



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



LANA IEDA NUNES COSTA

O FANTÁSTICO EM *LAS COSAS QUE PERDIMOS EN EL FUEGO*, DE MARIANA ENRIQUEZ

DOURADOS-MS
2024



LANA IEDA NUNES COSTA

O FANTÁSTICO EM *LAS COSAS QUE PERDIMOS EN EL FUEGO*, DE MARIANA ENRIQUEZ

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação, Mestrado em Letras, da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FALE) da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), como requisito à obtenção do Título de Mestre em Letras, área de Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber.

Orientador: Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas (Orientador)

Profa. Dra. Ana Lúcia Trevisan (Membro titular/Mackenzie)

Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci (Membro titular/UTFPR)

Prof. Dr. Paulo Bungart Neto (Membro suplente interno/UFGD)

Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato (Membro suplente externo/UEMS)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

C838f Costa, Lana Ieda Nunes

O fantástico em Las cosas que perdimos en el fuego, de Mariana Enriquez [recurso eletrônico] / Lana Ieda Nunes Costa. -- 2024.

Arquivo em formato pdf.

Orientador: Gregório Foganholi Dantas.

Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2024.

Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:

<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Literatura fantástica. 2. Literatura argentina. 3. Conto contemporâneo. 4. Mariana Enriquez. I. Dantas, Gregório Foganholi. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e aos meus irmãos, pelo suporte e apoio;

Ao meu núcleo familiar douradense, pelo acolhimento e inspiração;

Ao Breno, pelo companheirismo;

Aos meus amigos, pelas boas vibrações;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos;

Ao meu orientador, Gregório Dantas, pela orientação paciente e incentivo encorajador;

Aos membros da banca examinadora, Ana Lúcia Trevisan, Wellington Ricardo Fioruci, Fábio Dobashi Furuzato e Paulo Bungart Neto, pela leitura atenta e pelas contribuições fundamentais para o encaminhamento desta pesquisa;

E a todos que torceram, direta ou indiretamente, para que eu conquistasse esse objetivo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 8

CAPÍTULO 1..... 11

NOVA NARRADORA ARGENTINA..... 11

1.1 Nueva Narrativa Argentina 11

1.2 Mariana Enriquez e a literatura latino-americana recente..... 22

CAPÍTULO 2..... 34

O FANTÁSTICO NOS CONTOS DE MARIANA ENRIQUEZ 34

2.1 A literatura fantástica sob o olhar teórico 34

2.3 Pablito clavó un clavito 44

2.4 La Hostería..... 48

2.5 La casa de Adela 52

CAPÍTULO 3..... 59

MONSTROS LATINO-AMERICANOS 59

3.1 O sobrenatural na América Latina 59

3.2 Os monstros..... 60

3.3 El patio del vecino..... 69

3.4 Bajo el agua negra 76

3.5 O monstro moral em “El patio del vecino” e “Bajo el agua negra” 81

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 90

REFERÊNCIAS 93

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo identificar os procedimentos e temas da literatura fantástica nos contos “La Hostería”, “La casa de Adela”, “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, “El patio del vecino” e “Bajo el agua negra”, incluídos no livro *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), escrito por Mariana Enriquez. Outro foco desta pesquisa é fazer uma leitura crítica do livro considerando três pontos de análise: sua filiação à tradição do fantástico literário, a configuração da figura do monstro e a leitura da recente história argentina que perpassa os contos de Enriquez. Partindo do conceito *Nueva Narrativa Argentina*, de Elsa Drucaroff (2011), objetiva-se levantar questões pertinentes sobre um dos nomes que compõe o quadro de novas narradoras da literatura latino-americana e compreender como as narrativas de Enriquez dialogam com a tradição literária do fantástico e ainda alcançam uma dimensão sociopolítica.

Palavras-chave: Literatura fantástica; literatura argentina; conto contemporâneo; Mariana Enriquez.

RESÚMEN

Esta disertación se propone a identificar los procedimientos y temas de la literatura fantástica en los cuentos “La Hostería”, “La casa de Adela”, “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, “El patio del vecino” y “Bajo el agua negra”, incluidos en el libro *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), escrito por Mariana Enriquez. Otro enfoque de esta investigación es realizar una lectura crítica del libro considerando tres puntos de análisis: su filiación a la tradición de lo fantástico literario, la configuración de la figura del monstruo y la lectura de la reciente historia argentina, que atraviesa los cuentos de Enriquez. A partir del concepto *Nueva Narrativa Argentina*, de Elsa Drucaroff (2011), se pretende plantear cuestiones pertinentes sobre uno de los nombres que compone el cuadro de nuevas narradoras de la literatura latinoamericana y comprender cómo las narrativas de Enriquez dialogan con la tradición literaria de lo fantástico y alcanzan aún una dimensión sociopolítica.

Palabras clave: Literatura fantástica; literatura argentina; cuento contemporáneo; Mariana Enriquez.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa teve início durante a graduação, por meio da Iniciação Científica, em 2020, com o propósito de estudar teorias sobre a literatura fantástica e identificar procedimentos e temas do gênero na literatura brasileira. Contudo, o período de isolamento, durante a pandemia, despertou um sentimento de curiosidade e uma maior proximidade com a literatura latino-americana, especialmente com obras de autoria feminina. Nesse contexto, e através da leitura de autoras como Mariana Enriquez, Samanta Schweblin e María Fernanda Ampuero, tornou-se perceptível que essas escritoras estabelecem um diálogo entre a literatura de gênero e as questões sociopolíticas de seus países. A partir disso, iniciou-se um interesse por explorar a literatura fantástica latino-americana recente, com foco particular na obra de Enriquez.

Durante o período de pesquisa, que inclui tanto o desenvolvimento da Iniciação Científica como a elaboração do projeto de Mestrado, os vários encontros do Grupo de Estudo do Fantástico da UFGD e do Colóquio de Literatura Fantástica da UFGD, ambos coordenados pelo Prof. Gregório Dantas, desempenharam um papel fundamental na solidificação das ideias que vinham sendo desenvolvidas. Esse envolvimento foi essencial para o encaminhamento desta dissertação que, à luz das teorias do fantástico, aborda a literatura de Mariana Enriquez e sua relação com o cenário latino-americano, revelando diferentes perspectivas e temáticas exploradas pela escritora.

O primeiro capítulo desta dissertação examina outras pesquisas realizadas sobre a obra de Mariana Enriquez, a fim de demonstrar que a autora estabelece diálogos com diversas áreas e pode ser analisada de vários modos. Um estudo importante é o de Elsa Drucaroff, que permite refletir sobre a nova geração de narradoras à qual Enriquez pertence e como ela se diferencia das gerações anteriores. Além disso, os textos críticos subsequentes fornecem uma visão mais ampla do momento de protagonismo das escritoras latino-americanas e convergem no fato de que essa geração de mulheres explora temáticas sombrias e aterrorizantes, sejam elas sobrenaturais ou não.

O segundo capítulo contextualiza as teorias da literatura fantástica selecionadas para esta pesquisa. A teoria de Todorov, presente em *Introdução à literatura fantástica* (ano), é crucial para entender o gênero, pois sistematiza uma estrutura para o texto fantástico com base em narrativas publicadas nos séculos anteriores. O estudo de David Roas, em *A ameaça do fantástico* (2014), é relevante por trazer uma nova perspectiva para o fantástico, atualizando alguns conceitos de Todorov e focando na desestabilização do real. O embasamento teórico é

complementado pelo estudo de Remo Ceserani, em *O fantástico* (2006), essencial para a identificação dos procedimentos e temas recorrentes nas narrativas fantásticas. O mesmo capítulo também aborda três contos de Enriquez: “Pablito clavó um clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, “La Hostería” e “La casa de Adela”, a fim de aproximá-los com os estudos teóricos selecionados.

O terceiro capítulo consiste na análise dos contos “El patio del vecino” e “Bajo el agua negra”, à luz das teorias do fantástico, com ênfase em um ponto em comum: a monstruosidade física e moral. O estudo de Jeffrey Cohen, em “A cultura dos monstros: sete teses” (2000), e o conceito de monstruosidade moral de Michel Foucault (2010) forneceram a base teórica necessária para investigar como Mariana Enriquez utiliza a figura do monstro, um tema tão recorrente na literatura fantástica, a fim de estabelecer um conexão entre o contexto argentino e as questões pessoais e coletivas de seus personagens.

Inicialmente, é fundamental salientar que a seleção dos contos de Enriquez abordados nesta dissertação se deu com base na presença de elementos ou seres sobrenaturais, característica indispensável para a definição de uma narrativa fantástica. Através de uma análise criteriosa, foi possível identificar uma unidade temática e certos procedimentos nos contos escolhidos de *Las cosas que perdimos en el fuego*. Os contos “Pablito clavó um clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, “La Hostería” e “La casa de Adela” foram selecionados por sua exploração procedimentos e temas da literatura fantástica, além de evidenciarem uma conexão direta com questões argentinas. Em “Pablito clavó um clavito”, através do fantástico, a autora aborda os crimes reais de um infanticida que assombraram a população argentina. “La Hostería” e “La casa de Adela” compartilham tanto elementos do fantástico tradicional quanto o tema da ditadura militar argentina. Nessas narrativas, temas comuns da literatura fantástica são adaptados para as questões históricas do país, conferindo ao sobrenatural uma camada ainda mais perturbadora devido à base real dos eventos enfrentados pelos personagens.

Ao estabelecer correlações entre os contos “El patio del vecino” e “Bajo el agua negra” tornou-se evidente a presença do tema da monstruosidade em ambos, suscitando assim a necessidade de uma análise voltada para a configuração do monstro. Todos os contos citados atendem às exigências de uma narrativa fantástica, no entanto, os dois últimos instigaram uma investigação mais profunda em relação a abordagem da monstruosidade, considerando o aspecto físico e moral do monstro. Dessa forma, este estudo se propõe a situar Mariana Enriquez como uma narradora argentina que possui preferência pela literatura de gênero, em consonância com a maioria dos escritores de sua geração, e que associa os recursos do fantástico ao contexto histórico argentino, emergindo como uma voz contemporânea que não só utiliza, mas também

subverte o modelo narrativo tradicional, deixando sua marca inconfundível na cena literária atual.

CAPÍTULO 1

NOVA NARRADORA ARGENTINA

Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón. Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en forma de barcos, de aviones. Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer.

Alejandro Zambra

1.1 Nueva Narrativa Argentina

Em *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (2011), a crítica argentina Elsa Drucaroff cunha o conceito *Nueva Narrativa Argentina* (NNA), para descrever as narrativas produzidas por gerações que cresceram após o período da ditadura militar. A autora utiliza essas duas expressões, *nueva narrativa argentina* e *narrativa de las generaciones de postdictadura*. Embora não sejam sinônimas, se referem ao mesmo fenômeno literário e são complementares:

‘NNA’ alude a rasgos novedosos que pueden detectarse en la narrativa de escritores y escritoras que nacieron después de 1960 y surgieron a partir de los años 90; ‘narrativa de las generaciones de postdictadura’, por su parte, subraya, en este caso, que esa novedad respecto de la literatura anterior está relacionada con un trauma que afecta a la sociedad argentina y proviene, como todo trauma, de un pasado negado y doloroso. (DRUCAROFF, 2011, p. 17).¹

De acordo com Drucaroff, o enfoque da NNA é a ruptura, a descontinuidade. As narrativas que compõem esse *corpus* foram produzidas na época democrática, por pessoas que vivenciaram fragmentos da ditadura, devido ao fato de serem crianças e não terem plena consciência do período em que se situavam, ou nem sequer terem vivenciado esse momento.

Ao usar a palavra *nueva* em seu conceito, Drucaroff não pretende menosprezar a literatura que veio antes, afinal entende que o novo não surgiu do zero absoluto, pelo contrário,

¹ ‘NNA’ remete a características novas que podem ser detectadas na narrativa de escritores nascidos depois de 1960 e que surgiram a partir dos anos 90; ‘narrativa das gerações de pós-ditadura’, por outro lado, sublinha, neste caso, que essa novidade a respeito da literatura anterior está relacionada a um trauma que afeta a sociedade argentina e provém, como todo trauma, de um passado negado e doloroso. (DRUCAROFF, 2011, p. 17, tradução minha).

é uma reelaboração produtiva de algo anterior. Para a autora, o que há de novo na NNA é uma “cierta entonación, ciertas ‘manchas temáticas’ y ciertos procedimientos que em general no aparecen así en otra parte, al menos como tendencia generalizada” (DRUCAROFF, 2011, p. 18).² Nesse sentido, o conceito proposto se trata de um recorte sobre um grupo de narrativas produzidas por gerações de pós-ditadura, definido por meio de um marco histórico, uma unidade temática, e procedimentos específicos.

Drucaroff destaca uma entonação particular nas novas narrativas, a qual denomina como a característica mais marcante. A entonação mencionada refere-se a:

[...] eso que más conecta el lenguaje con las vísceras, el cuerpo, el contexto inmediato, la valoración o actitud ante lo que nos rodea. Gritar, susurrar, acusar, quejarse, ordenar, proclamar, denunciar, explicar, dudar, bromea, ponerse serio, todo eso se manifiesta también con los tonos de la voz y la literatura también hace sonar entonaciones de papel. La narrativa anterior entona grito, acusación, proclama, denuncia, reflexión, explicación sesuda; si bromea, es con un fin serio: criticar y denunciar; si juega (como jugaron, cada uno a su modo, Cortázar o Borges), es para hacer preguntas filosóficas que no son juego. Serio concierto sinfónico que inevitablemente tendrá tímpanos en su parte culminante: ésa es la música de gran parte de la buena literatura anterior. La nueva se toma menos en serio. Predomina la socarronería, una semisonrisa que puede llegar a carcajada o apenas sobrevolar, pero señala siempre una distancia que no se desea recorrer: la que llevaría a tomarse demasiado en serio. (apud DRUCAROFF, 2011, p. 21).³

Nessa perspectiva, a entonação se relaciona com a posição adotada diante do contexto social, cultural e histórico. As narrativas dos anos 50 e 60 possuíam um tom crítico mais evidente, os textos refletiam uma preocupação com as questões políticas e sociais do país. Já a Nova Narrativa, segundo a autora, se distancia do tom de denúncia, e é muito mais irônica. Para ilustrar seu ponto de vista, Drucaroff compara dois contos: “Nota al pie” (1967), de Rodolfo Walsh e “Hacia la alegre civilización de la capital” (2008), de Samanta Schweblin. Com entonações complementemente distintas, os contos compartilham a alienação no capitalismo como o mesmo tema. No conto de Walsh, o tema é abordado de maneira direta, pois retrata a história de um personagem que abandona um trabalho manual para se dedicar ao trabalho intelectual, entretanto, a alienação permanece. Já no conto de Schweblin, a alienação é explorada de

² “certa entonación , ‘certas manchas temáticas’ e certos procedimientos que em geral não aparecem assim em outra parte, pelo menos como tendência generalizada”. (DRUCAROFF, 2011, p. 18, tradução minha).

³ o que mais conecta a linguagem com as entranhas, o corpo, o contexto imediato, a valorização ou atitude diante daquilo que nos rodeia. Gritar, sussurrar, acusar, reclamar, ordenar, proclamar denunciar, explicar, duvidar, falar sério, tudo isso também se manifesta nos tons da voz, e a literatura também soa entonações de papel. A narrativa anterior entoa um grito, uma acusação, uma proclamação, uma reclamação, uma reflexão, uma explicação ponderada; se brinca, é com um propósito sério: criticar e denunciar; se joga (como faziam Cortázar ou Borges, cada um a seu modo), é para fazer para fazer perguntas filosóficas que não são um jogo. Concerto sinfônico sério que inevitavelmente terá tímpanos em seu clímax: assim é a música de boa parte da boa e velha literatura. O novo é levado menos a sério. Predomina a astúcia, um meio-sorriso que pode chegar a gargalhada ou apenas sobrevoar, mas indica sempre uma distância que não se quer percorrer: aquela que levaria a levar-se a sério demais. (apud DRUCAROFF, 2011, p. 21, tradução minha).

maneira mais distante, por meio de situações absurdas, sem nenhum engajamento social. A narrativa se aproxima muito mais do gênero fantástico do que do realismo tradicional predominante no conto de Walsh.

Em “Nota al pie”, Otero, representante de um importante grupo editorial, se depara com o corpo de um de seus funcionários, acompanhado de uma carta pessoalmente endereçada a ele. Através de uma narrativa entrelaçada entre o narrador heterodiegético e a carta anexada nas notas de rodapé, é possível acompanhar não só as motivações do suicídio e os dilemas interiores do personagem, como também a relação entre León, seu trabalho e seu chefe.

Ao encontrar o corpo coberto, os primeiros sentimentos de Otero são de traição e culpa, como se a própria morte do funcionário fosse uma acusação indireta contra ele. Por outro lado, a carta de despedida do funcionário começa com um pedido de desculpas devido a uma tradução inacabada. A história que se segue é a jornada de um funcionário que deixa um trabalho manual para se dedicar à tradução, revelando profundo respeito pelo patrão e pela oportunidade oferecida pela empresa. No entanto, Otero deixa transparecer sua falta de simpatia com o personagem, além de ter sido um chefe resistente às suas ideias criativas:

Hacía falta alguna perspicacia para adivinar un potencial traductor en aquel muchacho salido de una estación de servicio, ¿o era un taller mecánico?, con su castellano pasable y su inglés empeñoso averiguado por carta. Descubrió poco a poco que traducir era asunto distinto que conocer dos idiomas: un tercer dominio, una instancia nueva. Y después el secreto más duro de todos, la verdadera cifra del arte: borrar su personalidad, pasar inadvertido, escribir como otro que nadie lo note. (WALSH, 1996, p. 75)⁴

Otero, mesmo diante do corpo fúnebre, não consegue evitar críticas, ressaltando o desprezo que sentia pelo empregado. Ele acredita que um dos segredos mais difíceis na arte da tradução, nas suas palavras, consiste em *borrar su personalidad, pasar inadvertido, escribir como outro que nadie lo note*. Essa perspectiva se aplica, sobretudo, ao papel que León ocupava na lógica capitalista da empresa. Um funcionário empenhado, com ideias inovadoras, não agradava ao grupo editorial, não agrada ao sistema de modo geral. No contexto do capitalismo, a conformidade exige que os funcionários apaguem suas identidades individuais e passem despercebidos. É dessa alienação que trata o conto de Walsh, a causa do adoecimento de León, bem como de muitos outros funcionários que compartilham dessa mesma experiência para além do texto literário.

⁴ Fazia falta alguma perspicácia para adivinhar um tradutor em potencial naquele rapaz vindo de um posto de gasolina – ou era uma oficina mecânica? –, com seu castelhano razoável e seu inglês trabalhoso, aprendido por carta. Aos poucos, descobriu que traduzir era algo diferente de conhecer dois idiomas: um terceiro domínio, uma nova instância. E depois o segredo mais difícil de todos, a verdadeira cifra da arte: apagar sua personalidade, passar despercebido, escrever como um outro sem que ninguém o note. (WALSH, 1996, p. 75, tradução minha).

O ato de escrever uma carta de despedida na qual León expressa sua admiração pelo chefe e explica os motivos de seu suicídio, com ênfase na tradução inacabada, evidencia o estado de alienação em que estava imerso:

A mi alrededor nadie pudo comprender la naturaleza verdadera de mi trabajo. Había conseguido ya esa habilidad que me permitía traducir cinco carillas por hora, me bastaban cuatro horas diarias para subsistir. Me creían cómodo, privilegiado, ellos que manejan guinches, amasadoras, tornos. Ignoraban lo que es sentirse habitado por otro, que es a menudo un imbécil: recién ahora me atrevo a pensar esta palabra; prestar la cabeza a un extraño, y recuperarla cuando está gastada, vacía, sin una idea, inútil para el resto del día. Ellos prestaban sus manos, yo alquilaba el alma. Los chinos tienen una expresión curiosa para designar a un sirviente. Lo llaman Yung-jen, hombre usado. ¿Me quejo? No. Usted siempre me favoreció su ayuda, la Casa nunca cometió la menor injusticia conmigo. La culpa debía estar en mí, en esa morbosa tendencia a la soledad que tengo desde que era chico, favorecida quizá por el hecho de que no conocí a mis padres, por mi fealdad, por mi timidez. (WALSH, 1996, p. 94).⁵

Ao longo da carta, o funcionário expressa sua gratidão tanto pela empresa quanto por Otero, reconhecendo a oportunidade de exercer um trabalho intelectual que, inicialmente parecia um marco significativo em sua vida. Porém o trabalho como tradutor se revelou uma tarefa exaustiva, submetida à cronometragem, em que a quantidade de páginas traduzidas se tornou a única prioridade. Além disso, essas horas eram mal remuneradas, embora o funcionário acreditasse que, com o tempo, seu talento seria reconhecido. León estava tão desconectado de si mesmo, que não percebia que o próprio trabalho era o responsável pelo seu declínio psicológico. Nas palavras do protagonista, ele *alquilaba el alma*, era *un hombre usado*, afundado em um alheamento que o levou ao suicídio, sem responsabilizar a empresa, mas sim culpando a si mesmo.

Para Drucaroff, esse conto de Walsh é uma proposta na qual a escrita adquire um valor quase utópico. Isso se manifesta na progressiva expansão da nota de rodapé, que aos poucos vai tomando conta da maior parte da página. Essa escolha narrativa pode ser interpretada como um metáfora, sugerindo que León, por meio de seu trabalho como tradutor, finalmente pôde triunfar sobre a opressão e alienação vivida na empresa editorial. Desse modo, a narrativa assume um tom reparador, a fim de fazer justiça e homenagear o funcionário que foi apagado pelo capitalismo, “el planteo mismo supone la confianza de que esto tiene algún sentido, alguna

⁵ Ninguém ao meu redor conseguia entender a verdadeira natureza do meu trabalho. Eu já havia conseguido essa habilidade que me permitia traduzir cinco páginas por hora, quatro horas por dia eram suficientes para sobreviver. Achavam que eu era confortável, privilegiado, eles que manejam guinchos, amassadeiras, tornos. Ignoravam o que é se sentir habitado por outro, que muitas vezes é um imbecil: só agora me atrevo a pensar nessa palavra; emprestar a cabeça a um estranho e pegá-la quando está desgastada, vazia, sem uma ideia, inútil pelo resto do dia. Eles emprestavam suas mãos, eu alugava minha alma. Os chineses têm uma expressão curiosa para um servo. Eles o chamam de Yung-jen, homem usado. Estou reclamando? Não. O senhor sempre me favoreceu com sua ajuda, a Casa nunca me fez a menor injustiça. A culpa deve ter sido minha, daquela tendência mórbida à solidão que tenho desde menino, favorecida talvez pelo fato de não conhecer meus pais, pela minha feiura, pela minha timidez. (WALSH, 1996, p. 94, tradução minha).

posibilidad de imaginar um mundo mejor, uma justicia aunque más no sea en la hoja impresa, autónoma y artística” (DRUCAROFF, 2011, p. 24).⁶ Dessa forma, “Nota al pie” exemplifica uma entonação séria da geração anterior à NNA, uma entonação socialmente engajada com o propósito de confrontar as injustiças sociais e buscar maneiras de superá-las.

Por outro lado, “Hacia la alegre civilización de la capital” narra um inusitado e angustiante episódio vivido por quatro homens que ficaram presos em uma estação de trem. Inicialmente o conto nos apresenta Gruner, um homem que perdeu sua passagem e não conseguiu substituí-la, pois na estação, negaram seu pedido devido à falta de troco. Perder o trem e ter que esperar pelo próximo é uma situação comum e cotidiana, mas, no conto de Schwebelin, essa circunstância se transforma em algo absurdo quando Pe, o responsável pela bilheteria da estação, acolhe Gruner, o alimenta e o convida para passar a noite em sua casa. O homem, vencido pela fome, pelo frio e pelo abandono da estação, entende que sua única opção é aceitar a oferta e aguardar o próximo trem.

O que se sucede nos dias seguintes é a descoberta de que o próximo trem não vai chegar, e Gruner é gradualmente incorporado às atividades diárias da família de Pe, que o trata com afeto e hospitalidade. Além disso, o protagonista conhece os outros moradores da casa, Cho, Gong e Gill, homens que chegaram naquele local sob as mesmas condições que ele, mas que aparentam estar conformados e adaptados à realidade da família. Apesar de insistir constantemente para conseguir uma passagem para o próximo trem, Gruner e os demais são tratados da melhor maneira possível:

La noche los reúne a todos en la preparación de una cálida cena familiar, donde las luces de la casa se encienden poco a poco y los primeros aromas de lo que será una gran comida escapan hacia el frío por las rendijas de las puertas. Gruner, con la paciencia y el orgullo atenuados con el correr del día, se rinde sin culpa y se prepara para aceptar la invitación: una puerta que se abre y la mujer que, como la noche anterior, lo invita a pasar. Dentro, el murmullo familiar. Con fraternales palmadas en los hombros, Pe felicita a sus hombres de oficina mientras ellos, agradecidos por todo, preparan una mesa que a Gruner le recuerda aquellas íntimas festividades navideñas de su infancia y, por qué no, a la alegre civilización de la Capital. (SCHWEBLIN, 2018, p. 68).⁷

⁶ “o próprio conceito pressupõe a confiança de que isso tem algum significado, alguma possibilidade de imaginar um mundo melhor, alguma justiça, mesmo que seja apenas na página impressa, autônoma e artística” (DRUCAROFF, 2011, p. 24, tradução minha).

⁷ A noite reúne todos no preparo de uma cálida ceia familiar; as luzes da casa se acendem pouco a pouco, e os primeiros aromas do que será uma grande refeição escapam para o frio através das frestas das portas. Gruner, com a paciência e o orgulho atenuados com o correr do dia, rende-se sem culpa e se prepara para aceitar o convite, uma porta que se abre e a mulher que, como na noite anterior, o convida a entrar. Dentro, o murmúrio familiar e um Pe que com palmadas fraternas felicita seus homenzinhos pelo trabalho enquanto eles, agradecidos por tudo, preparam uma mesa que lembra a Gruner aquelas íntimas festividades natalinas da infância e, por que não, a alegre civilização da capital. (SCHWEBLIN, 2022, p. 55-56, tradução de Joca Reiners Terron).

O ambiente familiar, em vez de ser hostil, é notavelmente “respeitoso” e fraterno, proporcionando o desenvolvimento de uma relação afetuosa, quase como se fossem uma família, o que, de certo modo, ameniza o fato de estarem presos no local, com suas necessidades individuais desconsideradas. À medida que a narrativa avança, Gruner expressa seu desejo constante de retornar à *alegre civilización de la Capital*, mas, aos poucos, a família começa a incorporar elementos que o fazem se sentir em casa, como uma mesa festiva que lembra as celebrações de Natal de sua infância. Assim, Gruner oscila entre se conformar com a situação e persistir no retorno para casa. A opressão retratada nesse conto não é caracterizada pela hostilidade, mas sim por comportamentos passivos que convencem os quatro homens a não resistir, mantendo uma sensação de alienação em relação à situação absurda em que se encontram.

No final da narrativa, os quatro homens revelam que sua conformidade aparente era, na verdade, uma falsa alienação e, juntos, organizam um plano para escapar do local. O que os mantinha presos na casa da família era um sinal que Pe transmitia diariamente ao maquinista do trem, instruindo-o a não parar na estação. Finalmente, quando os protagonistas conseguem deter o trem, a plataforma se enche de pessoas que choram de alívio, pois, enquanto Gruner, Cho, Gong e Gill estavam isolados na estação, aquelas outras pessoas viajavam em um trem sem destino:

Están los cuatro, los cinco, y están a salvo. Pero, y siempre hay un pero, en la puerta trasera hay una ventana, y desde esa ventana aún pueden adivinarse los vestigios de su estación. Una estación llena de gente alegre, repleta de artículos de oficina y probablemente repleta de cambio. Una mancha que ha sido para ellos un sitio de amargura y miedo y que sin embargo ahora, imaginan, se asemeja a la civilización alegre de la Capital. Una última sensación, común a todos, es de espanto: intuir que, al llegar a destino, ya no habrá nada. (SCHWEBLIN, 2018, p. 76).⁸

De modo oposto ao conto de Walsh, “Hacia la alegre civilización” aborda o tema da alienação a partir de uma entonação mais irônica, utilizando situação absurdas e insólitas para metaforizar o assunto. Para Drucaroff, as estéticas são profundamente diferentes, já que no conto de Schweblin, o espaço e o tempo são abstratos, evidenciando um cenário cada vez mais distante do mundo possível, sem determinar um espaço geográfico e atribuir características mais específicas aos personagens. Conforme Drucaroff, “la alienación de los personajes se representa desde una distancia socarrona y desde ahí no se detectan psicologías: hay casi

⁸ Ali estão os quatro, os cinco, e estão a salvo. Porém, e sempre há um porém, na porta traseira há uma janela, e dessa janela ainda podem ver os vestígios daquela mancha que se distancia no campo. Uma mancha que, eles sabem, é uma estação cheia de gente alegre, repleta de materiais de escritório e provavelmente de dinheiro trocado. Uma mancha que foi para eles um lugar de amargura e medo e que no entanto agora, imaginam, assemelha-se à civilização alegre da capital. Uma última sensação, comum a todos, é de espanto: intuir que, ao chegar ao destino, nada mais vai existir. (SCHWEBLIN, 2022, p. 62-63, tradução de Joca Reiners Terron).

criaturas anónimas moviéndose azoradas en un mundo incomprensible” (DRUCAROFF, 2011, p. 23).⁹

Os dois contos, além de tratarem do mesmo tema, pretendem demonstrar insatisfação sobre um contexto social específico e sobre eles produzir uma crítica consistente. Entretanto, Rodolfo Walsh “es un escritor moderno de los años 60/70 y su entonación [...] es ‘seria’, concentrada en una simpatía esperanzada con los humillados” (DRUCAROFF, 2011, p. 23, grifo nosso).¹⁰ Samanta Schweblin, por outro lado, não adota a mesma entonação de Walsh, pois suas experiências históricas são distintas:

Samanta Schweblin nació durante la dictadura, no vio a los humillados sacudiéndose el yugo, transformados en militantes, caminando dignos y erguidos, perfectamente organizados por las calles de ciudades industriales de la Argentina. (DRUCAROFF, 2011, p. 23).¹¹

“Nota al pie” é um conto utópico que transmite esperança por dias melhores e justiça social para os trabalhadores, sua entonação é de denúncia e reivindicação. Em contraste, “Hacia la alegre civilización de la capital” apresenta uma abordagem mais irônica. Schweblin demonstra que está ciente dos problemas sociais e os critica, embora sem estabelecer uma relação próxima com a classe trabalhadora.

Pertencente à geração de Schweblin, Mariana Enriquez também adota uma entonação mais irônica em suas narrativas. No que se refere ao conteúdo de seus textos, Enriquez não segue o caminho convencional, realista, de retratar personagens comuns lutando contra os problemas de seu país, em busca de um tom de denúncia direta contra os males da sociedade. Ao invés disso, através da literatura de gênero, a autora situa seus personagens, que frequentemente são monstros ou figuras deformadas, vinculadas a um mundo extranatural, em uma Argentina que remete a um filme de terror dos anos 80. Ironicamente, a literatura de Enriquez não deixa de denunciar as marcas deixadas pela ditadura. Mas para utilizar essa abordagem, assim como Schweblin, a autora escolheu outro caminho literário, aquele em que o leitor precisa se desvencilhar da narrativa realista, para então perceber que a literatura fantástica é capaz de assombrá-lo com a própria realidade.

Em “¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre*?” (2016), Drucaroff analisa a obra de três escritores argentinos, pertencentes à *Nueva*

⁹ “a alienação dos personagens é representada a uma distância sorrateira e, a partir de aí, não se detectam psicologias: são criaturas quase anônimas que se movem em um mundo incomprensível e desnortado” (DRUCAROFF, 2011, p. 23, tradução minha).

¹⁰ “é um escritor moderno dos anos 60/70 e a sua entonação [...] é séria, concentrada em uma simpatia esperançosa pelos humilhados” (DRUCAROFF, 2011, p. 23).

¹¹ Samanta Schweblin nasceu durante a ditadura, não viu libertarem-se do jugo, transformados em militantes, caminhando dignamente e de cabeça erguida perfeitamente organizados pelas ruas de cidades industriais da Argentina. (DRUCAROFF, 2011, p. 23).

