



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Stephanie Ariadne Melgar Espreafico

**O SINISTRO FEMININO EM *LAS COSAS QUE PERDIMOS EN EL*
FUEGO DE MARIANA ENRIQUEZ**

**São José do Rio Preto
2024**

Stephanie Ariadne Melgar Espreadico

**O SINISTRO FEMININO EM *LAS COSAS QUE PERDIMOS EN EL
FUEGO* DE MARIANA ENRIQUEZ**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez

São José do Rio Preto
2024

E77s	Espreafico, Stephanie Ariadne Melgar O sinistro feminino em Las cosas que perdimos en el fuego de Mariana Enriquez / Stephanie Ariadne Melgar Espreafico. -- São José do Rio Preto, 2024 288 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto Orientadora: Roxana Guadalupe Herrera Alvarez 1. Sinistro feminino. 2. Personagens femininas. 3. Gótico feminino. 4. Ditadura. 5. Insólito. I. Título.
------	--

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Stephanie Ariadne Melgar Espreafico

**O SINISTRO FEMININO EM *LAS COSAS QUE PERDIMOS EN EL
FUEGO* DE MARIANA ENRIQUEZ**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientadora

Prof^a. Dr^a. Claudia Maria Ceneviva Nigro
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof^a. Dr^a. Maira Angélica Pandolfi
UNESP – Câmpus de Assis

São José do Rio Preto
04 de março de 2024

À minha família que é meu tudo e sem eles eu não estaria aqui. Aos livros, pois são uma luz em minha vida. À todas as pessoas que lutam e resistem, em especial às mulheres resistentes e sinistras.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família por sempre estar ao meu lado, me apoiar e ajudar em tudo.

Agradeço ao meu esposo, Caio, por cada palavra, cada sorriso, cada beijo e por estar ao meu lado sempre me apoiando, dando forças e todo o amor do mundo.

Agradeço à minha mãe, Edna, por ter me incentivado a entrar na faculdade de Letras, a continuar no curso e depois a fazer o Mestrado, me ajudando em tudo, diariamente, inclusive me auxiliando a definir o meu tema de estudo e também por ela ser escritora.

Agradeço ao meu pai, Alex, por todo o apoio, o carinho, a ajuda e incentivo sempre, me mostrando a importância de uma carreira acadêmica. Agradeço a minha avó Maria del Carmen (*in memoriam*) pelas histórias que me contava.

Agradeço ao meu irmão, Pierre, por todas as nossas conversas, risadas e por sua bondade.

Agradeço ao meu avô, João, por me mostrar o quanto é importante trabalhar diariamente, ser simples e levar a vida com leveza. Agradeço à minha vó Nilce (*in memoriam*) por me mostrar a sua força diante de todo o machismo que teve que superar e todas as batalhas que venceu.

Agradeço à minha sogra, Paula, ao meu sogro, Everaldo e à minha cunhada, Isabela, por todo o carinho e cuidado sempre.

Agradeço aos meus tios, tias, primas e primos, ao meu padrinho (*in memoriam*), à minha madrinha e às minhas amigas.

Agradeço à minha orientadora, Prof. Dra. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez, por todas as reuniões, aulas, por sua ajuda, correções e disposição sempre.

Agradeço à Prof. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos por me apoiar e encorajar com o projeto de mestrado durante a disciplina que fiz ainda como aluna especial.

Agradeço ao Prof. Dr. Márcio Scheel, pois suas aulas na graduação foram uma epifania, me incentivando no curso e a que eu gostasse ainda mais de literatura.

Agradeço à Prof. Dra. Claudia Maria Ceneviva Nigro, pois suas aulas e comentários me animaram muito ao longo das disciplinas do mestrado.

Agradeço à UNESP-Ibilce, em especial à PPGL por poder contar sempre com eles.

Agradeço ao convênio Univesp-Unesp por me auxiliar com a bolsa de estudos.

Agradeço ao MPSP pelo novo caminho que estou trilhando.

Agradeço ao nosso cachorrinho Aaron e ao nosso gatinho James pela sua companhia.

Agradeço às escritoras e escritores que continuam depositando magia nas palavras.

