



DOSSIÊ: IMAGINAÇÕES DO ANTROPOCENO NA LITERATURA

Ficções da zona de sacrifício: cronotopos do horror antropocênico em *Distância de resgate*, de Samanta Schweblin

Fictions of the Sacrifice Zone: chronotopes of anthropocenic horror in 'Distância de resgate' by Samanta Schweblin

Ficciones de la Zona de Sacrificio: cronotopos del horror antropocénico en 'Distancia de resgate' de Samanta Schweblin

André Corrêa da Silva de Araujo¹

orcid.org/0000-0002-3579-2963
andrecsaraujo@gmail.com

Maria Petrucci Sperb¹

orcid.org/0000-0002-9938-5785
amariapetrucci@gmail.com

Recebido em: 18 jun. 2024.

Aprovado em: 08 ago. 2024.

Publicado em: 16 out. 2024.

Resumo: Este artigo examina a interseção entre o horror contemporâneo e o fenômeno do Antropoceno na obra da escritora argentina Samanta Schweblin. Inicialmente, aborda-se a conexão intrínseca entre o horror e as mudanças climáticas, destacando como a literatura de gênero é capaz de refletir e reagir aos desafios ecológicos da era atual. Schweblin, por sua vez, utiliza uma espacialidade específica em suas narrativas, focando nas monoculturas de soja transgênica no interior argentino, o que pode ser enquadrado sob o conceito de Zona de Sacrifício. Essa escolha não apenas fornece um pano de fundo vivido, mas também funciona como um meio de problematizar os cronotopos, conceito introduzido por Mikhail Bakhtin, especialmente os cronotopos clássicos do horror do Norte Global, que no texto são caracterizados como desempenhando um funcionamento de horror de periferia. Em seguida, o texto analisa como Schweblin desenvolve uma literatura de horror singular, que desafia a história colonial da América Latina a partir de uma perspectiva transversal e sistêmica, que conecta as dimensões corporais, sociais e ambientais. Sua escrita evoca um sentido de estranhamento e inquietação, mergulhando nas complexidades das relações humanas e ecológicas na era do Antropoceno. Ao situar suas narrativas em um contexto latino-americano, Schweblin oferece uma perspectiva singular sobre os efeitos devastadores do colonialismo e da exploração humana sobre o meio ambiente. Em suma, o trabalho de Schweblin não apenas oferece uma visão original do horror contemporâneo, mas também serve como uma reflexão sobre as interações entre humanidade, natureza e poder em um mundo cada vez mais dominado pelo impacto humano.

Palavras-chave: Antropoceno; Horror; Zona de Sacrifício.

Abstract: This article delves into the intersection of contemporary horror and the Anthropocene phenomenon in the work of Argentine writer Samanta Schweblin. Firstly, it explores the intrinsic connection between horror and climate change, highlighting how genre literature can reflect and respond to the ecological challenges of today's era. Schweblin, in turn, employs specific spatiality in her narratives, focusing on the monocultures of transgenic soybeans in rural Argentina, which can be framed under the concept of Sacrifice Zone. This choice not only provides a vivid backdrop but also serves as a means to problematize chronotopes, a concept introduced by Mikhail Bakhtin, especially the classical chronotopes of horror from the global north, characterized in the text as operating on the periphery of horror. The article then analyzes how Schweblin develops a unique horror literature that challenges the colonial history of Latin America from a transversal and systemic perspective, connecting bodily, social, and environmental dimensions. Her writing evokes a sense of estrangement and unease, delving into the complexities of human and ecological relationships in the era of the Anthropocene. By situating her narratives in a Latin American context, Schwe-



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, Brasil.

blin offers a distinctive perspective on the devastating effects of colonialism and human exploitation on the environment. In summary, Schweblin's work not only provides an original insight into contemporary horror but also serves as a reflection on the interactions between humanity, nature, and power in an increasingly human-dominated world.

Keywords: Anthropocene; Horror; Sacrifice Zones.

Resúmen: Este artículo explora la intersección entre el horror contemporáneo y el fenómeno del Antropoceno en la obra de la escritora argentina Samanta Schweblin. En primer lugar, se analiza la conexión intrínseca entre el horror y el cambio climático, destacando cómo la literatura de género puede reflejar y responder a los desafíos ecológicos de la era actual. Schweblin, a su vez, emplea una espacialidad específica en sus narrativas, centrándose en las monoculturas de soja transgénica en la Argentina rural, que puede enmarcarse bajo el concepto de Zona de Sacrificio. Esta elección no solo proporciona un telón de fondo vivido, sino que también sirve como un medio para problematizar los cronotopos, un concepto introducido por Mikhail Bakhtin, especialmente los cronotopos clásicos del horror del Norte Global, caracterizados en el texto como operando en la periferia del horror. El artículo luego analiza cómo Schweblin desarrolla una literatura de horror única que desafía la historia colonial de América Latina desde una perspectiva transversal y sistémica, conectando dimensiones corporales, sociales y ambientales. Su escritura evoca un sentido de extrañeza e inquietud, adentrándose en las complejidades de las relaciones humanas y ecológicas en la era del Antropoceno. Al situar sus narrativas en un contexto latinoamericano, Schweblin ofrece una perspectiva distintiva sobre los efectos devastadores del colonialismo y la explotación humana en el medio ambiente. En resumen, el trabajo de Schweblin no solo ofrece una visión original del horror contemporáneo, sino que también sirve como una reflexión sobre las interacciones entre la humanidad, la naturaleza y el poder en un mundo cada vez más dominado por el impacto humano.

Palabras-llave: Antropoceno; Horror; Zonas de Sacrificio.

1 O horror no Antropoceno

No romance *Distância de resgate*, de Samanta Schweblin (2024, publicado originalmente na Argentina em 2014), somos apresentados a um Pampa argentino dominado por vastas plantações de soja transgênica. Narrado *in media res* e no formato diálogo, o livro conta a história de Amanda e sua filha Nina, que, durante as férias, alugam uma casa no interior da Argentina, em um pequeno povoado, onde está situada a sede da Sotomayor, uma multinacional de agricultura e biotecnologia. É Amanda, doente e acamada, quem recapitula, com a ajuda de um menino

peculiar chamado David, os acontecimentos dos últimos tempos, em busca do ponto preciso em que a tragédia que acomete a ela e sua filha tem início. Em seu relato, percebemos que o ambiente que as cerca vai ficando progressivamente mais estranho, e o clima da narrativa, mais assustador. O traço distintivo mais aparente do romance de Schweblin é justamente o fato de se constituir, para todos os efeitos, como uma história de horror. Quando questionada sobre essa escolha do gênero, em recente entrevista, a autora argentina afirmou que:

A partir da minha ótica, que viemos todos de países latino-americanos que foram e seguem sendo sistematicamente violentados pelas políticas externas e internas, pelas maneiras como nossas histórias têm sido manipuladas, fomos e seguimos sendo saqueados por mais de 500 anos. E o pior é que normalizamos grande parte disso tudo. Do que mais escreveríamos se não a partir do insólito e do horror? (Schweblin, 2022).

Schweblin sugere que as recorrentes violências cometidas contra a América Latina na longa história do colonialismo se inserem na linhagem das histórias de horror; que, em certo sentido, a própria história da América Latina não poderia ser contada de outra forma. A literatura de gênero, aqui, serve quase como um dispositivo de desnaturalização de uma história eivada pelos mais radicais horrores, que acabaram por ser normalizados como um estado de coisas corrente. Não haveria, na perspectiva de Schweblin, a possibilidade de escrever *sobre* a América Latina senão a partir do horror.

De um ponto de vista mais amplo, a colocação de Schweblin encontra eco em algumas perspectivas da teoria e crítica literária cujas observações também sublinham uma certa afinidade entre a literatura de horror e os câmbios ambientais e ecológicos que caracterizam os tempos atuais do Antropoceno. "*We live in ecohorrific times*"², afirmam Tidwell e Soles (2021, p. 1), no livro *Fear and Nature*. Os efeitos devastadores das mudanças climáticas antropogênicas, que gradativamente começam a se expressar de maneira mais visível

² "Vivemos em tempos ecorríveis", em tradução livre. Todas as traduções das citações em inglês são nossas.

em áreas antes protegidas, como o Norte Global, produzem um tipo de experiência coletiva que expõe uma condição planetária cada vez mais marcada pela variação em relação a condições ambientais "normais", gerando, assim, uma sensação de medo e insegurança como afetos ubíquos. O mundo se torna gradativamente mais ameaçador, o que, na visão dos críticos, explicaria a proliferação de narrativas de horror ambiental, mas também a propriedade do gênero para dar conta da experiência sensível singular do Antropoceno: "*Ecohorror may be the dominant mode in which we talk to ourselves about the global climate crisis and the real-life ecological horrors of our current Anthropocenic moment*"³ (Tidwell; Soles, 2021, p. 3).