Narrativa Argentina, dentre eles, Mariana Enriquez, a fim de avaliar as transformações que ocorreram desde a publicação de seu livro, *Los prisioneros de la torre* (2011). Além disso, a autora apresenta um breve panorama sobre o surgimento e o desenvolvimento da NNA, a partir das duas gerações de pós-ditadura.

Para ela, o método geracional sempre foi muito usado nos estudos literários, além de ser muito eficaz para observar alguns aspectos, a partir de um ponto de vista específico. Ainda assim, tal método jamais dará conta de analisar por completo um fenômeno cultural. A autora explica que o conceito de geração não se trata somente de uma condição etária, definida a partir de datas de nascimento, mas sim de:

[...] *un hecho profundamente socio-cultural*, al punto en que quienes definen el protagonismo y la fuerza de una generación no son ni el conjunto de las personas que realmente nacieron durante los mismos años, ni una mayoría de ellas, al contrario, suelen ser un grupo numéricamente poco significativo, comparado con esa totalidad. Ser coetáneo no significa necesariamente pertenecer a una generación. (DRUCAROFF, 2016, p. 24, grifo da autora).¹²

Nesse sentido, quando Drucaroff fala de geração, não se trata necessariamente de uma definição biológica, mas sim de um pequeno grupo de indivíduos que dialogam entre si através de procedimentos e temáticas em comum. Em *Los prisioneros de la torre* (2011), seu conceito abrange duas gerações de pós-ditadura: a primeira trata-se de uma geração que não viveu os efeitos do período ditatorial em sua fase jovem ou adulta, mas sim quando não haviam adquirido consciência cidadã; a segunda geração trata-se de escritores que não viveram o trauma da ditadura em nenhuma fase da vida, mas que conhecem esses fatos através da memória coletiva versada ao longo do tempo.

A primeira geração de pós-ditadura se refere a escritores e escritoras que chegaram à juventude a partir de 1983, após o desaparecimento de outros 30.000 jovens. Nesse contexto, “ser joven durante la masacre de otros jóvenes no es lo mismo que ser joven una vez que ésta se concluyó”. (DRUCAROFF, p. 24, 2016).¹³ Para a autora, esse momento em que se inicia o período democrático, quando se encerram os cárceres, os desaparecimentos, as torturas e as mortes, é a chave para delimitar a primeira geração de pós-ditadura, o período em que essa geração desperta para os atos inconstitucionais que aconteciam enquanto eles cresciam, momento em que sua consciência cidadã passa a ser constituída.

¹² *um fato profundamente sócio-cultural*, a ponto de que aqueles que definem o protagonismo e a força de uma geração nem são o conjunto de pessoas que realmente nasceram durante os mesmos anos, não a maioria delas; pelo contrário, costumam ser um grupo numericamente pouco significativo, comparado com essa totalidade. Ser contemporâneo não significa, em termos culturais, pertencer a uma geração. (DRUCAROFF, 2016, p. 24, grifo da autora, tradução minha).

¹³ “Ser jovem durante o massacre não é o mesmo que ser jovem depois que ele termina.” (DRUCAROFF, p. 24, 2016, tradução minha).

O que essa geração compartilha é apenas “la expresión de un asombro lúcido ante un estado de cosas que es evidentemente injusto, o absurdo, pero por muchos motivos pareciera inmodificable.” (DRUCAROFF, 2016, p. 26).¹⁴ De acordo com a pesquisadora, a primeira geração de pós-ditadura da Nueva Narrativa Argentina surge nos anos 90. Alguns títulos fundadores são: *Historia argentina* (1991), de Rodrigo Fresán, *El muchacho peronista* (1992), de Marcelo Figueras, *Nadar de noche* (1991), de Juan Forn, e *Memoria falsa* (1996), de Ignacio Apolo.

A segunda geração de pós-ditadura, nascida a partir de 1970, começou a publicar depois de 2001. Trata-se de escritoras e escritores que mantêm alguns aspectos da primeira, sobretudo conexão com os fatos político-sociais e o ato de explorar gêneros da literatura moderna e do cinema, como policial, o gore, a ficção científica, o terror e o fantástico. Nesse quadro destacam-se os nomes de Mariana Enriquez (1973), Pedro Mairal (1970), Aleandro Pariri (1976), Natalia Moret (1978), Mercedes Giuffré (1972) entre outros. Drucaroff afirma que Samanta Schweblin (1977) foge aos padrões do gênero de massa e trabalha com uma recuperação do enigma e da tensão. O que as narrativas desses autores demonstram é uma tendência em variar estilos literários, uma geração que não está comprometida com um modelo unificado.

Segundo Ana Gallego Cuiñas, na cena literária argentina do século XXI, as mulheres têm ocupado um “protagonismo insólito”, pois “nunca antes habían publicado tantas escritoras ni habían alcanzado tal nivel de legitimidad, en la academia y en el mercado, en el circuito nacional y en el transnacional.” (CUIÑAS, 2020, p. 71).¹⁵ A autora explica que esse fenômeno é consequência de um discurso literário de cunho feminista que já vinha sendo articulado nos anos setenta e oitenta por escritoras como Sylvia Molloy, Luisa Valenzuela, Claudia Piñero e Ana María Shua. Dando continuidade ao percurso que já vinha sendo traçado, destacam-se nomes mais recentes como os de Selva Almada, Samanta Schweblin, Ariana Harwicz e Mariana Enriquez.

Cuiñas reconhece que essa nova geração de escritoras, denominada por ela como *novísima novela argentina*, conquistou um destaque na cena cultural latino-americana ao abordar temas relacionados ao passado ditatorial e ao estabelecer diálogos com os meios de comunicação. Entretanto ela destaca que a relevância da narrativa argentina do século XXI vai além da simples abordagem dessas problemáticas e do uso de formas literárias distintas.

¹⁴ “A expressão de um assombro lúcido diante de um estado de coisas evidentemente injusto, ou absurdo, mas que por muitos motivos parece imodificável.” (DRUCAROFF, 2016, p. 26, tradução minha).

¹⁵ “Nunca antes haviam publicado tantas escritoras, nem haviam alcançado tal nível de legitimidade, na academia e no mercado, no circuito nacional e no transnacional.” (CUIÑAS, 2020, p.71, tradução minha).

Segundo a autora, os aspectos mais significativos estão na “irrupción, masiva y reveladora, de mujeres escritoras y de poéticas feministas” (CUIÑAS, 2020, p. 72).¹⁶ O trabalho da pesquisadora, centrado nos estudos feministas, aponta a importância da *novísima novela argentina*. Embora as críticas literárias Elsa Drucaroff e Beatriz Sarlo tenham incluído escritoras mulheres em suas análises sobre a nova geração de escritores, limitaram-se a uma parcela restrita da produção atual de autoras argentinas. Nas palavras de Cuiñas, considerando que “buena parte de los académicos más consagrados no se ha hecho eco suficiente del extraordinario calibre de esta novísima escritura de mujeres” (CUIÑAS, 2020, p.72)¹⁷, a autora traça o percurso que as novas narradoras trilharam para mudar os rumos da cena literária.

De acordo com Cuiñas, na última década, houve um grande aumento nos estudos realizados na Argentina sobre textos de autoria feminina, destacando a crescente necessidade de uma abordagem feminista para analisar a literatura contemporânea. Outro fator que intensificou esse enfoque foi a ocupação crescente de espaços públicos por mulheres nas cidades argentinas. Exemplificam isso os movimentos de defesa dos direitos humanos liderados pelas Abuelas de Plaza de Mayo, as mobilizações em memória da trabalhadora Teresa Rodríguez, símbolo do movimento piqueteiro, e as manifestações do “Ni una a menos” em resposta ao alarmante aumento dos casos de violência de gênero na Argentina. Diante desse contexto, torna-se compreensível que a notória presença de mulheres no campo literário se relacione diretamente com a articulação do discurso feminista e com a participação ativa nos espaços públicos e nos debates políticos (ANGILLET, 2018, p. 96, apud CUIÑAS, 2020, p.72).

Além da relação com o discurso feminino cada vez mais solidificado e presente, Cuiñas afirma que o crescimento e a visibilidade da literatura feminista argentina:

también viene acompañado del auge de las editoriales independientes, que, aunque tienen un radio de acción local/nacional, funcionan como *gatekeepers* de la literatura (argentina) mundial. La expansión de la industria editorial, es decir, las mejoras de las condiciones materiales del sector, ha favorecido, a todas luces, a las escritoras. (CUIÑAS, 2020, p.73).¹⁸

A maneira como a produção dessas autoras circula no mercado editorial é determinante para avaliar o impacto de suas produções no cenário global. Conforme argumenta a autora, em

¹⁶ “irrupção massiva e reveladora de mulheres escritoras e de poéticas feministas” (CUIÑAS, 2020, p. 72, tradução minha).

¹⁷ “boa parte dos acadêmicos mais consagrados não tem refletido suficientemente o extraordinário calibre dessa novíssima escrita feminina” (CUIÑAS, 2020, p.72, tradução minha).

¹⁸ “também é acompanhado pelo surgimento de editoras independentes que, embora tenham um raio de ação local/nacional, funcionam como guardiãs da literatura mundial (argentina). A expansão da indústria editorial, ou seja, a melhoria das condições materiais no setor, favoreceu, claramente, as escritoras. (CUIÑAS, 2020, p.73, tradução minha).

uma escala ampla, considerando a literatura mundial, a escrita feminina ainda é invisibilizada. Cuiñas observa que as escritoras que conseguem se destacar nesse contexto muitas vezes produzem obras que se assemelham à literatura canônica, marcada por elementos patriarcais. Por outro lado, também ganham destaque textos que abordam assuntos femininos específicos ou relatam experiências traumatizantes de abuso. Assim, torna-se perceptível que as narrativas que dominam a cena literária mundial ocupam esse espaço ao se alinhar a temas frequentemente explorados por escritores homens ou expor situações em que a mulher se encontra em estado vulnerável, mesmo quando esses textos buscam denunciar a violência de gênero.

Cuiñas se propõe a analisar narrativas, com potenciais leituras feministas, escritas por três escritoras argentinas nascidas na década de setenta: *Distancia de rescate* (2014), de Samanta Schweblin, *Chicas muertas* (2014), de Selva Almada e *Este es el mar* (2017), de Mariana Enriquez. De acordo com a pesquisa, todas essas obras foram publicadas por Literatura Random House, um influente grupo editorial, que gradualmente tem incorporado mais autoras latino-americanas em seu catálogo, embora muitas vezes isso seja impulsionado pelo apelo comercial da juventude, que possui ampla aceitação no mercado. Contudo, as grandes editoras ainda adotam uma postura cautelosa, optando por um menor risco ao selecionar romancistas contemporâneos, que possuam algum reconhecimento prévio em áreas como jornalismo, música ou outras formas de expressão artística. Exemplo disso é a escritora Selva Almada que, inicialmente publicou em diversas editoras independentes antes de chamar a atenção dos críticos, sendo somente depois desse reconhecimento que sua obra conquistou uma projeção internacional.

No caso de Mariana Enriquez, que iniciou sua carreira de publicação antes das outras duas autoras, ainda que tenha publicado seus primeiros trabalhos com grandes editoras, sua projeção global teve início com o lançamento de *Las cosas que perdimos en el fuego*, pela editora Anagrama e pela Random House. Posteriormente, seus primeiros livros foram resgatados e divulgados por essas grandes editoras. Um aspecto interessante mencionado por Cuiñas e que não deve ser excluído desse percurso editorial é a participação de Almada e Enriquez na campanha *Mapa de las lenguas*, lançada em 2015 pela Alfaguara e Literatura Random House. Essa iniciativa foi concebida com o propósito de impulsionar a visibilidade de seus catálogos em busca de uma projeção mais ampla. Nas palavras da autora, essa “operación de selección, producción, circulación y recepción que de alguna manera (pre)supone la (pre)figuración de un futuro canon ‘latinoamericano’” (CUINÃS, 2020, p. 75).¹⁹

¹⁹ “operação de seleção, produção, circulação e recepção que, de certa forma, (pre)supõe a (pre)figuração de um futuro cânone ‘latino-americano’” (CUINÃS, 2020, p. 75, tradução minha).

Samanta Schweblin, segundo Cuiñas, se destaca como a escritora mais globalizada entre as três selecionadas, já que conquistou inúmeros prêmios com suas primeiras publicações. A autora foi contratada pela Random House para lançar *Distancia de rescate* quando já havia alcançado um reconhecimento no cenário editorial. Assim, sua carreira ganhou impulso e ela atingiu o alcance mundial, além de ter sido traduzida para várias línguas e conquistado prêmios internacionais. Cuiñas enfatiza que Schweblin dispensou a necessidade de fazer parte do *Mapa de las lenguas* para aumentar sua circulação transnacional, dado que já evidenciava seu valor econômico e sua relevância internacional entre os escritores latino-americanos de sua geração.

Desse modo, as três autoras escolhidas para a análise dessa geração, que surge como resposta de um movimento feminista, compartilham não apenas o reconhecimento em meios editoriais de alcance mundial, mas também a conquista de premiações que as consagram como grandes escritoras. Almada, Enriquez e Schweblin são escritoras profissionais não apenas por terem a escrita como sua ocupação principal, mas também pela formação em famosas oficinas literárias em Buenos Aires. Esse aspecto, segundo Cuiñas, confirma que a aura romântica do ofício de escritor já é quase inexistente no século XXI. A pesquisadora destaca ainda que esses nomes argentinos se unem pela natureza de suas propostas estéticas:

[...] que contemplan un manejo subversivo –feminista– del lenguaje, de temas y problemas –globales– que apuntan a la deconstrucción de categorías genéricas binarias y de ciertos imaginarios heteronormativos diseminados por la ideología patriarcal en relación con las ideas de maternidad, la sexualidad, el amor romántico y la violencia machista. (CUIÑAS, 2020, p. 77).²⁰

Portanto, para Cuiñas, o impacto do movimento feminista *Ni una a menos* se faz evidente no cenário cultural, abrindo novos caminhos para a produção literária. A ascensão dessa nova geração de autoras, cujas obras refletem uma estética enraizada em questões feministas, representa uma forma de empoderamento que já vinha sendo preparada nas décadas anteriores. Esse fenômeno se destaca pela capacidade das escritoras argentinas de conquistar projeção global com narrativas que rompem com o ciclo patriarcal que, até recentemente, dominava o mercado editorial.

1.2 Mariana Enriquez e a literatura latino-americana recente

Atualmente, existem diversos estudos sobre a obra de Mariana Enriquez, muitos dos quais se concentram em perspectivas teóricas como os estudos feministas, o gótico, o horror e a literatura de terror. Essas análises destacam elementos simbólicos presentes nas narrativas da

²⁰ que contemplam um tratamento subversivo -feminista- da linguagem, dos temas e dos problemas -globais- que visam desconstruir categorias genéricas binárias e certos imaginários heteronormativos disseminados pela ideologia patriarcal em relação às ideias de maternidade, sexualidade, amor romântico e violência machista. (CUIÑAS, 2020, p. 77, tradução minha).

autora, incluindo o corpo das protagonistas, que às vezes aparece deformado ou enfermo, a representação de uma Argentina sombria e marginalizada, a presença da monstrosidade, tanto sobrenatural quanto comportamental, e, acima de tudo, a volta do passado, dos vestígios e dos traumas que ainda assombram os personagens.

As pesquisadoras Ana Ângulo e Sandra Stemberger analisam a representação da cidade nos contos “El chico sucio” e “Bajo el agua negra” como um espaço monstruoso e aterrorizante. Baseadas nos estudos de Bakhtin, elas exploram a relação entre o espaço, o tempo e os personagens, reconhecendo o espaço quase como um personagem em si mesmo, capaz de desempenhar um papel relevante no desenvolvimento da narrativa. O texto também examina a influência do espaço na trama e nos personagens. A hipótese proposta pelas autoras é a de que a narrativa de Enriquez atualiza elementos do gótico e a cidade adquire características monstruosas, capazes de impulsionar as ações dos personagens. Cabe ressaltar que o que está sendo entendido por gótico, na pesquisa citada, é um modo que pode ser mudado de acordo com a época e a sociedade, assim como pode aparecer em outros gêneros como o policial e ficção científica.

A literatura gótica, originada na Inglaterra entre o século XVIII e XIX, emergiu em um contexto próximo ao da literatura fantástica, com a proposta de abordar temas proibidos e se opor à lógica iluminista predominante. O gótico incorporou os medos da época: “el honor femenino mancillado, sucumbir a la locura, perder la herencia y, sobre todo, que lo natural se desvíe.” (ÂNGULO; STEMBERGER, 2017, p. 311)²¹. No modelo de narrativa gótica tradicional, os textos são compostos por lugares decadentes e sombrios, personagens atormentados por perseguições obscuras ou conflitos internos. Segundo Ângulo e Stemberger, no século XXI:

Los textos de ME apelan al gótico sin necesitar castillos, abadías, ni científicos desquiciados sino un ámbito más cercano y real que a diario podemos observar en los medios de comunicación o, simplemente, saliendo de nuestras casas y recurriendo nuestra ciudad. (ÂNGULO; STEMBERGER, 2017, p. 310).²²

Desse modo, ao defenderem a atualização do gótico, as autoras se aproximam da ideia de que, no gótico tradicional, era necessário criar ambientes e situações capazes de traduzir os fenômenos obscuros e os aspectos sombrios. No gótico de Enriquez, essa atualização ocorre na medida em que ela percebe o terror no próprio cotidiano, nas ruas de Buenos Aires. O espaço

²¹ “a honra feminina manchada, sucumbir à loucura, perder a herança e, acima de tudo, que o natural se desvie. (ÂNGULO; STEMBERGER, 2017, p. 311, tradução minha).

²² Os textos de ME apelan para o gótico sem precisar de castelos, abadias ou cientistas loucos, mas sim de um ambiente mais próximo que podemos observar diariamente nos meios de comunicação ou simplesmente saindo de casa e indo para a cidade. (ÂNGULO; STEMBERGER, 2017, p. 310, tradução minha).

também desempenha um papel crucial, porque interfere significativamente no caráter dos personagens. A própria cidade de Buenos Aires é deformada, assim como seus personagens são marginais, fisicamente anormais e mentalmente perturbados. A peculiaridade dos personagens reflete-se no espaço, estabelecendo uma conexão direta entre ambos. Ao analisar os contos, as pesquisadoras concluem que “el barrio, la villa y la ciudad son fuerzas que impulsan el desencadenamiento de los hechos.” (ÂNGULO; STEMBERGER, 2017, p. 318).²³ Na perspectiva delas, são esses ambientes que caracterizam o gótico moderno, porque agora os personagens confrontam a si mesmos, enfrentam sua solidão e o espaço em que vivem.

Mantendo a discussão no campo do gótico, segundo Adriana Goicochea, a literatura fantástica representa uma parcela da identidade da literatura argentina, sendo o gótico um subgênero que permanece atual nos textos contemporâneos. Nesse sentido, a autora argumenta que a presença do modo gótico se configura como uma das características essenciais nas gerações de pós-ditadura. Enquanto o gótico tradicional inglês evoca o efeito estranho e sinistro através dos elementos sobrenaturais, no gótico contemporâneo, o estranho emerge “a partir de situaciones cercanas y reconocibles para la cotidianeidad del lector, funda un fantástico que habla de lo real” (GOICOCHEA, 2018, p. 02).²⁴ Além disso, a autora identifica que os escritores dessa geração compartilham uma predileção pela literatura de terror e pelo cinema, influenciando, assim, a estética gótica em seus livros. Para ela, esses narradores estão em constante diálogo com a tradição e revelam aspectos da cultura argentina em suas narrativas, oferecendo novas abordagens para narrar as experiências, sem renunciar às influências de seus precursores. Dentro desse contexto, Enriquez se enquadra como uma das representantes da geração de pós-ditadura, sendo um nome de destaque na literatura de terror contemporânea, por incorporar elementos do gótico.

Eleanor Hodgson aprofunda a análise abordando o gótico urbano argentino presente nos contos de Enriquez. Para a pesquisadora, o efeito inquietante na literatura gótica não provém exclusivamente do sobrenatural, “[...] dado que el verdadero terror viene más a menudo de nuestro interior, o de aquello que se hace posible en la vida cotidiana” (HODGSON, 2019, p. 02).²⁵ Portanto, ainda que o sobrenatural seja um elemento presente na literatura gótica, não funciona como um aspecto fundamental, já que o gênero busca os medos interiores, e não extranaturais. Segundo Hodgson, os fantasmas, os casarões assombrados e a escuridão são

²³ “O bairro, a vila e a cidade são as forças que impulsionam o desencadeamento dos eventos.” (ÂNGULO; STEMBERGER, 2017, p. 318, tradução minha).

²⁴ “a partir de situações próximas e reconhecíveis para a cotidianidade do leitor, cria um fantástico trata do real” (GOICOCHEA, 2018, p. 02, tradução minha).

²⁵ “dado que o verdadeiro terror vem, na maioria das vezes, de nosso interior, ou daquilo que é possível na vida cotidiana” (HODGSON, 2019, p. 02, tradução minha).

temas marcantes e bem conhecidos desse gênero, mas os aspectos que definem o gótico são mais reais: “un pasado que vuelve a perseguir el presente y a su vez destruye el futuro, um mundo fragmentado en que la gente no se comprende, uma estrutura de poder ameaçante, una sociedad moderna en que cosas no son como parecen. (HODGSON, 2019, p. 02).²⁶

Embasada nos estudos de Fred Botting, Hodgson traça um breve panorama do gótico. No século XVIII, com a publicação de *O castelo de Otranto* (1764), Horace Walpole inaugurou muitos dos elementos definidores do gênero, como as manifestações sobrenaturais, os efeitos emocionais, as atitudes irracionais, a falta de moralidade, o vilão gótico de paixões desenfreadas, o questionamento da identidade (BOTTING, 2014, p. 33, apud HODGSON, 2019, p. 03). Em seguida, o gênero ganhou popularidade com Clara Reeve, Anne Radcliffe, William Thomas Beckford e Matthew Lewis. O final desse século é considerado o mais representativo da literatura gótica. Os aspectos basilares do gótico que se constituíram nessa época continuam evidentes nas narrativas atuais.

No século XIX, o gótico adquiriu algumas características do romantismo, que estava em ascensão na época. As narrativas desse período tratam dos limites sociais, protagonizadas por vilões demoníacos, apresentando temas como alienação social e desilusão. A obra literária representativa do início desse período é o clássico *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. No final do século, destacam-se *O estranho caso de Dr. Jekyll e Sr. Hyde* (1886), de R. L. Stevenson e *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Os medos tematizados nessas narrativas se concentram na degeneração, “especificamente com respecto al sexo y la criminalidade, y la idea que la naturaleza humana era la raíz de los problemas de la sociedad” (HODGSON, 2019, p. 04).²⁷

Segundo Hodgson, no século XX, o gótico manteve muitos temas do século anterior, mas passou a tematizar, principalmente, a dominação opressiva da produção tecnológica. Desse modo, a literatura gótica abordou medos antigos, mas também novos terrores, como a perda da identidade causada por avanços tecnológicos em uma sociedade que começou a questionar as próprias experiências e o conceito de realidade. O escritor representativo desse período é H. P. Lovecraft, autor de *A cor que caiu do espaço* (1927) e *O Chamado de Cthulhu* (1928). Segundo a autora, esse século é marcado por um crescimento do gótico norte-americano, o chamado gótico urbano.

²⁶ Um passado que volta para assombrar o presente e, por sua vez, destrói o futuro, um mundo fragmentado no qual as pessoas não se entendem, uma estrutura de poder ameaçadora, uma sociedade moderna em que as coisas não são como parecem. (HODGSON, 2019, p. 02, tradução minha).

²⁷ “especificamente com relação ao sexo e à criminalidade, e a ideia de que a natureza humana era a raiz dos problemas da sociedade” (HODGSON, 2019, p. 04, tradução minha).

Já o gótico pós-moderno foge às classificações fechadas e possui muitas variantes. Esses textos são ameaçados por zumbis, vampiros, crianças monstruosas, terroristas, palhaços, robôs etc. Os monstros contemporâneos revelam que as coisas não são como parecem: “las narrativas son inestables y sin fundamento estable o comprobable en realidad y esta crea una amenaza de exceso sublime y un sentimiento de que no tenemos control” (HODGSON, 2019, p. 05, apud BOTTING, 2014, p. 111).²⁸ O mundo real, similar ao do leitor, é o cenário que compõe o gótico pós-moderno, por isso é muito mais assustador, os medos estão mais próximos. Stephen King é o nome mais proeminente desse período, autor de um grande número de publicações.

Para Hodgson, o crescimento do gótico na América Latina é recente. Especialmente na Argentina, destacam-se os nomes de Samanta Schweblin, Pedro Mairal, Diego Muzzio, Luciano Lamberti, Ana María Shua e Frederico Falco, mas a autora entende que Enriquez é a mais importante. Esses narradores criam uma literatura inquietante, através do terror da própria realidade, aproveitando, assim, os medos da classe média. Enriquez busca inspiração nos elementos góticos de autores de outras épocas, como Lovecraft e King, criando um cenário preocupante e crível ao mesmo tempo (HODGSON, 2019, p. 06).

De acordo com a autora, ao longo da história do gótico, surgiram três variedades desse gênero: o gótico rural, o gótico da fronteira e o gótico urbano. A primeira variedade aborda a temática do campo e expõe aspectos dessa realidade, especialmente a violência enraizada nesse contexto. A segunda trata do choque entre culturas heterogêneas que se situam em locais próximos, onde se cria o embate sobre até que ponto geográfico a modernidade consegue chegar. Já o gótico urbano, é constituído por bairros coexistentes em um espaço geográfico pequeno, mas que “parecen ser de mundos culturales diferentes” (HODGSON, 2019, p. 06, apud DABOVE, 2019).²⁹ O gótico urbano expõe os temores da sociedade de classe média, que reside não muito distante dos problemas sociais escancarados: a pobreza, os crimes, as drogas, a imigração, a prostituição, a brutalidade policial. É nessa variedade do gótico que Mariana Enriquez se enquadra. São narrativas que retratam os problemas sociais que a classe média quer evitar ou esconder, narrativas que demonstram “un síntoma de la fragmentación entre las poblaciones diferentes de la Ciudad y de un temor ‘al outro’” (HODGSON, 2019, p. 08).³⁰

Hodgson explica que, na América Latina, a partir dos anos 80, a fim de resolver o declínio na economia, as políticas econômicas incentivaram o processo de saída dos espaços

²⁸ “as narrativas são instáveis e sem fundamento estável ou comprovável na realidade, e isso cria uma ameaça de excesso sublime e uma sensação de que não temos controle” (HODGSON, 2019, p. 05, apud BOTTING, 2014, p. 111, tradução minha).

²⁹ “parecem ser de mundos culturais diferentes (HODGSON, 2019, p. 06, apud DABOVE, 2019, tradução minha).

³⁰ “um sintoma da fragmentação entre diferentes populações da cidade e um medo ‘do outro’” (HODGSON, 2019, p. 08, tradução minha).

rurais para a obtenção de melhores condições de trabalho na cidade. Nesse contexto, a migração surge como um fator responsável por mudar as características populacionais da cidade, assim como se constituiu nesse cenário as megalópoles latino-americanas, como é o caso da Argentina:

Este tipo de ciudad enorme estaba y está llena de desigualdades económicas y choques culturales. Al mismo tiempo que los ricos ganaron millones de dólares, los pobres ocupan villas miseria que no pertenecen a la visión de la ciudad moderna (pero son parte integral de ella, dado que las villas proveen la mano de obra que hace posible el desarrollo desigual y combinado de América Latina). Las megalópolis latinoamericanas son ciudades que crecen sin un plan específico, sin infraestructura para acomodar la población, y donde las diferencias (de clase, étnicas, de estatus jurídico, de acceso a los recursos estatales) crea dos mundos paralelos, en conflicto, pero intensamente conectados. (HODGSON, 2019, p. 08).³¹

Essas questões são retratadas nas narrativas de Enriquez através do gótico urbano, que revela uma enorme disparidade social entre vilas e casas de elite que são separadas por poucos metros. Para Hodgson, a essa desigualdade geográfica se sobrepõe uma diferença cultural e temporal composta, de um lado, por uma Argentina branca, moderna e europeia e, do outro, pela Argentina mestiça, que parou no tempo, não se desenvolveu, pratica religiões sincréticas e fala um espanhol diferente da classe média. Na perspectiva da Argentina branca, é o outro lado, constituído por imigrantes, o responsável pelos aspectos negativos que afetam a cidade. Assim os imigrantes europeus são considerados aqueles que dão continuidade ao desenvolvimento e à evolução da megalópole, simbolizando as conquistas futuras, enquanto os imigrantes da América Latina trazem a pobreza, a criminalidade e a barbárie, simbolizando uma prisão ao passado. É esse choque cultural, manifestado na mesma cidade, que Enriquez tematiza através da literatura gótica.

Por outro lado, Izabel Fontes investiga os contos “Fim de curso”, “Nada de carne sobre nós” e “As coisas que perdemos no fogo”, explorando a perspectiva do horror construído em torno do corpo feminino. Seu objetivo é evidenciar como esses corpos monstruosos se relacionam com a memória social e política da Argentina. Por meio de protagonistas que deliberadamente deformam seus corpos ou sucumbem a uma força sobrenatural, a autora estabelece um diálogo entre as transformações físicas e a ditadura militar.

³¹ Esse tipo de cidade enorme estava e está cheia de desigualdades econômicas e choques culturais. Ao mesmo tempo que os ricos ganharam milhões de dólares, os pobres ocupam favelas que não fazem parte da visão da cidade moderna (mas são parte integrante dela, já que as favelas fornecem a força de trabalho que torna possível o desenvolvimento desigual e combinado da América Latina). As megalópoles latino-americanas são cidades que crescem sem um plano específico, sem infraestrutura para acomodar a população e onde as diferenças (de classe, etnia, status legal, acesso a recursos estatais) criam dois mundos paralelos, em conflito, mas intensamente conectados. (HODGSON, 2019, p. 08, tradução minha).

De acordo com ela, a revisitação dos anos de violência e a busca pelo reconhecimento do luto em relação aos desaparecidos e torturados durante o regime militar tornaram-se fenômenos culturais significativos na Argentina (FONTES, 2018, p. 45). Como resultado, esse tema foi explorado em diferentes campos artísticos e recebeu considerável atenção na literatura pós-ditatorial. No século XXI, a memória coletiva passa a ser abordada por novos narradores, como apontado por Drucaroff. Ainda que esses escritores não tenham vivenciado diretamente o período ditatorial ou apenas experimentaram fragmentos dessa época, a memória pertence a todos os argentinos, logo o imaginário coletivo não se limita apenas àqueles que viveram sob o regime. Na escrita dos novos narradores, esse imaginário está sendo muito tematizado na literatura de gênero, um tipo de literatura que se afasta tanto do tom de denúncia quanto do realismo das narrativas produzidas pela geração anterior, que vivenciou diretamente a ditadura. Mariana Enriquez é uma das escritoras que exploram a política do país por meio da literatura de gênero.

Para Fontes, Enriquez utiliza temas clássicos da literatura gótica, como seres sobrenaturais, lugares solitários e atmosfera macabra, mas não a fim de reproduzir um modelo de narrativa gótica do século XIX. De modo contrário, a autora ressignifica tais elementos ao inserir o contexto político de seu país:

Assim, no lugar do fantasma, temos o desaparecido como motivo recorrente; os monstros são seres deformados e excluídos pela violência de gênero e de classe; o estranho aparece como o Outro oriundo de uma camada social diferente; a paranoia vira culpa de classe média; os castelos abandonados e as igrejas barrocas viram casebres e sobrados caindo aos pedaços. Os personagens de Enríquez se movimentam por bairros decadentes, casas vazias e ruas sem iluminação, povoadas por viciados, pedintes, prostitutas, traficantes. (FONTES, 2018, p. 247).

