

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

RAQUEL MARIA RIERA MAIA

**MÃES PERTURBADORAS, FILHOS MONSTRUOSOS:
UMA LEITURA DE “DISTÂNCIA DE RESGATE”,
DE SAMANTA SCHWEBLIN**

CAMPINAS

2018

RAQUEL MARIA RIERA MAIA

**MÃES PERTURBADORAS, FILHOS MONSTRUOSOS:
UMA LEITURA DE “DISTÂNCIA DE RESGATE”,
DE SAMANTA SCHWEBLIN**

Monografia apresentada ao Instituto de
Estudos da Linguagem, da Universidade
Estadual de Campinas, como requisito
parcial para a obtenção do título de
Bacharel em Estudos Literários

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Víviana
Gárate

CAMPINAS

2018

*À Edmea e Chris, mulheres das
palavras: por tudo o que foram em vida
e pelo que sempre serão em nossas
memórias.*

RESUMO

Distância de resgate (2016) é a primeira e única novela de Samanta Schweblin, escritora argentina tradicionalmente contista. A narrativa se dá através de um diálogo alucinante entre a narradora e seu interlocutor, e tem como tema central a relação ao mesmo tempo delicada e perturbadora entre duas mães e seus respectivos filhos. O presente trabalho é guiado pelo interesse em analisar tais relações, com foco nas tradicionais noções de instinto materno e inocência infantil. Com o intuito de auxiliar no entendimento das temáticas destacadas, propõe-se o estudo de contos selecionados da autora. Tenciona-se, finalmente, discorrer acerca das manifestações do fantástico nos textos citados, considerando-se que a distorção sutil da realidade é um dos traços marcantes da produção de Schweblin.

Palavras-chave: Samanta Schweblin; literatura e maternidade; mães e filhos; novela.

ABSTRACT

Fever dream (2016) is the first and only novel ever written by Samanta Schweblin, an Argentinian short story writer. The narrative develops itself through a conversation between the narrator and her interlocutor, and focuses mainly on the delicate yet disturbing relationship between two mothers and their children. The present paper is guided by the interest of analyzing these relations, focusing on the traditional concepts of maternal instinct and child innocence. With the intention of helping in the understanding of these themes, a study of selected short stories by the author will be made. Finally, the manifestation of the fantastic genre in the mentioned texts will be studied, considering that the distortion of reality is one of the distinct traits of Schweblin's production.

Key words: Samanta Schweblin; maternity and literature; mothers and children; novel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1: <i>Distância de resgate</i> e suas perturbadoras nuances	5
1.1 Rememoração perante a iminência do fim	6
1.2 Mães boas e mães ruins	8
1.3 A perda da inocência infantil	16
CAPÍTULO 2: relações entre <i>Distância de resgate</i> e outros textos de Schweblin	19
2.1 Relações familiares fraturadas: temática recorrente	20
2.2 Campo: lugar de hesitação	28
CAPÍTULO 3: a questão do conto e a questão do fantástico	32
3.1 Entre novela e conto	32
3.2 A iminência do fantástico	35
CONCLUSÕES	39
REFERÊNCIAS	41

INTRODUÇÃO

A oposição entre “mãe boa” e “mãe ruim” é comum tanto em pensamentos fundadores da teoria psicanalítica quanto em discursos culturais amplamente disseminados. Elisabeth Badinter versa, em *O conflito: a mulher e a mãe*, acerca de diferentes movimentos que promoveram ideais maternos ao longo do século XX, evidenciando as controvérsias que tangenciam o tema. Nota-se, através da obra, oscilações no que concerne à concepção de um arquétipo materno de acordo com os diferentes momentos vivenciados por mulheres na sociedade.

Sabe-se que “o aperfeiçoamento técnico em matéria de contraceptivos” (MILLET, 1974, p. 11) e sua difusão possibilitaram profundas mudanças na relação das mulheres com o sexo e a maternidade. Segundo Badinter, se, com a revolução sexual, diversos grupos feministas passaram a renunciar à maternidade por entenderem que se tratava mais de pressão social do que de escolha, na década de 1970, “ouveu-se cada vez mais falar das leis da natureza e da biologia, da ‘essência’ e do ‘instinto’ maternos, os quais impõem deveres cada vez mais sérios em relação à criança” (ibidem, p. 42). Da mesma forma, verifica-se, em outro estudo da autora, que a noção de amor materno – e, conseqüentemente, de desejo por filhos – “é flexível e [...] sujeito a elipses” (BADINTER, 1988, p. 20).

Badinter, ao estudar a história da maternidade na Europa – e, mais especificamente – na França, comprova que o mesmo movimento oscilatório identificado em décadas passadas no tocante à maternidade aconteceu entre os séculos XVI e XIX. Ao que tudo indica, as mulheres, no geral, teriam ultrapassado a linha da extrema frieza para o amor incondicional pelos filhos apenas recentemente ¹, comprovando a ineficácia da concepção de um “instinto maternal” inerente a todo o gênero feminino.

¹ O que não significa que a negligência com os filhos tenha sido geral em séculos passados. Badinter afirma: “quanto a mim, estou convencida de que o amor materno existe desde a origem dos tempos, mas não penso que exista necessariamente em todas as mulheres, nem mesmo que a espécie só sobreviva graças a ele” (1988, p. 17).

Com a instauração definitiva da lei da vocação feminina para cuidar dos filhos, novas funções passaram a ser delegadas às mulheres. De acordo com o historiador Losandro Tedeschi (2008), são

delimitadas novas funções especificamente femininas em relação às crianças, a fim de gerar um ‘consenso’ biológico e um ‘caráter inato’ a assumir um significado social. A demarcação desse espaço do ‘materno’ como algo ‘inato’ à constituição feminina e, conseqüentemente, a devoção das mães aos filhos [...] delimitarão e criarão novas funções à mulher: a educação (p. 104).

Desta forma, o papel da mãe “passa a ser determinante para a atuação boa ou má de seu fruto” (ibidem, p. 105). Além disso, com o crescente volume de estudos psicanalíticos sobre os primeiros anos de vida dos bebês a partir do início do século XX, a progenitora ganha cada vez mais responsabilidade quanto ao bom desenvolvimento físico e psicológico de seus filhos. Donald Winnicott considera, em *Os bebês e suas mães*, que cabe à mãe criar um ambiente e uma relação bons o bastante para que o bebê possa alcançar sua completude pessoal adequadamente. Afinal, “onde o ambiente de facilitação [...] possuir características suficientemente boas, as tendências hereditárias de crescimento que o bebê tem podem [...] alcançar seus primeiros resultados favoráveis” (WINNICOTT, 1999, p. 8). A mulher que é capaz de prover esse espaço saudável é denominada uma “mãe suficientemente boa” – em oposição àquela que, por diferentes razões, não consegue cumprir a tarefa. De acordo com o psicanalista, “o apoio do ego materno facilita a organização do ego do bebê”, evidenciando a importância da figura da “mãe suficientemente boa” para que o recém-nascido possa desenvolver-se em um ser completo (ibidem).

Para René Spitz, “pode-se alegar que a mãe não é o único ser humano no ambiente da criança, nem o único que tem influência emocional; que o ambiente compreende pai, irmãos, parentes e outros” (2004, p. 101). No entanto, na cultura ocidental, as influências culturais e emocionais são majoritariamente “transmitidas à criança pela mãe” (ibidem). As mulheres teriam, então, papel “totalmente abrangente [...] no aparecimento e desenvolvimento da consciência do bebê” (ibidem, p. 99) e participação vital em seu processo de aprendizagem.

Revisar textos que tratam social e psicanaliticamente da relação entre mulher e filhos ou entre mulher e maternidade é especialmente interessante ao entrar em contato

com o corpus literário da escritora argentina Samanta Schweblin² e, mais especificamente, com sua última publicação³: na novela⁴ *Distância de resgate* (2016), o vínculo entre duas mães e seus respectivos filhos é um dos temas centrais. Além disso, não raro constituem sua obra temas envolvendo idiossincrasias femininas e reflexões acerca de relações familiares. Não obstante, essas relações não são funcionais e exibem usualmente algum elemento que as perturba.

Tanto através de suas narrativas quanto de suas entrevistas, Samanta Schweblin deixa clara a sua preferência pelo insólito: “se não encontro nada perturbador, não me interessa narrar” (PALACIOS, 2012). Seguindo as linhas teóricas esboçadas acima e as tendências da autora àquilo que incomoda, pretende-se, no presente trabalho, analisar principalmente as relações maternas na recente novela de Schweblin – e, por conseguinte, as construções da infância nela presentes. Buscou-se respaldo em teorias psicanalíticas concernentes à díade mãe-bebê (SPITZ, 2004), visando a melhor compreender o vínculo entre as personagens adultas e infantis de *Distância de resgate*. Optou-se pelo viés da psicanálise para este estudo por se entender que indicaria caminhos interpretativos interessantes.

Além disso, a fim de promover uma investigação mais completa, serão examinados aspectos mais amplos da obra da autora: tenciona-se, desta forma, analisar aspectos tanto da novela em questão quanto de suas outras publicações à procura de

² Nascida em 1978 na Argentina, ganhou o prêmio Casa de las Américas em 2008 por sua coletânea de contos intitulada *Pássaros na boca*. Está entre os 22 melhores jovens escritores em língua espanhola segundo edição de 2010 da revista Granta. Além disso, ganhou em 2015 o prêmio literário Tigre Juan e o Prêmio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero. Em 2017, seu livro *Distância de resgate* foi finalista do Man Booker International Prize.

³ Até a finalização desta monografia, em julho de 2018.

⁴ De acordo com o *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés (1995), a novela, o conto e o romance compartilham das mesmas origens, mas desenvolveram-se de forma divergente. As diferenças entre cada uma dessas formas literárias podem dar-se através da extensão do texto e/ou de suas características estruturais. O conto é por definição curto e conciso, com uma única célula dramática, poucas personagens e um intervalo de tempo restrito. Já a novela, em termos básicos, “conteria de cem a duzentas páginas, ou mais de vinte mil palavras” (ibidem, p. 361), situando-se, em extensão, entre o conto e o romance. Ademais, possui uma série de unidades dramáticas intimamente conectadas e se identifica pelo predomínio da ação, sem qualquer restrição cronológica. Sua história não está restrita às páginas: quando acaba fisicamente, a novela pode ainda assim estender-se em epílogos de acordo com a imaginação do leitor, possibilitando final aberto. Finalmente, o romance, forma de maior extensão, engloba as facetas do mundo: “todas as metamorfoses do real, todas as formas do conhecimento” (ibidem, p. 452) cabem em seu perímetro. Tem múltiplas células dramáticas, mas seu final é fechado: “termina completamente na última cena” (idem, ibidem). Dada a sua generalidade, o número de personagens, o tempo e os espaços do romance desconhecem limites. Nos capítulos seguintes, a importância da diferenciação entre as formas literárias acima descritas será esclarecida.

pontos em comum que as correlacionem. Acredita-se que um estudo mais completo de *Distância de resgate* será possível ao delinear um panorama geral da obra de Schweblin.

Ainda que a busca por semelhanças motive parte do trabalho a seguir, pode-se já estabelecer que uma das características mais marcantes – e mais disseminadas pela fortuna crítica – da obra de Schweblin é seu vínculo com o gênero fantástico. No entanto, refutando a alcunha, a autora afirmou repetidas vezes em diferentes entrevistas que seus textos são, em sua maioria, “realistas, embora estejam concentrados em situações anormais” (PALACIOS, 2012). Considerando-se que a inserção em diferentes gêneros confere diferentes significados aos eventos dos relatos, o último capítulo desta monografia se dedica a debater a questão do fantástico na obra de Schweblin. Para isso, foram revisadas teorias literárias que buscassem determinar precisamente o que causa a sensação de se estar diante de algo não explicável pelas leis que regem o mundo do leitor.

A escolha de *Distância de resgate* foi motivada tanto pela relevância de seus temas quanto por sua singularidade em relação às outras publicações da autora: ainda que seja classificado como novela, é possível identificar no relato características que o ligam à tradição contística de Schweblin e, de forma mais ampla, de grandes autores latino-americanos. Além disso, considera-se que estudar as imagens e relações maternas apresentadas na obra possibilita reflexões acerca do papel da mulher e da mãe na sociedade ocidental hoje.

CAPÍTULO 1:

Distância de resgate e suas perturbadores nuances

É possível identificar, no vasto repertório de narrativas de Samanta Schweblin, certas constantes. De acordo com Lia Cristina Ceron (2018), temáticas que visam a questionar a realidade e nela interferir são comuns, fazendo com que o leitor repense suas relações com o mundo e com outras pessoas. Para incitar essa problematização do cotidiano, Schweblin parte, no geral, de uma construção que privilegia o “elemento perturbador [...], sem, no entanto, abrir mão totalmente de uma representação que preze pela verossimilhança” (ibidem, p. 90). Esta proximidade do real contribuiria em grande parte para o surgimento da sensação incômoda, tendo em vista que faz com que seus textos remetam “a situações que poderiam ocorrer com o leitor” (ibidem, p. 11). Verifica-se que o “elemento perturbador” pode manifestar-se de variadas formas; através das temáticas, das personagens ou mesmo dos cenários utilizados.