No livro *Dark scenes from damaged Earth: Gothic Anthropocene*, os autores Edwards, Graulund e Høglund (2022, p. xi) seguem o mesmo diagnóstico, afirmando que "*It]o live in the Anthropocene is to recognize that transgression, excess, and monstrosity are no longer anomalies in human life but inextricable parts of it*"⁴. Haveria algo próprio do Antropoceno, enquanto regime climático, que ativaria um conjunto de tropos literários pertencentes às narrativas do horror e do gótico. Não apenas observaríamos, com maior incidência, uma disseminação das realidades de destruição planetária em obras ficcionais desse gênero, como também sua própria constituição interna, suas características históricas e formais, seria um modo narrativo mais apto a relatar os efeitos de um mundo em transformação profunda. Como afirmam os autores, "*In the Anthropocene, gothic has the potential to present us with a 'realer', if darker, reality wherein we can imagine a future world based on what we have done in the past*"⁵ (Edwards; Graulund; Høglund, 2022, p. ix).

Essa relação curiosa, em que um gênero definido como não realista é eleito o mais capaz de expressar, *realisticamente*, a concretude da vida

no Antropoceno, expõe uma crise representativa, bem identificada pelo historiador e romancista Amitav Ghosh (2022), problematizando a relação entre narrativas literárias e mudanças climáticas. Para ele, haveria um descompasso entre as formas cristalizadas do romance moderno e realista – que chama de "ficção séria" – e um mundo que parece a cada dia menos "realista" e, para todos os efeitos, menos "moderno" também. Esse descompasso se daria em função "das formas peculiares de resistência que as mudanças climáticas impõem àquilo que hoje se considera ficção séria" (Ghosh, 2022, p. 15). Tais formas de resistência estão diretamente relacionadas "ao pressuposto, tanto na ficção quanto na geologia, de que a Natureza era ordeira e moderada" (Ghosh, 2022, p. 29), fundamentalmente separada dos e alheia aos assuntos humanos. A ficção realista, baseada na relativa estabilidade climática que caracterizou os anos de Holoceno, parece estar desqualificada para responder esteticamente a uma Terra que agora se afirma agente do grande drama humano. Mais que isso, Ghosh (2022, p. 31) observa que o chamado "realismo" acaba responsável por criar um tipo de ocultamento das dinâmicas que caracterizam o Antropoceno: "Aqui, então, está a ironia do romance 'realista': os próprios gestos com os quais conjura a realidade são, efetivamente, uma ocultação do real". Ecoando os autores acima citados, ele inclusive lamenta que a tentativa de narrar acontecimentos próprios do Antropoceno envolva correr o risco de ser banido para as moradias humildes que cercam a casa senhorial – aquelas construções genéricas que já foram conhecidas por nomes como "o gótico", "o aventureiro" ou "o melodrama", e agora são chamadas de "fantasia", "horror" e "ficção científica" (Ghosh, 2022, p. 32).

O argumento da incapacidade do realismo de oferecer ferramentas adequadas para se engajar narrativamente com o Antropoceno pode

³ "O eco-horror pode ser o modo dominante através do qual falamos uns com os outros sobre a crise climática global e os horrores ecológicos reais deste nosso momento Antropocênico atual."

⁴ "Viver no Antropoceno é reconhecer que transgressão, excesso e monstruosidade não são mais anomalias na vida humana, mas partes intrínsecas desta."

⁵ "No Antropoceno, o gótico tem o potencial de nos apresentar uma realidade 'mais real', embora mais sombria, através da qual conseguimos imaginar um mundo futuro baseado no que fizemos no passado."

ser ampliado para além do escopo da literatura de ficção, alcançando o campo da filosofia, da ciência, enfim, da teoria mais ampla. São conhecidas as proposições de Donna Haraway (2023), por exemplo, que desde os anos 1980 mobiliza figuras próprias da ficção científica e da literatura especulativa em geral como ferramentas heurísticas capazes de desarticular o quadro epistemológico rígido e binário que dominou a modernidade, e cujas separações fundamentais foram abaladas pelo Antropoceno, a exemplo do monstro e do ciborgue. De maneira ainda mais específica, chamamos a atenção para a coletânea de textos científicos e filosóficos *Arts of living on a damaged planet* (Tsing et al., 2017), em que várias figuras propriamente góticas, como o monstro e o fantasma, são mobilizadas no cerne das elaborações teóricas. Pois, conforme uma das introduções do livro, "*in the indeterminate conditions of environmental damage, nature is suddenly unfamiliar again. How shall we find our way? Perhaps sensibilities from folklore and science fiction – such as monsters and ghosts – will help*"⁶ (Tsing et al., 2017, p. M2). A infamiliaridade das condições planetárias, que rompem com a certa constância climática experimentada durante o Holoceno, obrigaria ao pensamento buscar ferramentas heurísticas distintas (e mais apropriadas) para refletir sobre um novo regime climático, o que implica, por consequência, em um novo regime epistêmico. É curioso e interessante o gesto das autoras de tomar, especificamente, personagens célebres do horror como forma de deslocar um tipo de epistemologia dita realista para articular as histórias do Antropoceno:

Ghosts and monsters are two points of departure for characters, agencies and stories that challenge the double conceit of modern Man. [...] In dialectical fashion, ghosts and monsters unsettle anthropos, the Greek term for human, from its presumed center stage in the Anthropocene? (Tsing et al., 2017, p. M3).

Levando em consideração esse percurso,

podemos voltar à colocação de Samanta Schweblin (2022) com que abrimos este texto: "Do que mais escreveríamos se não a partir do insólito e do horror?". Se podemos argumentar que há no Antropoceno uma espécie de afinidade estrutural com as formas especulativas da ficção, Schweblin parece alinhar-se a essa perspectiva; contudo, sua obra não deve ser tomada apenas como um sintoma de uma condição ou tendência generalizada, não *a priori*. Interessa-nos questionar se o tipo de literatura de horror desenvolvido por Schweblin se enquadra de maneira tão simples no movimento estético discutido pelos autores acima e denominado eco-horror ou gótico ambiental. Este artigo procura investigar a especificidade da literatura de Schweblin enquanto literatura de horror especulativa, levando em consideração as dinâmicas de uma escrita vinculada à América Latina, um território por si só objeto das práticas de violência do colonialismo. Em suma, pretendemos examinar a singular perspectiva do horror ecológico de Samanta Schweblin a partir do romance *Distância de resgate*, o que pode vir a engendrar um deslocamento quanto às formas mais tradicionais do horror e, conseqüentemente, elaborar uma resposta eminentemente latino-americana para o problema de narrar o Antropoceno.

É preciso chamar atenção a esse último ponto, pois, ainda que possamos nomear um regime planetário do Antropoceno, não podemos perder de vista o fato de que as experiências próprias de existência *sob* o Antropoceno são radicalmente distintas, dependendo de onde se fala, vê, pensa concretamente. Como afirmam Edwards, Graulund e Hoglund (2022, p. xix-xx):

It can be argued that affluent communities, most located in the Global North, encounter the Anthropocene not as physical violence but as a haunting, uncanny presence, a ghost that rises out of the global landscape. [...] By contrast, to large communities of the world's poor, most located in the Global South, the Anthropocene is not an uncanny, ghostly presence but already a horror: an immanent and unavoidable threat

⁶ "Nas condições indeterminadas de dano ambiental, a natureza de repente se torna estranha de novo. Como encontraremos o caminho? Talvez certas sensibilidades do folclore e da ficção científica – como monstros e fantasmas – possam nos ajudar."

⁷ "Fantasmas e monstros são dois pontos de partida para personagens, agências e histórias que desafiam a dupla presunção do Homem moderno. [...] De forma dialética, fantasmas e monstros perturbam o antropos, o termo grego para o humano, de seu suposto lugar central no Antropoceno."