Enriquez se destaca nas letras argentinas por subverter elementos simbólicos da literatura de gênero. Ao dialogar com diferentes tradições literárias, sobretudo a do gótico e do fantástico, ela aborda um tema profundamente enraizado na memória da sociedade argentina. Sua escrita desafia as convenções literárias tradicionais, criando uma narrativa que aborda questões sociais e políticas de maneira elaborada. São estas as protagonistas dos contos escolhidos por Fontes: uma adolescente que se mutila por ordem de uma entidade sobrenatural, uma mulher que encontra uma caveira e passa a almejar aquele padrão estético e mulheres que queimam por vontade própria. Esses corpos dissidentes são analisados pela pesquisadora, a fim de compreender como o corpo feminino se transforma em um instrumento do horror, uma figura monstruosa, ainda assim sendo usado de forma política.

Partindo da noção de corpos dissidentes, com base nos estudos do sociólogo Luis García Fanlo, Fontes relata que na Argentina desenvolveu-se uma concepção do corpo argentino através das instituições de poder vigentes. Esse discurso permeou a conquista dos pampas,

período em que se defendia a importância de atrair imigrantes europeus para reconstruir o país e civilizar a Argentina, uma vez que o gaúcho era visto como símbolo de barbárie e atraso. Durante o peronismo, o discurso teve o intuito de moralizar corpos, em consonância com a cultura do trabalho, buscando corpos dóceis para serem disciplinados. Por fim, durante a década de 70, os corpos foram eliminados pela ditadura, passaram a ser vigiados e castigados, tornaram-se alvos a serem combatidos. De acordo com a autora, Enriquez aborda as consequências sociais da ditadura, demonstrando que a política de aniquilação dos corpos ainda persiste, e para combater esse discurso é necessário destruir o sadio e o bonito, o “que permite a criação de um espaço de luta política a partir do empoderamento do corpo, que de violentado passa a violentar de volta” (FONTES, 2017, p. 252).

Segundo a pesquisadora Dalva Desirée Climent, Enriquez transita por diferentes gêneros e momentos da literatura do sobrenatural, revisita temáticas e reelabora elementos seguindo a lógica de um texto pós-moderno. Ancorada em suas raízes argentinas, a autora explora aspectos de sua juventude, lugares familiares, enquanto dialoga com diversas tradições literárias. Através da literatura de gênero, a literatura de Enriquez tematiza questões políticas e sociais particulares da Argentina, trazendo à tona, de modo recorrente, a ditadura militar. Utilizando diversos tipos de textos, sejam eles literários ou não, a pesquisadora analisa como esse tema, seguindo a teoria freudiana, sempre retorna cumprindo um papel fundamental na obra da narradora.

De acordo com Climent, *Bajar es lo peor* (1995), livro de estreia de Enriquez, é tematizado pela desesperança, falta de perspectiva e desilusão, refletindo “o peso da experiência de ter sido criada em um país que sofreu fortes repressões do período ditatorial” (CLIMENT; PIMENTEL, 2021, p. 03). A narrativa possui um tom negativo, perpassando todos os aspectos da vida dos personagens, provando que a degradação é o único caminho possível. Em diálogo com a literatura gótica, o romance apresenta espaços decadentes, personagens com conflitos internos em que o mal e a loucura os assolam, propiciando reflexões entre a vida e a morte. A influência do gótico também aparece no romance seguinte.

Cómo desaparecer completamente (2004) aborda os sentimentos e as percepções dos anos pós-ditatoriais, protagonizado por um jovem que lida com um trauma de abuso sexual cometido pelo próprio pai. Essa situação é camuflada pela mãe através do cristianismo. Assim, as relações familiares se mostram tão decadentes quanto o romance anterior, trazendo um tom melancólico e doentio. Como um típico cenário gótico, a casa da família é suja, sombria e desordenada, espelhando o estado deteriorado dos personagens. A autora expõe que Enriquez, em uma de suas entrevistas, relata que as condições das famílias eram medíocres: os pais não tinham trabalho, eram alcoólatras, tomavam medicamentos e não demonstravam ser incapazes

de manter uma família nas condições necessárias. Tudo isso resultou em jovens que passaram parte de sua vida sem perspectiva de melhora. O país vivia uma intensa crise econômica que, do mesmo modo que afetou diretamente a saúde mental e a condição financeira da população argentina, está refletida nos personagens degenerados de *Cómo desaparecer completamente*.

Segundo Climent, nas coletâneas de contos *Los peligros de fumar en la cama* e *Las cosas que perdimos en el fuego*, o tema da ditadura reaparece, mas não de modo facilmente perceptível, são detalhes que vão sendo mostrados ao longo da narrativa. “La Hostería” trata inicialmente do amadurecimento da sexualidade feminina, mas acaba sendo um episódio assustador vivenciado pelas protagonistas em uma local de tortura utilizado no período do regime militar. “Los años intoxicados”, ambientado em 1989, reflete um período intenso da inflação, com personagens decadentes focadas em viver os poucos momentos de felicidade da adolescência, já que a perspectiva de vida adulta naquele período é quase nula. Nesses contos:

Os medos do presente e do passado são convertidos em tramas de terror, por meio de um olhar que percorre desde territórios marginais, subúrbios e bairros degradados até regiões e estados mais distantes da capital. A vida de pessoas comuns se imbrica com acontecimentos insólitos, provocados mais por fatores humanos do que por fatores sobrenaturais. (CLIMENT; PIMENTEL, 2021, p. 06).

O conto “Bajo el agua negra” traz à tona os problemas de corrupção e violência da força policial, que atinge moradores de uma região periférica às margens do Rio Riachuelo. Entre realidade e elementos sobrenaturais, o que se sobressai é o horror sofrido pelos moradores da favela tendo o abuso policial como força repressora. O conto foi inspirado em um crime real, conhecido como *El caso Ezequiel*, ocorrido no mesmo rio caracterizado no conto. Em “El desentierro de la Angelita”, a protagonista encontra ossos de uma criança no quintal de casa e, em “Nada de carne sobre nosotras”, a protagonista encontra uma caveira nas ruas da cidade e a leva para sua casa. Nesses contos, o tema da ditadura é representado pelos ossos que permeiam os espaços de Buenos Aires, como se os protagonistas vivessem sobre um cemitério.

Por último, o tema do regime também retorna em *Nuestra parte de noche* (2019), o mais recente romance da escritora. Embora o foco seja no conflito familiar entre Gaspar e Juan, o cenário é imerso em uma atmosfera sombria composta por entidades opressoras, crianças desaparecidas e cenas de tortura, elementos que são operados a partir da literatura de terror. Em um número de páginas menor, a mesma temática está presente em *La casa de Adela*, conto que foi ampliado no romance. Desse modo, ao traçarmos a trajetória da escritora e o conteúdo de sua obra literária, é perceptível que a sombra da ditadura militar continua a pairar. Escrever sobre esse assunto “é uma maneira de expor as dúvidas e inquietações que a escritora sentia durante sua juventude” (CLIMENT; PIMENTEL, 2021, p. 13).

Em *Ficciones argentinas* (2012), Beatriz Sarlo reúne uma série de ensaios que exploram a obra de escritores argentinos. Para tratar de Mariana Enriquez, a autora escolheu o livro de contos *Los peligros de fumar en la cama* (2009), possivelmente o título mais recente em relação à data de publicação do ensaio. Para Sarlo, em uma época em que o texto literário é fragmentado, Enriquez consegue produzir um livro de contos de extensão clássica, com unidade. Além disso, a autora ressalta a preocupação de Enriquez com os finais de seus contos, característica também presente na tradição argentina, representada por Borges, Bioy e Cortázar. Essa preocupação com um final que gere um desfecho do conflito da trama, ou uma conexão com algo inesperado, conduz o conto para um caminho inventivo, diferente do esperado no começo da narrativa. Embora Enriquez utilize estratégias diferentes dos autores mencionados, Sarlo afirma que seus contos não possuem partes inacabadas. A narrativa é projetada para outro plano, que pode ser alegórico, filosófico ou fantástico (SARLO, 2012, p. 117-118).

Dentro desse contexto, o que a teórica considera clássico em *Los peligros de fumar en la cama* é a sua habilidade na construção de finais. Enriquez possui uma familiaridade com a tradição porque:

De esa veta clásica, Enríquez también toma un rasgo, que los argentinos reconocemos sobre todo en Cortázar, y lo exagera: lo podrido y lo maléfico de la vida cotidiana, la rajadura por la que se filtra un fondo de irracionalidad donde chapotean cuerpos entregados a sus excreciones y palpitaciones. (SARLO, 2012, p. 118).³²

Sarlo identifica o uso do exagero e do excesso como um ponto em comum que situa Mariana Enriquez dentro do panorama dos procedimentos literários representativos de seu país, especialmente presentes no fantástico de Cortázar. Tanto Cortázar quanto Enriquez se propuseram a escrever contos pautados no cotidiano, que posteriormente são submetidos a uma ampliação que revela malefícios que anteriormente estavam encobertos pela normalidade. Essa perspectiva é similar ao posicionamento teórico de Jaime Alazraki em seu texto “¿Qué es lo neofantástico?” (1983), em que o autor argumenta que Borges e Cortázar se diferenciam do fantástico tradicional, pois em suas narrativas o real funciona como uma máscara que oculta uma segunda realidade. Suas narrativas seriam,

[...] en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema

³² “Dessa veia clássica, Enriquez também toma um traço, que nós argentinos reconhecemos principalmente em Cortázar, e o exagera: o podre e o maléfico da vida cotidiana, a fenda pela qual se infiltra um fundo de irracionalidade onde corpos saltam entregues às suas excreções e palpitações.” (SARLO, 2018, p. 118, tradução minha).

conceptual o científico com que nos manejamos a diario. (ALAZRAKI, 2001, p. 277).³³

Em síntese, Alazraki descreve a narrativa de Borges e Cortázar como textos metafóricos que, à primeira vista, abordam aspectos comuns da realidade, mas que são subitamente rompidos ou invadidos por uma segunda realidade menos familiar, que estava oculta pelo mundo ordinário que conhecemos. Por sua vez, Sarlo afirma que Enriquez compartilha semelhanças com Cortázar ao encontrar uma rachadura no cotidiano, por onde se escapa a podridão e aquilo que costumamos esconder, causando desconforto quando vem à tona. Embora Enriquez e Cortázar explorem temáticas distintas, ambos procuram desvendar o que está mascarado na vida cotidiana. Para Sarlo, em *Los peligros de fumar en la cama*, as narrativas causam desconforto e incômodo através de elementos do *gore* como sangue, pedaços de carne e fluidos corporais, sendo o corpo e sua interioridade os aspectos inquietantes do livro. A meu ver, o tema do corpo nessa coletânea marca o início de algo que seria mais explorado, sob outras perspectivas, em seus livros seguintes: *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) e *Nuestra parte de noche* (2019).

Partindo do contexto da Nueva Narrativa Argentina, tal como conceituado por Elsa Drucaroff, essa pesquisa reconhece Mariana Enriquez como uma escritora que emerge de uma geração de pós-ditadura e tematiza o trauma da ditadura militar com traços distintos da geração anterior. Em uma entrevista concedida ao Suplemento Pernambuco, Enriquez relatou que, para as pessoas da sua geração:

[...] que cresceram no clima mórbido da pós-ditadura lendo notícias explícitas sobre torturas, sequestros e crianças apropriadas, o que dá medo não é a tumba, mas a falta dela, os corpos não identificados jogados em valas comuns. Um cemitério onde há mortos com nomes e datas é um lugar que me tranquiliza. (ENRIQUEZ, p. 05, 2017).

O traço *nuevo* da geração de escritores de Enriquez se dá principalmente pelo fato de que não vivenciaram o período da ditadura militar em plena consciência adulta. Consequentemente, suas memórias e traumas foram moldados por meio de relatos de crimes explícitos e histórias sobre desaparecimentos, enquanto, na medida do possível, eram protegidos por seus pais. Embora esses escritores não tenham compartilhado os terrores da ditadura na vida adulta, seus textos e suas experiências ainda são permeadas por um clima de medo e terror. Dentro desse contexto, Enriquez explora medos reais para criar um cenário sombrio, típico da literatura gótica e fantástica. Para Drucaroff, esse distanciamento temporal

³³ em sua maioria, metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de insensatez que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nas estruturas construídas pela razão, que vão na contramão do sistema conceitual ou científico com o qual lidamos diariamente. (ALAZRAKI, 2001, p. 277, tradução minha).

permite que as narrativas de pós-ditadura sejam mais irônicas e menos fundamentadas no realismo tradicional visto que esses escritores não apenas vivenciaram experiências distintas, mas também publicaram seus textos em um outro momento da cena literária.

A obra de Enriquez tem sido muito estudada no meio acadêmico, sobretudo seus contos, que dialogam com diversas tendências literárias. Através dessas análises, podemos observar que a literatura gótica exerce uma influência significativa em suas narrativas, tanto na construção dos espaços quanto na relação que os personagens estabelecem com eles. Enriquez se apropria da realidade social das ruas de Buenos Aires e a transforma em um cenário gótico, sem se afastar do efeito realista. Dessa forma, mesmo ao ler um conto sombrio, somos assombrados pela proximidade com a vida real e pelas questões sociopolíticas próprias da Argentina. É assim com o tema ditadura que aparece sempre relacionada com elementos sobrenaturais, tais como monstros, forças extranaturais, corpos deformados, personagens que desaparecem, loucura, alucinações que remetem a esse período etc. Os temas ligados ao sobrenatural dialogam diretamente com as características da literatura fantástica. Dado ao escasso número de pesquisas que se dediquem diretamente a esse gênero, este estudo se propõe a aprofundar a relação entre os contos de Enriquez e o fantástico.

Segundo Emanuela Jossa (2019), Mariana Enriquez e Samanta Schweblin são escritoras que “a partir de la lección de Cortázar, transforman y renuevan los tópicos de la literatura fantástica y neo-fantástica, para hablar del presente y del pasado reciente.” (JOSSA, 2019, p. 160)³⁴, dessa forma, as escritoras se reinventam trazendo cenários sinistros e aflitos. María Angélica Durán (2018) entende que na escrita de Enriquez “lo fantástico es la pantalla que permite a la vez tomar distancia – a veces irónica, a veces reflexiva- y re-formular el legado histórico, proyectándolo en una puesta en escena tan experimental como dramáticamente disruptiva.” (DURÁN, 2018, p. 277).³⁵ Em concordância com essas pesquisadoras, compreendemos que Enriquez parte da tradição da literatura fantástica para introduzir novos temas e modos de narrar, proporcionando assim uma reflexão distinta, mais irônica e distanciada. Nesse mesmo caminho, o objetivo desta pesquisa é analisar seus contos, a fim de compreender como essa nova narradora reelabora os aspectos do fantástico através de um olhar crítico.

³⁴ “A partir da lição de Cortázar, transformam e renovam os temas da literatura fantástica e neofantástica, para falar do presente e passado recente.” (JOSSA, 2019, p.160, tradução minha).

³⁵ “O fantástico é a tela que permite, ao mesmo tempo, tomar distância – às vezes irônica, às vezes reflexiva – e reformular o legado histórico projetando-o em uma encenação tão experimental quanto dramaticamente disruptiva.” (DURÁN, 2018, p. 277, tradução minha).

CAPÍTULO 2

O FANTÁSTICO NOS CONTOS DE MARIANA ENRIQUEZ

El fantástico, y dentro del fantástico, el terror sobrenatural, a veces es el mejor lenguaje para contar la realidad.

Mariana Enriquez

2.1 A literatura fantástica sob o olhar teórico

O que se entende por literatura fantástica nesta pesquisa parte, inicialmente, do estudo feito por Tzvetan Todorov, publicado em *Introdução à literatura fantástica* (1970). Ainda que alguns de seus posicionamentos teóricos estejam datados, sua publicação é fundamental para os estudos do fantástico, uma vez que seu trabalho apresenta uma sistematização do gênero. Todorov se propôs a descobrir algumas regras que definiriam a narrativa fantástica e, dessa forma, estabeleceu um conjunto de prescrições que determinam quais textos literários pertencem ao gênero fantástico ou não.

Uma definição primeira de um texto fantástico é a de que “num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar.” (TODOROV, 2010, p. 30). O que se sobressai, portanto, é a dualidade entre o mundo racional e o mundo sobrenatural. É preciso considerar a existência de um mundo familiar ao nosso, regido pela racionalidade, da mesma forma que também é preciso considerar um mundo sobrenatural, com seres desconhecidos, que não operam de acordo com as nossas leis. O que marca uma narrativa fantástica é o choque entre esses dois mundos, é a inserção de seres sobrenaturais no mundo natural, é um contato com o inexplicável, algo que o nosso pensamento cientificista é incapaz de justificar.

O fantástico deve suscitar um momento de dúvida, o que Todorov nomeou como “hesitação”. A dúvida entre crer e não crer no que está sendo narrado é o procedimento mais importante para o teórico: “‘Cheguei quase a acreditar!’ eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá a vida.” (TODOROV, 2010, p. 36, grifo nosso). Na expressão destacada, o verbo *cheguei* expressa um deslocamento para um determinado lugar. Quando acompanhado do advérbio *quase*, o sentido passa a ser modificado, uma vez que *quase* marca a proximidade

da chegada, e não a chegada em seu sentido completo. A hesitação, portanto, é o meio do caminho, o intermédio entre a fé absoluta e a incredulidade total diante do sobrenatural.

Para completar sua definição de fantástico, Todorov explica que três condições devem ser preenchidas. A primeira exige que o leitor considere “o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas” e hesite “entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 2010, p. 38-39). A segunda condição trata da possibilidade de a hesitação ser experimentada pelo leitor, através de uma identificação com o protagonista. No entanto, essa prescrição não se configura como uma regra, e sim uma condição facultativa.

A terceira condição refere-se ao posicionamento do leitor: é importante que o leitor não interprete o texto de forma alegórica ou poética. Uma ressalva a ser feita é o esclarecimento do tipo de leitor referido por Todorov. Em seu texto, ele diz: “temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma ‘função’ de leitor, implícita no texto.” (TODOROV, 2010, p. 36). Para uma narrativa fantástica, é ideal que o leitor cultive a descrença em eventos sobrenaturais, assim o surgimento desses acontecimentos causará os efeitos necessários projetados por esse tipo de texto. O que Todorov nomeia como “leitor implícito” não deve se confundir com leitor empírico, ou físico; trata-se, na verdade, de um modelo de leitor que o texto projeta. Nessa pesquisa entendemos que o leitor implícito usado por Todorov se assemelha ao conceito de leitor-modelo, de Umberto Eco. A sua definição é a de que o leitor-modelo “é uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas procura criar.” (ECO, 2006, p. 14). O autor cita o exemplo dos contos de fadas. Um texto que inicia com “Era uma vez” já pressupõe o seu leitor-modelo, possivelmente uma criança que aceitará tudo o que estiver sendo narrado, mesmo que isso extrapole a racionalidade.

Na perspectiva teórica de Todorov, o fantástico é rondado por alguns perigos, um deles já mencionado, quando o leitor aceita o sobrenatural e a narrativa deixa de provocar hesitação. Outro perigo que ameaça o fantástico é a sua relação com a leitura poética ou alegórica. Todorov argumenta que esse tipo de narrativa demanda uma interpretação literal, entendendo que esse sentido, “trata-se antes daquilo que se chama também o sentido próprio, por oposição ao sentido figurado, aqui o sentido alegórico.” (TODOROV, 2010, p. 69). Já a alegoria “é uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente.” (TODOROV, 2010, p. 69-70). Um exemplo claro de alegoria é a parábola bíblica “O joio e o trigo”, popularmente conhecida. O sentido literal se apaga à medida que entendemos que o joio e o trigo não são elementos usados para contar uma história sobre plantação e sementes, mas sim elementos figurativos para tratar do bem e do mal, o que comprova que o sentido literal e o sentido alegórico são distintos. Segundo Todorov, se o texto fantástico for lido de forma

alegórica, o sobrenatural, que é um fator determinante para o gênero, perde o sentido e passa a ser um elemento figurativo para tratar de outro aspecto, exterior ao texto literário. Caso isso ocorra, não haverá mais espaço para o fantástico. Portanto, quando um fenômeno sobrenatural é descrito em um texto fantástico, é necessário interpretá-lo da forma como está sendo narrado, evitando a atribuição de um sentido conotativo.

O conto “A pata de macaco” (1902), de W. W. Jacobs, ilustra a teoria de Todorov sobre a literatura fantástica. A narrativa conta a história da família White, que recebe de presente uma pata de macaco com o poder de conceder três desejos. O elemento sobrenatural, a pata, é apresentado de forma ambígua, gerando dúvidas sobre sua legitimidade. A hesitação dos personagens em aceitar a capacidade mágica do objeto e a exploração do medo em torno das consequências dos pedidos são elementos fundamentais para a narrativa ser qualificada como fantástica. Isso porque, como mencionado anteriormente, Todorov define que a narrativa fantástica se caracteriza pela hesitação do leitor e dos personagens diante de eventos inexplicáveis. Nesse sentido, “A pata de macaco” se encaixa perfeitamente na definição, pois a ambiguidade do elemento sobrenatural provoca a hesitação sobre sua existência, enquanto as consequências dos desejos não podem ser explicadas de forma racional.

Outro conto capaz de traduzir o gênero fantástico é “O Horla (Primeira versão)” (1887), de Guy de Maupassant. Essa narrativa apresenta um homem perturbado por uma presença invisível, que o observa e o atormenta em sua casa. O protagonista fica cada vez mais obcecado com a entidade e começa a questionar sua própria sanidade, a ponto de viver voluntariamente em um sanatório. Ainda que tudo indique que o narrador possa ser um louco, ele conduz a narrativa com seriedade e apresenta vários episódios com o intuito de comprovar a existência do sobrenatural. A ambiguidade do conto faz com que leitor se pergunte se a presença é uma criação da mente perturbada do narrador ou se de fato se trata de um ser invisível que o persegue. A incerteza persiste até o final, fazendo com que o conto siga a linha tradicional do fantástico conforme a teoria de Todorov.

O livro *A construção do fantástico na narrativa* (1980), escrito pelo português Filipe Furtado, também é uma contribuição teórica significativa para os estudos do fantástico. Nesse texto, Furtado esclarece que entende a importância dos estudos anteriores, mas que ainda observa neles algumas limitações. Além disso, ele justifica que, no campo da literatura, a delimitação de um gênero é uma tarefa complicada, daí a necessidade de esclarecer sua perspectiva. Furtado entende um gênero literário como “um tipo ou classe de discurso realizado, de forma mais ou menos completa, por um conjunto de textos cujas características e formas de organização específicas os demarcam com nitidez do resto da literatura”. (FURTADO, 1980, p. 16). Em concordância com o autor, também tratamos o fantástico como um gênero.

Assim como os demais teóricos do fantástico abordados nesta pesquisa, Furtado julga a subversão do real como algo fundamental para a narrativa fantástica, entretanto, observa que o sobrenatural não é exclusivo de um gênero, pertence também ao estranho e ao maravilhoso. O autor explica que esses três gêneros se incluem numa área que é denominada “literatura do sobrenatural”, para o teórico, isso ocorre porque os temas que dominam essas narrativas são capazes de traduzir uma *fenomenologia meta-empírica*. (FURTADO, 1980, p. 20, grifo do autor).

Para Furtado, o termo “meta-empírico” se refere a uma fenomenologia que está além do que pode ser verificado ou conhecido pela experiência, incluindo os sentidos e a cognição humana, bem como dispositivos que possam aprimorar ou suprir essas faculdades. Em suma, “meta-empírico” descreve algo que está além do que pode ser experimentado ou medido pelos meios tradicionais. Para o autor:

O conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente deste termo (aqueles que a terem existência objectiva, fariam parte dum sistema de natureza completamente diferente do universo conhecido), mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de quem porventura os testemunhe. (FURTADO, 1980, p.20).

Nesse sentido, a fenomenologia meta-empírica não se limita apenas a acontecimentos sobrenaturais que desafiam as leis do nosso mundo, incluindo-se nesse grupo eventos que podem ser interpretados erroneamente, especialmente quando testemunhados por indivíduos que não estão familiarizados com eles. O autor enfatiza que muitos fenômenos anteriormente considerados sobrenaturais foram posteriormente racionalizados e incorporados ao nosso entendimento da natureza. Além disso, ressalta que a percepção dos fenômenos pode variar significativamente entre diferentes sociedades e culturas, dependendo do estágio cultural e tecnológico que se encontram. A razão de Furtado optar pelo uso da expressão “meta-empírico” é o fato de considerar os termos “sobrenatural” e “extranatural” insatisfatórios, pois são imprecisos ou inadequados para sua definição. Embora faça uso dessas expressões por comodidade, o autor prefere sua terminologia por ser mais rigorosa e se aproximar melhor daquilo que ele pretende referir.

David Roas, outro especialista em literatura fantástica, traz uma discussão teórica mais recente em seu livro *A ameaça do fantástico* (2014), que reúne textos de sua autoria publicados entre 2001 e 2011. Segundo Roas, um consenso unânime entre os críticos é o de que o fenômeno sobrenatural é indispensável para a literatura fantástica. No entanto, existem muitas outras narrativas marcadas pela presença do sobrenatural que não se enquadram no gênero fantástico, como, por exemplo, os romances de cavalaria e as narrativas de ficção científica. Ainda que o

sobrenatural apareça nesses textos, tal fenômeno não é uma condição essencial para a existência dessas narrativas: “a literatura fantástica é o único gênero que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural” (ROAS, 2014, p. 31). Em um primeiro momento, levando em conta as condições essenciais de um texto fantástico, o entendimento de Roas e de Todorov são equivalentes:

Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. (ROAS, 2014, p. 31)

Ambos os teóricos ressaltam que o fantástico depende do espaço familiar, daquilo que é conhecido. Por isso a importância da participação do leitor, já que ele deve se sentir seguro, em um mundo similar ao seu, para que o fantástico seja uma ameaça transgressora das leis de sua realidade. Diante do confronto entre o sobrenatural e o real, a ameaça do fantástico não caracteriza necessariamente uma ameaça física, e sim um questionamento sobre as certezas do mundo real. O fantástico acontece quando o sobrenatural entra em conflito com a realidade e produz uma ruptura em leis estabelecidas.

Quando o sobrenatural é naturalizado e não gera conflito algum, entramos no campo do maravilhoso, onde criaturas extraordinárias habitam um mundo que não gera estranheza. De acordo com Todorov, o fantástico está no limite entre dois gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso. O sobrenatural aparece em ambas as narrativas, o que difere é o tratamento que recebe: ele pode ser aceito, explicado ou causar hesitação, como comentamos anteriormente. Todorov propôs um diagrama com quatro gêneros: estranho puro, fantástico-estranho, fantástico-maravilhoso e maravilhoso puro. Ainda que essa pesquisa trate somente do fantástico, consideramos importante abordar os gêneros vizinhos, para um entendimento amplo do conceito. O fantástico depende da posição que o leitor adota diante do sobrenatural. Para mantê-lo, é preciso que a hesitação permaneça:

No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem notar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2010, p. 47-48).

O fantástico-estranho, a princípio, cumpre todas as condições de um texto fantástico, entretanto, os acontecimentos sobrenaturais recebem uma explicação racional ao fim da narrativa. A hesitação desaparece quando o sobrenatural é explicado através do acaso, das

coincidências, da ilusão de sentidos, do sonho, da loucura e das drogas, como acontece no conto “A floresta em sua casa” (1969), de Maria Judite de Carvalho.

Em um mundo onde animais e florestas eram raros e pouco conhecidos, o conto retrata a história de um quadro de uma floresta adquirido por um casal com dois filhos. As crianças, Alex e Gilles, ficam fascinadas e passam a observar o quadro diariamente, descobrindo a presença de novos animais a cada olhar. Antes da compra do quadro, o narrador descreve as características do pintor, mencionando que seus animais “espreitavam ou estavam alertas”, que preparavam um salto e eram mantidos em uma “ilegalidade graciosa”. O elemento central do quadro é um leão, descrito como “jovem leão ágil” “a olhar bem de frente para quem o olhava” e de “corpo inquieto” (CARVALHO, 1969, p. 9-12). Durante a maior parte da narrativa, essas expressões constroem um cenário ambíguo, sugerindo que o leão está vivo e alerta, pronto para saltar da tela a qualquer momento. Nos dias seguintes, os animais do quadro desaparecem gradualmente, como se o leão fosse responsável por isso. Até que o problema salta para a realidade daquela família e quem desaparece é Alex, o irmão mais velho. O pai das crianças é preso e responsabilizado pela morte do filho, mas Gilles culpa o leão, assim como o leitor é levado a fazer. No desfecho da narrativa, quando Gilles retorna àquela casa, já adulto, observa o quadro e percebe que todos os animais sempre estiveram no mesmo lugar, portanto “Gilles teve então de acreditar na tia que durante anos lhe dissera que ele fora uma criança demasiado imaginativa” (CARVALHO, 1969, p. 16). Por um certo período, o conto mantém os procedimentos do fantástico puro, fazendo com que o leitor hesite entre acreditar que o leão atacou Alex e desconfiar do ponto de vista de uma criança. Nesse contexto, a narrativa se esclarece quando Gilles retorna ao local e compreende que, na verdade, tudo não passou de fruto de sua imaginação infantil.

Já o estranho puro é composto por narrativas em que os acontecimentos podem ser explicados pelas leis racionais. Nesse caso, os eventos não são sobrenaturais, mas sim insólitos, extraordinários, inquietantes, singulares ou chocantes. O conto “O Barril do Amontillado” (1846), de Edgar Allan Poe, é um exemplo de estranho puro. Nessa história, Montresor convida Fortunato para visitar sua adega e provar um vinho raro, o Amontillado. Montresor, na verdade, tenciona executar sua vingança contra o convidado. Quando chegam ao local em que o vinho está guardado, Montresor tranca Fortunato em uma parede de tijolos, deixando-o lá para morrer. O final chocante e insólito exemplifica o estilo de uma narrativa estranha.

No que se refere ao sobrenatural aceito, o fantástico-maravilhoso ocorre quando o protagonista opta por aceitar os acontecimentos sobrenaturais, abandonando a hesitação do fantástico e acreditando no extraordinário. Para Todorov, essas narrativas são as mais próximas do fantástico puro, pois ao permanecer sem explicação racional, sugerem a existência do

sobrenatural. Um exemplo de fantástico-maravilhoso é o conto a “A Morte Amorosa” (1836) de Théophile Gautier. Nessa narrativa, o sacerdote Romuald se apaixona por Clarimonde, uma vampira. A hesitação ocorre em alguns momentos do conto, quando Romuald questiona os comportamentos inexplicáveis de sua amada e teme estar diante de uma provação demoníaca. No final do conto, quando o corpo da criatura é aspergido com água benta, torna-se pó. O sobrenatural, portanto, passa a ser aceito pelo protagonista, o que exemplifica o fantástico-maravilhoso.

Por fim, o maravilhoso é um gênero em que os acontecimentos sobrenaturais não provocam nenhum tipo de estranhamento ou reação. Além disso, o maravilhoso não é caracterizado a partir da atitude que se adota diante dos eventos narrados, e sim da “própria natureza desses eventos” (TODOROV, 2010, p. 60). Para Roas, a literatura maravilhosa não “produz ruptura alguma dos esquemas da realidade.” (ROAS, 2014, p. 33). Diferentemente do fantástico, que é caracterizado pela irrupção de elementos sobrenaturais que geram uma transgressão no mundo da narrativa, o maravilhoso se caracteriza pela harmonia entre esses elementos e o mundo narrado. Nesse sentido, enquanto no fantástico a presença sobrenatural desestabiliza a realidade, no maravilhoso, a presença do sobrenatural coexiste pacificamente com a realidade, sem causar perturbações ou conflitos significativos.

Alguns exemplos de maravilhoso são contos de fadas como “Cinderela” e “Branca de Neve”. Essas narrativas apresentam eventos e personagens sobrenaturais, mas esses elementos são aceitos naturalmente dentro do universo da história, sem gerar estranhamento ou questionamento por parte dos personagens ou do leitor. *Senhor dos Anéis*, escrito por J. R. R. Tolkien, também pode ser considerado literatura maravilhosa, porque apresenta um universo fictício com seres e eventos extraordinários que não provocam estranhamento. Além disso, a narrativa é marcada pela presença de figuras mágicas como elfos, magos e criaturas mitológicas, que são aceitas como parte natural do universo apresentado.

