens do insólito transitam entre ruptura estrutural, ambiguidade epistêmica e hesitação entre regimes de sentido. Tais aproximações teórico-críticas serão mobilizadas ao longo do texto em articulação com as singularidades de cada narrativa.

Dessa maneira, o insólito é compreendido como um modo discursivo de narrar o trauma e seus resíduos, manifestando-se nos desvios que incidem no tempo, no espaço, no personagem e na ação. Como propõe Flavio García (2012), essas categorias, quando afetadas por incoerência simbólica, disjunção ou fragmentação, tornam-se operadores semióticos do insólito. Retornos espectrais, espaços impossíveis e duplicações temporais configuram zonas de fratura na lógica narrativa.

1 Escutar o invisível: o insólito místico-narrativo em *Aracelli, meu amor*

Em *Aracelli, meu amor* (1976), José Louzeiro reconstitui literariamente o caso real do assassinato brutal de Aracelli Cabrera Sanches Crespo, menina de oito anos sequestrada, violentada e assassinada em Vitória (ES), em 1973. Embora ancorado em documentos, testemunhos e recortes jornalísticos, o romance recusa-se a se encerrar nos protocolos da reportagem factual. Entre a crônica criminal e a ficção literária, constrói-se uma forma narrativa que tensiona os limites entre documento e invenção, entre investigação e fabulação, entre denúncia e escuta sensível.

É nesse interstício que irrompe a figura da vidente: personagem ambígua que, ao contrário dos outros personagens, o delegado e o repórter, não busca provas nem conclusões. Sua presença instaura um campo simbólico em que a verdade não é aquela que se comprova, mas a que se escuta. O insólito, nesse caso, não reside no espetacular, mas aparece pelo desvio da lógica probatória, instaurando uma justiça outra, anterior às instituições e resistente ao esquecimento.

A voz da vidente desloca o eixo da narrativa da coleta de evidências para a escuta de sinais. Com uma fala marcada pelo tom profético e visionário, ela procede por meio de imagens de assombro. Em um dos trechos mais desconcertantes, encontramos sua visão:

Os culpados ainda não foram punidos. A criança aparece para mim, chorando. Ela me mostra o rosto dos assassinos. Eles estão entre nós. Sinto uma energia escura envolvendo a cidade. Isso não vai passar impune. Uma força maior já está em movimento (Louzeiro, 1976, p. 97).

A figura da menina morta ressurge insistente, como uma presença que recusa o apagamento e transita pelo espaço urbano clamando justiça. Em outro momento, a vidente afirma:

Vocês acham que isso tudo acabou, mas eu digo: não acabou. Ela aparece, sim, com o vestido sujo, com os olhos abertos. Ela não dorme. Ela caminha pelas ruas como se procurasse justiça, mas não a que está nos tribunais. Ela quer ser lembrada. Quer que falem dela sem medo (Louzeiro, 1976, p. 106).

Tais cenas articulam o insólito como estética da recorrência, de modo que a figura de Aracelli não repousa; ela, ao contrário, caminha entre os vivos como ruído, como interrogação. O que se manifesta é a permanência do trauma no corpo da linguagem. A vidente, nesse arranjo, assume a função de mediadora entre a cidade assombrada e o leitor convocado à escuta. Sua voz inaugura um tempo outro, em que o passado não se encerra e o presente é atravessado por aquilo que resiste ao esquecimento.

A escuta marcada por imagens fragmentárias e visionárias aproxima-se do que Didi-Huberman (2017, p. 146) descreve como “restos ardentes”: aquilo que sobrevive à destruição, aquilo que insiste em dizer mesmo sem forma plena. A palavra da vidente é esse resto que não se ancora em provas, mas em reverberações. Nesse sentido, escutá-la implica suspender os critérios da racionalidade e admitir o retorno do inominável como forma de presença.

A própria cidade é figurada como cúmplice, uma vez que o silêncio dos vizinhos, a omissão das autoridades e a conivência das elites constroem uma ambiência afetada pela recusa do crime. Como observa o narrador: “Ninguém via nada, ninguém sabia de nada. Mas todos moravam ali, todos ouviam. A cidade fingia dormir, mas estava de olhos abertos” (Louzeiro, 1976, p. 97). O insólito, nesse ponto, não se reduz à fala da vidente; ao contrário, infiltra-se na atmosfera de negação coletiva. O horror, assim, ultrapassa o acontecimento isolado e instala-se na estrutura institucional da recusa. Nesse contexto, a personagem visionária representa uma tentativa radical de restituição simbólica, agindo contra o apagamento por meio de uma linguagem que escapa à lógica forense. O insólito manifesta-se, portanto, não apenas na figura da vidente, mas também na coreografia do

silêncio, na orquestração do não dito que cerca o trauma, como se o real, negado, retornasse deformado em imagens místicas.