*and a prophesy fulfilled. It is the world's poor populations that are the principal casualties of the most direct and violent manifestations of the Anthropocene*⁸.

A paisagem do romance de Schweblin não é qualquer uma, senão um tipo próprio ao Sul Global: as extensas monoculturas de soja transgênica, que, neste caso, espalham-se pelo Pampa argentino. Ao eleger essa paisagem como espacialidade privilegiada para a história, a autora descreve um tipo muito específico de experiência do Antropoceno, o qual diz respeito à submissão de determinadas porções do planeta a práticas de extração, manipulação e destruição ambiental. Os modos de construção e apresentação desse espaço ficcional sugerem uma configuração singular, tanto do Antropoceno quanto de uma veia da literatura de horror propriamente antropocênica e latino-americana.

O que está colocado aqui, em certa medida, é a relação entre as formas de representação de um regime climático e o quanto essas formas podem intervir em nossa compreensão acerca desse mesmo regime. Mary Louise Pratt (2022, p. 120) propõe uma importante chave de leitura quando sugere que o Antropoceno pode ser entendido como um cronotopo: "*Anthropocene is a new chronotope that tries to organize previously nonexistent meanings*"⁹. A noção de cronotopo por ela mobilizada é tomada da obra de Mikhail Bakhtin (2018, p. 11) e refere-se à "interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura". Trata-se de uma unidade de análise literária, mas o autor não nega que os cronotopos sejam constituintes das experiências humanas do mundo; pelo contrário, afirma que "dos cronotopos reais desse mundo representado, originam-se os cronotopos refletidos e criados do mundo representado na obra (no texto)" (Bakhtin, 2018, p. 230). Ecoando a discussão de Ghosh (2022), as relações acerca do espaço-tempo parecem ter cambiado de

maneira radical, provocando a necessidade de conceber cronotopos literários que acompanhem tais variações.

Bakhtin entende que há cronotopos "reais", mas indica que mesmo estes só adquirem materialidade histórica ao serem narrados, traduzidos em cronotopos "artísticos". Da mesma forma, as traduções cronotópicas do Antropoceno em obras ficcionais também afetam a configuração do cronotopo real. Ou seja, apesar "de toda a impossibilidade de fusão do mundo representado e o mundo do que se representa [...] eles estão indissoluvelmente ligados um ao outro e se encontram em constante interação, ocorre entre eles uma troca permanente" (Bakhtin, 2018, p. 231). É a partir dessa dinâmica entre cronotopos reais e representados que nos propomos a analisar o romance *Distância de resgate*, no qual percebemos uma relação intrínseca entre as elaborações espaço-temporais na literatura e a forma de inteligibilidade do Antropoceno enquanto tal. Nesse sentido, é fundamental compreender, seguindo a proposta metodológica de Bakhtin (2018, p. 229), a proliferação de cronotopos no interior de um cronotopo mais amplo: "Aqui falamos apenas dos cronotopos grandes e essenciais que tudo abrangem. Contudo, cada um desses cronotopos pode incorporar números ilimitados de pequenos cronotopos: pois cada motivo pode ter o seu próprio cronotopo". Isto é, dentro de um amplo cronotopo chamado Antropoceno há uma infinidade de "pequenos cronotopos", cada um agindo à sua maneira para engendrar uma composição do Antropoceno. Nessa seara, qual seria o cronotopo mobilizado por Schweblin em *Distância de resgate*? Essa pergunta é fundamental porque a elaboração espaço-temporal dá a ver um tipo de configuração singular acerca do cronotopo mais amplo no qual o romance está inserido.

Nossa hipótese, e o princípio que guiará nos-

⁸ "Pode-se argumentar que comunidades afluentes, em sua maioria localizadas no Norte Global, encontram o Antropoceno não como violência física, mas uma estranha e assombrosa presença, um fantasma que emerge da paisagem global. [...] Em contrapartida, para grande parte dos pobres deste mundo, em sua maioria localizadas no Sul Global, o Antropoceno não é uma estranha e assombrosa presença, mas já um terror: uma iminente e inevitável ameaça e uma profecia cumprida. São as populações pobres do mundo as principais vítimas das mais diretas e violentas manifestações do Antropoceno."

⁹ "O Antropoceno é um novo cronotopo que tenta organizar significados previamente inexistentes."

sa análise, é de que Schweblin mobiliza o que ativistas ambientais e teóricos vêm tratando sob o conceito de zona de sacrifício. Embora ainda seja debatida timidamente enquanto conceito heurístico (Juskus, 2023; Farrier, 2019; De Bruyn, 2023), a ideia de zona de sacrifício é um conceito mobilizado por ativistas e pensadores vinculados a movimentos ambientais para designar este regime de espacialidade específico em que nenhum tipo de regulação ambiental é respeitada. Em geral, são designadas como zonas de sacrifício localidades em torno de áreas de mineração, sejam elas minas subterrâneas ou *fracking*; zonas rurais dominadas pela monocultura agressiva, como a soja transgênica; e mesmo localidades urbanas e distritos industriais onde o descarte químico de rejeitos é feito diretamente no solo ou nos corpos de água próximos. Tais zonas, em sua esmagadora maioria, encontram-se no Sul Global ou em territórios indígenas nos Estados Unidos. Tomaremos a ideia de zona de sacrifício como espacialidade articuladora, ou cronotopo privilegiado, através do qual Schweblin realiza sua elaboração ficcional.

2 Cronotopos do horror de periferia

A estrutura narrativa de *Distância de resgate* pode ser imediatamente identificada com as histórias de terror: a protagonista Amanda e sua filha, moradoras da capital, fazem uma viagem ao interior rural da Argentina no período das férias; lá, elas se deparam com eventos, lugares e pessoas esquisitas, que vão gradualmente criando uma atmosfera de medo e ansiedade. Em determinado momento, essa atmosfera se torna uma ameaça real, colocando em risco a vida de ambas. Esse tropo do horror, o qual consiste em um grupo de pessoas que se afastam da civilização para encontrar no fora – seja a natureza, o terceiro mundo ou, justamente, o interior rural – horrores inimagináveis, é bastante reconhecível e utilizado. Schweblin, ao utilizar essa estrutura, parece estar ao mesmo tempo se inscrevendo na tradição desse tipo de história de horror, mas também apontando para o tipo de manipulação, ou singularidade, que irá operar. Conforme

argumentamos acima, ela age diretamente no cronotopo do horror com fins de manipulá-lo. Propomos pensar essa dinâmica cronotópica em questão como uma espécie de "horror de periferia", o qual conjuga narrativas centradas na produção de um medo do que está do outro lado da fronteira, para além dos muros confortáveis e seguros da civilização. Essa periferia pode ser pensada em dois sentidos: espacialmente, designando uma periferia rural, dominada por uma natureza selvagem; e temporalmente, remetendo ao aspecto sociológico da periferia, caracterizada por modos de vida considerados "atrasados".

O ponto de vista espacial engendra um medo da periferia calcado em um medo do bárbaro, de uma natureza descontrolada, indomável e, portanto, ameaçadora. A cidade, o centro urbano, constitui-se como uma espécie de camada protetora contra o que está "lá fora", quer dizer, o desconhecido, aquilo que ainda não foi domesticado, capturado pelo processo civilizatório e, assim, permanece uma outridade quase absoluta – como uma grande ameaça ou, conforme diriam Deleuze e Guattari (1980), "a potência invisível da variação". Distanciar-se do centro, sair da cidade e ir para o campo são movimentos que mimetizam o medo de se afastar demais de nossa própria casa, de se perder numa floresta, de ficar suscetível às intempéries violentas do mundo natural, vulnerável aos ataques dos habitantes hostis que lá vivem. Nas narrativas de horror, estes são muitas vezes propriamente os monstros, entidades desviantes, que escapam ao domínio do Humano, do que é reconhecível, mapeável, identificável. A modernidade, com seu impulso ideológico de compreender a natureza como aquilo que deve ser necessariamente dominado e controlado – ou, em outras palavras, de transformar o natural em cultural – abre espaço para esse tipo de imaginação terrorífica em que tudo que não pertence à ordem da cultura, que ainda se encontra em um estado de natureza, é assustador. Essa configuração da especialidade que lê o centro como espaço "humanizado" e "civilizado" e a periferia como "selvagem" e "bárbara" produz uma espécie de ecofobia, uma

lente de leitura segundo a qual todo ser que não tenha passado pelo crivo da cultura é uma potencial ameaça: é a alteridade por definição, o não humano desconhecido e, por isso mesmo, ameaçador.