Roas expõe uma visão contrária à de Todorov quanto à hesitação como elemento essencial para definir o gênero fantástico. Na opinião do autor, a definição de Todorov é restritiva e exclui muitas narrativas em que o sobrenatural tem uma presença evidente, mas não provoca hesitação, como *Drácula* (1987), por exemplo. Para Roas, tanto as narrativas em que a existência do sobrenatural é clara quanto aquelas em que há ambiguidade devem ser consideradas como pertencentes ao fantástico. O que une essas narrativas é a ideia de irrupção do sobrenatural no mundo real e a impossibilidade de explicá-lo de forma racional. Roas argumenta que a classificação de Todorov não é suficiente para abarcar todas as narrativas que são comumente consideradas fantásticas, e propõe que seja mais útil e menos problemático

utilizar o binômio literatura fantástica/literatura maravilhosa. Assim, a hesitação deixaria de ser o critério determinante para qualificar o gênero fantástico (ROAS, 2014, p. 43-44).

Tanto para Roas, quanto para Todorov e Furtado, a literatura fantástica precisa projetar a realidade, construir um mundo verossímil ao do leitor. Nas palavras de Roas, “as ‘regularidades’ que formam nossa vida diária nos levaram a estabelecer expectativas em relação ao real, e sobre elas construímos uma convenção aceita tacitamente por toda a sociedade.” (ROAS, 2014, p. 133). É a partir dessas regularidades, que estabelecemos o limite entre o possível e o impossível, o normal e o anormal. A nossa segurança está diretamente ligada ao conhecimento dos limites. Como o próprio título de Roas sugere, a função do fantástico é ameaçar todas as certezas pré-construídas acerca do real.

Além disso, o autor afirma que deve se levar em conta o contexto sociocultural em que a literatura fantástica é produzida, pois o leitor precisa contrastar o sobrenatural com a sua própria realidade. A concepção de realidade varia entre diferentes culturas, o que significa que a representação do real em um texto fantástico pode não ser o mesmo para todas as sociedades. Em outras palavras, a cultura de um leitor influencia em como ele percebe e interpreta o mundo fictício apresentado na narrativa fantástica. Dessa forma, o fantástico “vai depender sempre do que consideramos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos. É fundamental, então, considerar o horizonte cultural quando encaramos as ficções fantásticas.” (ROAS, 2014, p. 46-47).

Nesse processo de transgressão, em que o fantástico coloca em risco todas as convicções pré-existentes, surge o medo, efeito que Roas considera fundamental para a literatura fantástica. Reconhecendo as problemáticas que o uso da palavra “medo” traz, sobretudo por ser corriqueiramente usada como sinônimo de terror, inquietude, angústia, apreensão etc., Roas pretende demonstrar:

que o fantástico gera sempre uma impressão ameaçadora no leitor, impressão que, por comodidade, chamarei de “medo”, embora reconheça de antemão que talvez não seja o termo mais adequado para denominar esse efeito, sobretudo por suas conotações claramente ligadas à ameaça física. (ROAS, 2014, p.137).

No conto “A gota”, escrito por Dino Buzzati, uma gota d’água desafia a lei da gravidade ao subir, degrau por degrau, as escadas de um prédio durante a noite. Algo tão simples se torna angustiante, justamente por ser impossível explicar o motivo de uma gota subir, ao invés de descer, como naturalmente deveria acontecer. Segundo o narrador, “Infelizmente se trata de uma gota d’água, pelo que parece, que de noite vem escada acima. Pin, Pin, misteriosamente, de degrau em degrau. E por isso dá medo.” (BUZZATI, 2011, p. 51). É a esse medo que Roas se refere, o medo do desconhecido. O elemento fantástico rompe com o mundo familiar e

ameaça aquilo que conhecemos e controlamos. Desse modo, traz à tona o incompreensível, o inexplicável, levando os leitores a perderem sua segurança no real. Nesse contexto, a percepção de medo de Roas se aproxima muito mais de um sentimento de inquietação, despertado por fenômenos que ultrapassam o limite do conhecido.

Para Todorov, o medo não é um elemento exclusivo do gênero fantástico e, portanto, não pode definir sua essência. Apesar disso, ele reconhece que o medo está presente em diversos textos fantásticos. Furtado, por sua vez, diminui a relevância de tentar definir o fantástico com base na reação do medo, considerando-o um traço não essencial para conceituar o gênero. Em contraste, Roas mantém sua defesa de que uma narrativa fantástica causa um medo metafísico, que surge de “algo impossível de explicar, de compreender, a partir dos nossos códigos de realidade.” (ROAS, 2014, p. 160). Essas divergências teóricas demonstram que a definição da literatura fantástica parte de um conjunto complexo de elementos que se entrelaçam de diversas maneiras. Assim, o medo pode desempenhar um papel significativo, mas não exclusivo.

Outra referência teórica nos estudos do fantástico é a publicação de Remo Ceserani, *O fantástico* (1993). Ceserani afirma que o fantástico é um modo literário e não o considera um gênero em si, mas sim uma forma de narrativa presente em diversos gêneros. Seu texto é fundamental para pensarmos sobre procedimentos e temas recorrentes na literatura fantástica. Segundo o autor:

O que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos. O que o caracteriza, e o caracterizou particularmente no momento histórico em que esta nova modalidade literária apareceu em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos. (CESERANI, 2006, p. 67).

Em outras palavras, Ceserani descreve que o fantástico não pode ser reduzido a uma lista fixa de elementos formais ou temáticos, uma vez que é considerado pelo autor como categoria literária que emerge a partir de uma combinação singular de elementos narrativos e formais. Isso sugere que o fantástico pode se manifestar de maneiras diferentes em diferentes contextos literários e culturais. Se por um lado Todorov e Roas procuram delimitar o fantástico a partir de características específicas, Ceserani se apoia em um conceito muito mais amplo, entendendo que, por ser um modo, o fantástico pode estar presente em textos diversos.

Em seu estudo, o autor lista procedimentos formais e sistemas temáticos que são frequentemente encontrados em narrativas fantásticas, mas ressalta que tais elementos não são exclusivos do modo fantástico. Dentre esses procedimentos, destacam-se a narração em primeira pessoa, que pode ser realizada por meio de trocas de cartas, permitindo a pluralidade de pontos de vista. Segundo Ceserani, na troca de cartas, que se origina o romance epistolar, os

“destinatários ativam e autenticam ao máximo a ficção narrativa, e estimulam e facilitam o ato de identificação do leitor implícito com o leitor externo do texto”. (CESERANI, 2006, p. 69). Outro procedimento é o envolvimento do leitor através de elementos como surpresa, terror e humor, que são discutidos no estudo de H. P. Lovecraft sobre o medo sobrenatural. Ceserani destaca que o modo fantástico envolve o leitor e:

[...] leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores. (CESERANI, 2006, p. 71)

O procedimento destacado está de acordo com o estudo de Roas, que entende o fantástico determinado como uma ameaça, algo que amedronta e desestabiliza seus leitores. Além do medo, o humor também é um sentimento possível em um texto fantástico, a partir da ridicularização e do grotesco. Uma narrativa fantástica é fruto de procedimentos que se alinham, visto que a narração em primeira pessoa aproxima o leitor para que a surpresa, o medo ou o humor surjam durante a leitura do texto fantástico.

Sabemos da importância da fronteira em uma narrativa fantástica, pois o sonho, o pesadelo ou a loucura estão alinhados com a inserção do sobrenatural. Como mencionado por Todorov, cruzar alguma dessas fronteiras ou hesitar entre ambos os lados é algo decisivo na literatura fantástica. A passagem de limite e de fronteira é um procedimento que, além de tratar de fronteiras mentais e oníricas, também pode tratar de aspectos culturais e geográficos:

É típico do fantástico não se afastar muito da cultura dominante e procurar as áreas geográficas um pouco marginais, onde se entreveem bem as relações entre uma cultura dominante e uma outra que está se retirando, o lugar das culturas em confronto. (CESERANI, 2006, p. 74).

No que se refere às temáticas recorrentes na literatura fantástica, Ceserani reforça que tais elementos são complementares dos procedimentos. A noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo são temas presentes nas narrativas fantásticas de Edgar Allan Poe e E. T. A. Hoffmann, por exemplo, textos fantásticos pautados no mundo sombrio. A noite propicia o uso de procedimentos de fronteira como o sonho e o pesadelo, assim como viabiliza o sentimento de medo e a aparição de criaturas noturnas (fantasmas, monstros e vampiros), seres impossíveis de serem identificados na ausência da luz. Tudo pode acontecer na escuridão, e a literatura fantástica faz uso disso. Ceserani menciona que esse tema também pode ser facilmente carregado de significados alegóricos “e falar de contraposição entre iluminismo e obscurantismo” (CESERANI, 2006, p. 78). Essa oposição é um aspecto relevante para a literatura fantástica, visto que o gênero surgiu quando o iluminismo estava em voga. No auge do século das luzes e do pensamento racionalista, o sobrenatural encontrou seu espaço na

literatura fantástica, por esse motivo, nada mais oportuno do que usar elementos obscuros e noturnos nessas narrativas. A origem do fantástico reflete na composição de suas narrativas, sempre pautadas por um confronto entre o racional e o irracional.

A loucura, além de ser um procedimento da passagem de limite e de fronteira, também está classificada por Ceserani como um tema recorrente. De acordo com o autor, o tema da loucura como fenômeno patológico e social “está ligado aos problemas mentais da percepção” (CESERANI, 2006, p. 83). No caso do fantástico, um narrador-personagem que possui tal patologia é incapaz de transmitir um ponto de vista confiável daquilo que está acontecendo, o que configura tal narrador como não confiável. A loucura, portanto, transita entre tema e procedimento. O escritor Guy de Maupassant, por exemplo, é um autor que faz uso recorrente do tema da loucura em seus contos fantásticos. O ponto de vista não-confiável de seus narradores auxilia na criação da hesitação.

2.3 Pablito clavó un clavito

Las cosas que perdimos en el fuego (2017), o mais recente livro de contos de Mariana Enriquez, é composto por narrativas verdadeiramente inquietantes. Segundo Carlos Pardo, em um artigo do *El País*, Mariana Enriquez “goza de un reconocimiento merecido en la nueva literatura latinoamericana” (PARDO, 2016)³⁶ atribuído especialmente aos doze contos de *Las cosas que perdimos en el fuego*. Para o crítico, “si consideráramos que el terror es una excusa para explorar otras cuestiones como la culpa, la sugestión, las relaciones de clase y de pareja, el patriarcado o la historia nacional (que la escritora trabaja con maestría)” (PARDO, 2016)³⁷, estaríamos simplificando a literatura de Enriquez. Walter Lezcano afirma que Enriquez é “una de las voces narrativas más destacadas de habla hispana” (LEZCANO, 2020).³⁸ Diversos níveis de violência, presenças de corpos monstruosos, crenças populares, desaparecimentos, traumas e eventos inexplicáveis são alguns dos temas que permeiam essa coletânea. O desconforto provocado pelos contos da autora muitas vezes advém do próprio cotidiano, mas é percebido por meio de uma ótica excessiva e obscura. Enriquez demonstra sua habilidade em transitar por diversos gêneros, tocando em questões profundas como o a ditadura militar na Argentina. Ao longo das doze narrativas que compõem o livro, a autora combina elementos da literatura gótica, fantástica, policial e de terror.

³⁶ “desfruta de um merecido reconhecimento na nova literatura latino-americana” (PARDO, 2016, tradução minha).

³⁷ “se considerássemos que o terror é uma desculpa para explorar outras questões, como a culpa, a sugestão, as relações de classe e de casal, o patriarcado ou a história nacional (que a escritora trabalha com maestria)” (PARDO, 2016, tradução minha).

³⁸ Uma das vozes narrativas mais marcantes de língua hispânica” (LEZCANO, 2020, tradução minha).

Com o intuito de compreender e identificar o uso dos procedimentos e temas do fantástico nessa coletânea, optamos por analisar os contos “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, “La Hostería” e “La casa de Adela” sob o enfoque da literatura fantástica, conforme as perspectivas teóricas apresentadas neste capítulo. Apesar de *Las cosas que perdimos en el fuego* ser composto em grande parte por narradoras e pontos de vistas femininos, “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” é um dos poucos contos em que o protagonista é masculino. Na narrativa, o personagem é assombrado pela presença do Baixinho Orelhudo, um assassino em série responsável por torturar e matar crianças em Buenos Aires.

O conto se inicia com a apresentação de Pablo, um guia turístico de crimes, que recentemente foi promovido e passou a guiar os turistas e narrar os famosos crimes de Cayetano Santos Godino, popularmente conhecido como Baixinho Orelhudo. A promoção que inicialmente parecia uma boa oportunidade para o funcionário progredir na empresa trouxe um empecilho, a presença do fantasma de Godino em suas visitas guiadas:

Era él, sin duda, inconfundible. Los ojos grandes y húmedos, que parecían llenos de ternura pero en realidad eran un pozo oscuro de idiocia. El chaleco oscuro y la estatura baja, los hombros esmirriados y en las manos esa soga fina — el piolín, como lo llamaban entonces — con que le había demostrado a la policía, sin expresar emoción alguna, cómo había atado y asfixiado a sus víctimas. Y las orejas enormes, puntiagudas y simpáticas, de Cayetano Santos Godino, el Petiso Orejudo, el criminal más célebre del tour, quizá el más famoso de la crónica policial argentina. Un asesino de niños y de animales pequeños. (ENRIQUEZ, 2017, p. 81-82).³⁹

Pablo não expressou medo ou terror ao ver essa figura diante dele, o primeiro sentimento foi de surpresa, além de um certo fascínio por estar diante de um célebre criminoso. O protagonista “había estudiado los diez crímenes del tour en detalle para poder contarlos bien, con gracia y suspenso” (ENRIQUEZ, 2017, p. 81).⁴⁰ Era como se fosse um momento de encontro com o ídolo.

O conto faz uso de um tema muito recorrente nas narrativas fantásticas: as almas do outro mundo, o fantasma que retorna para assombrar o mundo dos vivos (Baixinho Orelhudo

³⁹ Era ele, sem dúvida, inconfundível. Os olhos grandes e úmidos que pareciam cheios de ternura, mas, na realidade, eram um poço escuro de idiotia. O colete escuro e a estatura baixa, os ombros mirrados e, nas mãos, aquela corda fina — a piola, como a chamavam então — com a qual havia mostrado à polícia, sem expressar emoção alguma, como tinha amarrado e asfixiado suas vítimas. E as orelhas enormes, pontiagudas e simpáticas de Cayetano Santos Godino, o Baixinho Orelhudo, o criminoso mais célebre do passeio, talvez o mais famoso da crônica policial argentina. Um assassino de crianças e de animais pequenos. (ENRIQUEZ, 2017, p. 81-82, tradução de José Geraldo Couto).

⁴⁰ “tinha estudado em detalhes os dez crimes do circuito para poder narrá-los bem, com graça e suspense” (ENRIQUEZ, 2017, p. 81, tradução de José Geraldo Couto).

morreu em 1944). Portanto, o que se segue é um personagem que precisa lidar com essa presença sobrenatural e os efeitos perturbadores que ela causa em sua vida.

Ao longo da trama, além das aparições do espectro e da obsessão de Pablo pelo assassino, acompanha-se os conflitos internos do protagonista. Embora tenha se tornado pai recentemente, ele se recusa a chamar o filho pelo nome e o trata apenas por “bebê”. Pablo sente que, desde o nascimento da criança, sua esposa passou a dedicar mais tempo e atenção ao filho do que a ele, tornando-se mais distante. Com isso, acredita que seu espaço dentro de casa foi invadido pelo filho, e agora é incapaz de compartilhar determinados assuntos com a esposa, já que a vê como alguém mais frágil depois de ter se tornado mãe. Com um pai que rejeita o próprio filho e é obcecado por um assassino em série, o conto vai sendo conduzido para um clima de estranhamento e tensão. Cria-se um senso de prenúncio de um desfecho perturbador.

De acordo com as teorias expostas anteriormente, o conto de Enriquez cumpre uma das principais condições de um texto fantástico: a presença de um evento sobrenatural, que deve provocar o sentimento de hesitação no protagonista. Ainda que Pablo demonstre sua obsessão e empolgação pelo Baixinho, duvida de suas faculdades mentais quando o espectro aparece:

Pablo sacudió la cabeza, cerró los ojos con fuerza y, al abrirlos, la figura del asesino con su piolín había desaparecido. *¿Me estaré volviendo loco?*, pensó, y apeló a la psicología barata para llegar a la conclusión de que el Petiso se le aparecía porque él acababa de tener un hijo y eran los niños las únicas víctimas de Godino. Los niños pequeños. (ENRIQUEZ, 2017, 82 -83, grifo nosso).⁴¹

Pablo acredita que o assassino retornou do mundo dos mortos para fazer mais uma vítima, dessa vez o seu filho. Essa crença reflete a desestabilização emocional do protagonista, que se encontra obcecado pela figura de Godino desde o início da história. A tensão crescente induz a possibilidade de Pablo tornar-se um imitador de seus crimes, especialmente considerando sua obsessão. Nesse contexto, é possível supor que, para se livrar da presença do fantasma, Pablo escolha se livrar do filho, já que entende que ambos estão relacionados.

Pablo declara possuir um crime favorito, porque gosta de ver seus espectadores apavorados. Trata-se do assassinato de uma criança de três anos, que foi enforcada e depois teve um prego inserido em sua cabeça:

Sin duda, era el que más horror les causaba a los turistas y a lo mejor por eso le gustaba: porque le resultaba placentero contarle y esperar la reacción, siempre

⁴¹ Pablo sacudiu a cabeça, fechou os olhos com força e, ao abri-los, a figura do assassino com sua cordinha tinha desaparecido. Será que estou ficando louco?, pensou, e apelou à psicologia barata para chegar à conclusão de que o Baixinho lhe aparecia porque ele acabava de ter um filho e as crianças eram as únicas vítimas de Godino. As crianças pequenas. (ENRIQUEZ, 2017, p. 82-83, tradução de José Geraldo Couto).

espantada, de su auditorio. Fue el crimen por el que atraparon al Petiso, además, porque cometió un error fatal. (ENRIQUEZ, 2017, p. 88).⁴²

Certa vez, enquanto narrava o crime, empolgado, alguém fez uma pergunta sobre o caso. Interessado pela história do prego, o turista queria saber se o assassino havia usado o objeto em algum outro crime. Na opinião dele, “la carrera criminal del Petiso hubiera sido más larga, a lo mejor el clavo se habría convertido en su marca, en su firma”. (ENRIQUEZ, 2017, p. 90-91). Nesse momento, Pablo se recorda de um trava-línguas que sua mãe havia ensinado: *Pablito clavó un clavito. / ¿Qué clavito clavó Pablito? / Un clavito chiquito*⁴³. Ele chega em casa, caminha até o quarto de seu filho, observa a parede vazia e lembra que ele e a esposa haviam planejado pendurar um móvel para a criança:

Pero nunca lo había colgado porque su mujer no quería que el bebé durmiera ahí y no había forma de convencerla. Tocó la pared y se encontró con el clavo, que seguía esperando. Lo arrancó de un tirón seco y se lo metió en el bolsillo. Pensó que resultaría un gran golpe de efecto para su relato. Lo sacaría de su bolsillo justo cuando contara el crimen del niño Jesualdo Giordano, en el momento preciso, cuando el Petiso volvía y lo clavaba en la cabeza del chico ya muerto. (ENRIQUEZ, 2017, p. 91-92).⁴⁴

Conforme apontam as pesquisadoras, Sara Bolognesi e Alena Bukhalovskaya, “el juego de palabras, ampliamente conocido, termina con el verso ‘En la calva de un calvito’, oración que se omite en el relato, al igual que la explicación en torno al sentido de este recuerdo” (BOLOGNESI; BUKHALOVSKAYA, 2022, p. 308).⁴⁵ A exclusão da parte final do trava-línguas sugere que o prego estará direcionado ao filho de Pablo, como se ele tivesse se tornado um imitador do Baixinho Orelhudo. Apesar de o conto encaminhar a história de modo que duvidemos do caráter de Pablo, no final da narrativa, o desfecho não cumpre aquilo que projetamos. Fantasiando com a encenação que faria durante o relato das histórias do assassino, o protagonista decide “acostarse en el sofá del living, lejos de su mujer y su hijo, con el clavo entre los dedos.” (ENRIQUEZ, 2017, p. 92)⁴⁶. Com um final perturbador, a narrativa se encerra

⁴² Sem dúvida era o que mais horror causava aos turistas, e talvez fosse por isto que lhe agradava: porque era prazeroso contá-lo e esperar a reação, sempre espantada, da plateia. Foi o crime pelo qual apanharam o Baixinho, além do mais, porque cometeu um erro fatal. (ENRIQUEZ, 2017, p. 66, tradução de José Geraldo Couto).

⁴³ “Pablito pregou um preguinho. Que preguinho pregou Pablito? Um preguinho pequenininho.” (Tradução livre).

⁴⁴ Mas nunca o pendurara porque a esposa não queria que o bebê dormisse ali e não havia meio de convencê-la. Tocou a parede e encontrou o prego, que continuava esperando. Arrancou-o com um puxão seco e o enfiou no bolso. Pensou que propiciaria um grande golpe de efeito para seu relato. Ele o tiraria do bolso justo quando contasse o crime do menino Jesualdo Giordano, no momento preciso, quando o Baixinho voltava e o cravava na cabeça do menino já morto. (ENRIQUEZ, 2017, p. 69. Tradução de José Geraldo Couto).

⁴⁵ “o jogo de palavras, amplamente conhecido, termina com o verso ‘na cabeça careca de um careca’, frase que é omitida da história, assim como a explicação do significado dessa memória” (BOLOGNESI; BUKHALOVSKAYA, 2022, p. 308, tradução minha).

⁴⁶ “deitar no sofá da sala, longe da mulher e do filho, com o prego entre os dedos.” (ENRIQUEZ, 2017, p. 87).

no clímax, com o prego entre os dedos. O leitor⁴⁷, que havia imaginado um final trágico para a história, é surpreendido por um desfecho que requer sua própria decisão. A cena de terror é antecipada por nós, por meio dos significados atribuídos ao prego. Assim, são os leitores quem decidem se a cena do prego irá compor ou não o enredo: “es la imaginación del lector, enriquecida de insinuaciones que proceden del propio relato, la encargada de completar lo que no está escrito en el papel” (BOLOGNESI; BUKHALOVSKAYA, 2022, p. 309-310).⁴⁸

2.4 La Hostería

O conto “La Hostería” narra a história de Florencia e Rocío, duas amigas que presenciam um evento traumático e inexplicável no local que dá nome à narrativa. Florencia e sua família vivem em uma cidade maior, próxima do centro. Durante a campanha eleitoral do pai, as mulheres da família viajam para uma cidade do interior. A viagem seria uma boa oportunidade para Florencia visitar Rocío, sua amiga de infância. No reencontro, Rocío desabafa sobre seus problemas familiares e revela que seu pai, guia turístico da hospedaria, havia sido demitido e proibido de realizar seu trabalho. A menina explica que isso ocorreu porque seu pai “les contó a unos turistas de Buenos Aires que la Hostería había sido una escuela de policía hacía treinta años, antes de ser hotel”. (ENRIQUEZ, 2017, p. 39).⁴⁹

Como de costume em um conto fantástico, os eventos estranhos acontecem em lugares afastados, com uma população pequena, distante dos grandes centros. Portanto, o que se segue no conto, em uma pequena cidade argentina, é a história de um episódio sobrenatural vivenciado por essas duas meninas, que decidem sabotar a hospedaria em defesa do pai de Rocío. O plano mirabolante trata-se de inserir pedaços de carne dentro dos colchões dos hóspedes, dessa forma, o ocorrido só seria descoberto depois que o cheiro contaminasse o local.

Para Todorov, “o sobrenatural nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua consequência e prova: o diabo e os vampiros não só existem apenas nas palavras, como também somente a linguagem permite conceber o que está sempre ausente: o sobrenatural” (TODOROV, 2010, p. 90). Dessa forma, o autor argumenta que a literatura fantástica utiliza recursos linguísticos para criar o sobrenatural. Um procedimento comumente encontrado em diversas narrativas fantásticas é o uso de formas modais como “parecia” “seria” ou da locução “como se”, que introduzem uma comparação hipotética ou irreal, fazendo alusão ao sobrenatural.

⁴⁷ Cabe ressaltar, com o risco da repetição, que o leitor a que nos referimos é o leitor modelo, de acordo com o conceito do teórico Umberto Eco (ECO, 2006).

⁴⁸ “é a imaginação do leitor, enriquecida de insinuações do próprio relato, a encarregada de completar o que não está escrito no papel” (BOLOGNESI; BUKHALOVSKAYA, 2022, p. 309-310, tradução minha).

⁴⁹ “contou a uns turistas que a Hospedaria tinha sido uma escola de polícia até trinta anos antes de virar hotel”. (ENRIQUEZ, 2017, p. 37, tradução de José Geraldo Couto).

Por exemplo, no conto “A Vênus de Ille” (1837), de Prosper Mérimée, um antiquário parisiense viaja para um pequeno povoado, com o objetivo de conhecer uma estátua de cobre chamada Vênus, que foi encontrada durante uma escavação. Enquanto o guia narra a descoberta para o protagonista, ele menciona: “continuamos a escavar, a escavar, até que apareceu uma mão negra, que *parecia* a mão de um morto que saía da terra.” (MÉRIMÉE, 2006, p. 98, grifo nosso). Nessa parte da narrativa, o leitor ainda não sabe que a Vênus é o elemento sobrenatural, portanto, é a linguagem que gradualmente constrói o fenômeno, sugerindo que coisas estranhas estão por vir. Em outro momento, quando o narrador avista o corpo de um dos personagens e começa a analisar o que poderia ter ocorrido, ele observa: “sobre o peito uma marca lívida que se prolongava pelas costas e pelas costelas. Era *como se* tivesse sido apertado num círculo de ferro” (MÉRIMÉE, 2006, p. 98, grifo nosso). Como mencionado anteriormente, a expressão *como se* estabelece uma comparação hipotética, criando uma ligação entre a Vênus e o jovem morto. Racionalmente, a estátua não poderia ser a assassina, porque estátuas não se movem. No entanto, por meio da linguagem, o ceticismo começa a ser enfraquecido. Esse é um dos recursos responsáveis por manter a hesitação.

Nesse sentido, assim como no conto anterior questiona-se a sanidade mental de Pablo, em “La Hostería”, a narrativa sugere ambiguidade em vários momentos, fazendo com que o leitor transite por um texto movediço, em que não existe certeza plena do que está acontecendo. A carne, elemento recorrente no conto, é comparada a “un animal muerto, un pedazo de cuerpo humano, algo macabro” (ENRIQUEZ, p. 41, 2017).⁵⁰ Em outra cena, dentro da hospedaria, “cuando Florencia encendió la linterna, sintió un miedo bestial: estaba segura de que iba a iluminar una cara blanca que correría hacía ellas o que el haz de luz dejaría ver los pies de un hombre escondiéndose en un rincón.” (ENRIQUEZ, 2017, p. 43).⁵¹

Com frequência a narrativa projeta a ideia de que algo assustador ou sobrenatural pode acontecer a qualquer momento. São esses momentos de descrições ambíguas que sustentam o sentimento de dúvida. O texto prepara o leitor para o momento em que o sobrenatural irá invadir o mundo real; a hesitação é fruto de uma estrutura narrativa progressiva.

O episódio sobrenatural experienciado por Florencia e Rocío:

Fue repentino e *imposible*: el ruido del motor de un auto o de una camioneta, a un volumen tan alto que *no podía ser real*, tenía que ser una grabación. Y después otro motor más y entonces alguien empezó a golpear con algo metálico las persianas y las dos se abrazaron en la oscuridad gritando porque a los motores y los golpes en las ventanas se les agregaron corridas de muchos pies alrededor de la Hostería y gritos de

⁵⁰ “um animal morto, um pedaço de corpo humano: algo macabro.” (ENRIQUEZ, 2017, p. 39, tradução de José Geraldo Couto).

⁵¹ Quando acendeu a lanterna, Florencia sentiu um medo brutal: tinha certeza de que ia iluminar uma cara branca que correria na direção delas ou que o fecho de luz deixaria ver os pés de um homem escondendo-se num canto. (ENRIQUEZ, 2017, p. 40-41, tradução de José Geraldo Couto).

hombres; [...] alguno decía: ‘Vamos, vamos’, se escuchó un vidrio roto y se escucharon más gritos. Florencia sintió cómo se hacía pis, no pudo contenerse, no pudo y tampoco podía seguir gritando porque el miedo no la dejaba respirar. (ENRIQUEZ, 2017, p. 30-31, grifo nosso).⁵²

As expressões “imposible” e “no podía ser real”, destacadas nos textos, sugerem que as meninas vivenciaram algo que extrapola os limites da realidade. Desde o começo da narrativa, acompanhamos os rumores de que a hospedaria guarda um passado oculto. Nessa cena, assim como as meninas, nos deparamos com a possibilidade de confirmar a história que o pai de Rocío contava aos turistas. Porém, se o leitor opta por acreditar que a hospedaria está impregnada com o passado militar e que, por esses motivos, essas lembranças retornam à noite, ele se coloca a favor do sobrenatural. O evento perturbador não foi corroborado pela dona da hospedaria, que dormia no local no momento do ocorrido, assim como não foi validado pelas autoridades ou pela família de Florencia e Rocío. A invasão da hospedaria foi presenciada e ouvida apenas pelas meninas. Como a história é narrada a partir do ponto de vista delas, nota-se a possibilidade de que sua versão seja verdadeira. No entanto, também é possível que as meninas tenham alucinado, talvez influenciadas por aquilo que o pai havia dito aos turistas, e, principalmente, por serem crianças imaginativas. A falta de uma explicação racional para os eventos misteriosos que assombraram as meninas deixa em aberto a possibilidade de que a verdadeira natureza do que ocorreu nunca seja conhecida, prolongando a hesitação até o final da história.

Outro aspecto que deve ser levado em consideração, são os temas abordados em “La Hostería”. De acordo com Todorov, existem dois grupos de temas recorrentes nas narrativas fantásticas. Os temas relacionados ao “eu” (ou ao olhar) envolvem a quebra das fronteiras entre matéria e espírito, a percepção do mundo e a interação estabelecida com ele. Segundo o autor, “o *eu* significa o relativo isolamento do homem em sua relação com o mundo que constrói, enfatizando-se este confronto sem que um intermediário tenha que ser nomeado.” (TODOROV, 2010, p. 164, grifo do autor). Já os temas relacionados ao “tu” (ou ao discurso) abordam a relação do ser humano com seus desejos e seu inconsciente. Os temas que compõem esse grupo incluem o desejo sexual puro e intenso, o diabo e a libido, a religião, a castidade e a mãe, o incesto, o homossexualismo⁵³, o amor a mais de dois, a crueldade, que provoca ou não prazer, o outro e o inconsciente etc.

⁵² Foi repentino e *imposível*: o barulho do motor da camionete, a um volume tão alto que *não podia ser real*, tinha que ser uma gravação. E depois mais um motor, e então alguém começou a bater com algo metálico nas persianas e as duas se abraçaram na escuridão gritando, porque aos motores e às pancadas nas janelas se juntaram corridas de muitos pés ao redor da Hospedaria e gritos de homens [...] alguém dizia: “Vamos, vamos”, escutou-se um vidro quebrado e mais gritos. Florencia sentiu que se urinava, não pôde se conter, não pôde, e não conseguia mais gritar porque o medo não a deixava respirar. (ENRIQUEZ, 2017, p. 30-31, grifo nosso, tradução de José Geraldo Couto).

⁵³ Optamos por manter o termo “homossexualismo” conforme mencionado no estudo teórico utilizado. No entanto, esclarecemos que atualmente a expressão está em desuso, devido à sua conotação negativa. O termo adequado é “homossexualidade”.

Segundo Todorov, umas das funções sociais do fantástico no século XIX era confrontar tabus: “mais do que um simples pretexto, o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura: os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem escritos por conta do diabo.” (TODOROV, 2010, p. 167). Nesse contexto, o elemento sobrenatural desempenhava esse papel, estando intrinsecamente ligado a temas proibidos. Todorov também apresenta uma afirmação controversa ao sugerir que a psicanálise teria substituído o papel do gênero fantástico, pois ela assumiria a responsabilidade de abordar temas como o desejo e o inconsciente.