A noção de que Schweblin tende a estruturar seus relatos em torno de algo que incomoda para, a partir disso, instigar questionamentos acerca da realidade será fundamental para o desenvolvimento deste trabalho. Em entrevista, a própria autora confirmou a necessidade da angústia para que o seu universo narrativo exista: “algo deve ser suficientemente perturbador para que eu me sente a escrever [...]. A tensão é o único elemento que, em maior ou menor grau, deveria atravessar o conto de ponta a ponta” (PABLOS, 2009). No ensaio intitulado *Alguns aspectos do conto*, Julio Cortázar faz semelhante alusão à pressão interna que, em sua opinião, é a chave de todo bom relato: “um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas” (2006, p. 152). Ainda que ambos os autores citados façam referência à importância dessa pressão apenas no caso das narrativas breves, acredita-se que a premissa da tensão aplique-se também a *Distância de resgate*. Afinal, como será defendido nos tópicos a seguir, o relato de Schweblin assume, em sua construção, certas características que fazem com que paire entre os gêneros conto e novela.

Assim, em consonância com o estabelecido por Ceron, interessa, neste capítulo, estudar aspectos de *Distância de resgate* que influenciem o surgimento da sensação perturbadora – tanto nos personagens quanto no leitor – e façam, a partir disso, com que

novos entendimentos de realidade surjam. Com isso em mente, serão analisadas as temáticas (e, conseqüentemente, as personagens que dão vida aos temas) centrais do relato, assim como sua peculiar narração, ligada diretamente à sua cronologia diferencial.

1.1 Rememoração perante a iminência do fim

Distância de resgate é escrito de modo singular, na forma de um diálogo – ou interrogatório – ininterrupto entre Amanda, uma mulher que é intoxicada por agrotóxicos durante uma viagem de férias ao interior da Argentina com sua filha; e David, uma criança peculiar que já sofreu o mesmo tipo de contaminação, da qual aparentemente só sobreviveu graças a rituais sobrenaturais. Segundo o que relata a mãe de David à Amanda, quando o menino foi envenenando, a curandeira do vilarejo declarou que a única forma de salvá-lo seria por meio do que denomina “migração”: “se transferíssemos a tempo o espírito de David para outro corpo, então uma parte da intoxicação também iria com ele. Dividida em dois corpos, haveria chances de vencê-la” (SCHWEBLIN, 2016, p. 27).

Quem efetivamente narra o relato é Amanda⁵, embora a conversa seja por vezes intensa e rápida a ponto de confundir o leitor – ou de sugerir a hipótese de que, em verdade, David é uma projeção da mente da narradora⁶. Sem capítulos ou pausas, a obra segue apenas o ritmo estabelecido pelo diálogo entre os protagonistas. A cena inaugural do relato tem como cenário um quarto de hospital, no qual Amanda está internada em estado terminal. O menino está sentado à sua cabeceira, enquanto tenta incansavelmente descobrir o “ponto exato onde nascem os vermes” (SCHWEBLIN, 2016, p. 9). Os vermes, como se deduz no desenvolvimento do livro, fazem referência aos agrotóxicos que contaminam o vilarejo que Amanda visita e no qual seu interlocutor vive.

É importante atentar-se ao momento em que o relato tem início, já em um diálogo que parece ter começado antes da cena relatada⁷. Ainda que logo se entenda

⁵ Isso é mais claramente perceptível apenas na cena inicial do relato, quando Amanda diz: “quem fala é o menino, vai me dizendo as palavras ao ouvido. Quem pergunta sou eu” (SCHWEBLIN, 2016, p. 9).

⁶ A situação de David é incerta. Não se pode afirmar com certeza, a partir das informações fornecidas no relato, se é uma pessoa real ou se constitui um delírio de Amanda enquanto cede à intoxicação.

⁷ Ressalta-se que o início de *Distância de resgate* assemelha-se ao de um conto. De acordo com Moisés (1995), “o conto flui para um único objetivo, um único feito. O passado anterior ao episódio que nele se desenrola, bem como os sucessos posteriores, não interessam” (p. 100). Ainda que, no desenvolvimento

que a mulher está deitada em um leito de hospital, David faz perguntas sobre o passado que são por ela respondidas no presente ⁸: “*o que mais está acontecendo no jardim da casa? Eu estou no jardim?* Não, não está, quem está é Carla, sua mãe. [...] Está terminando o café e deixando a xícara na grama” (SCHWEBLIN, 2016, p. 10). Entende-se, então, que se trata de uma rememoração de eventos já sucedidos. A narração das memórias no presente, contudo, dá ao texto um ritmo de iminência, como se Amanda pudesse, através da fala, situar-se – e situar também David e o leitor, como espectadores– quase que fisicamente em suas lembranças. Esta seria uma das principais fontes de suspense e tensão do relato, na medida em que passa “a falsa sensação de que [a contaminação é] ainda um destino que pode ser corrigido” (GUZMÁN, 2016). O sentimento de deslocamento entre o agora e o já sucedido é intensificado nos momentos em que a narradora, perdida em delírios febris, é imprecisa quanto à linearidade dos eventos: “estou confusa, confundo os tempos” (SCHWEBLIN, op. cit., p. 86).

Então, guiada por David, Amanda procura detalhes em sua trajetória durante os dias passados no vilarejo que os ajudem a determinar o instante em que ela e Nina, sua filha, foram envenenadas. Quando se perde em sua própria linha de raciocínio, o menino recomenda com veemência que se concentre, pois tudo chega rapidamente ao fim – significando que, de algum modo, David sabe que a morte de Amanda está próxima. Por vezes, ele assume o comando do diálogo, relatando eventos antes mesmo que Amanda o faça. Isso possibilita novas interpretações e instiga questionamentos: como teria o menino conhecimento das memórias da mulher sem que ela tivesse se pronunciado a esse respeito? Possíveis explicações poderiam abarcar influências sobrenaturais – como se, após ter sua alma alegadamente transferida para outro corpo, tivesse adquirido novos níveis de consciência –; ou, ainda, a sua inexistência, colocando-o como projeção febril de Amanda em uma tentativa de melhor compreender suas experiências recentes.

Em certo momento, no entanto, David protesta contra uma digressão desnecessária de sua interlocutora: “*preciso que você se concentre, não quero começar outra vez do início.* [...] *Você já me contou como chegou aqui quatro vezes*” (ibidem, p. 88). Isto configuraria um argumento plausível para provar a existência de David, posto

do relato, acontecimentos anteriores ao hospital sejam revelados e assumam posição importante, a cena inaugural é uma das características da novela que a aproxima do gênero das histórias breves.

⁸ Schweblin diferencia os discursos dos personagens apenas tipograficamente, sem fazer uso de travessões: as falas de David são destacadas em itálico enquanto as de Amanda não recebem grifo algum. O mesmo método será adotado neste trabalho em citações diretas da novela.

que explicaria que seus conhecimentos aparentemente sobrenaturais são, em verdade, resultado do que Amanda já teria lhe contado outras vezes – ainda que não seja o suficiente para excluir totalmente a hipótese de que ele seja um produto da cabeça da narradora, fazendo com que sua condição permaneça incerta.

Como observa Schweblin, é interessante a forma dialogal em que se desenvolve a novela, tendo em vista que a transforma “quase em uma longa sessão de psicanálise” (PABLOS, 2016). A composição do espaço básico do livro – a mulher deitada em um leito enquanto outrem a guia durante o relato de suas memórias – é, de certa forma, similar à “cena psicanalítica elementar, ou seja, o paciente diante de seu analista” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 68). Quanto à técnica psicanalítica, Sigmund Freud explica que

o médico renuncia a destacar um fator ou problema determinado e se contenta em estudar a superfície psíquica apresentada pelo analisando, utilizando a arte da interpretação essencialmente para reconhecer as resistências que nela surgem e torná-las conscientes para o doente (FREUD, 2010, p. 147).

Nesse sentido, David assumiria a posição daquele que, ao invés de revelar diretamente a Amanda o momento em que foi intoxicada, a guia por suas memórias para que ela mesma veja e descubra o que lhe aconteceu.

1.2 Mães boas e mães ruins

Segundo o que concebe Winnicott, a mãe é a “única pessoa capaz de apresentar o mundo ao bebê de uma forma adequada e que lhe faça sentido. Ela sabe como fazê-lo, e para tanto não precisa de nenhuma forma de treinamento ou habilidade especial: sua sabedoria decorre do fato de ser a mãe natural” (1999, p. 70). Para Spitz, não é possível “reprimir o carinho e o amor [da mãe] no trato com a criança” (2004, p. 173). Verifica-se claramente a alusão à ideia amplamente disseminada de que a mulher, por razões naturais, tem competência intrínseca para gerar e cuidar de filhos – o que resulta no conhecido “instinto maternal”.

Da mesma forma, observou-se, na introdução deste trabalho, a importância da figura materna na educação de seus filhos, de acordo com René Spitz (2004). Para o psicanalista, “a atitude emocional da mãe, seus afetos, servirão para orientar os afetos do bebê” (ibidem, p. 100) e conferir-lhe a qualidade de vida necessária para que cresça

mental e fisicamente bem. Segundo o psicanalista, os sentimentos de amor da mulher em relação ao filho propiciam o surgimento de um “clima emocional favorável” (ibidem), responsável por fazer com que o filho se torne objeto de contínuo interesse para a mãe – que, por sua vez, lhe oferece uma sucessão de novas experiências vitais para conhecer e entender favoravelmente o mundo. Essa atmosfera repleta de carinho é, de acordo com Spitz, elementar na infância, tendo em vista que, “no decorrer de seus primeiros meses, a percepção afetiva e os afetos predominam na experiência do bebê, praticamente com exclusão de todos os outros modos de percepção. Portanto, *a atitude emocional da mãe*, seus afetos, servirão para orientar os afetos do bebê” (SPITZ, 2004, p. 100, grifo nosso) e conferir-lhe qualidade de vida.

Como visto, a oposição entre mãe boa e mãe ruim – ou apenas “não suficientemente boa” – e a construção de modelos para o exercício exemplar da maternidade são comuns tanto em pensamentos fundadores da teoria psicanalítica quanto em dogmas culturalmente estabelecidos por grupos sociais. Criar um molde ligado à concepção e educação de crianças ao qual as mulheres ⁹ deveriam se adequar, no entanto, certamente limita suas opções para além da esfera maternal. Dilui, também, as contradições e os conflitos em torno da relação entre ser, ao mesmo tempo, mulher e mãe. A historiadora francesa Elisabeth Badinter (1988) afirma acuradamente que, ao ser definida pela psicanálise como a grande responsável pelo desenvolvimento saudável e apropriado de seus filhos, a mulher “não mais poderá evitar [o papel de mãe] sob pena de condenação moral” (p. 238).

Assim, Badinter versa, em *Um amor conquistado* (1988), sobre o mito do instinto materno e as ambiguidades obliteradas quando se trata da concepção de crianças. Como referido anteriormente, de acordo com a autora, a predestinação da mulher a ter filhos e com isso sentir-se completamente realizada é um conceito deveras recente. Antes do século XIX, os pais franceses ¹⁰ pareciam exibir indiferença ou mesmo desprezo por

⁹ Deve-se esclarecer que certamente há cobranças às quais as figuras masculinas também devem responder. Não obstante, entende-se que “ninguém, até hoje, erigiu o amor paterno em lei universal da natureza” (BADINTER, 1988, p. 144). Assim, verifica-se que o que diferencia as atitudes paterna e materna é a pressão social a que somente a mulher é submetida para cuidar exemplarmente dos filhos. Nesse sentido, fala-se largamente de “condenar as mulheres por sua desnaturação” (ibidem, p. 189) enquanto “ficamos menos chocados com a atitude masculina” (ibidem, p. 143) de negligência.

¹⁰ Elisabeth Badinter analisa, em sua obra, a história da maternidade na Europa de modo geral, mas mais particularmente na França de séculos passados. Ainda que o estudo esteja concentrado em um povo específico, consta-se que suas conclusões podem ser amplamente aplicadas a outros grupos da sociedade ocidental.

suas crias, contribuindo para que a taxa de mortalidade infantil na França dos séculos XVII e XVIII fosse grandiosa e banal. O abandono dos recém-nascidos ou sua delegação a amas de leite ¹¹ ocorriam com naturalidade – e, em menor escala, praticava-se mesmo o infanticídio.