É claro que essa configuração também produz desdobramentos de âmbito social. Uma viagem ao interior, por exemplo, pode nos colocar em contato com formas de existência distintas do modo de vida moderno, urbano, secular. Longe das grandes cidades, encontramos vestígios de um mundo "antigo", ainda dominado por superstições e cultos, por crenças em deuses vingativos, dinâmicas sacrificiais, feiticeiros, bruxas, fantasmas. É como se, nas periferias, o passado persistisse, um tipo de passado que se diferencia da tradição: um que supostamente conseguimos superar e erradicar através da modernização que culminou nos arranjos sociopolíticos dos centros urbanos. Esse desencantamento do mundo é anunciado enquanto mecanismo civilizatório, um desenvolvimento tecnológico e histórico identificado com o próprio progresso. Isabelle Stengers (2017) o denomina "narrativa épica das ciências", um modo compulsivo de apresentar o saber de forma linear e sucessiva, universalizando a experiência histórica a partir do ponto de vista europeu e erigindo um "edifício científico" a partir do qual outras práticas de conhecimento são julgadas marginais ou meras crenças. Na mesma seara, a escritora Ursula Le Guin (2021) sugere que o tipo de relato comumente associado ao tropo da jornada do herói, em que um grande homem cumpre grandes feitos (matar o monstro, domar a besta, salvar a donzela), pode ser denominado *killer story*. A origem fundamentada da *killer story*, ou da narrativa épica, está na hipótese que concedeu primazia aos caçadores e às armas na história da arqueologia¹⁰: homens caçam e mulheres colhem, e é porque homens caçaram que as sociedades se desenvolveram ao

ponto de criar ferramentas mais e mais intrincadas. Trata-se, portanto, de uma narrativa que faz do assassinato do outro – seja do seu corpo literal ou do seu corpo social, de seu modo de vida, seu ecossistema, sua comunidade ou prole – a condição para a salvação de um grupo de indivíduos que representam "a humanidade", para a emergência da civilização ou para a manutenção desta. Podemos tomar a *Odisséia* como exemplo primordial na literatura do Ocidente: a vitória de Ulisses representa a vitória da técnica e do ardid, da racionalidade exclusivamente humana, sobre o universo bárbaro. As criaturas monstruosas e animais que ele subjuga (as quais, diga-se de passagem, assumem em sua maioria personificações morfológicas femininas) contam apenas com a sua força sobrenatural, ou com poderes igualmente mágicos, que *não têm lugar* na civilização, sendo relegadas ao tempo-espaço do mito. Ou seja, para que surja um novo arbítrio da justiça – no caso, o do poder da pólis, progênie da sociedade ocidental, que Ulisses funda ao voltar à cama de Penélope e lá sedimentar as suas raízes –, é preciso superar o macrocosmo mágico, o regime pré-político por onde vagam livres as bruxas, sereias, fúrias, harpias etc.

Desse modo, tudo aquilo que não é moderno, que não corresponde ao modo de vida cosmopolita e globalizado, torna-se ameaçador: a magia, os cultos e as entidades encantadas são verdadeiras ameaças ao nosso modo de vida, algo que nos causa um terror profundo. Nesse sentido, uma viagem ao interior periférico, como ocorre em *Distância de resgate*, é, também, uma viagem ao passado, a um universo regido por leis primitivas. O tempo, nessa configuração cronotópica, é entendido como fundamentalmente linear e progressivo, uma flecha ou linha reta que vai do passado ao futuro: passado arcaico, futuro moderno. E o espaço, evidentemente, relaciona-se indissociavelmente com o tempo,

¹⁰ A hipótese arqueológica que presta atenção à função primordial dos sujeitos coletores no paleolítico e no neolítico, função associada sobretudo às mulheres, é a que interessa a Le Guin (2021): a teoria da ficção é, para ela, uma "teoria da bolsa", nos moldes da proposição de Elizabeth Fisher, segundo a qual o primeiro dispositivo cultural teria sido não uma arma, mas um recipiente. A autora trabalha nessa forma de contar histórias que se orienta pelo receptáculo, pelo apanhar e passar adiante, cuidando do que herdamos para deixar um legado. A *life story*, portanto, ao contrário da *killer story*, é uma ficção que guarda, mas não coloniza; é uma maneira não imperialista de organizar o pensamento, que não se orienta pela linearidade da flecha ou da bala, do progresso e da evolução às custas da destruição do outro.

articulando esse nó que identifica o moderno com o centro e o arcaico com a periferia. Essa oposição binária assume várias formas ao longo da história ocidental: os cidadãos, que habitam dentro dos limites do império, contra os bárbaros, que vivem no deserto; os cultivados contra os brutos; os cristãos contra pagãos; os sedentários contra os nômades; e, é claro, as grandes metrópoles contra as zonas de sacrifício.

Do ponto de vista da natureza, percebemos uma associação entre modos específicos de relação com o mundo natural e noções generalistas de atraso e selvageria. Aqueles que ainda mantêm tradições de cultos telúricos, ou um tipo de conexão com a Terra e seus diversos entes que não passa pelo imperativo da extração, parecem produzir um medo nos modernos de recair nas profundezas do encantado. Essa oposição entre moderno e arcaico, entre centro e periferia, também espelha o horror da alteridade, o medo do Outro. Não é de se admirar, portanto, a afinidade estética e estrutural estabelecida entre essa dimensão terrestre e o feminino: na constituição da ordem patriarcal, há uma compulsória diminuição ontológica da Terra e do feminino como um par indissociável, expressa de maneira bastante evidente na caça às bruxas, por exemplo. Da mesma forma, encontramos suas raízes no colonialismo escravocrata, que consome e destrói não apenas territórios, mas *práticas singulares de constituição de território*. Não é outra coisa a ideia de habitar colonial, proposta por Malcom Ferdinand (2022, p. 80): trata-se de uma "maneira injusta de habitar a Terra" e de consumir seus recursos, cujo expansionismo provocou verdadeiro ecídio ao negar a negros africanos e povos autóctones a manutenção de suas próprias modalidades de relação com os entes terrestres.

Assim, a periferia não moderna, objeto de infindáveis narrativas de horror, desenha-se em uma teia que une intrinsecamente o medo da alteridade, do encantado, do sobrenatural e do *natural* a um só tempo, como ecos de um passado superado. Esse medo é produzido na e pela sustentação da colonização moderna, isto é, de uma cosmovisão para a qual a natureza

é algo que é preciso dominar e explorar e de que, aliás, o indivíduo deve se separar se quiser ser efetivamente "livre". A espacialização, nas coordenadas centro/periferia, parte desse imperativo da emancipação do sujeito moderno em relação à natureza. A própria definição iluminista da categoria de Humano se baseia na necessidade de sublimar certas disposições naturais, desvincilhando-se do instinto em prol da razão, da crença em prol da ciência. Daí o imaginário de uma periferia obscura, sombria, carente de iluminação: é preciso que haja um *dark continent* [continente escuro] a ser esclarecido pelas luzes do centro moderno. Assim, o processo violento de erradicação da alteridade em nome de uma homogeneidade "humana" acaba por ler toda e qualquer diferença como perigo. Aqui, o estranho ou estrangeiro é não humano, e o não humano, por sua vez, é o agente da produção de medo. Não precisamos ir muito longe (por exemplo, a obra de H.P. Lovecraft) para ver como isso se aplica de maneira didática nas narrativas dos grandes fundadores do horror contemporâneo.

Se essa formação cronotópica subjaz a uma configuração específica do horror moderno, também é um discurso que funda a "modernidade periférica" na América Latina, caracterizada pela criação de zonas de sacrifício. O que nos reconduz ao já célebre dito de que "a história da América Latina pode ser lida como uma história de terror". Não há documento histórico mais apropriado para articular essa dinâmica entre centro e periferia, passado e futuro, do que o clássico *Facundo, ou civilização e barbárie*, do argentino Domingo Faustino Sarmiento (2010). Nesse texto, que serviu de base narrativa para a chamada Geração de 1837 articular seu projeto de construção de identidade e unificação nacional por meio da modernização, Sarmiento propõe uma visão de que a nação Argentina, embora capaz de alcançar o *status* de "civilização", padece de "males" que se tornam obstáculos para seu processo de emancipação. Entre eles, "*la tierra*", que Sarmiento chamou de "deserto", as grandes extensões de campos selvagens do Pampa. Ao seu lado, "*la raza*", as populações indígenas e originárias desses cam-

pos, povos de visão atrasada, segundo ele, que constituíam um entrave para a modernização do país. Uma dicotomia simplificadora serviu de motor para a construção de uma Argentina moderna: a "civilização" das metrópoles e centros urbanos contra a "barbárie" da natureza selvagem e das populações da periferia rural.