Em “La Hostería”, ainda que a homossexualidade seja mais explícita, não se encaixa nos valores das personagens: “a ella iban a decirle tortillera, mostra, enferma, quién sabe qué cosas” (ENRIQUEZ, 2017, p. 25).⁵⁴ Nesse conto, notamos que o desejo sexual e a homossexualidade não são temas camuflados, mas ainda são tabus. A primeira cena entre as protagonistas sugere uma visão sensual de Florencia sobre a amiga “Florencia la besó, se sentó y no pudo evitar mirarle las piernas, el vello dorado que con la luz del atardecer parecía brillantina derramada” (ENRIQUEZ, 2017, p. 26).⁵⁵ Durante o progresso da narrativa, observa-se um avanço no tema da sexualidade, como se a paixão de Florencia por Rocío estivesse sendo desenvolvida aos poucos. A cena mais explícita acontece dentro da hospedaria:

Estaba muy linda en la oscuridad, pensó Florencia, con el pelo atado en una cola de caballo y un pulóver oscuro [...] Estoy renerviosa, le susurró Rocío al oído, y se llevó la mano de Florencia que no cargaba la linterna al pecho. Sentí cómo me late el corazón. Florencia dejó que Rocío apretara su mano contra esa tibieza y tuvo una sensación extraña, ganas de hacer pis, un hormigueo debajo del ombligo. Rocío le soltó la mano y se metió en una de las habitaciones, pero la sensación quedó ahí y Florencia tuvo que agarrar la linterna con las dos manos porque la luz temblaba. (ENRIQUEZ, 2017, p. 43).⁵⁶

A cena inicial funciona como a introdução de um romance e instaura a possibilidade de evolução do relacionamento das meninas. Florencia, ao aceitar participar do plano, já tencionava estabelecer uma ligação mais forte com a amiga: “ella quería que Rocío confiara en ella, que se confesara. Si lo hacía, serían de verdad inseparables” (ENRIQUEZ, 2017, p. 28).⁵⁷

⁵⁴ “A ela chamariam de sapatão, monstra, doente, sabe-se lá que coisas. (ENRIQUEZ, 2017, p. 36, tradução de José Geraldo Couto).

⁵⁵ “Florencia a beijou, sentou e não pôde evitar olhar para as pernas da amiga, a penugem dourada que com a luz do entardecer parecia purpurina derramada.” (ENRIQUEZ, 2017, p. 36, tradução de José Geraldo Couto).

⁵⁶ Estava linda na penumbra, pensou Florencia, com o cabelo preso num rabo de cavalo e um pulôver escuro (...). Estou super nervosa, Rocío sussurrou-lhe ao ouvido e levou ao peito a mão de Florencia que não carregava a lanterna. Olha como meu coração está batendo. Florencia deixou que Rocío apertasse sua mão contra aquela maciez e teve uma sensação estranha, vontade de fazer xixi, um formigamento embaixo do umbigo. Rocío soltou a mão de Florencia e se meteu num dos quartos, mas a sensação ficou ali, e Florencia teve que agarrar a lanterna com as duas mãos, porque a luz tremia (Enriquez, 2017, p. 29-30, tradução de José Geraldo Couto).

⁵⁷ “ela queria que Rocío confiasse nela, que se confessasse. Se o fizesse, seriam de fato inseparáveis” (ENRIQUEZ, 2017, p. 28, Tradução de José Geraldo Couto).

A cena seguinte afirma essa hipótese dando um passo adiante com um momento de intimidade. No entanto, a projeção do possível romance é desfeita pelo evento insólito ocorrido na hospedaria. Há duas possibilidades de interpretação nesse conto: a partir da ditadura militar e da repressão sexual. A chegada do grupo de homens pode simbolizar o retorno dos fantasmas do passado, confirmando as suspeitas de que a hospedaria foi uma escola militar. Além disso, é possível interpretar o evento sobrenatural como uma força repressora que impede Florencia de explorar sua sexualidade, deixando implícita uma autocensura presente na personagem desde o início da narrativa.

2.5 La casa de Adela

Nas redondezas de Buenos Aires, três crianças entram em uma casa abandonada e lidam com experiências inexplicáveis; no entanto, uma integrante do grupo não retorna. Assim se desenvolve “La casa de Adela”, outro conto fantástico de *Las cosas que perdimos en el fuego*. Já no século XIX, encontrávamos enredos parecidos, em *A volta do parafuso* (1898), de Henry James, dois irmãos mantêm contato com fantasmas que assombram a mansão da família. No clássico conto “A queda da casa de Usher” (1839), de Edgar Allan Poe, o protagonista visita a mansão de um velho amigo e é surpreendido por comportamentos estranhos, tanto da casa quanto dos moradores. No século seguinte, *A assombração da Casa da Colina* (1959), de Shirley Jackson, os contos “Casa Tomada” (1946), de Julio Cortázar, e “A casa de açúcar” (1959), de Silvina Ocampo, são outros exemplos de que, no fantástico, a casa permanece sendo o ambiente do sobrenatural, e que influencia diretamente na ação dos personagens. Em “La casa de Adela”, a figura da casa se mantém na tradição fantástica, sendo o local em que inexplicavelmente uma personagem desaparece.

O conto é protagonizado por Pablo, Adela e Clara, sendo esta a narradora. A história é contada anos após os acontecimentos, provavelmente devido ao impacto que o episódio teve na vida dos personagens. No trecho de abertura, Clara demonstra seu estado de trauma:

Todos los días pienso en Adela. Y si durante el día no aparece su recuerdo — las pecas, los dientes amarillos, el pelo rubio demasiado fino, el muñón en el hombro, las botitas de gamuza —, regresa de noche, en sueños. (ENRIQUEZ, 2016, p. 44).⁵⁸

Logo no começo da narrativa, já está evidente que Adela deixou marcas profundas na vida de Clara, tornando-se uma figura inesquecível. Mas não no sentido positivo da palavra, e sim como um fantasma que retorna para assombrar, que traz consigo lembranças de um

⁵⁸ Todos os dias penso em Adela. E se, durante o dia não aparece sua lembrança — as sardas, os dentes amarelos, o cabelo louro fino demais, o coto junto ao ombro, as botinhas de camurça —, ela volta à noite, em sonhos. (ENRIQUEZ, 2017, p. 44, Tradução de José Geraldo Couto).

momento assustador. Para TODOROV (2010), é importante que o leitor se identifique com algum dos personagens. Isso ocorre mais facilmente quando o texto faz uso do narrador em primeira pessoa. Segundo o autor, esse procedimento é essencial para gerar a hesitação, “desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada” (TODOROV, ano, p. 39). Nesse caso, espera-se que o leitor se solidarize com Clara e se veja envolvido na história que está sendo contada. No entanto, a narradora não é completamente confiável, já que demonstra estar profundamente abalada. Diante dessas situações, é possível que a narrativa se misture com sonhos e lembranças. O estado emocional da personagem desempenha um papel fundamental na construção da hesitação, trazendo desconfiança para o que está por vir desde a primeira página.

Adela contava apenas com a amizade dos irmãos Pablo e Clara, pois os demais sentiam repulsa de suas características físicas: “Muchos otros chicos le tenían miedo, o asco. Se reían de ella, le decían monstruita, adefesio, bicho incompleto; decían que la iban a contratar en un circo, que seguro estaba su foto en los libros de medicina.” (ENRIQUEZ, 2017, p. 66).⁵⁹

Segundo Ceserani (2006), a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível é um tema que leva em conta tanto a aparição de criaturas sobrenaturais ou monstruosas, quanto acontecimentos ou figuras que são estrangeiros nos espaços que adentram, que destoam de determinado ambiente:

A súbita intrusão de um personagem que possui as características culturais de um estrangeiro, dentro do espaço reservado e protegido que pertence a uma família e a uma comunidade restrita, torna-se plena de aspectos inquietantes, suscita reações de profunda perturbação psicológica. (CESERANI, 2006, p. 84).

Ainda que Adela não seja inteiramente monstruosa, ocupa um espaço de exceção, um ser que destoa da ordem natural das coisas, uma personagem incomum que ocupa o lugar de estrangeira, aquela que não se encaixa, e causa desconforto no ambiente em que está inserida. Ampliando o sentido do termo, a monstruosidade também está presente na homossexualidade de Florencia, em “La Hostería”. Em menor ou maior grau, a predileção de Enriquez pela monstruosidade alcança outros contos: em “Bajo el agua negra”, crianças de um bairro marginalizado de Buenos Aires nascem com mutações, por efeito das águas poluídas do Riachuelo; um menino-monstro que vive acorrentado perturba a protagonista de “El patio del vecino”; e no conto que nomeia o livro, a garota do metrô causa repulsa nos passageiros ao exhibir as queimaduras que preenchem seu rosto.

⁵⁹ Muitos garotos tinham medo dela, ou asco. Riam dela, chamavam-na de monstrolinha, aberração, bicho incompleto; diziam que iam vendê-la para um circo, que com certeza sua foto figurava nos livros de medicina. (ENRIQUEZ, 2017, p. 62, Tradução de José Geraldo Couto).

Segundo o texto, Adela nunca se importou com os comentários, pelo contrário, gostava de ser observada “sí veía la repulsión en los ojos de alguien, era capaz de refregarle el muñón por la cara o sentarse muy cerca y rozar el brazo del otro con su apéndice inútil, hasta humillarlo, hasta dejarlo al borde de las lágrimas” (ENRIQUEZ, 2017, p. 44-45).⁶⁰ A menina é uma personagem contraditória. Ao mesmo tempo em que é excluída por ter um corpo deformado, também é a criança mais rica do bairro, e por isso pode oferecer atrações que as outras crianças não conseguem. Um dos motivos de Pablo e Clara se aproximarem dela deve-se ao fato de que a menina mora em uma mansão, o que lhe permite oferecer jogos importados, as melhores festas na piscina e um projetor para ver filmes em uma qualidade inacessível às outras crianças da vizinhança.

Pablo e Adela desenvolvem uma amizade mais próxima e passam a assistir filmes de terror. Clara era proibida de vê-los, por isso contava com a compaixão dos dois para narrar os filmes assistidos:

Y cuando terminaban de contarme las películas, contaban más historias. No puedo olvidarme de esas tardes: cuando Adela contaba, cuando se concentraba y le ardían los ojos oscuros, el parque de la casa se llenaba de sombras, que corrían, que saludaban burlonas. Yo las veía cuando Adela se sentaba de espaldas al ventanal, en el living. No se le decía. Pero Adela *sabía*. (ENRIQUEZ, 2017, p. 46, grifo da autora).⁶¹

Nesse contexto, o conto apresenta crianças envolvidas em um imaginário de filmes e histórias de terror, o que contribui para o despertar da curiosidade sobre uma casa abandonada no bairro onde moravam. Como descrito no trecho, para Clara, Adela era capaz de se conectar com algo sobrenatural, com sombras que não faziam parte daquele mundo. Nesse contexto, ao longo da narrativa, uma ligação entre Adela e o sobrenatural é estabelecida. Esse envolvimento com as histórias se transforma em uma obsessão pela casa abandonada:

La casa no tenía nada de especial a primera vista, pero, si le prestaba atención, había detalles inquietantes. Las ventanas estaban tapiadas, cerradas completamente, con ladrillos. ¿Para evitar que alguien entrara o que algo saliera? La puerta, de hierro, estaba pintada de marrón oscuro; parece sangre seca, dijo Adela. (ENRIQUEZ, 2017, p. 48)⁶²

⁶⁰ “Se via a repulsa nos olhos de alguém, era capaz de esfregar-lhe o cotoco na cara ou sentar-se muito perto e roçar o braço do outro com seu apêndice inútil, até que a pessoa estivesse humilhada e à beira das lágrimas” (ENRIQUEZ, 2017, p. 44-45, tradução de José Geraldo Couto).

⁶¹ E, quando terminaram de me contar os filmes, contavam mais histórias. Não consigo esquecer aquelas tardes: quando Adela contava, quando se concentrava e seus olhos escuros ardiam, o jardim da casa se enchia de sombras, que corriam, que saudavam, brincalhonas. Eu as via quando Adela se sentava de costas para a vidraça, na sala de estar. E não dizia nada. Mas Adela *sabia*. (ENRIQUEZ, 2017, p. 46, grifo da autora, tradução de José Geraldo Couto).

⁶² A casa não tinha nada de especial à primeira vista, mas, quando se prestava atenção, era possível notar detalhes inquietantes. As janelas estavam tapadas, completamente fechadas com tijolos. Para evitar que alguém entrasse ou que algo saísse? A porta, de ferro, era pintada de marrom escuro; parece sangue seco, disse Adela. (ENRIQUEZ, 2017, p. 48, tradução de José Geraldo Couto)

Obcecados pela casa, os protagonistas descobrem que ela emite um som: “y la casa zumbaba, zumbaba como um mosquito ronco, como um mosquito gordo. Vibraba” (ENRIQUEZ, 2017, p. 48).⁶³ Pablo e Adela costumavam se sentar em frente à casa para observá-la. Os protagonistas continuavam se reunindo para contar histórias e passar as tardes na mansão de Adela. No entanto, as histórias não se tratavam mais de filmes de terror, e sim sobre a própria casa. Quando Adela questiona de onde surgem essas histórias, seu irmão e Adela “parecieron sorprendidos, se miraram. — La casa nos cuenta las historias. ¿Vos no la escuchás?” (ENRIQUEZ, 2017, p. 50).⁶⁴ Desse modo, a única forma de descobrir o mistério da casa abandonada é invadindo o local.

Quando as três crianças entram na casa, percebem que ela “zumbaba *como si* vivieran colonias de bichos ocultos detrás de las pinturas de las paredes” (ENRIQUEZ, 2017, p. 51).⁶⁵ Pablo pedia que Adela tivesse cautela ao avançar pelos cômodos, “ella hacía caso pero no sé si nos escuchaba claramente. Cuando se daba vuelta para mirarnos, *parecía* perdida” (ENRIQUEZ, 2017, p. 51).⁶⁶ As expressões “*como si*”, “*no sé*” e “*parecía*” são recursos essenciais no fantástico e atuam como uma preparação para o acontecimento sobrenatural. Fica sugerido que Adela tinha uma conexão com a casa e algo habitava aquele local, ou a própria casa tinha vida. Assim a linguagem impulsiona a hesitação no conto fantástico, o mesmo procedimento de “La Hostería”.

A casa assombrada é outro tema frequente nas narrativas fantásticas: a casa como o lugar do sobrenatural, o ambiente onde os eventos inexplicáveis acontecem. Segundo Rosa María Díez Cobos (2019), a palavra casa é entendida como um lugar seguro e familiar “es el centro de nuestra existencia, de nuestra seguridad; profundos afectos nos ligan irremisiblemente a ella” (DÍEZ COBOS, 2020, p. 04).⁶⁷ No fantástico, o valor da casa é invertido:

Si convenimos en que hay algo de sacro en el concepto de hogar, la potencial ruptura de este espacio sagrado, su violación, su profanación, puede desembocar en la peor de las perversiones imaginables, en la alteración más dolorosa y horrificada del orden de cosas que estimamos como recto y deseable. Y, ahí, en esa intersección entre la querencia por el espacio propio, familiar, y la posibilidad de su perturbación, nos

⁶³ “e a casa zumbia, zumbia como um mosquito rouco, como um mosquito gordo. Vibrava. (ENRIQUEZ, 2017, p. 48, tradução de José Geraldo Couto).

⁶⁴ “pareceram surpresos, se entreolharam. — A casa nos conta as histórias. Você não escuta?” (ENRIQUEZ, 2017, p. 50, tradução de José Geraldo Couto).

⁶⁵ “zumbia, *como se* colônias de bichos ocultos vivessem atrás da pintura das paredes.” (ENRIQUEZ, 2017, p. 51, grifo nosso, tradução de José Geraldo Couto).

⁶⁶ “ela dava atenção, mas não sei se nos escutava claramente. Quando se virava para nos olhar, parecia perdida” (ENRIQUEZ, 2017, p. 51, grifo nosso, tradução de José Geraldo Couto).

⁶⁷ “é o centro de nossa existência, de nossa segurança; afetos profundos nos vinculam irremissivelmente a ela” (DÍEZ COBOS, 2020, p. 04, tradução nossa).

encontramos con el fascinante concepto de casa encantada, hechizada, maldita o embrujada. (DÍEZ COBOS, 2020, p. 04).⁶⁸

Nesse conto, a casa assume um papel de personagem. A emissão de zumbidos, o portão de ferro “siempre abierto, les daba la bienvenida” (ENRIQUEZ, 2017, p. 49)⁶⁹ e o ato de contar histórias às crianças demonstram que a casa estava se comunicando, como um ímã que atrai os personagens. Segundo Clara, Adela mantinha uma conexão com a casa, porque quando “esperaba en el jardín muerto. Estaba muy tranquila, iluminada. Conectada, pienso ahora” (ENRIQUEZ, 2017, p. 51).⁷⁰ A personagem monstruosa e a casa assombrada, dois elementos fantásticos, se relacionam entre si, sendo dois personagens que se reconhecem como não pertencentes a esse mundo. Afinal, conforme o título, a casa é de Adela.

Dentro da casa, ao reencontrarem a menina, Clara narra que, na verdade, Adela sempre esteve ali. O desfecho do episódio da casa trata-se de seu desaparecimento:

Adela no había salido de la habitación de los estantes. Nos saludó con la mano derecha, parada junto a una puerta. Después giró, abrió la puerta que estaba a su lado y la cerró detrás de ella. Mi hermano corrió, pero cuando llegó a la puerta, ya no pudo abrirla. Estaba cerrada con llave. (ENRIQUEZ, 2017, p. 52).⁷¹

Em seguida, a casa se trancou e parou de zumbir. Adela entrou por uma porta e nunca mais saiu. Pablo e Clara foram interrogados incessantemente pelos pais e pela polícia, mas nunca acreditaram no relato dos irmãos. Anos depois, Pablo se suicidou entrando embaixo de um trem. Curiosamente, o único membro separado de seu corpo era o braço esquerdo, o mesmo braço que faltava em Adela. Clara, a narradora e a única que restou do trio de amigos, nunca acreditou no suicídio e dizia que:

ese brazo izquierdo en medio de las vías, tan separado de su cuerpo y del tren que no parecía producto del accidente —del suicidio, le sigo diciendo accidente a su suicidio—; parecía que alguien lo había llevado hasta el medio de los rieles para exponerlo, como un saludo, un mensaje. (ENRIQUEZ, 2017, p. 46)⁷²

⁶⁸ Se concordamos que existe algo sacro no conceito de casa, a ruptura potencial deste espaço sagrado, sua violação, sua profanação pode resultar na pior das perversões imagináveis, na alteração mais dolorosa e horrorosa da ordem das coisas que consideramos corretas e desejáveis. E, aí, nessa intersecção entre o desejo pelo espaço próprio, familiar, e a possibilidade de sua perturbação, nos encontramos com o conceito fascinante de casa mal-assombrada, enfeitada, amaldiçoada ou embruxada. (DÍEZ COBOS, 2020, p. 04, tradução nossa).

⁶⁹ “sempre aberto, dando boas-vindas” (ENRIQUEZ, 2017, p. 49, tradução de José Geraldo Couto).

⁷⁰ “esperava no jardim morto. Estava muito tranquila, iluminada. Conectada, penso agora” (ENRIQUEZ, 2017, p. 51, tradução de José Geraldo Couto).

⁷¹ Adela não tinha saído da sala das prateleiras. Saudou-nos com a mão direita, parada junto a uma porta a seu lado e a fechou atrás de si. Meu irmão correu, mas quando chegou à porta, não conseguiu abri-la. Estava trancada com chave.” (ENRIQUEZ, 2017, p. 52, Tradução de José Geraldo Couto)

⁷² aquele braço esquerdo no meio dos trilhos, tão separado do corpo e do trem que não parecia produto do acidente – do suicídio, continuo chamando de acidente o seu suicídio –; parecia que alguém o levava até o meio dos trilhos para exibi-lo, como uma saudação, uma mensagem. (ENRIQUEZ, 2017, p. 46, Tradução de José Geraldo Couto).

Como um típico conto fantástico, ao concluir a leitura, várias dúvidas pairam no ar. Desconfia-se da narradora, assim como da existência da própria Adela e da casa assombrada. Durante a narrativa, Clara deixa transparecer sua antipatia pela menina, o que pode ser fruto da responsabilidade que atribui a ela, pela morte de Pablo. É evidente que a narradora se sente culpada por não ter impedido o suicídio do irmão, vendo por esse ângulo, a criação de uma casa assombrada e uma menina insólita próxima de Pablo, aparenta ser um mecanismo que redireciona a culpa.

Adela é também um corpo desaparecido na Argentina e representa os efeitos traumáticos gerados pela ausência de outros milhares de corpos. Para Izabel Fontes (2020), considerando a última ditadura civil-militar, o desaparecido ocupa uma posição de fantasma no imaginário do país: “uma sociedade que teve 40.000 desaparecidos em seu passado recente é uma sociedade condenada a ser assombrada por fantasmas já que, se não há corpo, não há verdadeira morte.” (FONTES, 2020, p. 80-81). Nesse contexto, Adela também se tornou inesquecível: “hay una pintada sobre la puerta que me mantiene afuera. Acá vive Adela, ¡cuidado!” (ENRIQUEZ, 2017, p. 54).⁷³ Na tradição do fantástico, Adela é uma personagem monstruosa que desaparece numa casa assombrada, coexistindo, na história da Argentina, como um corpo que não preenche uma tumba, um fantasma que povoa a memória coletiva do país.

O fantasma assume um papel central nos três contos fantásticos de Enriquez mencionados anteriormente. Em “Pablito clavó um clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, o fantasma de Godino não representa uma ameaça direta ao protagonista, mas inspira as ações do personagem. Em certa medida, sua aparição resgata a história de várias vítimas, lembrando um terrível episódio da história argentina. Além disso, por meio de elementos que mesclam o real e o fictício, o fantástico possibilita a revelação do comportamento perverso que se esconde no cotidiano.

Já em “La Hostería”, o fantasma surge na forma da ditadura militar, ressurgindo no espaço da hospedaria. O episódio sobrenatural, vivido pelas personagens, serve como um artifício para explorar questões internas das protagonistas, como a sexualidade reprimida. Além disso, o elemento sobrenatural se estende a uma questão coletiva, o trauma da ditadura, que extrapola as páginas do texto. Mesmo que o fantasma não se manifeste de maneira espectral, sua representação reside no retorno do passado traumático para o país.

“La casa de Adela”, assim como “La Hostería”, é uma narrativa com elementos tradicionais do fantástico, envolvendo crianças que descobrem o sobrenatural em um casarão. No entanto, além de atender aos pré-requisitos de um conto fantástico, “La casa de Adela”

⁷³ “há uma inscrição rabiscada acima da porta que me mantém do lado de fora. Aqui vive Adela, cuidado!” (ENRIQUEZ, 2017, p. 54, Tradução de José Geraldo Couto).

aborda um trauma pessoal da protagonista relacionado ao suicídio do irmão, expandindo-se para um trauma coletivo profundamente arraigado na identidade argentina, o desaparecimento. Nesses três contos, o fantástico não apenas proporciona o desenvolvimento de questões mais profundas para os personagens, como também lança luz sobre aspectos significativos na história da Argentina. Através dos fantasmas, tem um peso simbólico que ressoa com o passado do país.

CAPÍTULO 3

MONSTROS LATINO-AMERICANOS

Narcisa siempre decía hay que tenerle más miedo a los vivos que a los muertos, pero nosotras no le creíamos porque en todas las películas de terror los que daban miedo eran los muertos, los regresados, los poseídos.

María Fernanda Ampuero

3.1 O sobrenatural na América Latina

Na Argentina, Jorge Luis Borges e Cortázar propuseram uma nova abordagem para a narrativa fantástica, afastando-se dos esquemas todorovianos e adaptando suas escolhas literárias, que nem sempre se baseavam no sobrenatural. Para Roas, a literatura fantástica desses autores é caracterizada pela “irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente” (ROAS, 2014, p. 67). Essa nova perspectiva, mesmo sem consenso entre os escritores, foi nomeada por Jaime Alazraki como neofantástico, tendo se destacado exponencialmente no cenário argentino.

O elemento sobrenatural também desempenhou um papel significativo no *boom* do realismo mágico, com os nomes de Gabriel García Marquez, Carlos Fuentes e Juan Julfo. No entanto, nesse contexto, o sobrenatural foi subvertido e naturalizado, deixando clara a visão de que, na América Latina, convivemos de maneira harmoniosa com os elementos extraordinários. Nas palavras de Roas:

[...] desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, isto é, integrar o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo. Assim, os acontecimentos são apresentados ao leitor como se fossem corriqueiros. E o leitor, contagiado pelo tom familiar do narrador e com a falta de assombro tanto dele quanto dos personagens, acaba aceitando o narrado como algo natural. (ROAS, 2014, p. 46).

Apesar de o *boom* ter, em certa medida, reforçado o estereótipo de que os países latino-americanos são exóticos devido à sua convivência com o sobrenatural, a existência desse movimento foi importante para que autores da literatura contemporânea redefinissem essa perspectiva, como tem feito Mariana Enriquez. Como uma leitora de diferentes tradições da literatura fantástica, Enriquez escolhe utilizar os procedimentos e temas desse gênero, mas com o objetivo ressignificá-los dentro da estética literária contemporânea. Os textos de Enriquez são

ambientados em um mundo similar ao nosso, mas incorporam elementos como religiões de matriz africana, benzedeiras e os devotos de São Morte e Gauchito Gil como partes integrantes da cultura argentina. O que, no passado, poderia ter causado estranheza e hesitação na literatura fantástica do século XIX, é agora respeitado como aspecto cultural intrínseco à realidade latino-americana. Enriquez fundamenta seus elementos sobrenaturais em fatos históricos terríveis, que foram banalizados quando se tornaram meros números compondo as páginas dos jornais. Ao invés de naturalizar o sobrenatural, como fazia o realismo mágico, Enriquez atribui a devida dimensão ao desaparecimento de milhares de pessoas, ao assassinato de adolescentes pelo abuso da força policial e aos atos de tortura praticados durante a ditadura, todos documentados na história de seus país. Enriquez se propõe a destacar a gravidade desses atos através da literatura fantástica, a fim de dissociá-los de qualquer aspecto banal.

Nesse sentido, seu uso do sobrenatural se distingue do fantástico tradicional, que se apoiava em uma exploração eloquente sobre a quebra das leis da racionalidade. Em vez disso, o sobrenatural de Enriquez desafia a própria capacidade humana, explorando questões políticas complexas e sugerindo que a realidade argentina pode ser mais aterrorizante que os fantasmas europeus. Portanto, embora suas narrativas empreguem procedimentos e temas semelhantes, se destacam como uma visão não eurocentrista do mundo, na qual o sobrenatural não é uma exclusão da realidade, mas uma manifestação enraizada em lugares e países que estão fora do eixo intelectual europeu. Enriquez se coloca como um escritora latino-americana, situada nas margens, mas que subverte a maneira convencional de interpretar o sobrenatural na América Latina. ‘

3.2 Os monstros

Recentemente, na América Latina, o tema do monstro tem conquistado um lugar de destaque nas páginas de literatura. No Brasil, Cristhiano Aguiar trouxe uma nova perspectiva sobre zumbis e vampiros com o lançamento de *Gótico nordestino* (2022), em meio a um contexto pandêmico. No Equador, em *Pelea de gallos* (2021), os monstros criados por María Fernanda Ampuero, por vezes, servem como um mecanismo de defesa contra a monstruosidade humana e, em outras ocasiões, surgem de ambientes que deveriam ser seguros e protetores. Na Argentina, os monstros de Mariana Enriquez, presentes em *Las cosas que perdimos en el fuego* (2017), são aterrorizantes devido às suas origens, diretamente ligadas ao passado sombrio do país. Em certa medida, a monstruosidade permeia os contos de autoras como a argentina Samanta Schweblin, em *Pájaros en la boca* (2009), e da equatoriana Mónica Ojeda, em *Voladoras* (2020).

No capítulo “A cultura dos monstros: sete teses”, incluído em *Pedagogia dos monstros* (2000), Jeffrey Cohen oferece caminhos para pensar a cultura a partir dos próprios monstros que elas criam. A primeira tese define o corpo do monstro como um corpo cultural, que nasce de um momento, de uma época, de um sentimento e de um lugar específico. Nesse sentido, essa tese demonstra que o monstro não é uma figura isolada, mas sim uma manifestação de determinada cultura, sendo moldado e influenciado pelo contexto em que é criado. Para Cohen, esse personagem incorpora várias emoções humanas como medo, desejo, ansiedade e fantasia. Essas emoções dizem mais sobre as preocupações e os anseios da sociedade que o cria do que sobre a própria criatura. Desse modo, “o monstro existe apenas para ser lido” (COHEN, 2000, p. 27), porque é mais do que uma figura imaginária, ele é reflexo das questões e tensões culturais que o rodeiam.

No conto “A Noiva”, de Cristhiano Aguiar, Zacarias compartilha com seu filho uma parte de seu passado que o assombra profundamente. A história remonta ao seu período de adolescência e trata do seu envolvimento com uma misteriosa figura chamada “A Noiva” durante a ditadura militar brasileira. Conforme seu relato, o bairro onde vivia passava por um momento de tensão, devido aos inexplicáveis desaparecimentos de vizinhos, que ninguém ousava comunicar à polícia. A família de Zacarias era muito religiosa e, além das proibições externas relacionadas à ditadura, o menino também enfrentava limitações internas sobre manter-se no círculo social da igreja. A narrativa começa a ganhar um aspecto insólito quando Tico e Carlinhos, dois amigos de Zacarias, decidem contar um segredo. Assim o levaram a um galpão abandonado: “Sua mãe falava que antes havia ali uma bela casa de um casal riquíssimo; vovô completava com um ‘ricos e gente ruim’. Algo tenebroso teria ocorrido na casa, mas nenhum dos dois sabia dizer o quê.” (AGUIAR, 2022, p. 83).

Nesse local, um grupo de meninos fazia uma vigília enquanto “*ela* descansava. A Noiva” (AGUIAR, 2022, p. 85, grifo do autor). Uma jovem nua e fria, de cabelos longos, com marcas de agressão no corpo e um braço incompleto ficava exposta enquanto os meninos a adoravam, hipnotizados. O que se sucede é um grupo de garotos que, primeiramente, se rebelam contra os avisos familiares e transitam por lugares do bairro que deveriam permanecer inabitados e, nesse percurso, encontram um fascínio que desencadeia seus anseios adolescentes.

Segundo Cohen, “o *monstrum* é, etimologicamente, ‘aquele que revela’, ‘aquele que adverte’ (COHEN, 2000, p. 27, grifo do autor). Apesar da falta de compreensão dos protagonistas adolescentes, a Noiva é uma mulher morta e que foi torturada. O fato de ter sido deixada em um galpão abandonado, juntamente com as evidências físicas em seu corpo, indica que sua existência é produto de um contexto específico. Quando a polícia e a irmã do protagonista descobrem o grupo de meninos no galpão abandonado, enquanto eles despertavam

de uma espécie de transe, “os mortos e os desaparecidos se encolhiam nos cantos secretos daquele galpão”. Assim, mesmo que de maneira sutil, o conto de Aguiar aborda o tema da ditadura, evidenciando um clima de proibição e desaparecimentos inexplicáveis que permeiam o bairro. A figura da noiva, nesse contexto, emerge como um símbolo dos impactos do regime, representando um corpo desaparecido que adverte sobre os perigos do poder militar.

A segunda tese de Cohen afirma que o monstro sempre escapa: “o monstro em si torna-se imaterial e desaparece, para reaparecer em algum outro lugar” (COHEN, 2000, p. 27). Nesse caso, a criatura pode sair de uma cultura para seguir em outra, sendo propensa a sofrer alterações de acordo com o novo contexto. Para exemplificar sua tese, Cohen menciona que o vampiro criado por Bram Stoker explora a sexualidade, diferentemente do vampiro de Murnau, em *Nosferatu*, que surge diante do fascismo. Por outro lado, Anne Rice, em *Entrevista com o Vampiro*, alia o vampirismo à homossexualidade e Francis Coppola, em *Drácula de Bram Stoker*, aborda a temática da AIDS. Assim a mesma criatura monstruosa assume várias roupagens para ser lida através de distintas perspectivas.