Como define Bourdieu (1989, p. 7), a violência simbólica é “[...] uma violência suave, insensível, invisível para suas próprias vítimas, exercida essencialmente por meio dos caminhos puramente simbólicos da comunicação e do conhecimento”. É precisamente esse tipo de violência que o romance torna visível. Ao deslocar o foco da verificação empírica para a escuta do indizível, Louzeiro transforma o relato em campo de reverberação para aquilo que o discurso jurídico não alcança.

Sob esse prisma, a vidente pode ser lida como aquilo que Veena Das (2007) chama de “figura liminar”: presença que rompe com os roteiros do cotidiano e expõe, com sua linguagem de exceção, a falência dos dispositivos normativos de explicação e reparação. Sua enunciação não se ancora na ordem, mas na fratura, e é nessa ruptura que se abre a possibilidade de uma escuta ética.

O insólito, portanto, não funciona como ornamento místico, mas constitui o núcleo organizador da narrativa, reposicionando a vítima, rompendo o pacto racionalista e convocando o leitor a uma escuta sensível. Louzeiro transforma o que seria um relato de denúncia em uma ficção ética do trauma, como gesto de resistência à lógica do apagamento e da indiferença.

2 Fraturas da infância: o insólito como ruptura em *Sinfonia em branco*

David Roas (2014) argumenta que o insólito não depende do sobrenatural para operar; ele se instala pela emergência do inexplicável dentro de molduras realistas, instaurando zonas de estranhamento por meio da subversão das expectativas perceptivas e narrativas. Esse deslocamento se faz notar em *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, em que a violência cotidiana assume a forma de presença difusa e inquietante. Não se trata de eventos sobrenaturais, mas da infiltração do incompreensível no interior do cotidiano familiar, rompendo pactos de inteligibilidade e instaurando zonas de opacidade simbólica. O insólito, com isso, se inscreve na tessitura fragmentária da memória e na experiência da infância como espaço atravessado por violências inomináveis. Os episódios são marcados pela presença difusa de um real que, embora inteiramente verossímil, rompe com os códigos da harmonia familiar e desestabiliza os pactos convencionais da narrativa realista. A infância, nesse contexto, é evocada alheia ao

território da inocência, em zona de riscos à integridade humana, onde o trauma se manifesta em gestos elípticos, silêncios densos e imagens aterrorizantes.

Ao desestabilizar as garantias referenciais, o insólito desorganiza as estruturas narrativas tradicionais, instaurando o que David Roas (2014, p. 21) denomina uma estética da fratura e uma política da hesitação — efeitos que, segundo o autor, podem “fazer o leitor perder o chão”. Amaryll Chanady (1992), por sua vez, observa que o insólito frequentemente se estrutura sobre a instabilidade entre códigos racionais e irracionais. Na contramão da hesitação momentânea proposta por Todorov em *Introdução à literatura fantástica* (1975), a autora propõe que a definição dessas narrativas está em uma ambiguidade prolongada, que se converte em valor estético. Essa ambivalência, ao invés de ser resolvida, é sustentada como arranjo narrativo, reforçando a dissonância como princípio de composição.

Em *Sinfonia em branco*, esse abalo perceptivo se manifesta no entrelaçamento das trajetórias de Clarice e Maria Inês, marcadas por experiências de abuso, silêncios familiares e uma violência que se infiltra no cotidiano como presença irradiada e persistente. A narrativa, estruturada em fragmentos e digressões, habita justamente nesse campo de hesitação: oscila entre tempos e vozes, entre lembrança e apagamento. O trauma, nunca nomeado de forma direta, retorna em lapsos, imagens esparsas e frases elípticas — como na lembrança perturbadora em que a narradora afirma: “A gente nunca soube direito quando tinha sido a primeira vez” (Lisboa, 2001, p. 27).

A figura do monstro, que aparece na casa e é descrita como uma entidade cuja existência não se confirma nem se dissipa, exemplifica a estética da hesitação. Ele não assume forma clara, mas ronda os cômodos e acompanha as meninas como metáfora do abuso não nomeado. “De noite, depois do jantar, a gente ouvia os passos do monstro no corredor. Maria Inês fingia que não escutava” (Lisboa, 2001, p. 38). Outro trecho em que o monstro aparece é: “Um monstro que vagava pelos cantos da casa emitiu um grunhido forte [...], mas para cada um aquele monstro tinha um rosto, e sua voz um timbre distinto e secreto” (Lisboa, 2001, p. 87). A criatura funciona como condensação do indizível, como símbolo do que transborda a capacidade de elaboração simbólica. É nesse sentido que o insólito se afirma como desorganização da experiência e como falência da linguagem.