Em *Facundo*, os Pampas são um lugar perigoso. Sarmiento alerta seus leitores sobre as possibilidades de ser picado por uma cobra, devorado por um tigre, atacado por "índios selvagens". [...] Sarmiento culpa a terra pela doença da Argentina. Na sua perspectiva, a natureza condiciona — negativamente — a vida política e social do país. Como um homem da modernidade, ele acreditava que as paisagens naturais eram problemáticas, já que ainda não haviam sido vistas pela lente científica e eram intocadas pelo capitalismo. As terras improdutivas, ainda não subjugadas ao poder humano e das máquinas, eram a fonte dos chamados "males" (Leguizamón, 2023, p. 68-69).

Assim que, com a chegada dos colonos europeus, deu-se início ao processo de "civilização" dos Pampas, culminando em uma ideologia de progresso que cultua a produção de agricultura extensiva, tanto de plantio monocultural quanto de criação pecuária. No que ficou conhecido como o processo de "conquista do deserto", os idealizadores da Geração de 37 concretizaram uma configuração cronotópica *conforme* a sua noção de modernidade, tornando a natureza selvagem objeto de cultura e as populações indígenas, objetos de genocídio e branqueamento. O próprio discurso fundador da nação argentina, portanto, espelha o tipo de arranjo espaço-temporal que encontramos nas narrativas de horror.

3 Poéticas da zona de sacrifício

Distância de resgate é um romance que age diretamente nesse cronotopo, apresentando-se, em certo sentido, como aquilo que o filósofo Fernando Silva e Silva (2022) chama de *ficções cronotopográficas*: textos ficcionais que identificam cronotopos hegemônicos¹¹ e elaboram manipulações e variações destes, inventando outras maneiras de construir tempos e espaços

na literatura. Ele sugere que há ficções conscientes acerca de si mesmas enquanto produtoras de cronotopos, ou seja, que se apropriam dos materiais brutos do cronotopo real e jogam com esses regimes de espacialidade e temporalidade. É precisamente esse movimento de manejo e, neste caso, de inversão que o livro de Schweblin performa, partindo da articulação hegemônica, analisando sua sedimentação e, finalmente, virando-a de cabeça para baixo. Se os males da Argentina, na visão de seus pais fundadores, provinham da extensão avassaladora da natureza selvagem, Schweblin intercambia esses dois pólos ao criar uma periferia que é o seu oposto. O ambiente hostil encontrado pelas personagens quando viajam para o interior, embora inegavelmente aterrorizante e ameaçador, *não é* o de uma natureza livre, intocada pela cultura. Pelo contrário, trata-se de uma natureza totalmente domesticada, industrializada, *politizada*, posto que o cenário são as gigantescas plantações de soja no Pampa argentino. E, ao invés de se depararem com um tempo pretérito, com modos de vida rústicos e ultrapassados, governados por leis sobrenaturais, o que elas vislumbram são as dimensões mais brutais do progresso técnico-científico, através da forma mais bem acabada pela qual a modernidade se relaciona com o ambiente: a *plantation*. Ou seja, o romance de Schweblin efetivamente inverte a narrativa da "conquista do deserto" ao apresentar o avanço da modernidade como, este sim, um processo de desertificação. "Mais além a soja parece verde e brilhante sob as nuvens escuras. A terra que pisam, porém, desde o caminho da entrada até o riacho, está seca e dura" (Schweblin, 2024, p. 90).

Na trama, a protagonista Amanda e sua filha pequena, Nina, viajam para uma cidade no interior da Argentina, onde pretendem passar as férias de verão. Lá, Amanda conhece Carla, uma local bonita e bem-humorada com quem desenvolve uma proximidade e por quem nutre um certo fascínio. Em determinado momento, Carla revela a Amanda que sua família fora para sempre fratura-

¹¹ "The interest in chronotopographies lies in their capacity to craft fictions that challenge hegemonic regimes of temporality, spatiality, and subjectivity – that is, hegemonic chronotopes" (Silva e Silva, 2022, p. 13).

da em função de um acontecimento funesto: seis anos antes, seu filho David contraiu uma doença misteriosa ao tocar em um lago contaminado nos arredores da casa. Sua morte era iminente. Carla sabia que o tempo era curto e que não havia médicos com recursos suficientes na região e, portanto, resolveu recorrer à bruxa do povoado, conhecida como "a mulher da casa verde". Essa mulher realizou um ritual de migração de almas em David, alegando que a intoxicação era forte demais e que o único jeito de vencê-la era dividindo-a em dois corpos; assim, a alma doente do menino viajou para um corpo saudável, e o seu corpo doente, por sua vez, recebeu uma alma igualmente saudável. Desde então, David se comporta como uma criança estranha, avoada e ausente, que mantém uma peculiar relação com animais e comunica-se a partir de fórmulas cripticas. Carla teme o próprio filho, a quem chama de "monstro" (Schweblin, 2024, p. 25), e passa a inculcar esse medo em Amanda. A aparição repentina de David em sua casa, enquanto Nina encontrava-se sozinha, somada ao comportamento inquietante de Carla, faz com que a protagonista resolva ir embora no dia seguinte, muito antes do previsto. "Isso é o próprio terror, entrar em uma casa que mal conheço procurando minha filha com tanto medo que não consigo nem sequer pronunciar o nome dela" (Schweblin, 2024, p. 36), afirma. Cria-se, a partir daqui, uma atmosfera de perigo latente, em que a "casa, os arredores, o povoado inteiro" parecem "um lugar inseguro" (Schweblin, 2024, p. 39), provocando um anseio de fuga:

Só que de vez em quando penso na estranheza do meu medo, e acho ridículo já ter começado a botar as coisas no carro, com Nina ainda adormecida no quarto dela.

Você está tentando escapar.

Sim. Mas no fim não consigo, não é?

Não.

Por quê, David?

É isso que estamos tentando averiguar (Schweblin, 2024, p. 42).

Eventualmente, Amanda resolve se despedir propriamente de Carla, passando na Sotomayor, onde ela trabalha, antes de partir. É essa decisão que propulsiona a tragédia do livro, o fato de que

Amanda e Nina acabam vítimas do mesmo tipo de intoxicação que acometera David tantos anos antes. No posto de saúde, fica claro que eles não são os únicos a sofrerem as consequências desse envenenamento: a maior parte das crianças do povoado têm certas disformidades, e várias vão diariamente à sala de espera da enfermaria receber cuidados paliativos. A localidade, portanto, é efetivamente uma zona de sacrifício, um espaço adoecido, onde corpos padecem de mazelas violentas e misteriosas.

O breve romance de Schweblin, que é composto inteiramente pelo diálogo entre David e uma Amanda já moribunda, funciona como uma espécie de história de detetives. Os dois fazem uma reconstrução dos acontecimentos, procurando por informações que os ajudem a descobrir o momento exato em que a doença foi contraída. O tempo todo se constrói uma tensão para solucionar o que poderia causar envenenamentos tão avassaladores. Não sabemos por que é David quem faz as perguntas, quais os motivos precisos pelos quais ele instiga Amanda a lhe contar em detalhes o que se passou, se tem a ver com sua própria vontade de descoberta (saber com certeza quando ele mesmo se contaminou) ou se quer ajudá-la. Ao fim da narrativa febril de investigação, parece bastante claro que as doenças que vitimam aquele povoado têm sua origem nos agrotóxicos utilizados nas extensas plantações de soja, as quais dominam totalmente a paisagem local. De forma engenhosa, Schweblin opera uma espécie de desnaturalização do real através do sobrenatural, tomando um fato concreto da história argentina recente e torcendo-o por meio das formas narrativas do horror. Aqui, ela trata especificamente da legalização de um tipo de agricultura, que é o plantio direto de soja. A partir dos anos 1990, a Argentina incentivou essa prática de cultivo, cuja base é o tratamento do solo a partir do uso extensivo de agrotóxicos e o plantio de sementes geneticamente modificadas, imunes aos efeitos nocivos do veneno. A Monsanto, multinacional responsável por criar e patentear as sementes transgênicas de soja, também é a fornecedora do principal agrotóxico para o seu

cultivo, o famigerado glifosato. Por mais que a soja transgênica seja resistente à sua eficácia destruidora, todo o entorno padece. O glifosato é um verdadeiro agente laranja ambiental, capaz de aniquilar a ecologia de plantas e animais do solo, dos insetos e outros predadores, mas também a de seus cultivadores, agricultores empobrecidos de regiões periféricas do mundo que passam a habitar verdadeiras zonas de sacrifício. O ambiente no qual o plantio direto de soja é implementado se torna automaticamente devastado: só a soja pode crescer e se desenvolver ali, nada mais. A monocultura espelha o monointeresse característico do *Plantationceno*, este regime de habitação que simplifica ao máximo os ecossistemas, desprezando – e matando – a diversidade biótica de um espaço para privilegiar a superprodução de uma única espécie rentável.