Um exemplo que ilustra a segunda tese pode ser encontrado no conto “Lázaro”, também incluído em *Gótico nordestino*. A narrativa retrata o estranho caso de vítimas que, após serem declaradas mortas devido à pandemia de Covid-19, retornam à vida. Essas ressurreições foram nomeadas de Lázaros, uma referência ao milagre bíblico. No conto, Olga é surpreendida pela notícia de que sua avó, vítima da doença, acordou e que ela deveria buscá-la no IML. Nesse contexto, a condição da avó é vista como algo miraculoso, como sugere o título da narrativa. Entretanto, essa mesma condição adquire um aspecto assustador, uma vez que a avó não mantém as características que tinha em sua vida anterior, pois se tornou incomunicável e fisicamente monstruosa. A protagonista a descreve como uma coisa indefinida, um ser inclassificável com olhos de peixe morto, uma criatura que desperta nojo e repulsa.

Aguiar se propõe a empregar um personagem monstruoso familiar ao público contemporâneo: o zumbi. No universo do clássico de *A noite dos mortos-vivos* (1968), os zumbis desempenham o papel de inimigos, de ameaça. De modo contrário, “Lázaro” apresenta essa figura sob uma nova roupagem, em um contexto diferente do que estamos acostumados. Nesse caso, a avó de Olga não é um zumbi comum, mas sim uma presença familiar que retorna sem motivações de conflito ou de ataque. Embora ambos os tipos de zumbis causem repulsa aos demais personagens, o que verdadeiramente aterroriza a protagonista do conto é a própria existência de uma avó zumbi, que precisa ser acolhida e cuidada, ainda que isso seja assustador. No contexto do conto, a violência opera em uma lógica reversa, pois, nesse caso, os zumbis são vítimas dos ataques externos das pessoas que não concordam com a existência dessas estranhas criaturas, sendo eles, nessa nova roupagem, as vítimas, e não os agressores.

A terceira tese apresenta o monstro como uma figura que foge às classificações convencionais, que não se encaixa em nenhuma categoria específica. Segundo Cohen, os monstros “são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática” (COHEN, 2000, p. 30). Por essa razão, o monstro se torna perigoso, por desafiar as leis da natureza e as leis sociais. Tomemos o exemplo da criatura de Frankenstein, uma junção de partes de corpos, o que representa uma violação do corpo humano natural. No caso de Drácula, apesar de adotar uma forma humana, é capaz de se metamorfosear, dessa maneira, a criatura transita entre várias categorias e se recusa a permanecer em uma classificação fixa.

Na literatura latino-americana contemporânea, a hibridez surge como elemento central em vários contos. Em *Las voladoras* (2020), da equatoriana Mónica Ojeda, o conto homônimo aborda o impacto que uma *voladora* causa na vida de uma família, especialmente nas personagens femininas. Nesse texto, essas criaturas são descritas como:

Verá, es cierto que las voladoras no son mujeres normales. Para empezar tienen un solo ojo. No es que les falte uno, sino que solo tienen un ojo, como los cíclopes. Yo soñé con una de ellas antes de que entrara a nuestra casa por la ventana de mi habitación. La vi sentada, rígida, dándole de beber sus lágrimas a las abejas. Pocos saben que las voladoras pueden llorar, y los que saben dicen que las brujas no lloran de emoción, sino de enfermedad. La voladora entró llorando con su único ojo y trajo los zumbidos a la familia. Trajo la montaña donde jadean las que aprendieron a elevarse de una forma horrible, con los brazos abiertos y las axilas chorreando miel. (OJEDA, 2020, p. 05).⁷⁴

Nesse conto, a hibridez manifesta-se através de criaturas que compartilham traços tanto de mulheres quanto de ciclopes, impedindo uma classificação definitiva em uma categoria específica. A aparência monstruosa da criatura, aliada a comportamentos peculiares, contribui para a impossibilidade de enquadrar seu corpo nos padrões convencionais. A hibridez corporal das *voladoras* não só desperta desejo e curiosidade nos demais personagens da narrativa, como oferece uma fuga das regras sociais impostas.

A hibridez também é evidente em “Lázaro”, texto composta por uma zumbi, uma morta-viva, alguém que inexplicavelmente experimentou os extremos da vida e foi profundamente afetada por essa experiência. Isso a impede de ser reconhecida como a avó e mãe que era antes da doença, tornando-a um ser indefinível. Por outro lado, Adela, personagem de Enriquez, é uma menina de família abastada que, apesar de ter acesso a recursos que seus vizinhos sequer

⁷⁴ Para começar, elas têm apenas um olho. Não é que lhes falte um, mas é que elas têm apenas um olho, como os ciclopes. Sonhei com uma *voladora* antes que ela entrasse em nossa casa pela janela de meu quarto. Eu a vi sentada, rígida, dando de beber suas lágrimas às abelhas. Poucos sabem que as *voladoras* podem chorar, e quem sabe diz que as bruxas não choram de emoção, mas de enfermidade. A *voladora* entrou chorando com seu único olho e trouxe os zumbidos para a família. Trouxe a montanha na qual ofegam aqueles que aprenderam a se elevar de forma horrível, de braços abertos e as axilas jorrando mel. (OJEDA, 2023, p. 11-12, tradução de Silvia Massimini Felix).

imaginam, não possui um braço. Isso a torna uma figura que desafia as classificações convencionais e a coloca como alvo de comentários ofensivos. Embora tenha meios para ocupar um bom lugar na sociedade, o corpo de Adela é determinante para que seus privilégios sejam aniquilados e que seja vista apenas como um monstro, que não se encaixa nos padrões.

A quarta tese situa o monstro como alguém ou algo que mora nos portões da diferença. Nesse contexto, o monstro se apresenta como um terceiro elemento, que nasce no nosso meio, ao mesmo tempo que incorpora características que não são do meio: “qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual.” (COHEN, 2000, p. 30). Ao longo da história, culturas diversas foram descritas como monstruosas para justificar sua aniquilação, a fim de que tal ação parecesse um ato de heroísmo. A exageração da diferença de uma cultura como método para torná-la monstruosa é recorrente. Esse processo é perceptível na Bíblia, com referência aos aborígenes de Canaã, e na França medieval, quando os muçulmanos foram alvos da perseguição cristã. De maneira semelhante, tanto a sociedade cristã medieval quanto os nazistas demonizaram os judeus.

O conto “Biografía”, de María Fernanda Ampuero, inserido na coletânea *Sacrificios humanos* (2021), retrata a experiência de uma imigrante na Espanha. Para garantir sua sobrevivência, a narradora recorre a diversos tipos de trabalho, os quais são negados pela sua ilegalidade no país. Diante desse contexto emergente, a narradora toma como última alternativa a decisão de utilizar a escrita como meio de subsistência, optando por anunciar sua habilidade em contar histórias. O serviço é solicitado por um homem misterioso, disposto a pagar uma quantia generosa por seus serviços:

Ese día, con lo que envió el tal Alberto, me sentí humana por unas horas. Mandé dinero a casa, hablé por teléfono con mis padres y les dije que besaran a mi niña por mí, entré a un supermercado y compré carne y fruta fresca, me tomé un café sentada en la terraza de un bar como cualquier mujer. (AMPUERO, 2021, p. 08).⁷⁵

O cenário imigratório exemplifica de forma marcante como qualquer alteridade é encarada como uma abominação. A outra cultura é menosprezada, e o indivíduo estrangeiro é incessantemente lembrado de que não pertence ao novo país. Ao relatar um caso de abuso, a narradora descreve como fugiu às pressas pelas ruas, ressaltando que “nadie llamó a la policía

⁷⁵ Naquele dia, com a quantia que o tal Alberto me enviou, eu me senti humana por algumas horas. Mande dinheiro para casa, falei com meus pais ao telefone e pedi que beijassem minha filha por mim, entrei num supermercado e comprei carne e frutas frescas, tomei um café sentada no terraço de um bar, como qualquer mulher. (AMPUERO, 2022, p. 12, tradução de Silvia Massimini Felix).

porque em esse bairro todos sabiam que o de verdade castigava a polícia era estar sem papéis, não ser violador” (AMPUERO, 2021, p. 07).⁷⁶

Como num típico cenário gótico, a narradora viaja para realizar o trabalho vendido, deslocando-se até a casa de Alberto, um homem velho e recluso, que vive em uma mansão no interior. Nessa casa sombria, coberta por frases religiosas punitivas, a protagonista vivencia um episódio sobrenatural traumático, em que o homem se transforma no irmão maligno, assumindo características perversas enquanto e tenta agredi-la: “— Dile que estoy aquí a la muy zorra. Háblale de mí, hijo de puta. Trajiste a este pedazo de mierda extranjera a escuchar nuestra historia” (AMPUERO, 2021, p. 15).⁷⁷ No desfecho da narrativa, ao se trancar em um quarto em busca de proteção, a personagem começa a vasculhar as gavetas do local, onde encontra uma coleção de passaportes de mulheres estrangeiras:

Como si hubiera una serpiente venenosa bajo mi pie, me paralizó. En un cajón encuentro pasaportes, pasaportes azules, rojizos, verdes, de chicas de todas partes. Como el mío, el de casi todas ellas es el primer pasaporte de sus vidas. Sonríen con la mandíbula apretada. Así sonreí yo también. Saco la grabadora y repito sus nombres como si estuviera rezando un rosario. Repito sus fechas de nacimiento, sus orígenes, la fecha de llegada al país, las describo lo mejor que puedo. Aprieto cada pasaporte un ratito contra mi corazón enloquecido. (AMPUERO, 2021, p. 18).⁷⁸

O conto de Ampuero ilustra que todas essas mulheres moram nos portões da diferença. Na realidade, fora da ficção, pessoas que imigram enfrentam xenofobia, desemprego e violência verbal e física. Esses indivíduos são rotulados como monstros que invadem os territórios de países supostamente mais civilizados, como se sua presença fosse uma contaminação. “Biografía” utiliza o tema da monstrosidade para caracterizar um personagem europeu que sequestra mulheres imigrantes, atribuindo profundidade a esse contexto e transferindo a carga monstruosa para aqueles que verdadeiramente a reproduzem, ou seja, os agressores. Através dos elementos da literatura de gênero, essa narrativa evidencia as distorções na percepção dos imigrantes, destacando como a sociedade tende a associar a figura do imigrante mais à monstrosidade do que à sua condição humana. Dessa forma, a tese de Cohen é exemplificada em um cenário onde diferenças culturais e de gênero são utilizadas para justificar a aniquilação.

⁷⁶ “chamou a polícia, pois naquele bairro todo mundo sabia que quem a polícia realmente castigava eram aqueles que estavam sem os documentos em ordem, não os estupradores” (AMPUERO, 2022, p. 11, tradução de Silvia Massimini Felix).

⁷⁷ “— Diga à vadia que estou aqui. Conte a ela sobre mim, filho da puta. Você trouxe esse pedaço de merda estrangeira para ouvir nossa história” (AMPUERO, 2022, p. 19, tradução de Silvia Massimini Felix).

⁷⁸ Como se houvesse uma cobra venenosa sob meus pés, fico paralisada. Numa das gavetas encontro passaportes, passaportes azuis, vermelhos, verdes, de meninas de todo lugar. Como o meu, o de quase todas elas é o primeiro passaporte da vida. Sorriem com o queixo travado. Assim foi como eu também sorri. Pego o gravador e repito seus nomes como se estivesse rezando um rosário. Repito suas datas de nascimento, suas origens, a data de chegada ao país, descrevo-as o melhor que posso. Seguro cada passaporte por um momento contra meu coração enlouquecido. (AMPUERO, 2022, p. 22-23, tradução de Silvia Massimini Felix).

A raça também serve como um aspecto catalisador para a criação de monstros, exemplificado pela África, onde a diferenciação do continente se reduziu à cor da pele de seus habitantes. O mito de que os etíopes eram negros porque foram queimados pelo sol repercutiu de forma constante. A narrativa da diferença da cor da pele foi assimilada pela igreja, que a reformulou alegando que a pele dos etíopes estava marcada pelo vício e pelo pecado, associando a pele negra ao fogo do inferno. Esses casos ilustram a tendência humana de criar “monstros” a partir das diferenças, promovendo a exclusão e o preconceito. Assim a monstrosidade transcende a deformidade física e demonstra ser um conceito complexo moldado pelas percepções sobre o outro.

A quinta tese apresenta o monstro como um ser que policia as fronteiras do possível, sendo “uma advertência contra a exploração de seu incerto território” (COHEN, 2000, p. 18). Nessa perspectiva, o monstro assume um papel restritivo, um alerta para que os caminhos da curiosidade não sejam cruzados, delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos podem se movimentar. A exploração das fronteiras da monstrosidade significa correr o risco de tornar-se monstruoso. Segundo Cohen, o monstro também pode ser usado como uma ferramenta para assegurar interesses pessoais, como no caso dos mercadores medievais, que difundiam histórias sobre serpentes ao longo de suas rotas comerciais. Essa estratégia desencorajava possíveis exploradores e a vantagem dos mercadores permanecia garantida. Nesse contexto, “o monstro da proibição existe para demarcar os laços que mantêm unido aquele sistema de relações que chamamos cultura, para chamar a atenção – uma horrível atenção – a fronteiras que não podem – não *devem* – ser cruzadas.” (COHEN, 2000, p. 19-20, grifo do autor).

Além disso, o corpo monstruoso atua como uma barreira, que impede a mobilidade dos outros corpos, sejam elas de caráter intelectual, geográfico ou sexual. Socialmente, ele regula o desejo, sendo uma delimitação a ser respeitada. A própria natureza da monstrosidade, ao estabelecer limites intransponíveis, a torna atrativa, pois incorpora práticas proibidas. Assim, o monstro não apenas adverte, mas também incita o desejo, porque transgride as normas e proibições da sociedade, personificando todos os desejos considerados inapropriados.

No conto de Ojeda, as *voladoras* aterrorizam os personagens pelos comportamentos estranhos e existência fora da normalidade. A *voladora* presente no conto afeta os moradores de maneira distinta. Ao pai “le disgusta su olor a vulva y a sándalo, pero cuando mamá no está le acaricia el lomo y le pregunta cosas muy difíciles de entender y de repetir” (OJEDA, 2020,

p. 05).⁷⁹ Na presença da mãe, “él intenta patearla para que salga de la casa, le escupe, se saca el cinturón y golpea las puertas y las paredes como si fueran a gemir” (OJEDA, 2020, p. 05).⁸⁰ A narradora, uma adolescente em fase de descoberta da sexualidade, acolhe secretamente a *voladora*, vivendo experiências sexuais com esse ser que desperta curiosidade: “la siento acurrucarse entre mis piernas en las madrugadas y me abrazo a ella porque, como dice papá cuando mamá no lo ve, un cuerpo necesita a otro cuerpo, sobre todo en la oscuridad” (OJEDA, 2020, p. 06).⁸¹ A mãe, por outro lado, se empenha em manter essas criaturas afastadas, certa de que podem causar grandes males ao seu lar.

A *voladora* é apresentada sob o ponto de vista de uma adolescente que não compartilha o sentimento de seus pais em relação à ameaça que essa criatura representa, evidenciando o impacto sutil e complexo que ela exerce na dinâmica familiar. Ao transgredir as fronteiras da monstruosidade, a protagonista se torna ela mesma uma *voladora*, manifestando a dualidade entre repulsa e atração que permeia a narrativa. Nas palavras de Cohen, “O monstro corporifica aquelas práticas sexuais que não devem ser exercidas ou que devem ser exercidas apenas por meio do corpo do monstro.” (COHEN, 2000, p. 21). É o que acontece no conto de Ojeda: o monstro oferece uma oportunidade de explorar territórios proibidos por meio do desejo e da sexualidade, ao mesmo tempo em que alerta sobre a possibilidade de se transformar em um deles.

A sexta tese retoma o caráter atrativo dos monstros e define o medo como uma espécie de desejo, uma vez que essa figura está sempre ligada a práticas proibidas. Desse modo, as mesmas criaturas que policiam as fronteiras também evocam pensamentos escapistas, tornando-se ainda mais atraentes por proporcionarem uma ruptura com as regras e imposições. A composição do monstro é baseada em contradição, por um movimento de repulsa e atração que revela a complexidade desse ser: “nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero” (COHEN, 2000, p. 25).

Em “Yo, cocodrilo” (2008), da salvadorenha Jacinta Escudos, a protagonista introduz o tema da metamorfose logo no início do conto: “en las tardes de calor me convierto en cocodrilo”. (ESCUDOS, 2019, p. 21).⁸² O conflito que perpassa a trama reside na insatisfação da personagem principal ao assumir sua forma humana e enfrentar os códigos sociais de sua

⁷⁹ “Papai não gosta do seu cheiro de vulva e sândalo, mas, quando mamãe não está, ele acaricia as costas da voladora e pergunta coisas que são muito difíceis de entender e repetir.” (OJEDA, 2023, p.12, tradução de Silvia Massimini Felix).

⁸⁰ “Ele tenta chutar a bruxa para que saia de casa, cospe nela, tira o cinto, e bate nas portas e na parede como se quisesse fazê-las gemer.” (OJEDA, 2023, p.12, tradução de Silvia Massimini Felix).

⁸¹ “Sinto-a se aconchegar em minhas pernas durante as madrugadas e a abraço porque, como diz papai quando mamãe não o vê, um corpo precisa de outro corpo, especialmente no escuro.” (OJEDA, 2023, p.12, tradução de Silvia Massimini Felix).

⁸² “nas tardes de calor, me transformo em crocodilo”. (ESCUDOS, 2019, p. 21, tradução minha).

aldeia. Desse modo, como fuga às imposições sociais e maternas, ela encontra liberdade ao se transformar em um crocodilo. É somente no espaço animalesco que ela experimenta uma sensação única de liberdade e força:

Así comienza mi fuerza, arrastrándome seductoramente, como cintura de mujer que se menea cuando camina. Tengo escamas en mis manos y una nueva y larga nariz que se extiende y se pega a mi boca, llena de dientes filosos y puntiagudos. Los animalitos huyen de mí, se esconden. Tienen miedo. (ESCUDOS, 2019, p. 21).⁸³

Segundo as regras sociais de sua comunidade, a narradora deve participar de um ritual sangrento, uma prática compartilhada por todas as mulheres. O descumprimento desse rito resulta na maldição da mulher, mas ela declara que “preferia ser cocodrilo, indigna, impura” (ESCUDOS, 2019, p. 23).⁸⁴ Esse conto ilustra a quarta, a quinta e a sexta tese. A protagonista é caracterizada por um corpo híbrido, que desafia as convenções naturais, contudo, essa condição não a afeta negativamente. Pelo contrário, a personagem manifesta o desejo de se metamorfosear, pois é nesse novo contexto, distante de sua aldeia, que pode agir de acordo com suas próprias vontades e transgredir as normas sociais que a cercam. No final do conto, assumindo o corpo de réptil, a protagonista, juntamente com outros crocodilos, invade a aldeia e assassina todas as mulheres:

Madre murió y yo la vi morir, pero no sabía que su hija era yo, cocodrilo. Participé personalmente en la comida de la curandera. Y nos encargamos también de todas las demás, porque las niñas no eran felices nunca, después del ritual. Fue un acto de piedad terminar con ellas. (ESCUDOS, 2019, p. 23).⁸⁵

Assim, aquilo inicialmente teve o intuito de ser um ato emancipatório, transformou-se em uma ação terrível. Nesse desdobramento, conforme a quinta tese, ao ser seduzida pela curiosidade sobre o monstruoso e explorar territórios incertos, a protagonista experimentou uma transformação completa. Na perspectiva da narradora, a morte das mulheres se configura como a única escolha libertadora, mesmo que tal concepção não pertença às leis que regem sua comunidade. Ao assumir sua forma de crocodilo, ela passou a operar sob códigos que transcendem as convenções estabelecidas.

De acordo com Cohen, existem contextos em que o monstro está contido de alguma forma, o que confere uma sensação de segurança ao explorar o desejo de experimentar o medo. No cinema, por exemplo, estamos cientes de que o contato com a monstrosidade tem a duração

⁸³ Assim começa minha força, arrastando-me sedutoramente, como a cintura de uma mulher que balança quando caminha. Tenho escamas nas mãos e um novo nariz comprido que se estende e gruda em minha boca, cheia de dentes afiados e pontiagudos. Os animaizinhos fogem de mim, se escondem. Eles têm medo. (ESCUDOS, 2019, p. 21, tradução minha).

⁸⁴ “preferia ser crocodilo, indigna, impura” (ESCUDOS, 2019, p. 23, tradução minha).

⁸⁵ Mamãe morreu e eu a vi morrer, mas não sabia que sua filha era eu, crocodilo. Eu participei pessoalmente da refeição da curandeira. E cuidamos de todas as outras, porque as meninas nunca ficavam felizes depois do ritual. Foi um ato de piedade acabar com elas. (ESCUDOS, 2019, p. 23, tradução minha).

do filme, é um lugar temporário que logo será rompido pela normalidade cotidiana. A literatura opera da mesma forma. Por mais aterrorizante que seja a narrativa que estamos lendo, não irá durar pra sempre, pois em algum momento chegaremos ao desfecho do livro. Eventos festivos como o carnaval e Halloween também exemplificam períodos temporários diante da presença do monstruoso. Em suma, os monstros são seres paradoxais capazes de nos proporcionar uma sensação de liberdade, ainda que efêmera.

Por fim, a sétima tese afirma que os monstros estão no limiar do tornar-se, que nascem de nós e estão propensos a retornar ainda que sejam reprimidos. Ao regressarem às suas origens, trazem consigo um conhecimento aprimorado sobre a história desse lugar. Os monstros são aterrorizantes, porque revelam tudo aquilo que nos esforçamos para ocultar, oferecendo não um novo conhecimento sobre territórios inexplorados, pelo contrário:

Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos. (COHEN, 2000, p. 32).

Diante do estudo de Cohen, consideramos que esta última tese surge não apenas como uma afirmação isolada, mas sim como uma conclusão abrangente que sintetiza as teses anteriores. A análise dos exemplos de monstruosidades, presentes nos contos literários supracitados, demonstra que, de alguma forma, todas essas narrativas refletem aspectos da nossa própria condição humana. Ao nos depararmos com monstros literários, somos confrontados não apenas com figuras fantásticas, mas com espelhos que questionam preconceitos, suposições culturais e representações equivocadas, nos incitando a reavaliar nossa compreensão da alteridade.

3.3 El patio del vecino

Em “El patio del vecino”, a vida da recém-chegada ao bairro é abalada pela presença de uma criatura estranha. A narrativa apresenta Paula e Miguel, um casal que, ao se mudar para uma casa aparentemente perfeita, depara-se com uma série de eventos perturbadores. O que se segue é uma busca por explicações para os acontecimentos insólitos que assombram a protagonista desde a primeira noite na nova residência. As batidas na porta eram “tan fuertes que *la hicieron dudar: debía ser una pesadilla*. Hacían vibrar la casa. Los golpes en la puerta

sonaban como puñetazos de unas manos enormes, manos de bestia, puños de gigante.” (ENRIQUEZ, 2017, p. 133, grifo nosso)⁸⁶.

Paula é uma personagem fragilizada que lida não apenas com eventos sobrenaturais, mas também com traumas pessoais. Recuperando-se de uma depressão, sofre o luto recente pela morte do pai, as consequências de sua demissão no trabalho e uma relação conflituosa com o marido que nunca apoiou sua iniciativa de procurar ajuda psiquiátrica. Logo, estamos diante de uma personagem com percepções distorcidas, devido ao enfrentamento de luto, doença e traumas. A narrativa, mesmo não sendo contada em primeira pessoa, permite aos leitores o acompanhamento do ponto de vista de Paula. Essa abordagem, conforme observado por Todorov (2010) e Ceserani (2006), contribui para a criação de uma protagonista não confiável, um elemento comum em narrativas fantásticas, que favorece a ambiguidade do texto.

A passagem de limite e de fronteira é um dos procedimentos narrativos característicos do fantástico, conforme Ceserani (2006). Comumente, nos contos fantásticos, ela ocorre como uma transposição da realidade para o mundo do sonho, do pesadelo ou da loucura. Ao narrar o evento perturbador, Paula descreve aspectos que condizem mais com o corpo de um animal grande do que um ser humano. Somando o estado mental da personagem à descrição incomum e à possibilidade de ter sido um pesadelo, a narrativa nos induz a inserir o acontecimento no campo do sonho.

Em outra aparição, a criatura é descrita como:

Alguien, muy pequeño, estaba sentado a los pies de la cama. *Pensó que sería Eli*, pero era demasiado grande para ser un gato. *No veía más que una sombra. Parecía un niño*, pero no tenía pelo en la cabeza, se distinguía la línea clara de la calva, y era muy pequeño, delgado. Más curiosa que asustada, Paula se sentó en la cama y, cuando lo hizo, el supuesto chico salió corriendo; pero la corrida fue demasiado veloz para un ser humano. (ENRIQUEZ, 2017, p. 137, grifo nosso).⁸⁷

No decorrer da narrativa, Paula começa a delinear suas visões insólitas. Suas descrições são contraditórias; antes falávamos de um ser grande e forte, agora o comparamos a um menino e um gato. Ainda que essa descrição seja mais visual, a personagem chega a afirmar: “era Eli y yo estoy medio dormida y no me doy cuenta de que estoy medio dormida y creo estar viendo duendes enanos, *qué tarada*” (ENRIQUEZ, 2017, p. 138, grifo nosso).⁸⁸ Novamente, Paula se

⁸⁶ “tão fortes que *a fizeram duvidar: devia ser um pesadelo*. Faziam a casa vibrar. *Pareciam* muros de mãos enormes, mãos de bronco, punhos de gigante.” (ENRIQUEZ, 2014, p. 129, grifo nosso, tradução de José Geraldo Couto).

⁸⁷ alguém, muito pequeno, estava sentado aos pés da cama. *Pensou que fosse Eli* (a gata), mas era grande demais para ser um gato. *Não via mais que uma sombra. Parecia um menino*, mas não tinha cabelo, distinguia-se a linha clara da calva, e era muito pequeno, magro. Mais curiosa que assustada, Paula se sentou na cama e, quando o fez o suposto menino saiu correndo; mas a corrida foi veloz demais para o ser humano. (ENRIQUEZ, 2017, p. 133, grifo nosso, tradução de José Geraldo Couto).

⁸⁸ “era Eli e *estou meio adormecida* e não me dou conta de que estou meio adormecida e acho que estou vendo duendes anões, *que maluca*” (ENRIQUEZ, 2017, p. 133, grifo nosso, tradução de José Geraldo Couto).

depara com algo estranho, mas suas descrições permanecem variáveis e oníricas, conferindo à narrativa ambiguidade e incerteza. Assim como o protagonista não confiável, a passagem de limite e de fronteira é um recurso que deixa o texto incerto. Juntamente com Paula, é possível experimentar o sentimento de vacilação ou, pelo menos, acompanhar suas visões nem sempre lúcidas.

Todorov (2010) explica que algumas expressões situam a narração no campo da ambiguidade, segundo ele, esse recurso é uma forma modal utilizada pela maioria dos autores fantásticos, pois o “sobrenatural nasce da linguagem” (TODOROV, 2010, p. 90). A expressão “*no veia más que uma sombra*” atesta a incapacidade de Paula de relatar com certeza o que ocorreu naquela noite, o que está explícito também nas frases “*estoy médio dormida*” e “*qué tarada*”. O trecho representa a tentativa da protagonista de explicar a si mesmo o que havia acontecido. Assim, a linguagem desempenha o papel de antecipar o sobrenatural, permitindo não apenas destacar os problemas de percepção de Paula, mas também a experiência compartilhada do sentimento de dúvida.

Já nesse outro trecho, a criatura é detalhada com assertividade, quando a protagonista descobre que não se tratava de um animal, mas sim de um menino acorrentado:

No era el gato: era una pierna. Una pierna de niño, desnuda com una cadena atada al tobillo. Paula respiró hondo y se estiró un poco más, casi a punto de caer de la terraza. Era una pierna, sin duda, y ahora podía ver parte del torso y confirmar que era un chico, no una persona mayor; un chico muy delgado y completamente desnudo; alcanzaba a verle los genitales. La piel estaba sucia, gris de mugre. (ENRIQUEZ, 2017, p. 139).⁸⁹

Antes de ser demitida, Paula trabalhava como assistente social em dois abrigos, cuidava de crianças resgatadas das ruas, a maioria drogada, com ferimentos e sem família. A demissão veio por um ato de irresponsabilidade: em uma pausa, enquanto fumava com um colega de trabalho, uma criança caiu do beliche e fraturou o tornozelo. A música alta os impediu de ouvir o choro da criança, que ficou um tempo caída até algum vizinho acionar ajuda médica.

Ao contar para o marido sobre o menino acorrentado, provoca uma discussão:

— Estás loca — dijo, y bajó. En la cocina, arrojó un vaso contra la pared, y cuando Paula entró, la recibió una llamarada de agudos vidrios. — ¡No te das cuenta — gritaba él —, no te das cuenta de que alucinás! Mirá que va a haber un chico atado en el patio. Es reobvio. No te das cuenta de que es por lo de tu trabajo, estás obsesionada. (ENRIQUEZ, 2017, p. 141).⁹⁰

⁸⁹ Não era o gato: era uma perna. Uma perna de menino, nua, com uma corrente presa ao tornozelo. Paula respirou fundo e se esticou um pouco mais, quase a ponto de cair lá de cima. Era uma perna, sem dúvida, e agora podia ver parte do tronco e confirmar que era um menino, não uma pessoa mais velha; um menino muito magro e completamente despido; conseguia ver seus genitais. A pele estava suja, cinzenta de sebo. (ENRIQUEZ, 2017, p. 135, tradução de José Geraldo Couto).

⁹⁰ — Você está louca — disse, e desceu. Na cozinha, jogou um copo na parede, e, quando entrou, Paula foi recebida com uma chuva de vidros pontiagudos. — Você não se dá conta — gritava ele —, não se dá conta de que alucina!

Miguel é um personagem conservador, que pensa que a depressão de sua companheira pode ser resolvida com uma corrida, uma ida à academia ou uma visita às amigas. Além disso, expressa resistência em relação à abordagem médica oferecida por psiquiatras, afirmando “en su opinión, salvo las enfermedades graves, todos los problemas emocionales se podían mejorar a voluntad.” (ENRIQUEZ, 2017, pág. 135, grifo da autora).⁹¹

A descoberta de um menino vivendo em cativeiro traz à tona o sentimento de culpa que a personagem sente pelo ocorrido no abrigo. O relacionamento tenso com Miguel persiste, uma vez que ele nunca conseguiu perdoá-la: “Paula había pasado de ser una santa – la trabajadora social especializada en chicos en riesgo, tan maternal y abnegada – a ser una empleada pública sádica y cruel” (ENRIQUEZ, 2017, p. 147).⁹² Conformada com uma relação amorosa acabada “ella todavía podía hacer algo. Podía salvar al chico encadenado. Iba a salvarlo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 147).⁹³ Resgatar seu vizinho daquela condição tornou-se uma forma de provar sua capacidade de cuidado, desconsiderada no episódio de sua demissão.

Paula não encontrou o menino no quintal do vizinho, mas sim em sua casa, segurando sua gata, Eli:

Tenía marcas de la cadena en el tobillo, que en unas partes sangraba y en otras supuraba infección. Cuando escuchó su voz, el chico sonrió y ella le vio los dientes. Se los habían limado y tenían forma triangular, eran como puntas de flecha, como un serrucho. El chico se llevó la gata a la boca con un movimiento velocísimo y le clavó los serruchos en la panza. Eli gritó y Paula vio la agonía en sus ojos mientras el chico escarbaba su vientre con los dientes, se hundía en las tripas con nariz y todo, respiraba adentro de la gata, que se moría mirando a su dueña, con ojos enojados y sorprendidos (ENRIQUEZ, 2017, p. 152).⁹⁴

As primeiras descrições de Paula sobre a criatura não eram tão despropositadas assim; baseada em elementos sonoros, ela pontuou características incompatíveis com um perfil humano, confirmadas na cena final. A construção de uma personagem culpada com um histórico traumático, coincidentemente com uma criança abandonada, instiga o leitor a acompanhar a personagem nessa oportunidade de retratar o passado. Desse modo, cultiva-se a

Só faltava essa, um menino amarrado no quintal. É muito óbvio. Você não percebe que é por causa do seu trabalho? Está obcecada. (ENRIQUEZ, 2017, p. 137, tradução de José Geraldo Couto).