Os pais que optavam pela entrega do recém-nascido – dentro de alguns dias ou algumas horas após o parto – às amas de leite quedavam praticamente sem notícias da criança durante seus primeiros anos. Dadas as condições mórbidas em que geralmente viviam as amas, amiúde o bebê não voltava vivo para a casa de seus progenitores¹². Como justificativas para a contratação dos serviços dessas mulheres, mesmo nas circunstâncias descritas, predominava a dificuldade do aleitamento materno e a falta de tempo ou vontade para dedicar ao bebê em crescimento. Assim, a amamentação era considerada “fisicamente má para a mãe, e pouco conveniente. [...] Invocava-se, além disso, uma excessiva sensibilidade nervosa, que seria perturbada pelo choro da criança” (ibidem, p. 95). A autora conclui, desta forma, que predominava um “egoísmo sólido. Todas [as mães] sacrificavam suas obrigações maternas a seus desejos pessoais, fossem eles insignificantes ou legítimos” (ibidem, p. 118).

Na opinião de Badinter, a rejeição da maternidade pelas mulheres até o século XVIII explica-se em boa parte pela falta de importância que a função recebia, sendo considerada comum e vulgar. Dedicar-se aos filhos, então, não era a resposta para o crescente desejo de emancipação que a mulher fatalmente experimentava “ao procurar definir-se como ser autônomo” (1988, p. 100). Por isso, não se obtinha “nenhuma glória sendo mães [...]”. Elas [as mulheres] compreenderam que, para ter direito a alguma consideração, deviam seguir outro caminho que não o da maternagem” (ibidem, p. 101).

A noção muda, não obstante, ao final do século XVIII, quando, concomitantemente à propagação do Iluminismo, a alta mortalidade infantil na Europa passa a ser vista como absurda, pois desfavorável aos desenvolvimentos social e econômico. Cabe, então, ao gênero feminino assumir as responsabilidades domésticas que seus contemporâneos lhes querem delegar, dadas as suas supostas inclinações

¹¹ Que geralmente viviam em condições insalubres, submetendo os bebês que lhes eram entregues às mesmas circunstâncias. Badinter analisa que “médicos e moralistas do século XVIII as acusarão [as amas] de todos os pecados: ambição de ganho, preguiça, ignorância, preconceitos, vícios e doenças. [...] A razão de tantos erros, frequentemente mortais [para os bebês], é a pobreza indescritível dessas amas” (1988, p. 123).

¹² Nestes casos, era comum que apenas um – ou mesmo nenhum – dos pais comparecesse ao enterro (BADINTER, 1988, p. 89)

maternais. Após séculos de indiferença quanto aos filhos, entretanto, é preciso reconduzir a mulher ao papel que, segundo os estudiosos da época, nasceram para exercer.

A nova luz conferida à maternidade promete trazer o lugar de destaque “que a maioria delas jamais tivera” (ibidem, p. 146). Além disso, “igualmente nova é a associação das [...] palavras ‘amor’ e ‘materno’, que significa não só a promoção do sentimento, como também a da mulher enquanto mãe” (ibidem, p. 146). Desta forma, a mãe passa a ter lugar de importância no âmbito doméstico, em detrimento da figura paterna, que não participa ativamente da criação dos filhos: surge, “finalmente, uma tarefa necessária e ‘nobre’, que o homem não podia, ou não queria, realizar. Dever que, ademais, devia ser a fonte da felicidade humana” (ibidem, p. 147).

A mulher, em seu recém-adquirido papel de relevância perante a sociedade, deixa de ser identificada como ser pecaminoso e vulgar ¹³ e “se transforma numa pessoa doce e sensata de quem se espera comedimento e indulgência [...], cujas ambições não ultrapassam os limites do lar” (ibidem, p. 176). Para atraí-la em direção ao modelo esperado, passou-se a pregar o “retorno à boa natureza” (ibidem, p. 181) – significando que a mulher, assim como todas as outras fêmeas do reino animal, nasceria tanto com o instinto puro de reproduzir-se e cuidar de sua prole quanto com anatomia adequada para tal. Ela haveria, portanto, apenas sido desvirtuada daquilo que lhe é natural durante os séculos anteriores. Seguindo esta linha de raciocínio, aquela que não assumisse seus deveres maternais seria considerada “desnaturada”: “isto é, uma doente ou um monstro. E se identificarmos a natureza com a virtude, a mulher desnaturada será corrompida ou viciosa, isto é, uma amoral, ou uma mãe ruim” (BADINTER, 1988, p. 190).

Badinter, ao discorrer sobre diferentes modelos de maternidade ao longo da história, desacredita o ideal ainda hoje vigente do instinto e do amor maternos inerentes à mulher. Fosse o que se concebe como uma boa mãe verdadeiramente natural, o conceito certamente não teria passado por tão profundas mudanças. Observa-se claramente que a divisão entre mãe boa e ruim esteve sempre sujeita a transformações, e que a linha que separa ambos os polos é tênue e manipulável. Badinter conclui seu estudo estabelecendo que o amor das mães é apenas um sentimento que, como qualquer

¹³ “A mulher não é mais identificada à ser serpente do Gênesis, ou a uma criatura astuta e diabólica que é preciso pôr na linha. [...] Eva cede lugar, docemente, a Maria. A curiosa, a ambiciosa, a audaciosa metamorfoseia-se numa criatura modesta e ponderada” (BADINTER, 1988, p. 176).

outro, “pode existir ou não existir, ser e desaparecer. Mostrar-se forte ou frágil. [...] Tudo depende da mãe, de sua história [...]. Não há uma lei universal nessa matéria, que escapa ao determinismo natural” (ibidem, p. 367).

Pensar na maternidade como o conceito complexo e suscetível a transformações de Schweblin refuta, na novela, a representação tradicional da mãe. A concepção de instinto maternal é questionada, abrindo espaço para que as personagens não sejam personificações de mães intrinsecamente perfeitas e exibindo dois extremos: de um lado, a indiferença quase total quanto aos próprios filhos e, do outro, a superproteção.

De acordo com a narradora-personagem do relato, a distância de resgate é o espaço variável que a separa de sua filha Nina (SCHWEBLIN, 2016, p. 22). Amanda sente essa distância fisicamente, como um fio invisível mas muito presente, e reconhece sua existência desde a infância – é uma noção geracional, passada da avó para a mãe; da mãe para ela. A conexão gerada pelo fio, que se tensiona de acordo com o grau de periculosidade detectado em determinada situação, rege a vida de Amanda e Nina. Para calcular precisamente quanta liberdade pode dar à filha, a protagonista primeiro mapeia o terreno ao seu redor e, caso não identifique nenhuma ameaça, deixa que a distância que as separa aumente. De acordo com Schweblin, o fio tem relação indubitável com “o cordão umbilical que une as mães a seus filhos e que constitui uma relação muito distinta daquela que poderiam ter esses mesmos filhos com seus pais” ¹⁴ (MARISTAIN, 2014).

Quando estão em situações familiares, o fio se afrouxa e a mãe deixa que Nina se movimente mais livremente por onde quiser: depois de analisar minuciosamente todo o local onde passariam as férias, Amanda sente-se mais calma e “o fio invisível que nos une se esticava outra vez, presente, mas permissivo” (SCHWEBLIN, op. cit., p. 40). É interessante perceber esse fio como uma relação de codependência: não apenas a criança depende dos cuidados da mãe para não sofrer nenhum acidente; Amanda também tem necessidade saber o tempo todo o que acontece à sua volta para que tudo esteja bem. O fato é facilmente reconhecível em toda a extensão do diálogo entre a narradora-personagem e David: em meio às lembranças, Amanda sempre faz perguntas acerca

¹⁴ Schweblin declarou, também, a não intencionalidade de “deixar o masculino de lado, mas sim concentrar toda a atenção sobre o ponto de vista de Amanda e de Carla”, além de o desejo de criar “uma relação intensa entre essas duas personagens, com certa tensão inclusa” (MARISTAIN, 2014) para potencializar o “feitiço” dos acidentes pelos quais passaram.

do paradeiro de Nina – que se separou da mãe para buscar ajuda após a intoxicação –, afirmando veementemente que essa é “a informação mais importante” (SCHWEBLIN, 2016, p. 88). É como se a narradora tivesse abdicado de sua vida anterior no momento em que nasceu sua filha e, agora, só consegue respirar enquanto o fio que as liga existe. Precisamente, na cena final do relato, a vida de Amanda parece se esvaír no momento em que sente que o fio é rompido.

É possível entender a distância de resgate de diferentes maneiras. Segundo a própria narradora-personagem, sua mãe lhe dizia que, cedo ou tarde, algo ruim aconteceria e, nesse momento, era melhor que estivessem unidas. Nesse sentido, as sensações delicadas e especiais que acompanham a maternidade são esquecidas em detrimento de um horror próximo: “pode-se viver com a iminência da morte de um filho?” (GUZMÁN, 2016). Ironicamente, no momento em que Amanda e sua filha entram em contato com agrotóxicos, o espaço que as separa é ínfimo, evidenciando que a superproteção pode provar-se inútil e que os esforços de qualquer mãe para manter seus filhos a salvo podem sempre ser em vão.

Ademais, de acordo com Donald Winnicott, “a mãe entra numa fase, uma fase da qual ela *comumente* se recupera nas semanas e meses que se seguem ao nascimento do bebê, e na qual em grande parte ela é o bebê, e o bebê é ela” (1999, p. 4, grifo do autor). Depois disso, a função da mãe seria ajudar o bebê a desenvolver-se rumo à autonomia. Ainda que os estudos do psicanalista mantenham uma imagem da mulher como principal – se não única – responsável pela criação de filhos, é interessante levar em consideração a sensibilidade teoricamente desenvolvida nos primeiros meses do puerpério. Nesse sentido, é possível que o fio de resgate sentido intensamente pela narradora seja uma resposta à crescente independência que sua filha naturalmente adquiriria: recusando-se a aceitar a separação ¹⁵, Amanda se esforça exageradamente para manter Nina por perto.

Enquanto a protagonista se martiriza com a possibilidade de que algo trágico suceda, a mãe de David vive enlutada por ter perdido o filho, ainda que, aparentemente,

¹⁵ Que, segundo Winnicott, é natural, ainda que não inteiramente possível: a “dependência absoluta [...] se transforma rapidamente em dependência relativa, sempre numa trajetória em direção à independência (que jamais é alcançada)” (1999, p. 80). Em seus estudos, Badinter confirma que, socialmente, um dos deveres da mãe consistiria “em saber emancipar a criança e ensinar-lhe gradualmente a autonomia” (1988, p. 258).

ele continue vivo ¹⁶. Nesta ambiguidade se concentra a relação entre Carla e o menino: a partir do momento em que ele tem sua alma doente trocada por outra saudável (e desconhecida), sua mãe sente que o perdeu irreversivelmente. Não reconhece no novo David o filho ao qual deu à luz.

Em uma das cenas finais do relato, Carla informa à narradora que o único meio de salvar Nina da intoxicação é executar nela o mesmo procedimento de migração realizado anos antes em David. Carla autoriza a transferência de almas mesmo contra a vontade de Amanda – tomando para si a autoridade de mãe –, e é nesse instante derradeiro que a narradora sente o fio se romper. Embora Carla não faça qualquer menção a um sentimento semelhante ao da distância de resgate descrito por Amanda, é possível pensar que, no instante em que David perde sua essência original, perde também o fio que primordialmente o ligava à sua mãe. As motivações de Carla para ignorar a desaprovação de Amanda quanto à migração não são claras; possivelmente, relaciona-se a arrependimento: culpada por não ter conseguido, a seu ver, salvar seu filho, tenta fazer com que o procedimento em Nina seja bem-sucedido.

Nesse sentido, uma leitura da personagem de Carla a partir de um sentimento de culpa também é possível. Quando o David de dois anos entra acidentalmente em contato com agrotóxicos e é intoxicado, sua mãe não vê alternativa além de levá-lo até “a mulher da casa verde” (SCHWEBLIN, 2016, p. 23). A mulher, segundo as crenças do vilarejo, “consegue enxergar a energia das pessoas, [...] saber se alguém está doente e em que parte do corpo está a energia negativa” (ibidem). Ao examinar David, ela estabelece que o único meio de mantê-lo vivo seria por meio de uma migração: “se transferíssemos a tempo o espírito de David para outro corpo, então uma parte da intoxicação também iria com ele. Dividida em dois corpos, haveria chances de vencê-la” (ibidem, p. 27). Compungida por não ter sido capaz de impedir que uma tragédia acontecesse a seu filho, permite que a troca de espíritos seja feita, em um ato que pode ser lido de diferentes formas.