A tensão é intensificada pelo infanticídio de Lina, personagem coadjuvante que condensa os traços mais vulneráveis da infância. A cena da violência é antecipada por uma imagem que desloca o real para o campo do assombroso: “O homem saiu do mato,

de trás de uma moita de ciprestes. Estava esperando por ela [...] saiu feito uma assombração de trás de uma moita de ciprestes” (Lisboa, 2001, p. 101). A figura do agressor, comparada a uma assombração, antecipa a morte da menina e inscreve o crime em uma chave simbólica em aproximação ao campo do insólito, como se a violência escapasse da lógica factual e adentrasse o campo do irrepresentável.

A brutalidade do evento é narrada com sobriedade cortante: “Lina foi embora. Deixou o corpo na beira da estrada” (Lisboa, 2001, p. 113). Sua morte irrompe abruptamente, sem preparação narrativa nem desdobramento posterior, instaurando uma fratura na continuidade do enredo. O universo simbólico que a envolvia — doces, lenços floridos, cartas — é desfeito de modo súbito e irrecuperável.

A escultura feita por Clarice, com “os olhos fundos, como quem viu demais” (Lisboa, 2001, p. 116), permanece como vestígio espectral que regista a ausência de Lina. Mais do que símbolo, configura-se como superfície de inscrição do irrepresentável — matéria silenciosa de um luto suspenso. Lina ressurge não como figura ativa, como em *Aracelli, meu amor*, mas como imagem residual que se insinua nas dobras da memória. Em outro momento, a narradora confessa: “Às vezes eu achava que ela ainda podia aparecer. Depois pensava que talvez ela nunca tivesse existido” (Lisboa, 2001, p. 134). A oscilação entre presença e apagamento evidencia a lógica espectral da narrativa, em que o desaparecimento torna a memória ainda mais insistente.

O espaço doméstico, normalmente idealizado como refúgio, converte-se em cenário de horror banalizado, um horror que se infiltra na aparência da normalidade. Como propõe Maria Rita Kehl (2010), o trauma não se anuncia com estardalhaço: ele se instala na repetição dos gestos, na sutileza do que é negado, na persistência do que não pode ser dito. Sua potência reside justamente na capacidade de se tornar invisível, e, por isso, insuportável. Esse efeito de banalização do insuportável é acentuado na passagem em que a memória da infância se mistura ao pesadelo de um lugar marcado pela dor:

Havia uma casa antiga que abrigava sentimentos proibidos. Havia também, uma certa Fazenda dos Ipês onde um homem enlouquecido pelo ciúme cometera um crime paralelo. Havia uma árvore de dinheiro que nunca brotava. Havia mais: uma criança de nove anos de idade. Uma porta entreaberta. A náusea, o medo [...]. A fazenda fora um dia o epicentro da vida e dos sonhos de Maria Inês. Depois regurgitara pesadelos. Fazia dez anos que não punha os pés lá (Lisboa, 2010, p. 60).

A estrutura repetitiva do “havia” funciona como um inventário do irrecuperável, uma enumeração fantasmática em que as imagens da infância perdem seu contorno idílico e se tornam emanações de um passado corroído. A “porta entreaberta”, a “náusea” e o “medo” condensam a experiência de violação. A fazenda, antes espaço de pertencimento, torna-se metáfora viva do trauma, como aquilo que foi expulso da consciência, mas continua a retornar como resto.

A ambigüidade impregnada por imagens dissonantes se prolonga em outras passagens do romance, nas quais a infância e o corpo feminino são atravessados por uma lógica de devastação simbólica e memória espectral — como se a linguagem capturasse apenas os vestígios de uma experiência inassimilável.

A porta do quarto está entreaberta. A porta do quarto não costuma ficar entreaberta. Lá dentro, alguma coisa se move — um monstro purulento de um olho só, que baba, grunhe e range suas mandíbulas horrendas. O monstro que devora infâncias [...] uma mão masculina aproxima-se e alcança aquela anatomia tão delicada, enquanto os dedos rígidos apalpam a base do seio [...]. Ela vê. Depois, as sementinhas de ciprestes tombam-lhe das mãos em concha [...]. Agora ela quer evitar que a ouçam, não quer que saibam que sabe (Lisboa, 2001, p. 49).

O insólito emerge justamente dessa fabulação oblíqua, em que a infância é contaminada por presenças ameaçadoras e o espaço doméstico é recodificado como território da violação.