⁹¹ “em sua opinião, exceto pelas doenças graves, todos os problemas emocionais poderia ser melhorados pela *força de vontade*.” (ENRIQUEZ, 2017, p. 131, grifo da autora, tradução de José Geraldo Couto).

⁹² “Paula deixara de ser uma santa – assistente social especializada em crianças em perigo, tão maternal e abnegada – para ser uma funcionária pública sádica e cruel”. (ENRIQUEZ, 2017, p. 142, tradução de José Geraldo Couto).

⁹³ “ela ainda podia fazer algo. Podia salvar o menino acorrentado. Ia salvá-lo”. (ENRIQUEZ, 2017, p. 124, tradução de José Geraldo Couto).

⁹⁴ Tinha marcas da corrente no tornozelo, que em algumas partes sangrava e em outras supurava, infeccionado. Quando escutou a voz de Paula, o menino sorriu, e ela viu os dentes dele. Havia sido limados em um formato triangular, eram como pontas de flechas, como um serrote. O menino levou a gata até a boca com um movimento velocíssimo e lhe cravou o serrote na barriga. Eli gritou, e Paula viu a agonia nos olhos da gata enquanto o menino perfurava seu ventre com os dentes, afundava nas tripas com nariz e tudo, respirava dentro da gata, que morria olhando sua dona, com os olhos indignados e surpresos. (ENRIQUEZ, 2017, p. 147-148, tradução de José Geraldo Couto).

ideia de um menino abandonado, sofrendo maus-tratos e que necessita de ajuda. O leitor atua como cúmplice de Paula e fica tão surpreendido e assustado quanto ela. Leitor e personagem descobrem juntos que seus juízos de valores foram equivocados.

Para Pablo Brescia (2020) o desaparecimento é o tema central de *Las cosas que perdimos en el fuego*, o pesquisador argumenta que esse tema também faz parte da construção narrativa:

Pero la matriz de la desaparición no solamente funciona como núcleo temático del libro, sino que también se articula como un principio compositivo. En estos cuentos Enríquez no trabaja suprimiendo zonas del relato, a la manera de un fantástico más ortodoxo como el de Schwebelin, sino más bien superpoblando las historias de detalles que no alcanzan a explicar el misterio; es ahí donde ‘usa’ géneros como el policial o el horror, pero apela a la incertidumbre inquietante, y ese es ‘su’ fantástico. Por eso, el cuerpo de una escritura que provea sentido, en términos de cierre, también desaparece de algún modo. (BRESCIA, 2020, p. 144).⁹⁵

Vemos que Brescia considera o desaparecimento como um recurso que além de estar relacionado com muitos personagens do livro de Enriquez, também se manifesta na estrutura narrativa dos contos. Tomando como exemplo o conto “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, o professor explica que, ao final do conto, “la tensión no se resuelve ni disuelve.” (BRESCIA, 2020, p. 144).⁹⁶ Portanto, a matriz do desaparecimento está alinhada com o final inconclusivo característico do fantástico, assim como a tensão que não se dissolve está muito próxima da hesitação todoroviana. A frustração do leitor é pautada pela escolha de Enriquez em não aproveitar as possibilidades de desfecho que permeiam a narrativa.

Em “El patio del vecino”, vemos a repetição do mecanismo explicado por Brescia. Existe a possibilidade de que o menino seja um monstro, o que pode suscitar uma frustração pelo fato de a criatura não ser um menino normal que precisava de ajuda, já que acompanhávamos junto com Paula a vontade de resgatar aquela criança. Assim como é possível se surpreender com o ato violento da última cena, logo, a hesitação todoroviana emerge no final desse conto. Questionamos a percepção que Paula tem do mundo, a existência do menino monstruoso e a possibilidade de a protagonista ter sido a próxima vítima.

Através da leitura do texto, é possível estabelecer uma conexão entre o menino acorrentado e uma das meninas que residiam no abrigo onde Paula exercia sua função de assistente social. A criança envolvida no incidente que resultou em sua demissão era uma

⁹⁵ No entanto, a matriz do desaparecimento não funciona somente como o núcleo temático do livro, mas também é articulada como um princípio composicional. Nestes contos, Enríquez não trabalha suprimindo áreas da narrativa, à maneira de um fantástico tradicional como o de Schwebelin, mas sim superpopulando as histórias de detalhes que não conseguem explicar o mistério; é aí onde ‘usa’ gêneros como o policial, o horror, mas apela à incerteza inquietante, e esse é o ‘seu’ fantástico. Por isso, o corpo de uma escrita que fornece sentido, em termos de encerramento, também desaparece de alguma forma. (BRESCIA, 2020, p. 144, tradução minha).

⁹⁶ “A tensão não se resolve, nem se dissolve.” (BRESCIA, 2020, p. 144, tradução nossa).

menina simpática de cinco anos e que adorava contar histórias, o oposto da maioria dos meninos que chegavam ao abrigo:

Hablaba mucho y contaba sus fantasías callejeras. Hablaba de un chico-gato que había conocido en el Jardín Botánico, por ejemplo, un chico que vivía ahí entre los otros animales y que tenía ojos amarillos y podía ver en la oscuridad. A ella le encantaban los gatos y no les tenía miedo: el chico era su amigo. (ENRIQUEZ, 2017, p. 144).⁹⁷

Curiosamente, dois meninos-gatos já haviam cruzado a vida de Paula. O menino das histórias que a garotinha simpática contava possivelmente é uma lembrança daquela criança à qual tinha afeição e que carrega culpa pelo acidente que poderia ter evitado. Nessa nova fase da vida, em uma nova residência, em um bairro diferente surge um menino acorrentado, que ela não medirá esforços para salvar, a fim de não repetir os erros do passado. Desse modo, a imagem desse menino, associada a um felino, preso e à espera de socorro, está diretamente ligada ao trauma da protagonista em relação à sua atuação como assistente social. Prestar assistência ao vizinho aprisionado é inicialmente perturbador, mas também é uma oportunidade de reconciliação consigo mesma.

Pensando na definição tradicional de um texto fantástico, “El patio del vecino” cumpre vários de seus requisitos, apresentando uma narrativa em um espaço cotidiano, protagonizada por uma personagem comum que facilita a identificação do leitor. Como aspecto central, o sobrenatural se manifesta na forma de um menino monstruoso, desestabilizando a vida da protagonista. A ambiguidade, essencial para o gênero, é sugerida em vários momentos, mantendo o sentimento de dúvida constante. Quanto ao desfecho do conto, a narrativa não oferece soluções para os eventos inexplicáveis vivenciados por Paula. Contudo, “El patio del vecino” não é apenas um texto que cumpre as especificidades do gênero fantástico, é também uma narrativa contemporânea que dialoga com as questões sociais que permeiam nosso tempo, atingindo uma complexidade que vai além das convenções genéricas.

Para Todorov (2010), uma narrativa em primeira pessoa é mais propícia para um texto fantástico, porque:

a primeira pessoa “que conta” é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que como se sabe, o pronome “eu” pertence a todos. Além disso, para facilitar a identificação, o narrador será um “homem médio”, em que todo (ou quase todo) leitor pode se reconhecer. Penetra-se assim de maneira mais direta possível no universo fantástico. (TODOROV, 2010, p. 92).

⁹⁷ Falava muito e contava fantasias urbanas. Falava de um menino-gato que conhecera no Jardim Botânico, por exemplo, um menino que vivia ali entre outros animais e que tinha olhos amarelos e podia enxergar no escuro. Adorava gatos e não tinha medo deles: o garoto era seu amigo. (ENRIQUEZ, 2017, p. 139, tradução de José Geraldo Couto).

O conto de Enriquez não é narrado em primeira pessoa e também não é protagonizado por um homem médio, porque é uma característica da escritora que a maioria de seus contos sejam narrados/protagonizados por personagens femininas. É importante ressaltar que, no século XIX, no começo da tradição do fantástico, raramente as mulheres eram colocadas como protagonistas. Seus papéis eram estereotipados, com características ameaçadoras ou de salvação. Em “A Morte Amorosa” (1836), de Théophile Gautier, por exemplo, o recém-ordenado sacerdote Romuald é tentado por Clarimonde, uma mulher “bastante alta, com um corpo e um porte de deusa” (GAUTIER, 2004, p. 216). De maneira similar, em “A Vênus de Ille” (1837), de Prosper Mérimée, a estátua de Vênus é caracterizada como maliciosa e tentadora: “duvido que o céu tenha jamais produzido uma mulher dessas, como sinto pena de seus amantes! Ela deve ter se deliciado em fazê-los morrer de desespero” (MÉRIMÉE, 2004, p. 250). Esses exemplos evidenciam a associação da mulher ao sobrenatural, ao diabólico e sua responsabilização pela perdição dos homens. À medida que o tempo avançou, mais personagens femininas foram sendo construídas como protagonistas, como em *Carmilla* (1872), *A volta do parafuso* (1898) e *A assombração da Casa da Colina* (1959). No entanto, sem dúvidas, ao longo da tradição, os homens predominantemente ocuparam esse papel.

Em entrevista para Mariana Sanchez, Enriquez explica sua relação com o protagonismo masculino em *Las cosas eu perdimos en el fuego*:

Mariana conta que foi questionada por alguns escritores e leitores homens. “Por que nos fez passar por idiotas?”, perguntavam. “Nas artes ou na realidade, quase todos os vilões são homens, dos ditadores aos monstros e assassinos seriais. É engraçado que este protagonismo não lhes incomode, mas ser um marido incapaz de satisfazer sua mulher — o que ocorre em pelo menos 50% dos casos —, isso, sim, lhes incomoda”, reflete a autora, que diz não se interessar pelo que chama de “feminismo Beyoncé”. “É fácil ser feminista a partir deste lugar de poder, que, aliás, é bastante masculino. A Mulher Maravilha, por exemplo, é um soldado. Eu não queria reproduzir este modelo que pensa a mulher como uma deusa satisfeita sexual, financeira e filosoficamente (porque ninguém o é, nem a Beyoncé), mas, sim, falar das questões femininas de uma forma mais complexa e problematizar o patriarcado”, defende. (ENRIQUEZ, 2017).

Essa escolha narrativa pode afetar a perspectiva de análise do texto enquanto conto fantástico. Longe de ser uma personagem plana, Paula possui características mais complexas do que o usual em narrativas tradicionais do gênero, acrescentando algumas camadas à interpretação do conto. A presença de um protagonista não confiável é uma escolha narrativa importante em contos fantásticos, gerando ambiguidade textual. Enriquez, conhecida por suas narrativas com protagonistas femininas, subverte o tradicional ao explorar o ponto de vista de Paula, uma mulher traumatizada. Partindo da teoria de Todorov, “El patio del vecino” possibilita a hesitação entre justificar a experiência sobrenatural pela condição psicológica de Paula ou validar sua experiência sobrenatural. Desse modo, o conflito posto por Mariana Enriquez ultrapassa a dualidade entre real e impossível e alcança um dilema moral. Uma leitura

que corrobore com a perspectiva de Miguel adota uma atitude machista e reforça o estereótipo da loucura associado à mulher. Se esse relato de Enriquez fosse exterior ao campo literário e nos propuséssemos a fazer uma avaliação moral de conduta, nos depararíamos com uma leitura problemática, pois socialmente entendemos a gravidade de desqualificar relato de mulheres. Embora a literatura não tenha compromisso com as pautas sociais que defendemos, Enriquez traz complexidade para o conto e problematiza a própria protagonista feminina.

Por outro lado, a sugestão de que o trauma de Paula molda suas percepções não é descartável, especialmente considerando a relação entre as histórias e o menino-gato que assombra os pensamentos de Paula. O conto se inicia com a descrição da mudança de Paula e Miguel, revelando a pretensão do casal em mudar de vida, uma possibilidade para Paula superar as dificuldades do passado. Contudo, apesar desse movimento de fuga, a narradora é confrontada com o trauma, e independente do novo bairro, a culpa continua a assombrá-la. Assim, a figura monstruosa do menino também pode simbolizar a materialização de sua culpa.

Nos contos de Enriquez, não identificamos somente procedimentos e temas do fantástico, encontramos o que torna a literatura da autora distinta. Tradicionalmente, na literatura fantástica, os protagonistas ou narradores não são confiáveis, já vimos que essa escolha é necessária para provocar hesitação. Enriquez mantém esse procedimento, porém, de modo mais complexo, colocando os leitores numa situação embaraçosa. *Las cosas que perdimos en el fuego* é composto majoritariamente por protagonistas e narradoras femininas. Clara e Paula, as narradoras de “La casa de Adela” e “El patio del vecino” são essenciais para a construção do conto fantástico, mas, ao duidarmos das narrativas contadas por elas, reforçamos o estereótipo da loucura, frequentemente atribuído às mulheres. Enriquez não opta por personagens que são supermulheres, mas sim por mulheres cheias de culpas e traumas. Se para Todorov, o mundo criado na narrativa deve ser semelhante ao nosso, a autora ultrapassa esse procedimento e traz a realidade tanto para o espaço, quanto para as personagens, assim como atinge uma dimensão histórica e política ao trazer símbolos relacionados à ditadura. Ainda que haja uma tendência de as personagens das narrativas fantásticas serem planas, a autora nos prova que isso não é regra, já que suas personagens são tão complexas quanto suas narrativas.

3.4 Bajo el agua negra

O conto “Bajo el agua negra” tem como protagonista Marina Pinat, uma dedicada promotora de justiça especializada em casos envolvendo os moradores pobres da região sul de Buenos Aires. Nessa narrativa, Pinat investiga o assassinato de dois jovens pobres, Emanuel

López e Yamil Corvalán, residentes na favela Villa Moreno, situada às margens do rio Riachuelo. Os principais suspeitos desse crime são dois policiais:

Porque eso hacían los policías del sur, mucho más que proteger a las personas: matar adolescentes, a veces por brutalidad, otras porque los chicos se negaban a ‘trabajar’ para ellos – a robar para ellos o a vender la droga que la policía incautaba –. O por traicionarlos. Había muchos y muy ruines motivos para matar adolescentes pobres. (ENRIQUEZ, 2017, p. 155-156).⁹⁸

O espaço da narrativa composto pela Villa Moreno e pelo Riachuelo possui um papel fundamental no desenvolvimento do conto. Em um estilo característico dos contos de Enriquez, percebe-se como os espaços são determinantes nos comportamentos dos personagens. Em outro momento da vida profissional, a promotora já havia participado de um caso relacionado à favela da Villa Moreno, tornando o local familiar para ela, dado seu hábito de ir a campo e conhecer as pessoas envolvidas. Essa investigação anterior, abordou um processo contra uma fábrica de couro que despejava resíduos tóxicos nas águas do Riachuelo, resultando em graves consequências para as famílias que dependiam dessa água:

[...] los hijos de las familias que vivían cerca de esa agua, que la tomaban, aunque sus madres intentaran quitarle el veneno hirviéndola, se enfermaban, morían de cáncer em tres meses, horribles erupciones en la piel les destrozaban brazos y piernas. Y algunos, los más chicos, habían empezado a nacer con malformaciones. Brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienes. (ENRIQUEZ, 2017, p. 159).⁹⁹

Era como se, a partir das águas tóxicas do Riachuelo, surgissem não apenas males físicos nas famílias, mas também uma ligação peculiar entre essas deformidades e o rio, como se as crianças não fossem apenas membros de suas famílias, mas também estivessem conectadas às águas poluídas do Riachuelo, por meio das mutações físicas.

Conforme a promotora relata, segundo os dados do caso que incriminam os policiais, tudo indica que os jovens foram agredidos por eles e, posteriormente, arremessados nas águas do Riachuelo, como consta na gravação de áudio com a voz de um dos policiais e no depoimento de uma moradora que testemunhou os gritos na noite do crime. O Riachuelo, um rio completamente poluído, que recebeu dejetos e lixo de diversas áreas da cidade por muito tempo, é caracterizado no conto como “quieto y muerto”. Pinat compartilha as histórias que seu pai

⁹⁸ Porque era isso o que faziam os policiais do sul, muito mais do que proteger as pessoas: matar adolescentes, às vezes por brutalidade, outras porque os garotos se negavam a trabalhar para eles – roubar para eles ou vender a droga que a polícia confiscava. Ou por traí-los. Havia muitos motivos, todos ruins, para matar adolescentes pobres. (ENRIQUEZ, 2017, p. 150, tradução de José Geraldo Couto).

⁹⁹ Os filhos das famílias que viviam perto daquela água, que a bebiam embora suas mães tentassem tirar o veneno dela fervendo-a, ficavam doentes, morriam de câncer em três meses, horríveis erupções na pele destroçavam seus braços e suas pernas. E alguns, os menores, tinham começado a nascer com malformações. Braços a mais (às vezes quatro) os narizes largos como os de felinos, os olhos cegos e próximos às têmporas. (ENRIQUEZ, 2017, p. 153, tradução de José Geraldo Couto).

contava sobre o rio, revelando que, durante muitos anos, o Riachuelo serviu como destino para diversos tipos de refugio, especialmente os provenientes de frigoríficos: “[...] tiraban al agua los restos de carne y huesos y la mugre que traía el animal desde el campo, la mierda, el pasto pegoteado. ‘El agua se ponía roja’, decía. ‘A la gente le daba miedo’.”¹⁰⁰ O pai também explicava que o cheiro podre do rio impregnava o ar por causa da falta de oxigênio. Devido ao alto nível de poluição, “el río negro que bordeaba la ciudad básicamente estaba muerto, en descomposición: no podía respirar. Era el río más contaminado del mundo, aseguraban los expertos”. (ENRIQUEZ, 2017, p. 164).¹⁰¹ É nesse espaço, cheio de contaminação e negligência das autoridades, que habitavam Emanuel López e Yamil Corvalán.

Pinat decide visitar o bairro após uma fonte relatar que um dos meninos havia retornado das águas. O murmúrio na comunidade sugeria que Emanuel López, o único corpo não encontrado, teria sido visto caminhando pelo bairro e morando com alguns amigos, sendo recusado pela própria mãe. Dizia-se que o menino causava medo às pessoas, porque estava sujo, fedido e andava a passos lentos. Sobreviver após ter estado em contato com as águas contaminadas do rio já era um evento inesperado naquela região. Se a mãe não queria acolher o filho desaparecido, a informação deveria ser averiguada. Assim, a promotora se desloca até a favela, determinada a eliminar qualquer dúvida sobre o caso.

Outra figura importante no conto é o padre Francisco, que simboliza a presença da religião cristã naquela localidade. Contudo, sua influência se mostra praticamente insignificante no contexto religioso, uma vez que:

La mayoría de los habitantes de la villa eran devotas de cultos afrobrasileños o tenían sus propias devociones, santos personales, San Jorge o San Expedito, y les levantaban pequeños altares en las esquinas. No está mal, decía él, pero ya no daba más misa, salvo para ese puñado de mujeres viejas que a veces se lo pedían. (ENRIQUEZ, 2017, p. 159).¹⁰²

Desse modo, o padre se dedica a atividades filantrópicas voltadas para os adolescentes pobres da região. Esses jovens que, por força das circunstâncias, se veem obrigados a prestar serviços aos policiais corruptos. A ausência de fiéis denota que a igreja católica não é predominante naquele espaço, mais um aspecto que amplia o abismo entre a Villa Moreno e as

¹⁰⁰ Jogavam na água os restos de carne e ossos e a imundície que o animal trazia do campo, a merda, o pasto grudado. ‘A água ficava vermelha’, dizia ele. ‘Dava medo nas pessoas’. (ENRIQUEZ, 2017, p. 158, tradução de José Geraldo Couto).

¹⁰¹ “o rio negro que bordejava a cidade estava basicamente morto, em decomposição: não conseguia respirar. Era o rio mais poluído do mundo, garantiam os especialistas”. (ENRIQUEZ, 2017, p. 158, tradução de José Geraldo Couto).

¹⁰² Em sua maioria, os habitantes da favela eram devotos de cultos afro-brasileiros ou tinham suas próprias devoções, santos pessoais, São Jorge ou Santo Expedito, e erguiam pequenos altares para eles nas esquinas. Não faz mal, dizia o padre, mas não celebrava mais missa, exceto para aquele punhado de velhas que às vezes lhe pediam. (ENRIQUEZ, 2017, p. 153).

regiões centrais. Isso sugere que esses indivíduos não possuem salvação. A figura de um pároco desempenhando todas as funções, exceto a pastoral, assume um caráter simbólico ao indicar que naquele lugar se cultuam outros deuses, algo visto de forma pejorativa pela perspectiva daqueles que não pertencem à favela. O policial suspeito dizia “Ojalá toda esa villa se prenda fuego. O se ahoguen todos. Ustedes no tienen idea de lo que pasa ahí adentro. Ni idea tienen.” (ENRIQUEZ, 2017, p. 158).¹⁰³ O Padre também suspeitava de algo: “Fueron muy responsables todos los que contaminaron este río. Estaban tapando algo, ¡no querían dejarlo salir y lo cubrieron de capas de aceite y barro! ¡Hasta llenaron el río de barcos! ¡Los dejaron estancados ahí!” (ENRIQUEZ, 2017, p. 170).¹⁰⁴

O espaço contaminado da Villa Moreno, aliado às religiões sincréticas e às crianças monstruosas, contribui para a demonização dos moradores daquela região. Como explicado por Cohen, na quarta tese sobre a monstruosidade, a diferença cultural é uma característica propícia para a criação de monstros. Atribuir uma carga monstruosa aos indivíduos que residem à margem do Riachuelo é um mecanismo para justificar os atos de violência praticados pela polícia. Em maior escala, isso é uma medida para amenizar o assassinato de Emanuel e Yamil, como se a polícia, por meios ilegais, estivesse fazendo um favor para a sociedade. O pároco se comporta da mesma forma, já que a religião praticada na comunidade é contrária ao que ele prega.

Quando Pinat adentra a favela, logo percebe uma quietude suspeita no lugar que contrasta com a típica mistura de ritmos, o barulho dos escapamentos das motos e o falatório dos moradores nas ruas: “La villa del Puente Moreno, sin embargo, ahora estaba tan muerta como el agua del Riachuelo.” (ENRIQUEZ, 2017, p. 167).¹⁰⁵ Devido à falta de comunicação por telefone, Pinat se dirige à igreja na esperança de encontrar o padre Francisco. No entanto, ao longo do percurso, percebe que está sendo seguida por um dos meninos deformados:

El chico se le acercó y, cuando estuvo a su lado, ella pudo ver cómo se habían desarrollado los demás defectos: los dedos tenían ventosas y eran delgados como colas de calamar (¿o eran patas? Siempre dudaba de cómo llamarlas). El chico no se detuvo a su lado. Siguió caminando hasta la parroquia, como si la guiara. (ENRIQUEZ, 2017, p. 168).¹⁰⁶

¹⁰³ “Tomara que toda aquela favela pegue fogo. Ou que se afoguem todos. Vocês não fazem ideia do que acontece ali dentro. Não fazem ideia. (ENRIQUEZ, 2017, p. 152, tradução de José Geraldo Couto).

¹⁰⁴ “Todos os que contaminaram este rio foram muito responsáveis. Estavam tapando algo, não queriam deixá-lo sair e o cobriram com camadas de óleo e barro! Até encheram o rio de barcos! Deixaram os barcos encalhados lá.” (ENRIQUEZ, 2017, p. 164, Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁰⁵ “A favela da ponte Moreno, não obstante, agora estava tão morta quanto a água do Riachuelo.” (ENRIQUEZ, 2017, p. 160, Tradução de José Geraldo Couto).

¹⁰⁶ O garoto se aproximou e, quando estava a seu lado, ela pôde ver como haviam se desenvolvido os demais defeitos: os dedos tinham ventosas e eram finos como rabos de lula (ou seriam patas? Sempre tinha dúvidas sobre como chamá-los). O menino não se deteve a seu lado. Seguiu caminhando até a paróquia, como se a guiasse. (ENRIQUEZ, 2017, p. 161, tradução de José Geraldo Couto).

As crianças monstruosas são como manifestações do próprio Riachuelo, e parecem ser subordinadas a ele. Dessa forma, se o rio está morto, a favela também está. As ações de um estão refletidas no outro. No edifício da igreja, grafites e inscrições sem sentidos preenchiam a parede do local, além disso, as imagens cristãs haviam desaparecido. O lugar sagrado foi tomado por outro tipo de religião que, naquele momento, passou a reinar na Villa Moreno, pois “[...] en el lugar del altar había un palo, clavado en una modesta maceta de metal. Y, clavada en el palo, una cabeza de vaca. El ídolo” (ENRIQUEZ, p. 169).¹⁰⁷

O padre aparece visivelmente embriagado e irritado por Pinat estar na favela. Enquanto esbraveja sua raiva contra os habitantes do bairro, conta que Emanuel, um dos meninos jogados pelos policiais, despertou alguma entidade que vivia sob as águas. Durante a conversa, a promotora ouve uma batucada, que pensa ser carnavalesca, mas Francisco retruca afirmando ser um culto de mortos. O menino que anteriormente havia guiado a promotora, juntamente com os outros garotos do bairro, repetiam constantemente a frase “en su casa el muerto espera soñando”¹⁰⁸. De acordo com o pároco:

Los policías empezaron a tirar gente al agua porque ellos sí son estúpidos. Y la mayoría de los que tiraron se murieron, pero varios lo encontraron. ¿Sabés qué viene acá? La mierda de las casas, toda la mugre de los desagües, ¡todo! Capas y capas de mugre para mantenerlo muerto o dormido: es lo mismo, creo que es lo mismo el sueño y la muerte. Y funcionaba hasta que empezaron a hacer lo impensable: nadar bajo el agua negra. Y lo despertaron. ¿Sabés qué quiere decir ‘Emanuel’? Quiere decir ‘Dios está con nosotros’. De qué Dios estamos hablando es el problema. (ENRIQUEZ, 2017, p. 170-171)¹⁰⁹.

O padre furta a arma de Pinat e comete suicídio. Ao sair da igreja, a promotora se depara com a batucada e uma procissão, em que todos os indivíduos deformados pela contaminação das águas caminham e tocam tambores em volta de uma espécie de leito que é carregado. Quem ocupa a cama possui uma pele cinzenta e aparência enferma. Ao tentar entrar na multidão, Pinat é expulsa pela mãe de Emanuel, que “murmuró algo sobre los barcos y el fondo oscuro del río, donde estaba la casa”. A narrativa sugere que o corpo que estava sendo levado era o de Emanuel e que a casa a qual a mãe se referia é o Riachuelo. Em seguida, o conto se encerra com a protagonista fugindo do local em negação a tudo aquilo que havia presenciado: “el agua estaba muerta, no podía besar las orillas con olas, no podía agitarse con el viento, no

¹⁰⁷ No lugar do altar havia uma estaca, cravada num modesto vaso de metal. E, cravada na estaca, uma cabeça de vaca. O ídolo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 162, tradução de José Geraldo Couto).

¹⁰⁸ “Em sua casa o morto espera sonhando”, tradução minha).

¹⁰⁹ Os policiais começaram a atirar gente na água porque eles, sim, são burros. E a maioria dos que eles jogaram morreu, mas vários o encontraram. Sabe o que vem para cá? A merda das casas, toda a imundície dos esgotos, tudo! Camadas e camadas de sujeira para mantê-lo morto ou adormecido: dá na mesma, acho que o sono e a morte são a mesma coisa. E funcionava, até que começaram a fazer o impensável: nadar embaixo da água negra. E o despertaram. Sabe o que quer dizer “Emanuel”? Quer dizer “Deus está conosco”. De que Deus estamos falando é que é o problema. (ENRIQUEZ, 2017, p. 164, tradução de José Geraldo Couto).

podía tener esos remolinos ni la corriente ni la crecida, cómo era posible una crecida si el agua estaba estancada.” (ENRIQUEZ, 2017, p. 173-174).¹¹⁰

Na perspectiva teórica do fantástico, o conto Enriquez se assemelha à estrutura tradicional descrita pela teoria todoroviana. Nessa narrativa, somos conduzidos pelo ponto de vista de uma mulher racional, do centro, que se desloca para uma região periférica, completamente distinta do seu contexto e modo de vida. Nesse local obscuro, habitam crianças monstruosas e ocorrem fenômenos sobrenaturais, como o caso do desaparecido que retorna como um zumbi e é venerado pelos moradores da favela, elementos sobrenaturais que assombram a classe média. A construção da narrativa sugere que o lado de lá, o sul de Buenos Aires, é uma ameaça para as partes desenvolvidas da cidade. Ao nos depararmos com tantos aspectos negativos associados a esses habitantes, ignoramos o fato de que o estado de contaminação e decadência do local é resultado de escolhas do passado, feitas por autoridades e grandes empresas. Assim, as crianças monstruosas emergem não como um ataque à sociedade burguesa, mas sim como uma consequência do descaso governamental. “Bajo el agua negra” revela que os verdadeiros monstros não são as crianças mutantes, mas sim os homens fardados que operam em nome da lei.

3.5 O monstro moral em “El patio del vecino” e “Bajo el agua negra”

Há muito tempo os monstros desafiam as fronteiras da natureza humana na literatura. Livros como *Frankenstein* (1818), *O médico e o monstro* (1886) e *Drácula* (1897) moldaram a maneira como concebemos o significado do “monstruoso” no contexto literário. Esse tema faz parte dos gêneros gótico e fantástico, justamente por ser um tema que ultrapassa os limites das leis naturais e também por apresentar figuras que assombram e causam algum efeito psicológico. À primeira vista, a criatura monstruosa está associada à deformação física, ao sentimento de horror e ao corpo que foge aos padrões dos seres humanos.

A pesquisadora Juliana Bertin, embasada nos estudos de Foucault sobre o monstro moral, aborda uma nova perspectiva sobre o tema. De acordo com Bertin, “a monstruosidade que reside na forma de se comportar, e não no aspecto físico, pode ser verificada em narrativas cujos personagens, não tendo suas bases fincadas no sobrenatural, se aproximam de um contexto ordinário” (BERTIN, 2016, p. 38). Dessa maneira, a proposta de análise da autora, se afasta de monstros físicos, criaturas sobrenaturais como zumbis, vampiros e lobisomens,

¹¹⁰ “a água estava morta, não podia beijar as margens com ondas, não podia se agitar com o vento, não podia ter aqueles redemoinhos nem a corrente nem a enchente, como era possível uma enchente se a água estava estagnada.” (ENRIQUEZ, 2017, p. 173-174, tradução de José Geraldo Couto).

buscando explorar os monstros que estão inseridos no cotidiano e, muitas vezes, permanecem invisíveis.

Partindo da concepção tradicional de monstrosidade física, Bertin apresenta características associadas a essas criaturas, destacando, por exemplo, seu caráter fronteiriço. Os monstros ocupam constantemente espaços periféricos e marginais, como evidenciado pelo Drácula, que reside na Transilvânia, um local exótico e desconhecido para a maioria. Além disso, essas criaturas são consideradas impuras e repugnantes, como ilustrado pela criatura de Frankenstein, um ser inclassificável que desafia a dualidade entre vida e morte, provocando repulsa pela sua própria existência.

Apesar dos sentimentos negativos que evocam, os monstros também são capazes de despertar admiração. Bertin, ao se apoiar nas ideias de Noël Carroll, destaca que “o sentimento de atração que os monstros exercem pode ser mais bem explicado pela curiosidade que despertam justamente pelo fato de serem categoricamente intersticiais.” (BERTIN, 2016, p. 41). Assim, a dualidade entre repulsa e atração em relação a essas criaturas é impulsionada pela curiosidade. Por outro viés, Cohen atribui a ambivalência afetiva dos monstros à liberdade. Esses seres não obedecem às normas sociais estabelecidas, causando inveja aos que precisam respeitá-las. Ao serem associados à ideia de liberdade, os monstros conduzem suas práticas de acordo com seus próprios desejos, alheios ao sentimento de culpa ou ao medo de punição:

Essa falta de limitação que o monstro apresenta lhe confere uma noção de prazer. Ele é liberado de regras para satisfazer suas vontades – sejam elas relacionadas a práticas sexuais ou costumes sociais – sem se reprimir por moral ou pudores inculcados pela sociedade. (BERTIN, 2016, p. 42).