Na opinião de Badinter, “é certo que nunca se insistiu tanto sobre a necessidade do sacrifício materno” (1988, p. 267) como na modernidade. Nesse sentido, caberia à mãe despender esforços imensuráveis com o intuito único de agradar e ajudar seus

¹⁶ Dadas as circunstâncias incertas em que David aparece, crê-se que não se pode excluir a possibilidade de que ela seja uma espécie de fantasma de um David que já foi vivo ou mesmo parte de um delírio de Amanda.

filhos. Assim, uma justificativa viável para que Carla permitisse a migração relaciona-se à ideia de sacrifício: em um ato de desespero, pensando apenas em salvar a vida de seu filho, a mulher aceita as consequências irreversíveis da troca. Não obstante, sua decisão pode ser vista também como egoísta: incapaz de imaginar-se sem o filho, ignora os efeitos que a nova alma pode trazer ao corpo da criança e o que isso pode acarretar em sua vida.

Após a migração, Carla deixa de reconhecer David como seu consanguíneo e extingue-se o laço afetivo que antes os ligava intensamente. Quando o menino volta do procedimento de troca de corpos, sua mãe relata que “não queria vê-lo, o que [...] queria era fugir” (SCHWEBLIN, 2016, p. 33). Certamente, o desejo de fuga contraria o sentimento de alívio esperado por uma mãe ao reencontrar o filho que sobreviveu a um acidente provavelmente terminal. Após o sucesso da transferência – o que faz com que a realidade do relato se afaste daquela em que o leitor vive –, a mulher passa a se referir a David com termos pejorativos que o excluem da posição de seu filho verdadeiro: “esse é meu novo David. Esse monstro” (ibidem, p. 36). Quando relata todo o incidente a Amanda, deixa claro que David era seu, e “agora já não o é” (SCHWEBLIN, 2016, p. 14).

É possível indagar se Carla não experencia, a partir do momento em que seu filho passa pelo processo de migração, algo como uma depressão pós-parto tardia: de certo modo, a troca de almas pode ser considerada uma espécie de renascimento, tendo em vista que nasce, naquele momento, um novo David. O impacto, muito mais forte do que a mãe conseguiria aguentar, a toma por completo. Do momento do renascimento em diante, Carla deixa de considerar David como seu filho: o que antes era por ela visto como fonte de alegria infindável transformou-se em monstro incompreensível em um corpo conhecido. Dada a possibilidade de uma reação exagerada por parte de Carla, permeia o relato ainda outra questão: teria David realmente mudado drasticamente seu comportamento após o acidente ou estaria Carla passando por um profundo processo de negação, potencializado pela culpa de ter autorizado o processo migratório e, mais que isso, de não ter cuidado o suficiente de seu filho para evitar que algo trágico acontecesse?

Enquanto rememora a cena em que Carla narrou todo o ocorrido a David, Amanda mantém-se cética: sente vontade de “dizer a Carla que tudo é uma grande

barbaridade” (ibidem, p. 29). Parece acreditar menos nas capacidades maternas de Carla do que na história de teor sobrenatural que a mulher lhe conta. Surge, entre as duas personagens, um atrito baseado em diferentes pontos de vista com relação à ideia de ser mãe: Amanda sente-se “indignada com Carla e com toda a loucura de Carla” (ibidem, p. 54), que considera perigosa e monstruosa uma criança aparentemente inocente; Carla, por outro lado, permanece irredutível em sua opinião sobre o novo David.

Com estas formas de representação das personagens femininas, Schweblin evidencia a possibilidade de existirem diferentes maneiras de se vivenciar a maternidade, sem que uma ou outra seja claramente exemplar. Além disso, ao colocar David como um monstro aos olhos da própria mãe, abre espaço para que sejam discutidas também noções disseminadas acerca da suposta inocência infantil.

1.2 A perda da inocência infantil

Nas palavras de René Spitz, “longe de ser inocente, no sentido em que o termo é usado para os adultos, a criança dá livre expressão a suas pulsões, sejam elas socialmente aceitas ou não. [...] Por isso, o slogan hipócrita da ‘inocência da infância’ simplesmente reflete uma negação dos fatos” (2004, p. 126). Seguindo esse viés teórico, são identificáveis, em *Distância de resgate*, indícios que refutam a noção da pureza inerente à criança.

De acordo com Badinter, durante incontáveis décadas foi elaborada uma imagem dramática da infância (1988, p. 54) na sociedade ocidental. Segundo a teologia cristã do século XVII, o bebê seria a representação da natureza humana corrompida, podendo ser salvo apenas através de uma educação catequista voltada ao cristianismo. Nessa época, “a infância não somente não tem nenhum valor, [...] como é indício de nossa corrupção, o que nos condena e do que devemos nos livrar” (ibidem, p. 57). Isso porque, como seria teorizado muitos anos mais tarde a partir da psicanálise, “desprovida de discernimento e de crítica, a alma infantil se deixa guiar pelas sensações” (ibidem, p. 61).

Como explica a autora, a noção mudou apenas recentemente, acompanhando a revolução nos pensamentos referentes à maternidade. Antes, quando a criação de filhos era considerada um fardo frustrante e vulgar, esforços eram despendidos no sentido de

manter as crianças a uma distância em que não exigissem dedicação em excesso. Com a disseminação da ideia da predestinação da mulher à criação de descendentes e, junto dela, a noção do amor inato pelos filhos, a criança passa a ganhar destaque. Com isso, ela “se transformou no mais precioso dos bens: um ser que não pode ser substituído” (ibidem, p. 208) e do qual depende toda a felicidade e todo o senso de realização da mãe.

Como visto, na novela de Schweblin, manifestam-se ambas as facetas mais extremas da relação maternal: a superproteção e a suposta negligência. Ao mesmo tempo, são apresentadas também duas personagens infantis que personificam dois pontos de vista opostos referentes à infância. Nota-se que a filha meiga está ligada à mãe atenciosa e preocupada, enquanto o infante obscuro está ligado à mãe deprimida e revoltada. Quer a essa associação seja ou não proposital, pode-se, em certo grau, relacionar a intensidade dos laços familiares à personalidade de cada criança. Tal leitura, não obstante, concordaria com preceitos winnicottianos, delegando à mãe grande parte da responsabilidade pelas características que seus filhos desenvolvem.

Nina é descrita como uma criança de dois anos simpática, doce e inocente: ela “sorri, tem um sorriso divino, tem covinhas nas bochechas, e o nariz se franze um pouco. Levanta-se, recolhe a toupeira da espreguiçadeira e corre em nossa direção” (SCHWEBLIN, 2016, p. 24), além de referir-se a Amanda pelo apelido carinhoso “Mami”. A caracterização da menina a partir de elementos agradáveis e delicados em sua aparência, além da posse de um animal de pelúcia e do uso de diminutivos singelos para referir-se à própria mãe, conferem-lhe um ar infantil e ingênuo. Obedece as ordens dadas pela mãe e, no momento em que entra em contato com os agrotóxicos, sua primeira reação é buscar Amanda e dizer-lhe que algo está errado. Seus gestos teatrais e seu modo característico de falar, confundido as regências verbais, desaparecem quando sucumbe à intoxicação.

David, por outro lado, figura desde o início do relato como um personagem peculiar. Presumivelmente, é alguns anos mais velho que Nina, embora suas atitudes não condigam de forma alguma com sua idade. Enquanto guia Amanda por suas memórias, na tentativa de encontrar o ponto exato em que ela e sua filha foram contaminadas – o “ponto exato em que nascem os vermes” –, assume uma postura impositiva e assertiva, muitas vezes dando ordens a sua interlocutora. Refere-se à mãe

como Carla, e nada mais. Ao que parece, diversos animais intoxicados dirigem-se às redondezas de sua casa para morrer, sem que haja para isso qualquer explicação plausível. A criança os enterra um após o outro, amedrontando a mãe e sugerindo uma conexão com o universo sobrenatural depois de ter passado pelo processo de migração. Segundo seu pai, não parece “um menino normal” (ibidem, p. 90) e tem uma presença incômoda.

Segundo David, sua mãe tem a hipótese de que tudo de ruim que acontece no vilarejo – os animais que morrem sem explicação, os bebês que nascem deformados, as pessoas que adoecem frequentemente – teve início com a migração por ela autorizada. David relata: “*Carla acha que tudo é culpa dela, que, quando naquela tarde me transferiu de um corpo para outro, transferiu algo mais. Algo pequeno e invisível, que foi estragando tudo*” (ibidem, p. 125). Ele, entretanto, logo refuta a suposição: “*não é culpa dela. Trata-se de algo muito pior*” (ibidem, p. 126), referindo-se à disseminação de agrotóxicos nas plantações que cercam a vila.

Não obstante, antes da contaminação sofrida, David foi descrito pela mãe como uma criança especial: “quando nasceu, David era um sol” (ibidem, p. 14). Exibia trejeitos infantis, era amigável e sorridente. Sob esta ótica, as mudanças comportamentais que passou a exibir depois da migração seriam, então, culpa da nova essência que lhe tomou o corpo. Por isso, uma leitura viável seguiria a linha oposta àquela propagada pelo cristianismo de séculos passados: o menino teria nascido puro, mas foi corrompido por acontecimentos externos – causados, possivelmente, por uma decisão tomada pela mãe.

Constata-se, assim, que há mais de uma interpretação aceitável para as imagens infantis de Schweblin. Dividindo-as, pode-se falar de crianças intrinsecamente boas, deturpadas apenas por eventos que lhes fogem ao controle; assim como de crianças perturbadoras – neste caso, David teria continuado o mesmo após a migração, tendo mudado apenas na mente delirante de sua mãe.

CAPÍTULO 2:

relações entre *Distância de resgate* e outros textos de Schweblin

Ainda que a obra que norteia este trabalho seja uma novela, o corpus literário de Samanta Schweblin constitui-se majoritariamente de relatos breves. Quando questionada em entrevista acerca de sua preferência pelo gênero conto, a autora respondeu que se tratava de uma simples questão de ideias:

Escrevo contos porque acho que minhas ideias funcionam em contos. Caso algum dia eu tenha uma ideia que funciona em uma novela, escreverei uma novela, sem problemas. Não quero usar uma ideia que é adequada para a um conto, esticando-a para uma novela (PALACIOS, 2012).

Neste sentido, é interessante ressaltar que, segundo Schweblin, *Distância de resgate* surgiu de um conto que falhou: “qualquer novelista que vem do conto deve passar por isso: um [contista] sempre trata de escrever um conto, que é o que gosta, essa coisa brutal, contundente. E às vezes se saem mal e precisam de mais 150 páginas para o que devia contar em 20” (HENRÍQUEZ, 2018).

É possível identificar, no vasto repertório de histórias curtas da escritora, certas constantes. De acordo com Lia Cristina Ceron (2018), temáticas que visam a questionar a realidade e nela interferir são comuns, fazendo com que o leitor repense suas relações com o mundo e com outras pessoas. Para incitar essa problematização do cotidiano, Schweblin parte, no geral, de uma construção narrativa que privilegia o “elemento perturbador, [...] sem, no entanto, abrir mão totalmente de uma representação que preze pela verossimilhança” (CERON, 2018, p. 90). Verifica-se que o “elemento perturbador” pode se manifestar através das temáticas, das personagens e mesmo dos cenários utilizados.

Em consonância com o estabelecido por Ceron, interessa, neste capítulo, encontrar similaridades entre os contos de Schweblin e sua recente novela, buscando sempre destacar elementos inseridos na narrativa para a criação de uma atmosfera que instigue questionamentos acerca da realidade em diferentes âmbitos. Pensa-se que criar um panorama dos textos da autora a partir da novela em questão fará com que se entenda mais profundamente suas preferências narrativas. Os contos selecionados fazem

parte das coletâneas *O núcleo do distúrbio* (2002) e *Pássaros na boca* (2008) ¹⁷, de acordo com o que se julgou fazer sentido dentro do universo de *Distância de resgate*.

2.1 Relações familiares fraturadas: temática recorrente

Pode-se afirmar que a instituição familiar, embora não seja uma estrutura estática e tenha passado por profundas mudanças ao longo da história ocidental, mantém-se como “célula base das sociedades” e como o seu “valor mais seguro” (LEANDRO, 2006, p. 71). Precisamente neste ambiente idealmente protegido, Samanta Schweblin encontra lacunas e instiga reflexões. No universo de seus contos e de sua novela, a família figura como algo passível de causar perturbação, não transmitindo a segurança esperada. Ao inserir diferentes núcleos familiares em situações anormais, a autora revela o não dito e faz com que temas como casamento, maternidade e infância sejam questionados.

Na estrutura social vigente, o amor “romântico” desempenha papel elementar. É, atualmente, requisito obrigatório para iniciar uma família, chegando “à condição de força ‘irresistível’, sempre pronta a desembocar no casamento” (ARAUJO, 2002, p. 72). Embora a união matrimonial já não tenha a intensidade moral que por séculos teve – abalada por “transformações radicais na intimidade e na vida pessoal dos indivíduos” (ibidem, p. 73) –, mantém-se ainda hoje como meta a ser cumprida para muitos. O conto de Schweblin intitulado *Mulheres desesperadas* retrata essa necessidade elevada ao extremo, e as reações violentas de mulheres que falharam em consegui-la.