A devastação simbólica da infância e da paisagem afetiva se intensifica em imagens altamente metafóricas, que operam como cifra do trauma. Conforme a passagem: “Um momento que arranca o feto de dentro do útero [...] que seca as raízes dos ciprestes e pisoteia os bolos de terra com confeitos de margaridinhas picadas” (Lisboa, 2001, p. 57). A linguagem fragmentária e alegórica desse trecho traduz a experiência do trauma como devastação de corpos e paisagens afetivas. Os elementos da natureza — ciprestes, margaridas, terra — são convertidos em emblemas invertidos, marcados pela violência. O insólito manifesta-se nesse tensionamento entre lirismo e ruína, em que a infância é representada como campo de forças interrompidas, associadas à dor, à mutilação e ao retorno do irrepresentável.

A forma do romance espelha essa fratura, uma vez que não há continuidade linear, somente um tempo que pulsa como memória muscular, em ondas. Infância e vida adulta se sobrepõem, imagens se repetem, frases reverberam. A goiabeira, o vômito, a conversa sobre vermes, tudo retorna contaminado. “Na goiaba de vez em quando tinha um verme.

Eu lembro que a gente tirava o verme com o dedo, limpava o lugar com a blusa e continuava comendo” (Lisboa, 2001, p. 159). Essa cena é retomada no momento em que Clarice rememora o vômito da irmã e o gosto amargo na boca, ampliando a sensação de repulsa e contaminação: “Era como se tudo que a gente comesse tivesse dentro uma coisa podre” (Lisboa, 2001, p. 160). A goiaba com verme torna-se emblema da infância maculada, inscrevendo-se na própria linguagem da decomposição, onde a doçura é sempre atravessada por uma ameaça quase invisível.

A estética da fragmentação que estrutura *Sinfonia em branco* remete ao que Rancière (2004) denomina “partilha do sensível”: uma redistribuição perceptiva que rompe com os modos usuais de compreensão da experiência. Ao recusar a totalidade narrativa e sustentar os desajustes da forma e do tempo, a obra perturba a ordem dominante da inteligibilidade. O insólito, nesse sentido, atua como vetor de dissenso sensível, desajustando as formas convencionais de construção do sentido.

A morte de Lina ocorre no exato ponto em que a linguagem parecia ofertar suspensão e beleza, e sua irrupção dissolve as garantias da verossimilhança. A morte de Lina vem precedida de imagens delicadas de sua infância, o que torna o impacto mais brutal: “Ela gostava de escrever o nome com letras grandes nos cadernos. Um dia ela me deu um pirulito escondido. Depois sumiu” (Lisboa, 2001, p. 112). Essa sequência acentua a quebra de expectativa e a irrupção do horror como colapso narrativo. A escultura inacabada que restará como vestígio é, então, mais do que um artefato, é matéria espectral, superfície de uma memória que se recusa à resolução. Como afirma Walter Benjamin (2012, p. 198), “a verdadeira imagem do passado passa fugazmente”, e o tempo se organiza “como uma constelação e não como uma linha”. Ao inscrever a infância em uma lógica narrativa descontínua e espectral, *Sinfonia em branco* rompe com a temporalidade linear e causal, desestabilizando os modos tradicionais de representação do trauma. A violência se desloca do evento pontual para o resíduo estrutural: aquilo que persiste e escapa à resolução.

O insólito, nesse romance, se afasta da esfera do sobrenatural para operar como mediador ético. Ele não busca o efeito do espanto, mas a recusa à naturalização da violência. Narrar por fraturas, fabular o irrepresentável, hesitar diante do sentido são gestos que inscrevem a literatura em uma ética da permanência. O insólito, no romance, é aquilo que permanece pulsando mesmo quando tudo mais silencia: a *anima mundi*, como intui Maria Inês (Lisboa, 2010, p. 190). Não se trata de transcendência ou apaziguamento, mas da insistência de uma presença espectral que, mesmo sem forma

plena, retorna como vestígio e interpela o presente. À luz de Derrida, em *Spectres de Marx* (1994), trata-se de um “espectro”, ou seja, aquilo que, embora ausente, continua a agir, a marcar, a exigir resposta. Esse irrepresentável que insiste perturba a linguagem e a concebe como espaço de escuta ética e de abertura ao outro.