Com o intuito de apresentar uma nova morfologia do monstruoso, Bertin aborda o estudo de Michel Foucault, em *Os anormais* (2010), no qual ele teoriza que, no final do século XVIII, a monstrosidade transcende a aparência física passa a se manifestar no comportamento. A partir da aproximação entre o direito penal e o conceito de monstro, Foucault explica que, a partir do século XIX, qualquer criminalidade passa a ser associada à monstrosidade, destacando assim a percepção da monstrosidade por meio do próprio comportamento, o chamado monstro moral. O teórico percebe o esboço de uma mudança:

[...] que é, de certo modo a autonomização de uma monstrosidade moral, de uma monstrosidade de comportamento que transpõe a velha categoria do monstro, do domínio da alteração somática e natural para o domínio da criminalidade pura e simples. A partir desse momento, vemos emergir uma espécie de domínio específico, que será o da criminalidade monstruosa ou da monstrosidade que tem seu ponto de efeito não na natureza e na desordem das espécies, mas no próprio comportamento. (FOUCAULT, 2010, p. 63)

Ao contextualizar essa teoria no âmbito da literatura, é perceptível que a abordagem de Foucault sobre monstros não se concentra nas criaturas sobrenaturais típicas de narrativas fantásticas, pelo contrário, está mais próxima do humano. Para Bertin, alguns personagens que se enquadram no conceito de monstro moral são:

Coronel Kurtz, do filme *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, e Jack Torrance, de *O Iluminado*, de Stanley Kubrick; assim como de narrativas literárias (sobre as quais nos deteremos aqui): como Fortunato, do conto “A causa secreta”, de Machado de Assis, o protagonista de *O cheiro do ralo*, de Lourenço Mutarelli e o personagem central dos contos “Passeio Noturno (Parte I)” e “Passeio Noturno (Parte II)”, de Rubem Fonseca – mesmo que eles não apresentem em sua aparência elementos que os aproximem da monstruosidade física. (BERTIN, 2020, p. 45, grifo da autora).

Ao analisar os textos literários em questão, Bertin estabelece uma comparação entre os elementos que caracterizam os dois tipos de monstruosidade presentes em sua pesquisa. Conforme apontado pela autora, a impureza persiste no monstro moral, contudo, ela não se revela de maneira evidente na aparência, e sim de forma metafórica. Enquanto o monstro físico viola as categorias preestabelecidas, o monstro moral transgride as normas esperadas do comportamento humano. Exemplo disso é personagem Fortunato no conto de Machado de Assis, um médico que, apesar de exercer uma profissão voltada ao cuidado com os outros, demonstra ser profundamente sádico. Similarmente, o protagonista de *O cheiro do ralo* se empenha em justificar aos seus clientes que o odor desagradável em seu local de trabalho provém do ralo. No entanto, durante esses atendimentos, ele é confrontado por um homem que diz que o cheiro vem dele mesmo, deixa implícito um traço de impureza que o protagonista tentava ocultar. Esses exemplos ilustram a manifestação da monstruosidade moral através da subversão de expectativas em relação ao comportamento humano.

Segundo Bertin, a impureza no sentindo metafórico, ao invés do visual, é ainda mais ameaçadora:

Isso porque agora a monstruosidade é invisível. Enquanto havia um senso de segurança na monstruosidade que podia ser apontada no corpo do outro, a falta de sinais aparentes que permitam uma identificação à primeira vista é atemorizante porque, posicionando o monstro moral muito mais próximo do humano, aumenta o sentimento de imprevisibilidade. Quando o monstro não corporifica a diferença, como reconhecê-lo e prevenir-se de seus ataques? (BERTIN, 2020, p. 47).

A característica mais distintiva do monstro moral é a sua invisibilidade, diferenciando-se da monstruosidade física que nos é familiar. Ao contrário dos sinais evidentes do monstro físico, os traços do monstro moral não podem ser percebidos a olho nu. Além disso, a composição do espaço geográfico também passa por alterações na representação do monstro moral. Enquanto, anteriormente, o monstro físico habitava as fronteiras, na tradição literária, o Drácula é um estrangeiro que busca eliminar seu sotaque para se integrar à sociedade inglesa.

Da mesma forma, a criatura de Frankenstein compartilha desse desejo, tentando fazer parte do espaço de seu criador, mas constantemente rejeitada devido à sua condição. Em contraste, o monstro moral está inserido na sociedade e mantém proximidade conosco:

Os monstros modernos, no entanto, já não se encontram do lado de fora da fronteira, desejando entrar. Eles habitam o mesmo espaço geográfico que os humanos, levando a uma horrível conclusão: os monstros não apenas se parecem conosco, eles estão entre nós. (BERTIN, 2020, p. 48).

Na literatura latino-americana recente, os contos da escritora equatoriana María Fernanda Ampuero podem ser analisados através de diferentes tipos de monstruosidades. *Pelea de gallos*, seu livro de estreia no Brasil, foi ganhador do Prêmio Joaquín Gallegos, em 2018, como melhor livro de contos do ano, na cidade de Quito, e entrou para a lista de melhores do ano do *New York Times en Español*. As narrativas que compõem essa publicação abordam a perversidade impregnada nas relações familiares e a monstruosidade humana. Seus contos partem de situações cotidianas que se tornam episódios traumatizantes e violentos.

Para as pesquisadoras Sara Bolognesi Alena Bukhalovskaya, o ponto de partida da escrita de Ampuero:

[...] es el cuestionamiento de la figura del monstruo, un ser ficticio que, en realidad, posee características extremadamente humanas, que se esconde en los rincones más oscuros del alma y permea incluso esos espacios que deberían proporcionar seguridad, como el hogar. (BOLOGNESI; BUKHALOSVSKAYA, 2021, p. 88).¹¹¹

Em “Monstruos”, conto inserido em *Pellea de gallos*, duas irmãs gêmeas, consumidoras de filmes de terror, são amedrontadas por zumbis, demônios e vampiros. A inquietação se instala quando a monstruosidade salta das telas e do mundo onírico para invadir a realidade das irmãs. No trecho de abertura, a narradora relembra: “Narcisa siempre decía hay que tenerle más miedo a los vivos que a los muertos, pero nosotras no le creíamos porque en todas las películas de terror los que daban miedo eran los muertos, los regresados, los poseídos.” (AMPUERO, 2021, p. 17).¹¹² O medo das irmãs está calcado em figuras sobrenaturais, já que suas referências monstruosas são apenas de produções cinematográficas, como *A hora do pesadelo* e *O exorcista*. Narcisa, por outro lado, alerta-as de que os vivos também causam medo e é com eles que elas devem se preocupar. A leitura do conto é incômoda porque acompanhamos a perspectiva inocente de uma criança que atribui seus medos apenas aos

¹¹¹ É o questionamento da figura do monstro, um ser fictício, que na realidade, possui características extremamente humanas, que se esconde nos cantos mais obscuros da alma e permeia inclusive esses espaços que deveriam proporcionar segurança, como o lar. (BOLOGNESI; BUKHALOSVSKAYA, 2021, p. 88, tradução nossa).

¹¹² “Narcisa sempre dizia que se deve ter mais medo dos vivos do que dos mortos, mas não acreditávamos nela, porque em todos os filmes de terror o que dava medo eram os mortos, os fantasmas, os possuídos.” (AMPUERO, 2021, p. 17, tradução minha).

monstros sobre-humanos, como Freddy Krueger, ignorando criaturas mais próximas tão monstruosas quanto o personagem.

O fato de o comportamento ser algo determinante para a configuração do monstro moral torna todos os espaços inseguros, é o caso do lar das irmãs que protagonizam o conto. Na ausência do pai e da mãe, as personagens ficam sob os cuidados de Narcisa, a doméstica, e saem com frequência para alugar filmes de terror. O vendedor nunca estabeleceu comunicação, barrou a escolha dos títulos ou questionou a idade das duas, exceto, quando o filme escolhido foi *O iluminado*: “miró la caja, nos miró a nosotras y dijo: – Aquí salen unas igualitas a ustedes. Las dos están muertas, las mato el papá.” (AMPUERO, 2021, p. 18).¹¹³

Considerando a noção de monstro moral definida por Michel Foucault, um dos nomes citados por Bertin é o de Jack Torrance, protagonista do filme de Stanley Kubrick, no qual, o protagonista deseja matar o filho. No final do conto de Ampuero, as meninas se deparam com uma cena de estupro do pai contra Narcisa. A ameaça paterna sugerida na cena da locadora é confirmada, assim como todos os conselhos da empregada doméstica. Nesse momento, as irmãs descobrem que os monstros não são apenas criaturas fantásticas em filmes de terror. O monstro moral pode estar muito próximo, em casa, no caso desse conto, invisibilizado pela máscara de pai.

Como demonstrado neste capítulo, a monstrosidade física é uma constante na literatura latino-americana e também nos contos de Enriquez. De maneira um pouco distinta do conto de Ampuero, o monstro moral também aparece nas narrativas da autora. A análise de Bertin se concentra na criminalidade. Em “El patio del vecino”, destacamos não apenas a presença da monstrosidade física, mas também entendemos que a monstrosidade moral está em Paula, manifestada em sua autoflagelação devido aos erros cometidos no passado. Nessa perspectiva, acompanhamos, por um lado, a busca da protagonista pela salvação do menino, ao mesmo tempo que sua monstrosidade moral é revelada.

Inicialmente “El patio del vecino” parece abordar apenas a monstrosidade física do menino que reside na casa vizinha. O menino monstro incorpora a configuração monstruosa, sendo uma criatura repugnante que pratica atos que desafiam as normas sociais. Esse aspecto converge com teorias sobre os monstros que afirmam que a falta de categorização permite que tais criaturas ignorem as regras e sigam seus instintos e desejos.

À medida que a leitura avança, a complexidade da protagonista se revela, e podemos perceber uma equivalência entre a monstrosidade física e moral. Vale ressaltar que, em nossa análise, o conceito de monstrosidade não está sendo usado em seu sentido absoluto, pois é

¹¹³ “Olhou a capa, nos olhou e disse: – Aquí há umas meninas iguaizinhas a vocês. As duas estão mortas, o pai delas as matou.” (AMPUERO, 2021, p. 18, tradução minha).

percebido através das lentes de diferentes personagens. Em “La casa de Adela”, por exemplo, Adela é considerada monstruosa pelos demais personagens. Em “La Hostería”, Florencia se autodenomina monstruosa devido à sua sexualidade, além de ser julgada dessa maneira pela irmã. Em “El patio del vecino”, a monstruosidade moral se refere à própria Paula, uma personagem que enfrenta diversos transtornos relacionados ao luto, à depressão e à culpa por negligência durante sua atuação como assistente social. A culpa pela situação ocorrida impulsiona a protagonista a se perceber como monstruosa e a embarcar em uma busca para se redimir, através da salvação do menino acorrentado. Portanto, o que ocorre no conto de Enriquez é um reflexo da monstruosidade voltada para a protagonista, mas desta vez, de natureza moral. Enfrentar o monstro físico no final do conto é confrontar a si mesma, é enfrentar a culpa que parecia reprimida e que tomou forma na figura do menino.

Na tradição do fantástico, é bastante comum que o monstro físico seja um reflexo da monstruosidade moral no protagonista, como em “O bebê de tarlatana rosa”(1951), do escritor brasileiro João do Rio. O protagonista, Heitor de Alencar, narra um episódio de carnaval em que expõe sua depravação sexual. Ele encontra uma pessoa fantasiada de bebê e é seduzido, mas ao tentar se aproximar, descobre uma criatura monstruosa por trás da fantasia:

[...] uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinadamente — uma caveira com carne... Despeguei-a, recuei num imenso vômito de mim mesmo. Todo eu tremia de horror, de nojo.” (RIO, p. 48).

Nesse contexto, o episódio insólito em “O bebê de tarlatana rosa” pode ser interpretado não apenas como a revelação do monstro físico, mas também como a revelação da monstruosidade moral do protagonista, cuja perspectiva é questionável devido ao seu comportamento abusivo. Assim, desmascarar o bebê expõe também a perversidade do narrador. De maneira similar, no clássico Frankenstein, de Mary Shelley, a criatura surge como reflexo direto de seu criador, Victor Frankenstein, cuja obsessão por criar vida humana o leva a desafiar os limites impostos pela natureza. Quando a criatura finalmente ganha forma, o protagonista é tomado por um sentimento de horror, confrontando seu próprio feito: “como posso descrever as emoções ante a catástrofe ou como retratar o infeliz que com dores e cuidados infinitos esforcei-me por formar?” (SHELLEY, 2017, p. 75). Portanto, a revelação da criatura monstruosa serve como um espelho, refletindo a monstruosidade moral de Victor, que agora precisa encarar as consequências de sua incessante busca pela grandeza científica.

O conto “Bajo el agua negra”, em que a promotora Pinat conduz uma investigação na favela da Villa Moreno, destaca a disparidade entre o centro de Buenos Aires, onde reside a protagonista, e o sul da cidade, uma região marginalizada e contaminada pelas águas do Riachuelo. Cohen, em seu texto sobre a monstruosidade, afirma que “o processo pelo qual a

exageração da diferença cultural se transforma em aberração monstruosa é bastante familiar” (COHEN, 2010, p. 33). No conto de Enriquez, a monstruosidade se manifesta na configuração corporal das crianças da favela, que exibem mutações, caracterizando-se como seres inclassificáveis, que desafiam os padrões do corpo humano convencional. O espaço da Villa Moreno representa uma fronteira que muitas pessoas evitam ultrapassar. Os moradores da favela, nas palavras de Cohen, vivem nos portões da diferença. Um exemplo que evidencia essa demarcação ocorre quando Pinat, ao ir de táxi até o bairro, encontra resistência por parte do taxista, que se recusa a adentrar o local:

— Hasta acá llego, señora.
La voz del chofer del taxi la sorprendió.
— Faltan trescientos metros hasta donde me tiene que llevar —le contestó, distante, seca, con la impostación de voz que usaba para dirigirse a abogados y policías.
El hombre dijo que no con la cabeza y apagó el motor del coche.
— No me puede obligar a entrar en la villa. Le pido que se baje acá. ¿Usted va a entrar sola?
El chofer sonaba asustado, sinceramente asustado. (ENRIQUEZ, 2017, p. 165).¹¹⁴

Nesse contexto, Enriquez parte da monstruosidade em um sentido metafórico, de enxergar o pobre, o morador da favela, como alguém inferior, repugnante e que oferece perigos à sociedade, para atingir a monstruosidade física. Ao escrever esse conto, a autora torna literal a ideia de que o outro é monstruoso. Assim ela dá a verdadeira dimensão, socialmente construída, para o periférico, que é sempre excluído.

Apesar de ser uma oficial de justiça bem intencionada e que não tem medo de dialogar com o lado pobre de Buenos Aires, quando Pinat inicia sua investigação de perto, precisa enfrentar manifestações que são alheias à sua realidade. A promotora presencia uma espécie de levante popular, um rito que simboliza o despertar daquele povo periférico. Para que que essa missa carnalizada aconteça, é importante que o símbolo religioso oficial esteja extinto, o que está representado no suicídio do padre, a única figura presa aos laços da igreja católica que permanecia naquele local, onde não se cultuava o mesmo deus que o dele.

Considerando a protagonista como uma representação metafórica da classe média em contraste com o lado pobre de Buenos Aires, a fuga dela ao final do conto possui uma carga simbólica na construção de uma relação com a monstruosidade moral presente na narrativa. Primeiramente, essa monstruosidade se manifesta na conduta dos policiais locais, que buscam

¹¹⁴ A voz do motorista do táxi a surpreendeu.

— Faltam trezentos metros até onde tem que me levar — argumentou Marina, distante, seca, com a impostação de voz que usava para se dirigir a advogados e policiais.

O homem fez que não com a cabeça e desligou o motor do carro.

— Não pode me obrigar a entrar na favela. Peço que desça aqui. A senhora vai entrar sozinha?

O motorista soava assustado, sinceramente assustado. (ENRIQUEZ, 2017, p. 158-159, tradução de José Geraldo Couto).

extinguir a população marginalizada como se estivessem prestando um serviço à sociedade. Outra perspectiva é a de que Pinat, enquanto uma personagem consciente dos crimes ambientais cometidos contra a região do Riachuelo, reconhece a responsabilidade da classe média portenha pela mutação das crianças.

Por outro lado, a fuga da protagonista diante da revelação de algo incompreensível para sua classe simboliza uma espécie de culpa burguesa, tornando Pinat corresponsável por todos os acontecimentos, desde a poluição do rio até a existência das crianças monstruosas. O retorno de Emanuel e as manifestações populares em direção ao Riachuelo destacam que a favela passa a reagir às ações do centro. Assim, a monstruosidade moral deste conto se revela de maneira marcante na fuga da promotora, indicando que a classe média terá que enfrentar as consequências da violência cometida contra o lado periférico da cidade. No entanto, esse ajuste de contas não se dará nos tribunais, mas sim por meio de um julgamento de outra ordem, emergindo dos aspectos culturais dos habitantes da Villa Moreno.

A culpa burguesa é um tema que também está presente em “El chico sucio”, outro conto que compõe *Las cosas que perdimos en el fuego*. Esse conto narra um episódio inusitado protagonizado por uma personagem de classe média, que reside em um casarão familiar. Apesar de toda a beleza da casa, ela está localizada em Constitución, um bairro decadente de Buenos Aires. A narradora esclarece que, no século XIX, as famílias aristocráticas portenhas fugiram dessa região devido à ameaça da febre amarela. Em decorrência desse contexto histórico, Constitución é agora caracterizada por mansões que ao longo do tempo se transformaram em hotéis, asilos ou lugares abandonados:

Pocas volvieron, casi ninguna. Con los años, familias de comerciantes ricos, como la de mi abuelo, pudieron comprar las casas de piedra con gárgolas y llamadores de bronce. Pero el barrio quedó marcado por la huida, el abandono, la condición de indeseado. Y está cada vez peor. (ENRIQUEZ, 2017, p. 10).¹¹⁵

Retomando o conceito de gótico urbano, apresentado pela pesquisadora Eleanor Hodgson, é possível perceber que “El chico sucio” exhibe um conflito entre personagens de culturas distintas, mas que compartilham o mesmo espaço. Enquanto, fora das páginas, a classe média busca ocultar ou ignorar questões sociais evidentes, Mariana Enriquez, por meio de seu conto, expõe uma faceta de Buenos Aires que destoia do caráter europeu da sociedade portenha. Como o bairro é mal visto, ninguém mantinha o aluguel da casa ou enfrentavam dificuldades para se manter no local. A protagonista decide se mudar para a casa porque sempre teve uma ligação afetiva com a casa da família.

¹¹⁵ Poucas voltaram, quase nenhuma. Com os anos, famílias de comerciantes ricos como a do meu avô puderam comprar as casas de pedra com gárgulas e aldrabas de bronze. Mas o bairro ficou marcado pela fuga, pelo abandono, pela condição de indesejado. (ENRIQUEZ, p. 10, tradução de José Geraldo Couto).

Novamente na região sul de Buenos Aires, a protagonista se depara com um garoto marginalizado e procura estabelecer uma conexão com ele. Inicialmente a personagem parece completamente confiante em viver em um bairro que destoa significativamente da sua classe social. Mas, posteriormente, sofre uma desestabilização quando encontra seu vizinho, o menino sujo. Diante do abandono da mãe e das condições precárias em que vive a criança, a protagonista manifesta uma vontade de reparar a situação. De maneira semelhante ao conto “El patio del vecino”, ela busca resgatar seu vizinho de uma péssima condição de vida, embora aqui não haja uma monstruosidade física, mas sim a necessidade de sobreviver em um bairro extremamente violento. Espelhando o tom de “Bajo el agua negra”, essa narrativa aborda uma mulher de classe média que se esforça para cuidar de seu vizinho marginalizado, buscando aliviar a culpa associada ao seu privilégio social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após esse longo percurso teórico-literário, podemos perceber que a literatura de gênero, especialmente a fantástica, mantém-se constante na cena literária latino-americana. São várias as teorias existentes capazes de oferecer ferramentas para a análise desse tipo de narrativa. Dentro desse panorama, optamos por aquelas que estabelecem um diálogo com os aspectos que pretendíamos destacar nos contos de Mariana Enriquez, a fim de gerar reflexões pertinentes sobre a contribuição significativa dessa importante escritora para a literatura argentina. Embora o texto tradicional *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, seja considerado datado, por estar alicerçado em um modelo de narrativa europeia do século XIX, observamos que a maioria dos procedimentos descritos pelo autor estão presentes nas estruturas narrativas e temáticas de Enriquez. Assim, este estudo teórico esteve intrinsecamente presente ao longo da dissertação. Destacamos que os contos submetidos à análise nesta obra se valem de elementos fundamentais para a construção do fantástico, incluindo narradores não confiáveis, ambientação em um mundo similar ao nosso, construção de ambiguidade e, principalmente, a experiência com o sobrenatural.

Por outro lado, reconhecemos que os contos de Enriquez extrapolam as prescrições toдорovianas, exigindo, portanto, uma abordagem que considere a autora em um espaço e tempo específicos, incorporando o contexto histórico no qual suas narrativas são produzidas. Desse modo, o estudo de Elsa Drucaroff, em *Los prisioneros de la torre*, ilustra uma nova fase na literatura argentina, na qual os escritores da geração pós-ditadura convergem para o tema do regime militar em suas obras, manifestando uma predileção pela literatura de gênero (gótica, policial, fantástica, de horror). A *nueva narrativa argentina*, conforme apontado por Drucaroff, caracteriza uma geração de escritores que abordam o passado ditatorial com uma entonação mais irônica, distante do tom de denúncia. Nesse contexto, a literatura fantástica proporciona a Enriquez meios para tematizar esse período, contrastando com a geração efetivamente viveu a ditadura. Nas palavras da autora,

[...] no es lo mismo encontrar huesos perdidos en una abadía inglesa del siglo XVI que en la Argentina de hoy. Y es ahí donde el relato se vuelve social, porque un relato de terror en Argentina no es sólo un relato de género. Porque sigue habiendo desaparecidos, y los huesos son un asunto político. (ENRIQUEZ, 2017).¹¹⁶

¹¹⁶ Encontrar ossos perdidos em uma abadia inglesa do século XVI não é o mesmo que encontrá-los na Argentina de hoje. É aí que a história se torna social, porque uma história de terror na Argentina não é apenas uma narrativa de gênero. Porque ainda há pessoas desaparecidas, e os ossos são um assunto político. (ENRIQUEZ, 2017, tradução minha).

“La casa de Adela” é um típico conto de casa assombrada, envolvendo um grupo de crianças que sai às escondidas para investigar o local assustador. O que inicialmente parece ser uma repetição da fórmula das narrativas de filmes de terror sobrenatural, se transforma em um enredo mais complexo que aborda traumas tanto individuais quanto coletivos, rememorando os milhares de corpos desaparecidos na Argentina. Em “La Hostería”, o casarão assombrado ressurgue, e o episódio sobrenatural, característico do fantástico, desencadeia a lembrança do período ditatorial como um passado aterrorizante, operando como uma forma de repressão ao comportamento das protagonistas. Distanciando-se da temática do regime, “Pablito clavó um clavito: una evocación del Petiso Orejudo” incorpora elementos do fantástico e da literatura policial, ao relembra os crimes de um *serial killer* contra diversas crianças na Argentina, novamente explorando um trauma social.

Em “El patio del vecino” e “Bajo el agua negra”, a monstruosidade, temática recorrente na literatura fantástica, assume um papel central. O primeiro conto explora a monstruosidade física em conjunto com o trauma pessoal da protagonista, apresentando o monstro não apenas como um elemento sobrenatural destinado a abalar as crenças da personagem, mas como uma materialização de sua própria culpa. Já o segundo conto aborda a monstruosidade gerada pelo centro Buenos Aires em um bairro periférico, onde a deformação e o repugnante estão associados ao preconceito de classe, conferindo camadas mais complexas ao que está sendo chamado de monstro. A protagonista lida com as consequências do descaso em relação à população pobre, bem como aspectos culturais que escapam à sua compreensão enquanto moradora do centro da cidade.

Dada as reflexões expostas durante o trajeto desta pesquisa, torna-se evidente que Mariana Enriquez é uma escritora preocupada com a abordagem de contextos históricos e sociais, e que faz isso de maneira inteligente através da literatura fantástica. Esperamos que a escolha dos contos tenha sido justificada no decorrer dos três capítulos que compõem este estudo e que esta pesquisa tenha conseguido sustentar todas as reflexões teóricas que se propôs a fazer. Além disso, é nossa expectativa que este trabalho sirva de estímulo para novos pesquisadores preencherem as lacunas ainda abertas, considerando a amplitude de interpretações e análises que os textos de Enriquez oferecem.

Reconhecemos que essa pesquisa não supre todas as análises possíveis de seus contos, visto que a autora transita entre vários gêneros literários e dialoga com escritores consagrados na tradição da literatura de gênero. Suas narrativas são instigantes, incitando a elaboração de análises profundas, no nível da própria autora. Longe de ser uma escritora simplista, ela desafia o leitor com questões complexas e contraditórias. É justamente essa gama de possibilidades que tem suscitado amplo interesse acadêmico em torno de Enriquez. A autora subverte e constrói

uma perspectiva diferente sobre a literatura fantástica. Conforme observado por David Roas, “a transgressão que o fantástico provoca, a ameaça que ele supõe para a estabilidade do nosso mundo, gera inevitavelmente um impressão aterrorizante tanto nos personagens quanto no leitor” (ROAS, 2014, p. 58). *Las cosas que perdimos en el fuego* é um livro repleto de ameaças aterrorizantes, indo além de cumprir uma condição típica do fantástico; elas são tão aterrorizantes por evocarem um passado assustador. Nos contos de Enriquez, o passado é uma presença constante. É o retorno do sombrio que desestabiliza, seja de forma coletiva ou pessoal.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Cristhiano. *Gótico Nordestino*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.
- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.
- AMPUERO, María Fernanda. *Sacrificios humanos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2021.
- AMPUERO, María Fernanda. *Sacrificios humanos*. Tradução de Silvia Massimini Felix. Belo Horizonte: Moinhos, 2022.
- ANGULO, Ana Gabriela; STEMBERGER, Sandra Pamela. La ciudad monstruo(sa) en cuentos de Mariana Enríquez. *Jornaler@s: Revista Científica de Estudios Literarios y Lingüísticos*, v. 3, n. 3, p. 309-318, 2017.
- BERTIN, Juliana Ciambra Rahe. O monstro invisível: o abalo das fronteiras entre monstruosidade e humanidade. *Outra Travessia*, n. 22, p. 37-54, 2016.
- BOLOGNESI, Sara; BUKHALOVSKAYA, Alena. El trinomio realidad, leyenda y fantástico en 'Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo' (2016), de Mariana Enríquez. *Tesis (Lima)*, v. 15, n. 20, p. 269-294, 2022.
- BRESCIA, Pablo. Femeninos horrores fantásticos: Schweblin, Enríquez y (antes) Fernández. *Orillas: revista d'ispanística*, n. 9, p. 133-151, 2020.
- BUKHALOVSKAYA, Alena; BOLOGNESI, Sara. Monstrua y subalterna: la resistencia en "Subasta"(2018), de María Fernanda Ampuero. *Arboles y Rizomas*, v. 3, n. 1, p. 87-100, 2021.
- BUZZATI, Dino. A gota. *Revista Lumen et Virtus*, v. 2. n. 4, p. 49-51, 2011. Tradução de Emanuel França de Brito.
- CARVALHO, Maria Judite de. A floresta em sua casa. In: *Os idólatras*. Lisboa: Prelo Editora, 1969.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CLIMENT, Dalva Desirée; PIMENTEL, Ary. O fantasma da ditadura militar argentina: análise de textos de Mariana Enriquez, 2021. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/75826>. Acesso em: 09 set. 2023.
- CUIÑAS, Ana Gallego. Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin. In: *Literatura latinoamericana mundial*. De Gruyter. p. 71-96, 2020.
- COHEN, Jeffrey. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DÍEZ COBO, Rosa María. Arquitecturas del hogar invertido: reescribiendo la casa encantada. *Brumal*, v. 8, n. 1, p. 0135-156, 2020.

DRUCAROFF, Elsa. *Los prisioneros de la torre*. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura. Buenos Aires: Emecé, 2011.

DRUCAROFF, Elsa. ¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde Los prisioneros de la torre? *El matadero*, n. 10, p. 23-40, 2016.

DURÁN, Maria-Angélica. Fantasma: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez. *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, v. 3, n. 20, p. 261-278, 2018.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ENRIQUEZ, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Nova York: Vintage Español, 2017.

ENRIQUEZ, Mariana. *As coisas que perdemos no fogo*. Tradução de José Geraldo Couto. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

ENRIQUEZ, Mariana. Mariana Enriquez: "En Argentina un relato de terror no es sólo un relato de género". *El cultural*, España, 03 de fev. de 2017. Disponível em: https://www.elespanol.com/el-cultural/20170201/mariana-enriquez-argentina-relato-terror-no-genero/190482354_0.html. Acesso em: 08 fev. 2024.

ENRIQUEZ, Mariana. O terror para refletir a cidade e o presente: Mariana Enriquez e os fantasmas do horror pelas esquinas de Buenos Aires. *Suplemento Pernambuco*, n. 139, p. 4-7, set. de 2017. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/pernambuco/70-perfil/1945-mariana-enriquez-o-terror-e-as-esquinas-de-buenos-aires.html>. Acesso em: 04 out. 2023.

ESCUDOS, Jacinta. Yo, cocodrilo. In: LÓPEZ-PELLISA, Teresa; LUIS GARZÓN, Ricard. *Insólitas: Narradoras de lo fantástico em Latino-américa y España*. Madrid: Páginas de Espuma, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FONTES, Izabel. O horror vem de dentro: o abjeto e o corpo político em três contos de Mariana Enriquez. *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, v. 3, n. 20, p. 244-260, 2018.

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

GAUTIER, Théophile. A morte amorosa. In: CALVINO, Italo. *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GOICOCHEA, Adriana. Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez. *Revista Lindes*, v. 15, p. 9-30, 2018.

- HODGSON, Eleanor Marie. *Mariana Enríquez y el gótico urbano de Argentina*. Undergraduate Honor Thesis, University of Colorado Boulder, tese defendida em 5 de novembro de 2019.
- JACOBS, W. W. A pata de macaco. In: BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. *Antologia da literatura fantástica*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Tradução de Josely Vianna Baptista.
- JOSSA, Emanuela. ‘Los huesos son un asunto político’. Los cuentos oblicuos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez. *Les Ateliers du SAL*, v. 14, p. 156-168, 2019.
- LEZCANO, Walter. “Siempre mi mirada hacia lo oscuro tiene algo político”. *La Nación*, Buenos Aires, 07 de jan. de 2020. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/mariana-enriquez-siempre-mi-mirada-lo-oscuro-nid2321805/>. Acesso em: 23 de jan. de 2024.
- MAUPASSANT, Guy de. O Horla (Primeira versão). In: *Contos fantásticos – O Horla & outras histórias*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1986.
- MÉRIMÉE, Prosper. A Vênus de Ille. In: COSTA, Flávio Moreira da. *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- OJEDA, Mónica. *Las voladoras*. Madrid: Páginas de Espuma, 2020.
- OJEDA, Mónica. *Voladoras*. Tradução de Silvia Massimini Feliz. Belo Horizonte: Autêntica Contemporânea, 2023.
- PARDO, Carlos. Mucho más que terror. *Babelia*, Madrid, 09 de mar. de 2016. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2016/03/07/babelia/1457366111_091327.html. Acesso em: 23 de jan. 2024.
- POE, Edgar Allan. O Barril do Amontillado. In: *Histórias extraordinárias*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 135-149.
- RIO, João do. O bebê de tarlatana rosa. In: *Dentro da noite*. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/livros_eletronicos. Acesso em: 07 fev. 2024.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico – aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- SARLO, Beatriz. Gore explícito. In: *Ficciones argentinas*. 33 ensayos. Buenos Aires: Mardulce, 2012. p. 117-121.
- SCHWEBLIN, Samanta. *Pájaros en la boca*. Random House, 2018.
- SCHWEBLIN, Samanta. *Pássaros na boca e Sete casas vazias*. Tradução de Joca Reiners Terron. São Paulo: Fósforo, 2022.
- SHELLEY, M. *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*. Trad. Márcia Xavier de Brito e Carlos Primati. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WALSH, Rodolfo J. Nota al pie. In: *Un kilo de oro*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996.