No relato, uma noiva recém-casada é abandonada por seu marido à beira de uma rodovia deserta. O cenário é vazio e deprimente: no “campo só há desilusão e um vestido de noiva” (SCHWEBLIN, 2012, p. 24). A protagonista – ironicamente nomeada Felicidad – é, neste momento, a incorporação do arquétipo da mulher delicada vulnerável sem a presença de um companheiro. Conforme anoitece, Felicidad ouve choros e lamentos surgindo da escuridão, sem poder identificar de onde vêm exatamente e por quem são proferidos. Como explica Nené, uma personagem também deixada para trás pelo marido anos antes naquele mesmo lugar, o campo está repleto de noivas na mesma situação em que se encontram ela e Felicidad: “vozes e prantos de mulheres

¹⁷ Schweblin tem ainda uma terceira coletânea de contos publicada, intitulada *Sete casas vazias* (2015). No entanto, por falta de suficientes afinidades com *Distância de resgate*, optou-se por não abordar seus relatos neste trabalho.

queixosas repetem os nomes dos maridos uma e outra vez” (ibidem, p. 27). Nené desaprova os choros e insulta as mulheres no campo, afirmando ceticamente que os homens que as desprezaram jamais voltarão. Em resposta, os lamentos, antes indefesos e desamparados, se transformam rapidamente em risadas de deboche, provocações e palavras agressivas.

A atmosfera do conto ganha tensão progressivamente, à medida em que as noivas incorpóreas se tornam mais agressivas. A escuridão da noite potencializa o efeito perturbador, tendo em vista que as protagonistas “não as veem, mas sabem que as mulheres estão ali, a poucos metros” (SCHWEBLIN, 2012, p. 31). O clima hostil faz com que Felicidad abandone sua atitude dócil e conciliadora, passando a ofender, ao lado de Nené, as “opponentes”. Ao final do relato, quando o coral de insultos é tão alto que atrapalha a comunicação entre as protagonistas, e as mulheres desesperadas formam uma “massa negra na escuridão do campo que cada vez mais parece se aproximar” (ibidem, p. 30), um novo carro para e pressente-se que ainda outra mulher será abandonada. Quem sai do veículo, no entanto, é um homem, e a multidão de noivas se volta contra ele. Aproveitando-se da distração, Felicidad e Nené invadem o carro e descobrem no interior uma esposa pronta a deixar seu marido na estrada. Quando conseguem fugir, percebem no horizonte a aproximação de inúmeros carros – são os responsáveis por abandonar suas noivas, que voltam para salvar o companheiro em perigo.

Com o conto, Schweblin instiga reflexões acerca da disseminada e idealizada sororidade ¹⁸, expondo comportamentos de violência e concorrência no interior do mesmo gênero. Isso não ocorre, no entanto, entre os personagens masculinos: exibindo maior organização e irmandade – em oposição ao egoísmo e à disputa femininas, mais fortes do que o ímpeto de ajudar uma semelhante –, os homens se unem para resgatar um único companheiro abandonado. A situação retratada pode ser relacionada àquela vista em *Distância de resgate*, na medida em que uma disputa implícita – no que concerne ao exercício correto da maternidade na novela; à vida conjugal, no conto – envolve a relação entre as duas personagens femininas principais.

¹⁸ Termo entendido atualmente como “um pacto político entre mulheres”, que tem “sentido filosófico para enfrentar a opressão de gênero e qualquer outra forma de opressão” (LAGARDE, 1997, p. 52). Baseado na compreensão mútua de situações que apenas mulheres enfrentam, visa a promover uma rede de apoio feminina para facilitar e fortalecer a luta por igualdade em sociedades patriarcais.

Em *Na estepe*, outra faceta do casamento tradicional é retratada de forma anormal. Figura como questão principal do conto o desejo por filhos, provavelmente como consequência natural da união matrimonial. Ana, a narradora-personagem, e seu marido Pol vivem na zona rural e expressam constantemente a vontade de ter uma criatura da qual possam cuidar. Ana descreve métodos detalhados para aumentar a fertilidade, pois está desesperada e sente que chegou ao limite (SCHWEBLIN, 2012, p. 37). Não obstante, há nisso a grande perturbação e fonte de hesitação do conto: a criatura que desejam ter parece afastar-se diametralmente de um bebê humano.

Para descrever o que fazem todas as noites na esperança de conseguir uma criatura, somente palavras relacionadas à ideia de captura são empregadas. Segundo a narradora, quando escurece na estepe, “tudo deve estar preparado: as lanternas, as redes” (ibidem). Ana e Pol saem, então, pelo campo, escondendo-se entre arbustos e permanecendo à espreita caso *algo* apareça. Nesses momentos, Pol “se converte numa espécie de animal de caça” (ibidem, p. 38). Mais tarde, enquanto discutem com outro casal os métodos utilizados no processo, uma escopeta é mencionada (ibidem, p. 43). É como se o período de gestação da criança, geralmente representado como um momento amável e mágico, fosse substituído por uma espera animalesca, na qual predadores aguardam uma presa para levar para casa.

A criatura que buscam não é em momento algum nomeada ou descrita. O próprio casal protagonista não sabe exatamente a aparência de seu objeto de desejo: “sempre me perguntei como serão realmente” (ibidem, p. 38). Assim, além do estranhamento gerado por uma maternidade concebida anormalmente, tem-se, de acordo com Flavio Garcia (2016), uma inquietação – tanto da parte dos personagens quanto da parte do leitor – causada pela presença do “‘sujeito tácito’, aquele que nunca é nomeado explicitamente no discurso narrativo, ainda que se saiba de sua existência” (p. 77).

No desfecho do conto, Ana e Pol são convidados para jantar na casa de um casal vizinho que tem “um deles” (SCHWEBLIN, 2012, p. 39). Os anfitriões, no entanto, são esquivos e refutam educada, mas veementemente, as tentativas dos protagonistas de conhecerem a criatura. Em um ímpeto de vislumbrá-la – ou, quiçá, roubá-la –, Pol entra furtivamente no quarto em que fica. Diante da perspectiva de que a natureza da *coisa* seja revelada ou de que o protagonista seja percebido em sua empreitada, a tensão do conto – antes apenas sugerida à mesa de jantar, enquanto os anfitriões se esquivavam de

perguntas demasiado específicas – atinge seu grau máximo. Descobertos, Pol e Ana fogem rapidamente da casa vizinha, determinados a conseguirem “um deles”.

É possível depreender, a partir do conto, indagações acerca dos extremos a que pode chegar o desejo de possuir algo que possa ser cuidado e controlado– e este algo, como visto, não é necessariamente o produto de uma gravidez. Além disso, também é pertinente pensar sobre a natureza do desejo dos protagonistas: teriam os membros do casal a vontade inata de atuar como pais ou protetores de algo, ou seria isto uma construção – e pressão – social por eles absorvida?

Em um polo temático oposto, serão analisados a seguir relatos que tratam da falta de desejo de ter um filho. O conto *Conservas* é narrado por uma mulher em uma união amorosa estável que “quer uma família, porém não agora” (MELLO-GERLACH, 2017). Frente à gravidez acidental, a protagonista vê-se obrigada a renunciar a projetos relacionados à sua carreira e a mudar completamente a vida que leva com seu parceiro. Não consegue sentir-se conectada ao bebê – embora já conheça seu sexo e já o tenha nomeado Teresita – e, à medida em que o feto se desenvolve em seu útero, sente-se mais angustiada e deprimida, evidenciando o desejo de reverter a situação em que se encontra:

no terceiro mês me sinto ainda mais triste [...]. Sofro de insônia [...]. Não posso entender como em um mundo em que acontecem coisas que ainda me parecem maravilhosas, [...] não se possa solucionar um assunto tão trivial como uma pequena mudança na organização daquilo a ser feito. Simplesmente não me conformo (SCHWEBLIN, 2012, p. 190).

Menções à interrupção voluntária da gravidez são sempre implícitas, aproximando o universo do conto daquele em que o leitor vive – em que o aborto é ilegal ou mal visto. Não aceitando as circunstâncias, o casal busca alternativas “com obstetras, com curandeiros e até com um xamã” (SCHWEBLIN, 2012, p. 191). Embora o leitor eventualmente descubra que o término da gestação não é exatamente o que a narradora deseja, a procura de soluções com profissionais não ligados à medicina formal pode fortalecer as ideias da ilegalidade e do desespero.

O caso parece insolúvel até que os personagens conhecem o doutor Weisman. Com ele, descobrem ser possível conduzir um processo de reversão da gravidez através de mudanças metódicas na rotina, na alimentação e nas relações do casal. A descrição

do método é vaga, mas consiste em fazer com que toda a vida da narradora volte ao que costumava ser antes da gestação – isso incluiria ingerir medicamentos, não mais fazer menção ao bebê, devolver presentes recebidos e estabelecer uma rotina que não envolvesse Teresita.

As mudanças se dão aos poucos, mas são perceptíveis. A narradora observa seu corpo progressivamente desinchar e sente-se cada vez menos ansiosa e triste. Ao final do último mês vivido em reverso, há otimismo: “a sensação é totalmente oposta àquela que sentimos ao fazer uma viagem. Não é a alegria de partir, mas de ficar. [...] É a oportunidade de prosseguir” (ibidem, p. 194). A oposição entre a tristeza da gravidez não esperada e a felicidade em poder contê-la pode ser encarada como crítica à ilegalidade do aborto. Além disso, a representação da gravidez como escolha aproxima o conto de questões muito atuais: de acordo com Astorino, Saporosi e Zicavo, da universidade de Buenos Aires, ele “tematiza a questão da maternidade como decisão e desejo” e a “expressão de autonomia corporal” (ASTORINO; SAPOROSI; ZICAVO, 2017, p. 51).

Dada a naturalidade com que a situação da narradora é tratada, pouca ou nenhuma tensão se concentra na descrição do processo de reversão. A perturbação desponta apenas no último dia do tratamento, quando a narradora sente náuseas e dores fortíssimas e teme que algo tenha dado errado – diante da possibilidade de que Teresita não sobreviva, a personagem mostra-se verdadeiramente angustiada. No momento final, sente “algo pequeno, do tamanho de uma amêndoa” (ibidem, p. 197) na garganta: a filha. Acomoda o feto sobre a língua e vê-se incapaz de prosseguir, pois apenas naquele instante derradeiro, quando consegue sentir Teresita fisicamente e concebê-la como algo concreto, conecta-se a ela: de acordo com Schweblin, “o laço se cria no fim, por isso dói-lhe a decisão de postergar; porque, no fim, é capaz de sentir a sua filha” (MELLO-GERLACH, 2017). Com um último gesto – que faz com que o conto forme um laço sólido com o gênero fantástico – a narradora finalmente cospe o feto em um vidro de conservas.

A questão da maternidade como escolha também é retratada em *Adaliana*, ainda que de forma diametralmente diferente: ferramentas para a criação de uma atmosfera perturbadora são usadas diretamente, e a tensão não é apenas uma sugestão, como em *Na estepe* e *Conservas*. No conto, a protagonista – com o nome que dá título ao relato –

é violada por seu patrão, Escudero. As descrições do cenário e das circunstâncias do abuso são imprecisas, mas pode-se conceber que Adaliana tem condições de trabalho e de vida insalubres. Presumivelmente, ela e outras mulheres residem juntas no subsolo de um imóvel – não se sabe se uma casa familiar, um estabelecimento comercial ou mesmo um prostíbulo. Parecem ser todas funcionárias do lugar, realizando serviços de limpeza e manutenção.

Todas as noites, Escudero desce as escadas e bate à porta de uma escolhida, que deverá dirigir-se com ele ao andar de cima e sujeitar-se às suas vontades sexuais. Quando elege a protagonista, no entanto, “o que Escudero não sabe, e as mulheres suspeitam, é que Adaliana está louca: viram-na pentear-se frente ao espelho, viram o delírio em seus olhos ausentes” ¹⁹ (SCHWEBLIN, 2002, p. 28). Na relação forçada – à qual “Adaliana resistirá quantas horas leve junto ao homem” (ibidem, p. 29), é concebido um bebê, que a protagonista deverá carregar em seu ventre contra sua vontade, por ordens de seu patrão. Indignada, Adaliana diariamente tenta “abandonar seu corpo nos degraus mais altos, deixar-se cair até em baixo alheia à dor” (ibidem).

A narração singular é uma das grandes fontes de perturbação do conto. No tempo verbal futuro, um narrador onisciente relata, a partir do que a matrona e vidente do grupo de mulheres prevê, o que inevitavelmente acontecerá a Adaliana – “nada poderá evitar a previsão da parteira” (ibidem, p. 28). Assim, conforme a protagonista se perde na depressão e na raiva que a gravidez forçada lhe traz, mais a tensão se dissipa: Adaliana, “por sua parte, guardará um silêncio que se mesclará ao ar e, durante nove meses, cobrirá os espaços com uma úmida neblina espessa” (SCHWEBLIN, 2002, p. 29). Em contrapartida, a matrona reza para que o destino se prove reversível e o que quer que saiba que acontecerá possa ser evitado.