4 Fabular os restos: o insólito em *Garotas mortas*

Garotas mortas (2018), de Selva Almada, revisita três feminicídios ocorridos na Argentina durante os anos 1980. Os crimes, jamais solucionados, não são narrados nos moldes da investigação policial nem da crônica factual, mas são apresentados como fragmentos de escuta e de memória. A estrutura narrativa fragmentária alterna entre a primeira pessoa autobiográfica e os relatos das vítimas, organizando-se em blocos breves, datados, por vezes confessionais. A voz da narradora hesita, corrige-se, evoca lembranças imprecisas e afirma, em diversos momentos, que não sabe se está mentindo ou lembrando. Essa forma híbrida entre diário íntimo, ensaio e ficção funciona como uma escuta em ruínas. O insólito emerge justamente da recusa em fixar os fatos, da oscilação constante entre o vivido, o sonhado e o intuído, e, sobretudo, da evocação de uma figura mítica que reorganiza simbolicamente a narrativa: La Huéssera.

Como observa Ana García (2012), o insólito se manifesta por meio da ruptura das categorias narrativas convencionais, em especial nos eixos de tempo, espaço e ação. Sua proposta de uma “fenomenologia de latitude” permite compreender essas zonas de instabilidade como dispositivos formais que desorganizam o real e expandem os horizontes da significação. Em *Garotas mortas*, essa desestabilização se materializa também na estrutura flutuante da narrativa e na escuta de restos fragmentários, que tensionam tanto a linearidade quanto a lógica causal da representação.

Lenira Covizzi (1978) complementa essa leitura, ao sugerir que o insólito emerge de uma inadequação estrutural entre os elementos narrativos e os referenciais do mundo empírico. Tal desarticulação, longe de configurar uma falha, inscreve-se como marca estética da experiência diante do inassimilável, como se vê na persistência espectral das vítimas, que resiste à nomeação objetiva e reaparece sob a forma de ruído, lacuna e oscilação fabulatória.

A imagem de La Huéssera é apresentada logo nas primeiras páginas como uma espécie de chave estética e existencial da obra: “Penso em La Huéssera, a mulher que

recolhe os ossos no deserto. Penso que meu trabalho é esse: encontrar o que restou. (Almada, 2018, p. 17). Essa metáfora, inspirada na releitura mítica de Clarissa Pinkola Estés, em *Mulheres que correm com os lobos* (1994), organiza a escrita como ritual de escavação, isto é, não se trata de esclarecer o crime, mas de escutar os seus restos. La Huéssera, arquétipo da mulher que recolhe ossos para recompor corpos por meio do canto, transforma-se aqui em operador narrativo. Tal elaboração simbólica permite compreender a narrativa de Selva Almada sob uma perspectiva mitopoética, em que estruturas míticas são reativadas não apenas no repertório folclórico, mas como linguagem arquetípica que fabula a perda, o luto e a persistência. A mitopoética, nesse sentido, refere-se à ativação de imagens e tramas míticas como modo de reencenar, reconfigurar e significar experiências-limite; ela opera sobre camadas profundas do imaginário coletivo, fazendo do mito uma matriz viva de fabulação do trauma.

Se, como aponta Ana García (2012), o insólito se evidencia na desestabilização das estruturas narrativas clássicas, especialmente no que tange às categorias de tempo, espaço e ação, em *Garotas mortas* essa ruptura é plena. Isto é, o tempo é flutuante, a narradora alterna sua infância com as histórias das vítimas, e os personagens surgem como murmúrios, fantasmas, vestígios. La Huéssera atua como personagem dentro da narrativa, mas também como princípio de forma: a escuta é o centro ético e poético do texto. Essa concepção se condensa em uma das passagens mais simbólicas da obra: “La Huéssera trabalha em silêncio. Não busca justiça. Não quer vingança. Junta os ossos por piedade, por instinto. Escuta-os, limpa-os, ordena-os. E depois canta. Canta para que regressem” (Almada, 2018, p. 18).

O trabalho de recompor os ossos e cantar para que retornem traduz o gesto narrativo da autora. A escrita compõe um campo de reverberação sensível, em que as vozes das vítimas encontram forma, ainda que precária. É nesse deslocamento que o insólito se instala como desestruturação da lógica da prova, da verdade unívoca, do testemunho estabilizado, tal como em *Aracelli, meu amor*.

A escuta fragmentária e hesitante aproxima-se daquilo que Jean-Luc Nancy (2007, p. 32) define como escuta do sentido como reverberação: “[...] escutar é sempre escutar o sentido como sentido do mundo, isto é, como abertura para o outro”. Em *Garotas mortas*, escutar é justamente permitir que o outro, ausente, desaparecido, silenciado, encontre um modo de ressoar na linguagem. A narradora não busca reconstruir uma verdade perdida, mas sustentar a vibração de uma presença que insiste, mesmo entre ossos.