É aqui que o gesto cronotopográfico de Schweblin se concretiza de forma mais clara. A autora se apropria de uma estrutura narrativa própria das histórias de horror, a da viagem ao interior como viagem a um tempo e espaço passados, mas inverte seus polos. No interior da Argentina, o ambiente ameaçador é puramente humano, colonizado ao seu limite, onde o seu maior protagonista é um organismo fabricado pela ciência e pela tecnologia. O que causa o medo já não é a selvageria de uma natureza descontrolada, conforme preconizavam as palavras de Sarmiento, mas o ambiente propriamente cultural e premeditado da zona de sacrifício. Da mesma forma, não retrocedemos a um passado que ainda persiste periféricamente, mas testemunhamos o avanço do que há de mais moderno em termos de tecnologia agrícola – a manipulação de sementes transgênicas e sua experimentação por meio do plantio direto de soja é um experimento altamente refinado do ponto de vista científico. O que Schweblin acaba revelando, nesse gesto de inversão, é que o futuro do progresso não é tão brilhante quanto foi prometido.

A trama de uma doença desconhecida que assola toda uma população está diretamente relacionada à atuação de empresas como a Monsanto, que assume, no romance, a face da

Sotomayor. A transformação de povoados em modelos de plantio passa por uma propaganda de modernização e afluência econômica que precisa invisibilizar os efeitos nefastos que os agrotóxicos produzem nos ambientes. As imagens de grandes máquinas desenvolvidas e trabalhadores colhendo mares de soja com o auxílio de um equipamento de ponta fazem parte de um processo de ocultação da realidade absolutamente violenta por trás. Pois tais povoados são forçosamente desassistidos do ponto de vista da saúde pública: não há hospitais, não há médicos, não há pesquisa científica que seja capaz de atestar que o glifosato é um vetor de adoecimento generalizado. Todas as doenças que acometem essas áreas rurais são desconhecidas porque esse desconhecimento é produzido: seus efeitos são invisibilizados para que o plantio em mega escala siga ocorrendo sem grandes interrupções. Mais uma vez, o deserto bárbaro de Sarmiento se revela a própria colonização, cujo processo de monocultura fatalmente irá acarretar um deserto de vidas: só restará a soja. Enquanto o eco-horror e o horror folk eram baseados em um medo que fundamentava a ideologia colonial, *Distância de resgate* trabalha com o horror *produzido* pela experiência colonial. Não é mais a natureza selvagem que dá medo, mas a natureza colonizada; não são mais as populações não modernas, com seus modos de vida ancestrais que nos ameaçam, mas a tomada de consciência de que tais populações somos nós, e é o modo de vida predatório do capitalismo extrativista que nos ameaça.

A face mais visível do Antropoceno, por certo, é a violenta alteração das condições habituais de funcionamento do planeta, normalmente na forma das catástrofes – grandes rompimentos de barragens, a acidificação dos oceanos, o aumento das temperaturas médias, extinções de espécies em larga escala. Entretanto, há uma face ainda mais insidiosa e, por isso mesmo, menos visível, que diz respeito à construção do novo planeta que habitamos. Um tipo de violência vagarosa, persistente, que parece não irromper de maneira notável no cotidiano. É uma construção lenta e

cuidadosa de um planeta *manufaturado* em nome do lucro. Schweblin tenta criar uma gramática narrativa apta a dar conta dessas violências sutis, tornando inteligível o ambiente rural devastado onde os efeitos nefastos da superprodução a todo custo tentam ser contidos, encerrados. Em certo sentido, ela performa quase uma literatura de antecipação, construindo uma poética do horror própria às zonas de sacrifício, que sentem os efeitos da crise climática com mais intensidade e mais cedo, mas que, assim como é próprio do Antropoceno, irão fatalmente se expandir a nível global.

A soja transgênica, que mantém poucas relações de similaridade com aquilo que conhecemos como "planta", é um tipo de elemento de distúrbio que se funde com a paisagem do Pampa de maneira muito sutil. Mas não se trata de uma catástrofe, um evento de grande magnitude. Trata-se de uma violência persistente em sua construção, porém sutil do ponto de vista temporal, que é simultaneamente construída e cuidadosamente invisibilizada. Ao mesmo tempo em que se violenta as populações e o ambiente em uma zona de sacrifício, também se ensaia a construção de um novo e outro mundo. Por mais que pareça que ainda vivemos no mesmo espaço, que as coisas estão seguindo sua ordem habitual, há algo de *infamiliar* zumbindo na paisagem. Há uma certa inquietação de que já não mais habitamos o nosso planeta, e que este novo planeta nos é hostil. A paisagem da soja é assombrada por sua própria capacidade de antecipar um futuro, um futuro de ruína e devastação.

4 Habitando a zona de sacrifício

A "distância de resgate" que dá nome ao livro é um termo utilizado por Amanda para descrever o cálculo feito por ela (e, em princípio, por todas as mães) ao avaliar constantemente o risco de estar longe de sua filha; é a medida variável de tempo e espaço que as separa e o risco de que o fio que as une estique em demasia, impedin-

do um resgate. Essa imagem do fio acompanha toda a narrativa, posto que Amanda está sempre reportando a David seu grau de tensão ou de relaxamento. Ela serve de guia para ambos, que, em um processo árduo de recapitulação dos acontecimentos, em meio aos delírios febris de Amanda, estão procurando o ponto exato em que ela e Nina são contaminadas. A distância de resgate é "muito importante", de acordo com David, porque se trata de um indício sensível do aparecimento de um problema, como uma bússola instintiva (a intuição materna de Amanda?) que poderia levá-los à descoberta. No entanto, o andamento é frustrante, pois, ao longo do diálogo, fica claro que aquilo que David julga importante nem sempre coincide com o que Amanda julga importante. Aliás, muito do que para ela ameaça o fio, aumentando a distância de resgate, são marcadores normativos e estereotipados do medo: a estranheza de David; sua quase normalidade ou quase beleza, arruinada pelas manchas da pele e pelos olhos vermelhos; a crença macabra e sobrenatural de Carla, para quem seu verdadeiro filho está perdido em outro corpo; as crianças disformes e monstruosas¹² etc.

Por que as mães fazem isso?

Isso o quê?

Isso de se adiantar em relação ao que poderia acontecer, isso da distância de resgate.

Porque cedo ou tarde acontecerá algo terrível. Minha avó ensinou minha mãe, durante toda a infância dela, minha mãe ensinou a mim, durante toda a minha infância, e eu tenho que cuidar da Nina.

No entanto o importante lhes escapa (Schweblin, 2024, p. 66).

Efetivamente, a distância de resgate falha no momento mais importante, quando Amanda e Nina sentam-se no gramado da Sotomayor, observando os trabalhadores que descarregam uma série de galões de um caminhão. Antes, enquanto ainda estava ali dentro, esperando para se despedir de Carla, Amanda havia escutado um estrondo, o barulho de algo caindo no chão. Depois, já na parte externa, ela repara que um

¹² "São crianças estranhas. São, sei lá, arde muito. Crianças deformadas. Não têm cílios, nem sobrancelhas, a pele é avermelhada, muito avermelhada, cheia de escamas. Apenas algumas poucas são como você. / *Como eu sou, Amanda?* / Não sei, David, mais normal?" (Schweblin, 2024, p. 80).

desses galões está parado sozinho na entrada do galpão. De modo que não é muito difícil juntar as peças do quebra-cabeça: um galão de agrotóxicos cai e fura, seu líquido vaza do recipiente e escorrega lentamente até a grama onde, em seguida, Nina e Amanda se sentam, crendo que a umidade do solo não é nada mais do que o orvalho da manhã. Amanda não percebe o perigo porque *não há nada de esteticamente aterrorizante neste cenário*: não é de noite, não há monstros, não há bruxas. Pelo contrário, tudo lhe parece agradável, quase idílico, ao melhor estilo *fugere urbem*, uma natureza pura e tranquila que vem sanar a mente dos tormentos caóticos da cidade.