A relação que a protagonista estabelece com a maternidade é a outra grande fonte de perturbação do relato, fazendo com que se pense acerca de gravidezes frutos de abusos sexuais e sobre a permissão de abortos nesses casos. As saúdes física e mental de Adaliana são comprometidas no momento em que descobre estar grávida – e, depois, quando se vê obrigada a ter a criança.

¹⁹ Não há edições oficiais de *El núcleo del disturbio* (2002) traduzidas para o português. Com o intuito de manter todo o trabalho em língua vernácula, as citações retiradas deste livro passaram por uma tradução livre do espanhol feita pela autora deste trabalho.

Estudos indicam, a partir de relatos de vítimas de violência sexual que engravidaram, a impossibilidade de conexão com o feto devido ao trauma e o desprezo pela ideia de ser mãe nas circunstâncias descritas, mostrando sentimentos negativos em relação ao “ser que estava sendo gestado, referindo-se à criança como um ‘monstro ou uma coisa’ que se associava à experiência da violência sofrida e à lembrança do agressor” (MORAIS; NUNES, 2016, p. 26). Em consonância, Adaliana parece não identificar o produto do abuso sofrido como um bebê. Sente-o como “uma criatura que cresce sem piedade, uma substância aquosa e débil que vai se consolidando em seu ventre como uma enfermidade nefasta” (SCHWEBLIN, 2002, p. 29). Ainda assim, Escudero e as outras mulheres não deixam que nada aconteça à cria: obrigam a grávida a alimentar-se, banhar-se, vestir-se e viver contra sua vontade, chegando a amarrá-la a uma cama durante os meses gestacionais por considerarem-na uma ameaça ao bebê.

Toda a tensão acumulada durante o conto culmina no momento em que a protagonista dá luz àquilo que mais odeia. O parto concretiza o que a vidente esperava e mostra o desprezo à ideia de maternidade elevada ao extremo. Sozinha no quarto instantes depois de a criança nascer, Adaliana solta “um grunhido sedento que mais tem a ver com o animal do que com o humano” (ibidem, p. 30) e come a criança. Então, causando uma mudança inesperada na direção do conto, a cena final volta ao início: unindo as palmas e rezando, a matrona observa enquanto Escudero desce as escadas e bate à porta de Adaliana, elegendo-a como sua parceira e engravidando-a naquela mesma noite.

Em *Conservas* e *Adaliana*, a atenção se volta ao período gestacional. Já em *Pássaros na boca*, a concepção do bebê e a gravidez não são relevantes: o foco recai sobre a infância – ou, mais especificamente, sobre a demonização dela. No conto, a criança parece ser inicialmente tratada de acordo com o esperado: filha de pais separados, Sara é descrita como “uma doçura” (SCHWEBLIN, 2012, p. 18) e sua postura é serena e inocente. A menina, no entanto, desenvolveu, em algum ponto de sua pré-adolescência, o hábito anormal de alimentar-se de pássaros vivos, mastigando-os e engolindo-os inteiros. A prática horroriza os pais e dificulta a convivência com a filha. No momento em que a narrativa tem início, seu pai, o narrador-personagem Martín, acaba de tomar conhecimento de seus novos costumes.

Há clara oposição entre as condições de Sara antes e depois de descobrir suas preferências alimentícias. O narrador descreve ter observado que, “embora [ela] já tivesse sido mais pálida e magra, agora transbordava saúde. Suas pernas e seus braços pareciam mais fortes, como se andasse fazendo exercícios durante meses. Seu cabelo brilhava e tinha um leve rosado nas bochechas” (ibidem, p. 19). Há, além disso, mudanças sutis de conduta, difíceis de serem identificadas e nomeadas ainda que evidentes: “duas palavras eram suficientes para entender que algo ia muito mal com essa menina” (ibidem). Conclui-se, assim, que o novo hábito “altera o comportamento (e, em alguma medida, a própria subjetividade) da menina e causa uma perturbação no entorno, percebida pelas sensações e ações dos outros personagens” (CERON, 2018, p. 46).

Martín vê-se obrigado a levar Sara para morar com ele, uma vez que a mãe, afetada pela mudança da filha, renuncia aos seus cuidados e estabelece a impossibilidade de lidar com a situação: “um dia a mais com ela e me mato. Eu me mato, mas a mato antes” (SCHWEBLIN, 2012, p. 53). Ainda que possa gerar incômodo a renúncia de uma mãe à própria filha, o conto não parece ter como foco o questionamento de maternidades e paternidades fraturadas. Mais que isso, *Pássaros na boca* exhibe a criança/pré-adolescente como ser isento de inocência, contestando este papel que lhes é comumente atribuído. Como visto no capítulo anterior deste trabalho, a imagem da infância como lugar de ingenuidade é contestável, na medida em que a criança não possui filtros que a impeçam de dar vazão a seus impulsos. Nesse sentido, Sara cede aos seus impulsos sem culpa, não entendendo ou ignorando as consequências sociais a eles atreladas.

Ela mostra atentar-se à estranheza de seus hábitos apenas quando Martín para de nutri-la, tentando fazer com que volte a ingerir refeições comuns. Neste momento, privada de comida, Sara pergunta ao pai se ele a ama, “associando este sentimento à necessidade de alimentá-la” (CERON, 2018, p. 49). O pai, antes de responder, indaga-se: “no conjunto, tudo significa que sim, que evidente que sim. Era minha filha, não?” (SCHWEBLIN, 2012, p. 23). Decide dizer-lhe que sim, a amava, por considerar que seria “o correto” a fazer. Na opinião de Ceron, é válido refletir sobre a concepção de família no conto a partir do trecho em questão, tendo em vista que o pai parece sentir-se obrigado a gostar da filha ainda que não tenha convicção disso.

Em consequência de suas atitudes não aceitas socialmente, a menina passa seus dias enclausurada na casa do pai. Enquanto Martín trabalha, Sara permanece sentada estaticamente em uma poltrona da sala, com as pernas juntas e as mãos repousadas sobre os joelhos. Responde a perguntas sucintamente e não fala além do necessário. Ainda que passe fome, permanece quieta e submissa à vontade do pai de não alimentá-la, sem nunca protestar. Além disso, encara o tempo todo o jardim, lembrando um animal preso que não pode sair e, ao mesmo tempo, um caçador que espera enquanto espreita sua caça voando do lado de fora. O narrador relata sentir “vontade de sair e deixá-la [...] hermeticamente fechada como esses insetos que são caçados na infância e guardados em potes de vidro até que o ar acabe” (SCHWEBLIN, 2012, p. 54). A comparação com insetos presos contribui para que Sara seja vista como algo entre humano e animal e, além disso, evidencia a atmosfera de cativeiro que permeia o relato.

Assim como em *Distância de resgate*, em *Conservas*, *Adaliana* e *Pássaros na boca*, a máxima do amor paterno/materno incondicional é debatida. De formas diferentes, há, nos três contos, pais que não se conectam profundamente com seus filhos. A ausência de laços afetuosos pode se dar tanto na gestação quanto depois, durante o desenvolvimento da criança – no último caso, o amor dos progenitores existe, mas encontra uma barreira e falha em ser inabalável. Ademais, percebe-se relação entre a novela de Schweblin e o último relato aqui analisado no que concerne à infância: ambos questionam a noção de que pureza e inocência são intrínsecas às crianças. Nos dois casos, também, o elemento perturbador que caracteriza os infantes pode ser tanto parte integrante de seus caracteres quanto um hábito adquirido após algum evento transformador. No entanto, não há meios, a partir das narrativas, de definir por que motivo se dão essas alterações.

2.2 Campo: lugar de descanso e hesitação

No mundo ficcional de Schweblin, o cenário não raro tem tanta importância quanto os acontecimentos narrados para a criação do efeito perturbador. Nos textos da autora, o palco dos acontecimentos costuma potencializar a sensação do insólito ou mesmo gerá-la quando os outros elementos do texto aparentemente não fogem à realidade. Desta forma, constata-se que, para compreender perturbações geradas pelos relatos, analisar localizações e ambientações é tão importante quanto explorar temáticas. Tendo em vista que se busca, neste capítulo, identificar e categorizar pontos em comum

entre *Distância de resgate* e outros textos de Schweblin, serão trabalhados aqui apenas aspectos do campo que aparecem tanto na novela quanto em outros contos. Serão apontadas adjetivações e descrições do entorno dos acontecimentos que contribuem para a criação da atmosfera característica dos escritos da autora.

O campo é uma paisagem comum tanto no universo de Schweblin quanto na tradição literária argentina, sendo constantemente evocado e, ao mesmo tempo, destituído de suas características comuns. Ainda que não costume figurar de forma direta, seus contornos são bem definidos e constituem um imaginário ficcional dos conterrâneos da autora. Em geral, os personagens costumam se dirigir ao interior para prestar serviços específicos ou para fugirem da vida urbana. Não obstante, o sossego e a hospitalidade esperados da zona rural não são encontrados, fazendo com que a tradicional oposição entre cidade e campo não se efetive. De acordo com a própria Schweblin, “o campo, que era o [lugar] mais idílico e bucólico, já não o é” (HENRÍQUEZ, 2018). Ao contrário, o espaço campestre é, em seus relatos, lugar de hesitação e perigo.

Em *Distância de resgate*, a protagonista aluga uma casa de veraneio em um vilarejo do interior para descansar com sua filha, enquanto o marido trabalha na região. Na primeira memória relatada pela narradora, ela e Carla se bronzeiam ao redor da piscina enquanto Nina dorme dentro de casa. Elementos comumente ligados a ambientes descontraídos compõem o cenário: espreguiçadeiras, sandálias de dedo, biquínis. A criação de um espaço sereno é, de acordo com Schweblin, proposital: tem a intenção de abalar a confiança do leitor, tendo em vista que “neste estado de relaxamento também há muito desconhecimento de onde está realmente [...] o perigo” (GUZMÁN, 2016). Quando Amanda primeiro chega à casa alugada, examina seu interior e os arredores para enumerar as ameaças e, a partir disso, calcular a distância de resgate. Ela, no entanto, falha em identificar na paisagem que a cerca o verdadeiro risco, confirmando o constatado por Schweblin.

O perigo se espalha silenciosamente por toda a paisagem em torno do vilarejo e se esconde nas plantações aparentemente inofensivas. A presença de culturas de grãos – e consequentemente, dos agrotóxicos usados em larga escala para produzi-los – é sutil a ponto de poder passar despercebida: observando um porta-retratos, Carla relata à Amanda que os fotografados “sorriam inclinados sobre seus rastelos e, atrás deles, a

grande plantação de soja recém-cortada” (SCHWEBLIN, 2016, p. 33); descrevendo o cenário, a narradora menciona lotes que se estendem até o horizonte, “uns com trigo ou girassol, quase todos com soja” (ibidem p. 49); ao falar sobre um pesadelo, Amanda indica a presença alarmante de um grão enlatado, claramente cultivado com produtos químicos para ser vendido massivamente, em sua cozinha: “um tipo de ervilha muito mais dura, rústica e barata, [...] que jamais escolheria para alimentar minha família” (ibidem, p. 61).

Paradoxalmente, o cenário também é descrito de forma idílica: enquanto a narradora sucumbe lentamente aos agrotóxicos acidentalmente ingeridos, ela vê mais adiante “a soja verde e brilhante sob as nuvens” (ibidem, p. 140). O campo na narrativa assume, então, caráter ambíguo: é simultaneamente pacífico, com as plantações quilométricas²⁰; e sintético, com substâncias que impregnam, alteram e matam.

Em *Na estepe*, há semelhantes referências a agrotóxicos nas plantações que constituem o cenário. Segundo a narradora-personagem, seu marido e ela se deslocaram para o campo em razão de um serviço: “Pol vai ao três vezes por semana, envia às revistas de agricultura suas notas sobre insetos e inseticidas” (SCHWEBLIN, 2012, p. 37). A presença de produtos químicos é apenas sugerida, e nada mais sobre eles é mencionado. À noite, quando saem com equipamentos para caçar a criatura, a imagem de uma “grande mata de arbustos secos” é tecida (ibidem, p. 38). Ao que parece, a floresta opera mudanças comportamentais em Pol: uma vez entre a folhagem, “se converte numa espécie de animal de caça [...] e pode permanecer de cócoras, imóvel, durante muito tempo” (ibidem, p. 39).