Como explica David Roas (2014, p. 19; tradução nossa), “[...] o fantástico se caracteriza pela transgressão dos limites do real, enquanto o insólito provoca uma ruptura dentro do real, sem sair de suas fronteiras”¹. Ele se instaura quando o leitor é conduzido a duvidar das fronteiras entre o real e o possível. Em *Garotas mortas*, essa dúvida se constrói como método: a narradora hesita, corrige-se, admite ter inventado, mas insiste em escutar. A ficção, nesse contexto, não é fuga, mas gesto de responsabilidade. Como afirma a narradora: “Nunca saberei se o que escutei foi verdade ou se inventei tudo para não esquecê-las. Mas penso que, às vezes, mentir é a única forma de dar voz ao silêncio” (Almada, 2018, p. 105).

A incerteza entre memória e invenção torna-se o terreno fértil de uma escuta mítica, não no sentido sobrenatural, mas como prática literária que convoca o que foi silenciado. A dúvida não é falha, mas forma de acolhimento do que escapa à linguagem racional. A narradora hesita, mas continua; não lembra, mas escreve. Ela também compartilha os efeitos físicos dessa escuta, tais como enjoos, insônia, sensação de contágio (Almada, 2018). O corpo narrativo torna-se território de reverberação do ofício, o que reforça a ideia de que escutar não é um ato neutro: compromete, afeta, adoece. Escutar é, dessa forma, tornar-se permeável ao desaparecido. A experiência se radicaliza na recorrência da imagem dos ossos: os restos materiais das meninas são signos de uma presença insistente que exige memória ritualística.

Como aponta Maria Rita Kehl (2010, p. 142), há uma dimensão da escuta que só pode ocorrer fora da economia da explicação, quando o sujeito que escuta se permite ser afetado sem ocupar imediatamente o lugar do intérprete. Isso somente ocorre “quando se abdica da pressa de entender”. Nesse ponto, escutar é também ser deslocado, isto é, sair da posição de intérprete para tornar-se superfície de reverberação do outro. A narradora de Selva Almada atravessa esse deslocamento de forma radical, movendo-se entre tempos, vozes e registros, como se sua escuta produzisse um corpo textual atravessado pelas ausências que procura lembrar. O insólito instala-se nesse intervalo entre o que se sabe e o que se pressente, entre o que se documenta e o que se sonha. O gesto de escrever transforma-se, então, em forma de ritual: uma vigília pelas ausentes.

5 Entre sonho e escrita: o insólito em *Um crime bárbaro*

¹ “[...] lo fantástico se caracteriza por la transgresión de los límites de lo real, mientras que lo insólito provoca una ruptura dentro de lo real, sin salir de sus fronteras”.

Em *Um crime bárbaro* (2022), de Ieda Magri, o insólito não se apresenta por meio de eventos sobrenaturais ou figuras visionárias. Ele emerge da forma fragmentária da escrita e da hesitação da linguagem, manifestando-se de modo especialmente contundente na arquitetura onírica do romance. A fragmentação, as digressões e a oscilação entre vozes organizam a narrativa como espaço de escuta, onde o trauma se dá a ver por meio da fabulação descontínua. É nesse contexto que a dimensão onírica opera como eixo privilegiado da elaboração literária do trauma, configurando um ponto de convergência entre espectralidade, memória e invenção.

Para compreender essa potência estética e ética, é necessário distinguir o insólito das categorias mais consolidadas da teoria do fantástico. Enquanto o fantástico genológico, segundo Todorov (1992), baseia-se na hesitação entre explicações racionais e sobrenaturais, o insólito aqui mobilizado aproxima-se do “fantástico modal”, formulado por Filipe Furtado (2007, p. 62), em que a ruptura não depende do sobrenatural, mas se anora na disfunção simbólica e na opacidade da linguagem: “A linguagem não dá conta de restaurar a ordem. O que há é a persistência do ambíguo”.

Renato Prada Oropeza (2006) amplia essa formulação, ao compreender o insólito como uma arquiestrutura narrativa e discursiva, responsável por instaurar deslocamentos nas categorias fundamentais da narrativa — tempo, espaço, identidade e ação. Tais deslocamentos não interagem apenas no nível do conteúdo, mas na própria organização simbólica do texto, instaurando zonas de estranhamento e hesitação perceptiva. Em *Um crime bárbaro*, esses efeitos se manifestam na arquitetura fragmentária e onírica, em que o insólito não é apenas tematizado, mas performado na instabilidade da narrativa.

Os sonhos que atravessam o romance não funcionam como recurso episódico ou simbólico isolado, mas como forma narrativa que tensiona os limites da representação. Conforme os estudos de Freud (1900) discutem, o sonho é realização alucinatória de desejos recalcados, condensação de conteúdos inconscientes e elaboração indireta de traumas psíquicos. Assim, os sonhos, a um só tempo, ilustram o passado traumático e se tornam a própria cena daquilo que não pôde ser elaborado diretamente.