Fico surpresa com a vontade que me dá de tomar um mate, a pouca vontade que tenho de entrar no carro e dirigir quatro horas e meia até a capital. Voltar para a barulheira, para o lixo, para o congestionamento de todas as coisas.

Esse lugar realmente parece melhor para você?

Um grupo de árvores faz um pouco de sombra e nos sentamos nos troncos, perto da cisterna. Os campos de soja se estendem para os lados. Tudo é muito verde, um verde perfumado, e Nina me pergunta se não podemos ficar um pouco mais (Schweblin, 2024, p. 50).

Testemunhamos mais uma vez a inversão dos tropos do horror performada por Schweblin: se, no eco-horror e no horror folk clássicos, é a periferia o objeto que produz o medo, aqui o terror é próprio à periferia, à experiência aterrorizante daqueles que se encontram em zonas de sacrifício. Paralelamente, se se reportava aos signos do desconhecido – regiões brutas e não domesticadas, seres estranhos e não reconhecíveis – para fabricar um sentimento de pavor, aqui é precisamente o ambiente mais humanamente controlado, mais comum ao modo de vida moderno, que configura a verdadeira ameaça: uma empresa altamente industrializada funcionando a pleno vapor, um caminhão sendo descarregado por trabalhadores, uma plantação de soja brilhando nas primeiras horas da manhã.

Tanto Amanda quanto Carla se culpam pelo vacilo da distância de resgate, por sua desatenção: "não funcionou, não vi o perigo" (Schweblin, 2024, p. 86), diz a primeira a David; "não sei como não vi, por que diabos estava preocupada com

a porra de um cavalo em vez de me preocupar com meu filho" (Schweblin, 2024, p. 17), diz Carla a Amanda quando lhe conta do envenenamento do filho. Mas o que as interjeições de David e, num modo geral, a hipótese especulativa do romance demonstram é que o lapso ou a insuficiência da distância de resgate não está em seus agentes individuais, em uma cegueira temporária e pontual, e, sim, em uma cegueira ideológica, metafísica: o que faz o perigo imperceptível a Amanda e Carla não é um momento de descuido, mas que elas, conforme insiste David, *não entendem o que importa*. Dito de outro modo, o perigo é invisível não apenas porque ele nem sempre se manifesta através dos marcos visíveis do terror, naquilo que está nas margens do reconhecimento, no estranho ou no *unheimlich*; mas também, e sobretudo, porque *ele não se encontra onde a distância de resgate opera*. Ele a excede, pois ele é inerente ao modo mesmo como a modernidade terraforma, como ela lida com ambientes.

Retomando o argumento: há no romance um pareamento entre monstruosidade e doença, de um lado, e normalidade e saúde, de outro. A linha do tempo moderna enxerga a doença como um estágio temporário entre duas instâncias de saúde; a cura, nesse sentido, implica em reverter o sujeito infectado ao seu "estado de natureza", a um passado saudável e "limpo". Porém, a contaminação da qual padecem David, as mais de trinta crianças do povoado e agora também Amanda e Nina é uma da qual não existe volta – apenas mutação. A modernidade, embora tenha produzido a doença, não se cansa de produzi-la e não está disposta a deixar de fazê-lo, *não é capaz de conferir saúde*, não é capaz de oferecer a cura. Isso ocorre em dois níveis de análise: o primeiro já está explicitado no romance e diz respeito à manipulação ativa do alcance de violência ou, em termos butlerianos, do aumento ou da diminuição da vulnerabilidade constitutiva de um corpo. O que caracteriza a zona de sacrifício é precisamente a sua dispensabilidade, o fato de que seus habitantes, humanos e não humanos, são sujeitos almejantes, desprezíveis, *ungrie-*

vables¹³ (Butler, 2015). Suas redes de cuidado e de proteção são reduzidas em prol da *big picture*, do panorama geral do desenvolvimentismo, e suas mazelas são invisibilizadas, computadas enquanto "dano colateral". A lógica capitalista de crescimento econômico por meio do extrativismo e da exploração tecnoquímica fabrica o espaço adoecido e adoecedor, ao mesmo tempo que lamenta a falta de infraestrutura para socorrê-lo. Assim, uma assistência médica de qualidade¹⁴ não chega até a periferia rural: como diz David, "aqui são poucas as crianças que nascem bem [...]. Faltam médicos, e a mulher da casa verde faz o que pode" (Schweblin, 2024, p. 77).

É significativo que a única pessoa capaz de oferecer algum tipo de remédio para a intoxicação seja a bruxa do povoado: a ciência aterrissa na periferia sob a forma de um maquinário altamente tecnológico, mas não sob a forma de serviços básicos de saúde. A medicina ocidental não chega, mas a magia das feiticeiras continua lá. Para além da disponibilidade da mulher, interessa que ela não performe uma solução restauradora, senão uma mutação de almas; que ela entenda que não há retorno a uma condição pretérita de pureza, que não há "estado de natureza" passível de ser recuperado. O que nos leva ao segundo nível de análise, este mais ontológico do que político: *ontologicamente*, não existe cura para o envenenamento – de David, de Nina, do Pampa argentino, da própria Terra –, apenas *transformação*. É esse fato ou enunciado importante que a bruxa reconhece e David parece depreender, visto que ele habita a zona intermediária entre contaminado e sobrevivente, a qual espelha a

própria zona de sacrifício. Até mesmo Carla desconfia disso em alguma medida, pois é à mulher da casa verde que ela recorre antes mesmo de tentar o postinho. Entretanto, assim como Amanda, o seu olhar está equivocado, viciado em concentrar-se tão somente no macabro, no sobrenatural, no diferente:

Carla acredita que tudo isso está relacionado com as crianças da sala de espera, com a morte dos cavalos, o cachorro e os patos, e com o filho que não é mais seu filho, mas continua a viver na sua casa. Carla acredita que tudo é culpa dela, que, ao me mudar naquela tarde de um corpo para outro, mudou mais alguma coisa. Algo pequeno e invisível, que foi arruinando tudo. [...]

Ela não se surpreenderia ao saber disso, ela diz a si mesma que estou por trás de todas as coisas. Que o que quer que tenha amaldiçoado este povoado nos últimos dez anos, agora está dentro de mim (Schweblin, 2024, p. 81-82).

A falha da distância de resgate talvez exprima o fracasso cosmológico da modernidade, que só se preocupa com dois polos: o da proteção e, depois, o da restauração. Proteger ou sanar. Amanda, assim como Carla, preocupa-se constantemente em proteger Nina dos perigos aparentes – da piscina funda, do garoto monstruoso, dos carros, das ruelas –, mas o grande perigo era um agente invisível, um pesticida silencioso vivendo em meio a uma paisagem aparentemente inofensiva *para a sua filha*¹⁵. Depois, a preocupação de curar Nina, que é levada para a mesma bruxa que performou a transfusão de almas em David. A investigação de David, que representa também uma espécie de especulação política, parece sugerir que o ponto que importa se encontra no meio: é no meio que David habita, é dali que seu estado atual começa. Como a própria América Latina

¹³ Ser passível de luto é, para Judith Butler (2015), o pressuposto de toda vida que importa. É o pranto, a perturbação pela perda de uma vida, a medida de seu próprio valor – ou seja, o luto possibilita a apreensão do que é vivo como algo que *vive* e, assim, será lamentado no momento da morte. Um exemplo dessa diferenciação de importância entre moradores da capital e moradores do interior ocorre quando a enfermeira do posto "deixa de cantarolar" ao descobrir que Amanda e Nina não são do povoado, "como se por causa dessa informação tivesse que reiniciar a consulta do zero" (Schweblin, 2024, p. 71).