Em *Mulheres desesperadas*, também é concebível um ambiente pernicioso a ponto de inspirar transformações de conduta. Inicialmente, Felicidad se mostra vulnerável; à medida que escurece, as noivas abandonadas se tornam mais agressivas e a protagonista, em resposta, também. De certa forma, pode-se considerar que a nocividade do espaço apenas potencializa aquilo que já existia na cidade. O campo, nesse sentido, surge como terra sem leis, na medida em que, afastado da

²⁰ As plantações “de soja se estendem pelos lados” (SCHWEBLIN, 2016, p. 76) e “o campo expande imenso [...] e tudo fica a quilômetros de distância” (ibidem, p. 100).

“civilização”²¹, permite a manifestação de atitudes socialmente reprimidas. Assim, a disputa entre mulheres – em oposição ao sentimento de empatia mútua exibido pelos personagens masculinos – floresceria com força e sucederia de forma mais agressiva. Além disso, adjetivos remetentes à escuridão, à vastidão e ao vazio são recorrentes, e podem ter sido empregados com o intuito de potencializar o sentimento de solidão – e, portanto, de possibilidade de ações violentas.

²¹ Levando em consideração que, nos textos que têm por cenário a zona urbana, os personagens e eventos retratados são igualmente perturbadores, parece correto afirmar que nem mesmo a “civilização” escapa às manifestações do insólito no universo de Schweblin.

CAPÍTULO 3: **a questão do conto e a questão do fantástico**

Levando em consideração que *Distância de resgate* é uma narrativa envolta nas mais variadas nuances, resulta difícil encaixá-la com certeza em gêneros específicos. Embora suas características gerais a delimitem como uma novela, é possível identificar em sua construção características que as relacionam ao gênero conto – ainda mais ao verificar que, com exceção do relato em questão, Schweblin se estabeleceu exclusivamente como contista no universo literário. Além disso, a narrativa abre espaço para diferentes interpretações que a aproximam tanto do gênero fantástico quanto da mera ficção. Este capítulo, então, dedica-se a analisar os aspectos da obra que fazem com que ela permaneça suspensa entre categorizações precisas.

3.1 Entre novela e conto

No ensaio *Alguns Aspectos do Conto*, Julio Cortázar propõe que existem “certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos” (2006, p. 149) e que permitem, assim, definir o conto como gênero literário. Para fazê-lo, o escritor argentino parte da recorrente comparação entre narrativa breve e romance. Embora o livro analisado centralmente nesta monografia se enquadre melhor na categoria das novelas, pensa-se que expor a diferença entre conto e romance de acordo com o autor auxiliará na identificação de características dos relatos curtos presentes em *Distância de resgate*.

Cortázar assinala primeiramente que, enquanto o romance desenvolve-se sem limites até o próprio esgotamento, o conto já parte, antes de seu início, da própria noção de limite. Sugere, a partir disso, uma analogia: o romance estaria para o cinema assim como o conto estaria para a fotografia. Um filme “é um princípio em ordem aberta”, uma narrativa que flui em longa metragem, enquanto uma foto “pressupõe uma justa limitação prévia”, imposta pelo campo reduzido que a lente consegue fotografar e pelo modo como o fotógrafo utiliza essa limitação. Desta forma, um contista, como um fotógrafo, teria que recortar um fragmento da existência humana de modo a atingir, com ele, uma realidade muito mais ampla, “como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmera” (2006, p. 151). O cinema, por outro lado – e, conseqüentemente, o romance –, ultrapassaria a realidade com elementos acumulativos e parciais que desconhecem, à priori, suas fronteiras.

De acordo com o autor, um conto é significativo quando supera seus próprios limites com uma “explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (2006, p. 153). No que concerne às formas que cada gênero literário supracitado encontra de fazer com que quem lê experimente essa explosão, Cortázar delineia ainda outra analogia: no “combate que se trava entre o texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*” (2006, p. 152). Assim, enquanto um romance acumula progressivamente seus efeitos e tem o tempo como aliado, o conto deve desde o início desferir golpes astutos e eficazes para desarmar rapidamente o leitor e vencê-lo com um golpe fatal.

Nesse sentido, um conto não deve ter elementos gratuitos. Horacio Quiroga, o renomado contista uruguaio, defende a mesma noção em seu *Decálogo do Perfeito Contista* (1999). Uma das dez leis por ele propostas para ser um grande “boxeador” no mundo dos relatos breves é: “não adjetiva sem necessidade, pois serão inúteis as rendas coloridas que venhas a pendurar num substantivo débil. Se dizes o que é preciso, o substantivo, sozinho, terá uma cor incomparável” (p. 53). Em consonância, Cortázar afirma que um conto não se demora no que pouco importa e trabalha sempre sob a pressão do tempo e a tensão a ser suscitada no leitor. Essa tensão interna seria sua chave: “um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas” (2006, p. 152).

Samanta Schweblin parece compartilhar da opinião de seus predecessores. Em entrevista, a autora já declarou ter fascinação por escritas rápidas e dinâmicas. Cita como exemplo a eficácia da linguagem norte-americana e o modo como seus escritores a utilizam: ela crê que eles “têm uma espécie de pacto com o leitor que [...] é uma chave para escrever bem. Algo como: ‘estimado leitor, não vamos fazê-lo perder tempo’” (SILVA, 2012). Por isso, Schweblin afirma que, se perde tempo descrevendo qualquer circunstância em seus textos, é porque era fundamental que o fizesse. Como Cortázar, trabalha para criar a tensão interna do conto – ou da novela – com elementos rápidos e sucintos. Afinal, “o tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal” (2006, p. 152). Schweblin, no mesmo sentido, declara que “a tensão é o único elemento que, em maior ou menos medida, deveria atravessar o conto de ponta a ponta. Quando acaba a tensão, acaba a história” (PABLOS, 2009).

A tensão estrutural dos contos da autora coincide com a perturbação temática que lhe é essencial: “algo tem que ser suficientemente perturbador para que eu me sente a escrever, para que me interesse entender essa ameaça ou essa situação inquietante” (PABLOS, 2009) – sente que sem o elemento perturbador não pode armar o conto (PALACIOS, 2012). Para criar esse efeito que lhe é característico, a autora parece buscar palavras certas e construções frasais potentes, tudo de modo conciso e rápido.

Além da narração sucinta que cria e que deve ser intrínseca ao gênero, Schweblin aplica a seus textos a tensão defendida por Julio Cortázar e uma velocidade própria. Afirma que sua “geração crê que a palavra ‘velocidade’ é uma palavra negativa” (ibidem) e com isso está em total desacordo, tendo em vista que, em sua opinião, escrever velozmente é “contar um feito da melhor forma possível no menor tempo, e isso é eficácia, impacto” (PABLOS, op. cit.).

Constata-se, então, que a tensão interna do conto constitui uma de suas características primordiais. Por outro lado, no que diz respeito à novela, Moisés (1995) descreve que ela fundamentalmente

constitui-se de uma série de unidades ou células dramáticas encadeadas e portadoras de *começo, meio e fim*. De onde semelhar uma fieira de contos enlaçados. Todavia, cada unidade não é autônoma: a sua fisionomia própria resulta de participar de um conjunto, de tal forma que, separada dela, não tem razão de ser (p. 363, grifo nosso).

Defende-se que a caracterização do autor se adequa perfeitamente a *Distância de resgate* quanto ao encadeamento dos blocos dramáticos: a narrativa constitui-se de memórias da narradora relatadas em ordem majoritariamente cronológica. Entretanto, no relato em questão, à semelhança do conto e diferentemente do descrito por Moisés, “o passado anterior ao episódio que [...] se desenrola, bem como os sucessos posteriores, não interessam, porque irrelevantes” (ibidem, p. 100). As motivações de Amanda para dirigir-se ao campo com sua filha, assim como as consequências da migração final da alma de Nina, não são descritas por, ao que se entende, não serem relevantes para o intuito da novela.

Devido a sua maior extensão, cabem, na novela, mais personagens, cenários e células dramáticas do que no conto. Julga-se, no entanto, que nestes aspectos *Distância de resgate* mais se aproxima da narrativa breve: há um número reduzido de personagens

relevantes; o palco dos acontecimentos fundamentalmente não se expande, no campo físico, além do hospital e, no campo psicológico, é restrito às memórias de Amanda na casa alugada e no campo em que Carla trabalha. Embora uma sucessão de eventos preencha os dias lembrados e descritos pela narradora, permeia o relato apenas uma questão principal, em torno da qual gira todo o diálogo que lhe dá corpo: a necessidade de “encontrar o ponto exato onde nascem os vermes” (SCHWEBLIN, 2012, p. 9).

O relato ganha, desta forma, caráter híbrido: ao mesmo tempo em que se caracteriza como novela de acordo com sua extensão – e as possibilidades por ela trazidas –, exhibe a tensão, a velocidade e a escassez de recursos narrativos típicas do conto. Pensa-se, então, que, a autora não obliterou de todo sua carreira como contista para se lançar no universo dos textos mais extensos.

3.2A iminência do fantástico

Sabe-se que o gênero fantástico é parte fundamental da tradição literária latino-americana, consagrado por nomes como Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar e Jorge Luis Borges. Samanta Schweblin é frequentemente considerada herdeira desse legado, tendo, por isso, seus textos inseridos pela crítica na ampla esfera do fantástico. A autora, entretanto, costuma refutar a alcunha, afirmando tratar nos escritos de situações anormais, mas de modo algum impossíveis. Em sua opinião, é interessante deslocar o véu entre o dito normal e seu oposto, na medida em que isso faz com que se perceba que o “normal às vezes não é mais que um pacto social, um espaço fechado e seguro que nos permite mover sem nunca vislumbrar o desconhecido. Mas o desconhecido não é o inventado nem o impossível” (TINOCO, 2013). Ela pensa, além disso, ser interessante relatar situações nas quais “o real pode ser irreal ou [...] o normal acaba sendo anormal” (BIANCO, 2016).

Schweblin discorda, desta forma, da inclusão de seus textos no fantástico já que, em sua opinião, não costumam referir-se aos temas sobrenaturais geralmente característicos do gênero. Ceron explica que, segundo a autora, “uma vez que o leitor pressupõe que a irrupção do sobrenatural é impossível em sua realidade”, ele se sentiria em uma posição confortável, “enquanto seus contos, ao prezarem pela verossimilhança, causam um desconforto, pois remetem a situações que poderiam ocorrer ao leitor” (2018, p. 12).

Ainda assim, acredita-se ser possível identificar, nos textos de Schweblin, elementos que os relacionem ao fantástico. De acordo com a tradicional *Introdução à literatura fantástica* (2012), de Tzvetan Todorov, o cerne do fantástico está “num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos” e no qual “produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (p. 30). Nesse sentido, acompanha fundamentalmente o gênero a hesitação, a sensação de incerteza. No instante em que a dúvida é sanada, perde-se o efeito fantástico e se entra em outros domínios: se o leitor decide acreditar que os eventos de um certo relato são perfeitamente explicáveis segundo as leis da realidade por ele conhecidas, manifesta-se o gênero estranho; por outro lado, se escolhe que esses eventos só podem ser entendidos em uma nova realidade criada a partir da narrativa, introduz-se o maravilhoso (2012, p. 48).

Para Todorov, por basear-se essencialmente na manifestação de uma dúvida, o gênero “leva uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante” (2012, p. 48) – o que significa que sua aparição em uma obra pode ter a duração de um único momento. O pesquisador Filipe Furtado (1980) segue outro viés teórico, alegando que, ainda que uma narrativa possa reunir características de variados gêneros literários, o que constitui a integridade do fantástico é a manutenção da ambiguidade entre real e sobrenatural até o termo do relato.

Furtado critica a tentativa de classificação do fantástico somente pela incerteza perante uma explicação para os eventos descritos. Como acima referido, em sua opinião, um texto se inclui no gênero quando, “para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso” (p. 40). A hesitação, então, seria mera consequência dos mecanismos utilizados para criar a experiência do fantástico. Para o autor, é mais interessante analisar os mecanismos utilizados para sugerir e manter a ambiguidade em um relato do que voltar atenção apenas à sensação de incerteza em si.

Furtado admite a importância da incerteza na medida em que o leitor deve se identificar com a realidade exposta, mas não deve encontrar uma explicação racional que reorganize a lógica utilizada e o reinstale no mundo real (ibidem, p. 44), já que isso se trataria apenas de uma reação aos eventos da narrativa. De acordo com o autor, constituem-se fundamentais à criação do efeito fantástico a “temática de índole

sobrenatural” (ibidem, p. 8)²², pendendo sempre para uma manifestação negativa ²³; assim como a falsificação da realidade, “escamoteando ou alterando dados necessários à decisão do destinatário do enunciado e procurando induzi-lo a uma cognição tão vaga e insegura quanto possível, [...] através de dolos, trucagens e omissões” (ibidem, p. 45).