Como propõe Furtado (2007), o efeito do fantástico modal deriva de um evento da perturbação interna do discurso narrativo, que desmonta a lógica referencial e desestabiliza o vínculo entre signo e significado. O insólito, nesse sentido, sem ancoragem no sobrenatural, se dá na falência das estruturas representacionais, na opacidade dos signos e na hesitação da linguagem. Em *Um crime bárbaro*, essa opacidade se manifesta especialmente na construção onírica e digressiva do texto, em que o real e o ficcional

coexistem como resíduos de um trauma que não se resolve, apenas se insinua pela estrutura narrativa.

A figura de Soeli Volcato, menina assassinada nos anos 1990, emerge reiteradamente nos sonhos da narradora como presença espectral e irrepresentável. Ela não se apresenta com contornos definidos, mas como ruído insistente e imagem que interpela. Em uma das passagens mais perturbadoras, a narradora sonha:

Sonhei que a menina morta sentava na beira da minha cama e, sem me olhar diretamente, dizia com uma voz que era minha: ‘Não adianta escrever. Ninguém escuta os mortos. Eles continuam aqui, presos nas palavras que ninguém lê’. Acordei com a garganta apertada, como se eu tivesse gritado a noite inteira (Magri, 2022, p. 62).

O sonho explicita os modos pelos quais o insólito se inscreve no texto: fusão de vozes, impossibilidade da comunicação, colapso da linguagem, fracasso da escrita diante do inominável. A voz da morta coincide com a da narradora, embaralhando os regimes de identidade, agência e enunciação. O sonho, nesse sentido, não funciona como metáfora, mas como espaço de inscrição do trauma, como fragmento em que o inconsciente se manifesta como espectro e resistência à simbolização plena.

Essa dimensão encontra ressonância na reflexão de Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 93), para quem “[...] os sonhos tornam-se escritura de uma memória que não se organiza linearmente, mas de forma cifrada, opaca, como que sussurrada por um outro que habita a linguagem”. Em *Um crime bárbaro*, os sonhos refletem a falha, a fissura, o inacabado — e tornam-se, com isso, forma de verdade oblíqua. A experiência onírica reconfigura o pacto narrativo e convoca o leitor a lidar com aquilo que não pode ser plenamente representado. Em outro sonho, a imagem da vítima adquire contornos ainda mais inquietantes: “Vejo Soeli parada no fundo do quintal. Não fala. Não se move. Eu tento gritar, mas a voz não sai. Ela me olha como se soubesse de tudo, e eu me encolho porque não sei nada. Acordo com a sensação de que ela esteve mesmo ali” (Magri, 2022, p. 85).

Assim como o trabalho onírico descrito por Freud, em *A Interpretação dos Sonhos* (1900), em que o conteúdo latente é condensado e deslocado por imagens cifradas, a escrita de Ieda Magri realiza operação semelhante: os sonhos, fragmentados e ambíguos, condensam a memória do assassinato e a desloca para zonas de hesitação e ruído. Escrever, assim como sonhar, é fabular com os restos, operar com o que escapa à forma plena.

A própria estrutura do romance acompanha esse sistema de hesitação, despontando-se de maneira fragmentada, digressiva e performativa. A narradora de *Um crime bárbaro* se afasta e se aproxima da figura de detetive, ela organiza os fatos, mas hesita diante deles. A escrita se constrói por meio de notas, cenas oníricas, digressões e comentários metalinguísticos, conforme vemos em: “Escrever não é recordar, é duvidar. A dúvida está em cada palavra” (Magri, 2022, p. 147).

A linguagem hesita, recusando-se a fixar a vítima em uma forma definitiva e, justamente por isso, sustenta sua presença espectral. Nesse contexto, os sonhos não apenas manifestam o trauma — eles o configuram em sua forma e pulsação. Ficcionalizam aquilo que escapa à narrativa factual, instaurando o insólito como potência narrativa.

Tal elaboração remete à noção de “testemunho impossível” proposta por Shoshana Felman e Dori Laub (1992), para quem o trauma inscreve um evento não assimilado, que só se torna narrável em sistemas de linguagem fragmentária e performativa. Ao abdicar da linearidade e optar pela vacilação, a narrativa recusa a estabilização do sentido e propõe outra escuta: uma que sustenta a inquietação. Assim, as manifestações do insólito propõem uma temporalidade vacilante, marcada por digressões, repetições e suspensões; no lugar da elucidação racional, fazem emergir o assombro como experiência liminar.