¹⁴ "O efeito vai e volta, vocês estão intoxicadas / Sim. Mas por que então nos dão algo para insolação? / Porque a enfermeira é uma mulher idiota demais. / [...] Sim. Mas o filho da enfermeira, os garotos que vêm a esta sala de aula, esses garotos estão intoxicados? Como pode uma mãe não perceber? / Nem todos sofreram intoxicações. Alguns já nasceram envenenados, por causa de alguma coisa que suas mães aspiraram no ar, devido a uma coisa que comeram ou tocaram" (Schweblin, 2024, p. 77).

¹⁵ A paisagem das plantações de soja é sabidamente nociva para os outros entes que habitam o seu território e, no caso, até mesmo para os humanos da localidade, visivelmente precarizados. Um outro ponto que não iremos desenvolver, porém merece atenção, é a presença desta dimensão da família nuclear que tanto orienta a modernidade. Talvez uma segunda ou terceira reivindicação de David seja um tipo de cuidado não exclusivamente materno ou, melhor dizendo, de uma maternidade "ampla", não limitada à esfera da família. Um cuidado que se estenda às outras crianças, aos outros seres da Terra e também àqueles por vir, pois a distância de resgate tem operado em uma esfera individual: "tenho que proteger 'o meu filho', 'a minha filha' do perigo", e não "tenho que encontrar o perigo a fim de desfazê-lo para todos".

colonizada, o menino nunca mais será o que foi antes da tragédia do envenenamento, antes da imposição de um modo de vida contaminado. Mas ele pretende, lançando mão da expressão de Donna Haraway (2022), "ficar com o problema", isto é, acompanhar o problema, esmiuçar a história, buscar as origens e os motivos. Sua preocupação é *descritiva*, não para dizer o que deveria ter sido feito antes (como se proteger da zona de sacrifício), nem o que deve ser feito depois (como restaurar a zona de sacrifício), mas localizar o ponto exato em que ela se materializa, o ponto do meio: o que causa a doença? De que maneira ela aparece? Por que ela aparece? O que faz de um lugar uma zona de sacrifício? Quem faz com que ela exista? A quem ela interessa? O importante é a compreensão de como, onde, quando e por que a zona de sacrifício vem a existir.

O problema da lógica colonial e extrativista que guia a modernidade é que ela *não consegue evitar a produção de zonas de sacrifício*. É essa imprescindibilidade estrutural – discursivamente naturalizada, apresentada como uma manifestação "do real", embora seja a manifestação de um regime epistemológico e sociopolítico específico – que David persegue, que é preciso apontar. Daí sua frustração com o fato de Amanda não estar entendendo, porque a questão fundamental não é como se preservar da contaminação antes ou como curar-se dela depois, mas apurar o olhar para ver onde ela aparece e por que ela continua existindo. E é justamente o agente maligno no germe da intoxicação (o glifosato, a Sotomayor, a monocultura da soja, o regime da *plantation*) que ninguém parece notar ou contestar, ao qual não se presta atenção, ao qual se dá de ombros, como se fosse uma *inevitabilidade natural*, e não programada/sistêmica. Como diz Carla:

Acontece, Amanda, estamos num campo cercado de plantações. Toda hora alguém cai, e caso consiga se salvar, também ficará estranho. Podem ser vistos pela rua, quando aprende a reconhecê-los a gente se surpreende com a quantidade deles (Schweblin, 2024, p. 52).

Ao nosso ver, essa frase, esse "acontece" sintetiza isto que estamos chamando de cegueira

ideológica da modernidade – e que David chama de "não ver o que importa". Pois a presença ubíqua do veneno, a produção contínua dessas zonas contaminadas, a destruição de ecossistemas como resíduo sacrificial do desenvolvimentismo são naturalizadas, mas *os efeitos* disso são demonizados, quer dizer, *demoniza-se aqueles que padecem das suas consequências*, aqueles que vivem efetivamente nesses lugares e que carregam no corpo as suas marcas estranhas. Para David, é precisamente sobre esse "acontece" que se deve agir: nada simplesmente acontece, por que isso acontece e por que continua acontecendo?

O romance termina com o problema exposto, mas em suspenso: o pai de Nina, que veio levá-la de volta a Buenos Aires, também não vê "o que é importante: o fio finalmente solto, como um pavio aceso em algum lugar" (Schweblin, 2024, p. 92). Quer dizer, não reconhece a alma de Nina no corpo de David e não entende o que aconteceu com sua filha, o tipo de transmutação pela qual ela passou e o porquê. Esse fio enfim solto é o fio que unia Nina à mãe, mas talvez também o fio que une a Terra. Menos do que fazer um elogio à monstruosidade como afeto puramente positivo ou à zona de sacrifício como cenário de um levante contracolonial; menos do que advogar pela preservação distanciada da natureza em seu estado "puro", em reservas ou parques, o livro de Schweblin amplia, ou melhor, *complexifica* a problemática, ajustando os olhos para compreender uma *mundificação*. Paralelamente ao pareamento monstruosidade-doença, há uma transversal que interliga violência ambiental, violência social e violência corporal: o corpo da Terra, com seu solo infectado dos mais violentos venenos, é também o corpo do povoado abandonado à própria sorte e os corpos doentes de Nina e Amanda que lutam para sobreviver. O problema com o qual ficamos, o problema que teremos que acompanhar, é o fato de que a zona de sacrifício, o extrativismo e a memória colonial existem e são chagas incuráveis. Nenhum desses ambientes voltará a ser o que era antes, e a pergunta que se coloca é como viver com isso, como puxar o fio que parte do

meio? Como viver com David, como habitar uma zona de sacrifício, como existir em um ambiente degradado sem perder de vista o que importa?

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. São Paulo: 34, 2018.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mille Plateaux: capitalismo et schizophrénie*, v. 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. v. 2.

DE BRUYN, Ben. Introduction: beyond the sacrifice zone. *Textual Practice*, v. 37, n. 10, p. 1475-1498, 2023.

EDWARDS, Justin; GRAULUND, Rune; HOGLUND, Johan. *Dark scenes from damaged Earth: the Gothic Anthropocene*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2022.

FARRIER, David. *Anthropocene poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019.

FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu, 2022.

GHOSH, Amitav. *O grande desatino*. São Paulo: Quina, 2022.

JUSKUS, Ryan. Sacrifice Zones: A Genealogy and Analysis of an Environmental Justice Concept. *Environmental Humanities*, v. 15, n. 1, p. 3-24, 2023.

HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema*. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

HARAWAY, Donna. *Reinventando a natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2023.

LE GUIN, Ursula. *A teoria da ficção da bolsa*. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

LEGUIZAMÓN, Amalia. *Sementes do poder*. São Paulo: Elefante, 2023.

PRATT, Mary Louise. *Planetary Longings*. Washington: Duke University Press, 2022.

SARMIENTO, Rodrigo Faustino. *Facundo: ou civilização e barbárie*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SCHWEBLIN, Samanta. *Distância de resgate*. São Paulo: Fósforo, 2024.

SCHWEBLIN, Samanta. Samanta Schweblin: o horror cotidiano e as formas de assombrar o leitor. [Entrevista cedida a] Rodrigo Casarin. *UOL*, [s. l.], 18 abr. 2022. Disponível em: www.uol.com.br/splash/colunas/pagina-cinco/2022/04/18/samanta-schweblin-passaros-na-boca-sete-casas-vazias-entrevista.html. Acesso em: 20 ago. 2024.

SILVA E SILVA, Fernando. Chronotopographies: chronotopes and the crafting of fictions. *UnderCurrents: Journal of Critical Environmental Studies*, [s. l.], v. 21, p. 11-16, 2022.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte, n. 62, p. 1-15, maio 2017.

TIDWELL, Christy; SOLES, Carter. *Fear and nature: ecohorror in the Anthropocene*. Philadelphia: Penn State University Press, 2021.

TSING, Anna *et al.* *Arts of living in a damaged planet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

André Corrêa da Silva de Araujo

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020. Pós-doutorando em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)/FAPERGS.

Maria Petrucci Sperb

Doutoranda em Teoria Literária na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Endereço para correspondência

ANDRÉ CORRÊA DA SILVA ARAUJO

Rua Barão de Tatuí, n. 375, apto 62
Santa Cecília, 01226-030
São Paulo, SP, Brasil

MARIA PETRUCCI SPERB

Rua Felipe Neri, n. 115, apto 9
Auxiliadora, 90450-150
Porto Alegre, RS, Brasil