Infere-se que as visões de ambos os autores supracitados analisam diferentes faces do mesmo fenômeno. Ainda que existam pontos de discordância entre as teses, acredita-se que as duas são interessantes para a leitura dos textos de Schweblin: a de Todorov, que, por um lado, prioriza a hesitação do leitor; a de Furtado que, por outro, destaca a estrutura dos relatos fantásticos e considera fundamentais elementos que os liguem à realidade, posto que a narrativa do gênero procura envolver-se “em credibilidade, acentuar por todas as formas a sua verossimilhança” (ibidem).

Tanto em *Distância de resgate* quanto em seus contos, nota-se que Schweblin preza pela verossimilhança para a criação de uma atmosfera caracteristicamente perturbadora, “uma vez que o leitor reconheceria a realidade representada nos relatos, ao mesmo tempo em que percebe que há algo inusitado (mas não necessariamente irreal ou sobrenatural) ocorrendo nas situações limítrofes propostas” (CERON, 2018, p. 3). A ligação com o real, desta forma, intensifica a hesitação característica do fantástico, fazendo com que o leitor – e, por vezes, os personagens – encontre diferentes explicações possíveis para os eventos retratados. Para David Roas, “afirmar a ‘verdade’ do mundo representado é [...] um recurso fundamental para conseguir convencer o leitor da ‘verdade’ do fenômeno fantástico. Por isso, o narrador deve apresentar o mundo do relato da maneira mais realista possível” (2013, p. 63).

Como aludido no primeiro capítulo deste trabalho, em *Distância de resgate*, a primeira cena que a narradora relata a David age no sentido de convencer o leitor de que o mundo ali representado é pacato e seguro. Afinal, o espaço criado nos relatos que se aproximam do fantástico “é sempre um âmbito no qual tudo deve parecer normal” (ibidem). Entretanto, sabe-se que Amanda relembra a tarde bucólica enquanto está em um hospital. O episódio rememorado, então, anuncia que algo foi deslocado de seu eixo

²² Contrariando a ideia de Todorov de que “o sobrenatural não caracteriza exatamente as obras [fantásticas], sua extensão é grande demais” (2012, p. 40).

²³ “Só o sobrenatural negativo convém à construção do fantástico pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do gênero de encenar” (FURTADO, 1980, p. 22). Ainda nas palavras do autor, o sobrenatural negativo é “em termos gerais, relacionado com o conceito vulgar do Mal”, em oposição ao positivo, “ligado ao que os códigos axiológicos comuns costumam denominar o Bem” (ibidem).

comum, já que, por motivos desconhecidos naquele momento, a narradora está internada.

Roas também defende que predominantemente nos séculos XX e, recentemente, XXI, o fantástico deixa de ser um fenômeno exclusivamente perceptivo para manifestar-se como fenômeno linguístico – ou, ainda, ambos ao mesmo tempo (2013, p. 70). Isso significa que, atualmente, “a literatura fantástica revela as relações problemáticas estabelecidas entre a linguagem e a realidade, pois tenta representar o impossível, isto é, ir além da linguagem para transcender a realidade aceita” (ibidem, p. 73). Assim, mais do que tratar de eventos nitidamente irreais – como a aparição de um ser sobrenatural, por exemplo –, os autores devem usar “mecanismos linguísticos (metáforas, sinédoques, [...], expressões ambíguas) para lidar com o dizer o indizível, intensificando a percepção do fenômeno fantástico como algo impossível” (ibidem, p. 64). Julga-se que isso se aplica facilmente às narrativas de Schweblin, já que, frequentemente, o que perturba é justamente o que o leitor não consegue identificar com clareza.

De acordo com o que Schweblin demonstra pensar, a resolução de seus escritos penderia sempre para o real: os textos são, na maior parte, “realistas, embora estejam concentrados em situações anormais. Poderão ser anormais... mas são super-realistas” (PALACIOS, 2012). Efetivamente, em *Distância de resgate*, os acontecimentos centrais são entendíveis a partir do universo do leitor: uma mãe e sua filha entram em contato com agrotóxicos em um vilarejo agrícola e são, por isso, internadas. Defende-se, entretanto, que o que aproxima a novela da experiência fantástica é o não dito; aquilo que causa dúvida – o delírio: seria o menino David real ou apenas produto da imaginação da narradora? A migração de almas teria realmente acontecido ou faria parte de uma ilusão criada por uma mãe arrependida? Pode o leitor confiar naquilo que lhe é relatado?

CONCLUSÕES

Este estudo foi motivado pelo desejo de buscar em representações da maternidade e da infância na literatura algo novo e, em certa medida, inquietante. Encontrou-se em Samanta Schweblin a convergência de ambos os interesses: na novela *Distância de resgate*, tanto a imagem das mães quanto a dos filhos carregam valores que instigam o questionamento do universo conhecido pelo leitor através de uma atmosfera baseada na perturbação.

Para Elisabeth Badinter, “o amor materno não é inerente às mulheres. É ‘adicional’” (1988, p. 367). Em sua novela, Schweblin retrata personagens que exercem a maternidade de maneiras opostas – ambas suscetíveis a falhas e arrependimentos – reorganizando a tradicional ideia de que, orientada naturalmente por seu gênero, a mulher saberia intrinsecamente como criar seus filhos de forma exemplar. Além disso, ao colocar a relação entre progenitora e cria como possível catalisadora de sensações perturbadoras, a autora questiona a ideia da maternidade como fonte inexorável de prazer.

Foram analisados também alguns contos de Schweblin com o intuito de neles encontrar aspectos que facilitassem o entendimento de como a autora organiza suas temáticas de modo a questionar o universo do leitor. Ao detectar pontos em comum entre os contos e a novela estudada, foi possível constatar que, no universo da autora, as situações e os personagens descritos dificilmente fazem críticas diretas a problemas do mundo extratextual, deixando-as apenas implícitas como meras possibilidades. Como declara a própria escritora, a ideia principal do texto “tem que estar na cabeça do leitor” (PALACIOS, 2012). Assim, ao retratar situações aparentemente absurdas em cenários completamente verossímeis – sem, no entanto, criar eventos com os quais o quem lê possa realmente se identificar –, Schweblin incita no leitor incômodo suficiente para que ele reflita sobre a realidade que o cerca.

Além das similaridades temáticas entre os textos analisados, também notou-se, no relato, aspectos comumente associados ao gênero conto. Sustenta-se que, apesar de *Distância de resgate* estar inserido na categoria das novelas, sua estruturação diferenciada ligada à dos relatos breves contribui para a criação do incômodo pelo qual a autora tanto preza.

Para Italo Calvino, “os clássicos servem para entender quem somos e aonde chegamos” (2007, p. 17). Considera-se que, no mesmo sentido, as obras

contemporâneas contribuem para o entendimento do cenário cultural recente e, a partir disso, delinear questionamentos acerca do presente e do futuro. Desta forma, pensa-se que uma leitura analítica de *Distância de resgate* e outros textos de Schweblin que siga a mesma linha temática têm o poder de incentivar questionamentos acerca das organizações sociais vigentes – o que, a longo termo e com o apoio de diversas outras literaturas, auxiliaria em novas percepções do papel da mulher como ser autônomo que independe de instintos e determinações sexuais para definir-se na sociedade.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Maria de Fátima. **Amor, casamento e sexualidade: velhas e novas configurações**. Psicol. cienc. prof., Brasília, v. 22, n. 2, p. 70-77, Junho 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932002000200009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 06 Abr. 2018.

ASTORINO, Julieta; SAPOROSI, Lucas; ZICAVO, Eugenia. Un análisis sociocultural sobre la maternidad y el aborto en la literatura argentina reciente. **Perífrasis – Rev. Lit. Teor. Crit.** Buenos Aires, vol. 8, n. 15, p. 44-57, 2017.

BADINTER, Elisabeth. **O conflito: a mulher e a mãe**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

_____. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

BIANCO, Adriana. Samanta Schweblin: entre lo fantástico y lo normal. **Periodistas en español**. Espanha, 28 de fevereiro de 2016. Disponível em: <https://periodistas-es.com/samanta-schweblin-entre-lo-fantastico-y-lo-normal-65943>. Acesso em: maio de 2018.

BITTENCOURT, Gilda. **O ato de narrar e as teorias do ponto de vista**. Universidade do Rio Grande do Sul. [s.d.]

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CERON, Lia Cristina. **Um mundo perturbador e violento: uma leitura dos contos de Samanta Schweblin**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2018.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 147-163.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GARCÍA, Flavio. “Na estepe”, de Samanta Schweblin: um exemplo de fantástico contemporâneo, na sequência do cânone consagrado por Cortázar. *Alea* [online]. 2016, vol.18, n.1, p.65-80. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2016000100065&script=sci_abstract&tlng=es>. Acesso em: 10 de janeiro de 2018.

GUZMÁN, Ánge lCastaño. “Las desgracias que nombr opasan alrededor de los cultivos con glifosato”. **Revista Arcadia**. Bogotá, maio de 2016. Disponível em <https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/samanta-schweblin-distancia-de-rescate-literatura-argentina-entrevista/48848>. Acesso em: fevereiro de 2018.

HENRÍQUEZ, Astrid Donoso. La arquitectura de la precisión: entrevista a Samanta Schweblin. **Fundación la fuente**. Santiago do Chile, 26 de fevereiro de 2018. Disponível em <http://www.fundacionlafuente.cl/la-arquitectura-de-la-precision-entrevista-a-samanta-shweblin/>. Acesso em: março de 2018.

LAGARDE, Marcela. **Claves feministas para el poderío y la autonomía de la smujeres**. Managua: Fundación Puntos de Encuentro, 1997.

LEANDRO, Maria Engrácia. **Transformações da família na história do Ocidente**. Theologica, 2. série. N. 41. Universidade Católica Portuguesa. Braga: [s.n], 2006.

MARISTAIN, Mónica. Samanta Schweblin presenta “Distancia de rescate”. **Sin embargo**. México, 15 de outubro de 2014. Disponível em <http://www.sinembargo.mx/15-10-2014/1142083>. Acesso em abril de 2018.

MELLO-GERLACH, Kátia Bandeira. A nuvem de borboletas – entrevista com Samanta Schweblin, autora de “Distância de resgate”. **Rascunho** – o jornal de literatura do Brasil. Ed. n. 204. Curitiba; abril de 2017. Disponível em <http://rascunho.com.br/a-nuvem-de-borboletas/>. Acesso em: janeiro de 2018.

MILLET, Kate. **Política sexual**. Lisboa: Dom Quixote, 1974.

MOISÉS, Massaud (Ed.). **Dicionário de termos literários**. 7. ed. São Paulo, SP: Cultrix, 1995.

MORAIS, Normanda; NUNES, Mykaella. Violência sexual e gravidez: percepções e sentimentos das vítimas. **Revista da SPAGESP** – Sociedade de

Psicoterapias Analíticas Grupais do Estado de São Paulo, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 21-36, 2016.

PABLOS, Gustavo. “Algo tiene que ser perturbador para que me sienta a escribir”. **La voz del interior**. Córdoba: 16 de julho de 2009. Disponível em <http://archivo.lavoz.com.ar/anexos/Informe/09/7813.pdf>. Acesso em: dezembro de 2017.

PALACIOS, Ariel. O mundo perturbador e contundente de Samanta Schweblin. **Estadão**. São Paulo, 5 de abril de 2012. Disponível em internacional.estadao.com/blogs/ariel-palacios/o-mundo-perturbador-e-contundente-de-samantha-schweblin/. Acesso em: dezembro de 2017.

QUIROGA, Horacio. **Decálogo do perfeito contista**. Org. Serio Faraco. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

ROAS, David. O fantástico como problema de linguagem. In: HATTNER, Alvaro Luiz (Org.) **Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso**. São José do Rio Preto: Cultura Acadêmica Editora, 2013.

SCHWEBLIN, Samanta. **El núcleo del disturbio**. Barcelona: Destino Ediciones, 2002.

_____. **Pássaros na boca**. São Paulo: Benvirá, 2012.

_____. **Siete casas vacías**. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2015.

SCHWEBLIN, Samanta. **Distância de resgate**. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2016.

SILVA, Iris. Samanta Schweblin y su pacto con el lector. **Tierra de trampas**. [S.l.], 23 de agosto de 2011. Disponível em <http://tierradetrampas.blogspot.com/2011/08/samanta-schweblin-y-su-pacto-con-el.html>. Acesso em: janeiro de 2018.

SPITZ, René. **O primeiro ano de vida**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

TEDESCHI, Losandro Antonio. **História das mulheres e as representações do Feminino**. Campinas: Editora Curt Nimuendajú, 2008.

TINOCO, Paola. Samanta Schweblin: lo fantástico de la realidad. **Vice**. [S.l.] 2 de agosto de 2013. Disponível em: <https://www.vice.com/es/article/4wmkqm/samanta-schweblin-lo-fantastico-de-la-realidad>. Acesso em: junho de 2018.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

WINNICOTT, Donald. **Os bebês e suas mães**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.