A escrita hesitante instaura um pacto instável, que prescinde da resolução e apostava na inquietação. O insólito compõe, na obra, a presença insistente do inassimilável na linguagem; e os sonhos, por sua vez, são o seu espaço privilegiado de reverberação sensível.

Considerações finais

Em *Aracelli, meu amor*, a figura da vidente introduz um modo de enunciação que escapa às estruturas do testemunho legitimado pelo aparato jurídico, configurando um saber outro, lateral, que se ancora na escuta sensível e na fabulação da ausência. A cidade, como *locus* narrativo, torna-se espaço de tensão, em que o silêncio coletivo funciona como dispositivo de esquecimento. O insólito, nesse contexto, perturba a linearidade narrativa e institui uma política da presença espectral, capaz de confrontar o apagamento institucional da vítima.

Já *Garotas mortas* desloca o insólito para o campo da epistemologia narrativa, atuando menos como a irrupção de um evento estranho do que a recusa da inteligibilidade

total. A estrutura flutuante do texto, articulada em torno de restos, lacunas e impressões, compõem uma desestabilização das formas tradicionais de investigação e representação. A inserção de La Huéssera, figura mítica associada à restauração do que foi perdido, tensiona os limites entre realidade empírica e saber ancestral. Nessa configuração, o insólito se define por sua potência mitopoética, reordenando e reinscrevendo o trauma em outra lógica narrativa, pautada pela reverberação simbólica.

A propósito de *Sinfonia em branco*, o insólito se revela como sintoma estrutural da narrativa, manifestando-se na temporalidade descontínua, reforçando a impossibilidade de reconstituir os eventos traumáticos de forma linear. A dissolução do espaço doméstico como lugar de proteção — transformado em zona de ameaça — expõe a violência como força desagregadora do real. A morte de Lina e a figura do monstro são apenas dispositivos de suspensão, que interrompem a lógica narrativa e instauram um sistema de falhas e lacunas. Nesse sentido, o insólito assume, nessa obra, a forma de um efeito interno à linguagem: não como evento disruptivo externo, mas como descompasso entre a experiência e sua representação.

Um crime bárbaro, por sua vez, conduz o insólito à sua expressão mais densa, isto é, ele se configura como falência enunciativa, como hesitação constitutiva da linguagem diante do trauma. A fragmentação discursiva, os sonhos recorrentes e a ausência de uma voz estável são modos de formalização de um testemunho que se sabe impossibilitado. A presença espectral da vítima, inscrita nos interstícios do texto, desestabiliza o pacto de leitura e reposiciona o leitor num espaço de escuta. O insólito, nesse caso, se confunde com a própria materialidade da narrativa, tornando-se aparente pelo modo como a linguagem se dobra sobre sua insuficiência, operando um sistema de enunciação em ruínas.

Ao considerarmos em conjunto as quatro obras analisadas, é possível observar que o insólito funciona como operador crítico e ético da representação. Ele não desestabiliza os códigos tradicionais do romance, criando condições de possibilidade para uma escuta literária do feminicídio — uma escuta que não busca reconciliação nem verdade factual, mas que sustenta a presença do inassimilável. Quando se desloca o foco do esclarecimento para a reverberação, essas narrativas instauram zonas de hesitação que rompem com a sintaxe da prova e acionam um contorno da memória calcado na fratura. Nesse intervalo, o insólito adquire sua potência radical.

REFERÊNCIAS

- ALMADA, S. **Garotas mortas**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2018.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. v. 1.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- CHANADY, A. **The literary fantastic**: from fiction to theory. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- DERRIDA, J. **Spectres de Marx**: l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale. Paris: Galilée, 1994.
- FELMAN, S.; LAUB, D. **Testimony**: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history. New York: Routledge, 1992.
- FURTADO, F. **O fantástico modal**: estrutura e discurso nas ficções de mistério e assombro. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever, escutar**: ensaios sobre a escrita, a ética e a violência. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GARCÍA, A. **A banalização do insólito na narrativa de ficção como marca distintiva de um outro e novo gênero literário, o insólito banalizado**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2012.
- KEHL, M. R. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2010.
- LISBOA, A. **Sinfonia em branco**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- LOUZEIRO, J. **Aracelli, meu amor**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- MAGRI, I. **Um crime bárbaro**. Rio de Janeiro: Faria e Silva, 2022.
- NANCY, J. **À escuta**. Trad. Fernando Scheibe. Campinas: Papirus, 2007.
- OROPEZA, R. P. **Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario**. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2006.
- PINKOLA ESTÉS, C. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2004.

ROAS, D. **Teoría de lo fantástico**. Madrid: Páginas de Espuma, 2014.

Data de submissão: 10/07/2025

Data de aprovação: 15/09/2025