“(...) con eso ardí yo y ardió mi vida de antes, completa. Todo quemado. Menos él, claro. *Ellos* siempre se salvan del fuego, de todos los fuegos”.¹

Mayte López (2022, p. 128, grifo no original)

“Lo que transcurre en lo oculto es más fuerte que lo real”.²

Monika Helfer (2021, p. 60)

“La vida consumía, con el tiempo provocaba innumerables grietas, fragilidades. Sin embargo, eran precisamente esas grietas las que decidían la historia de cada persona, las que nos empujaban a desear seguir adelante para ver qué ocurría un poco más allá”.³

Laura Imai Messina (2022, p. 233)

“Conserva ese buen corazón generoso y alegre. Eso es lo que enseñan los cuentos: a vivir las experiencias y, por tanto, a dejarse en el camino parte de la inocencia, a perder las ilusiones intentando a la vez permanecer puros, a no endurecernos demasiado”.⁴

Valérie Mréjen (2021, p. 64)

¹ “Com isso eu ardi e ardeu minha vida de antes, completa. Tudo queimado. Menos ele, claro. *Eles* sempre se salvam do fogo, de todos os fogos.” (tradução nossa)

² “O que transcorre no oculto é mais forte que o real.” (tradução nossa)

³ “A vida consumia, com o tempo provocava inúmeras rachaduras, fragilidades. Sem embargo, eram precisamente essas rachaduras as que decidiam a história de cada pessoa, as que nos empurravam a desejar seguir adiante para ver o que acontecia um pouco mais à frente.” (tradução nossa)

⁴ “Conserva esse bom coração generoso e alegre. Isso é o que ensinam os contos: a viver as experiências e, portanto, a deixar no caminho parte da inocência, a perder as ilusões tentando ao mesmo tempo permanecer puros, a não tornar-nos duros demais.” (tradução nossa)

RESUMO

A autora Mariana Enriquez (1973) é uma das mais famosas escritoras argentinas da atualidade, tanto em seu país como a nível mundial. Em sua obra *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) – livro dividido em doze contos, sendo onze deles com narradoras e/ou protagonistas femininas –, a autora faz várias denúncias da realidade social de seu país utilizando o gótico, o gótico feminino e feminista, o fantástico e o insólito, engajados política e socialmente. No início do trabalho, apresentou-se a autora, Mariana Enriquez, dando a conhecer a sua obra e alguns dados pessoais relevantes. Em seguida, tratou-se sobre o sinistro feminino, conceituando-o. Definiu-se o sinistro feminino como “uma estética subversiva que parece responder a uma motivação crítica e catártica [das personagens femininas] de reivindicar-se como Sujeitos sinistros” (ABALIA, p. 842, 2014, tradução nossa), mostrando-se, principalmente, nas decisões das personagens, traduzidas em ações ou omissões monstruosas, radicais ou assustadoras, sobretudo em relação aos seus corpos. Na narrativa, diversas personagens femininas decidem tornar-se sujeitos sinistros, subvertendo o sistema. Após analisar cada narrativa, verificou-se que o sinistro feminino é um fio condutor de toda a obra. Para realizar as análises, separaram-se os contos em grupos temáticos pertinentes para aprofundar as leituras nos seguintes tópicos: (i) infâncias monstruosas e maternidades sombrias; (ii) fantasmas (d)e desaparecidos; (iii) sob e sobre os corpos da (pós)ditadura; e (iv) o sinistro feminino das automutilações resistentes. As análises foram tecidas com base, sobretudo, nos trabalhos de Adriana Lía Goicochea (2018), Andrea Abalia (2014), Catalina Forttes Zalaquett (2021), Dayanara Guevara Aguirre (2020), Eleanor M. Hodgson (2020), Inés Ordiz (2014; 2019) e Izabel Fontes (2020). Nas análises comentou-se sobre diversas questões socioculturais e políticas evidentes nas narrativas, destacando as personagens femininas. Em seguida, verificou-se que a obra é caracterizada por seu hibridismo literário, nos termos de Vladimir Krysinski (2012, p. 230), já que há uma mistura de diversos modos literários nas narrativas. Sendo assim, também é possível classificar a obra como pertencente ao macrogênero do insólito literário, de acordo com o conceito de Flávio García (2020, *on-line*). Nos contos, Mariana Enriquez faz denúncias sociais sobre os horrores da ditadura e pós-ditadura na Argentina, recordando os torturados, desaparecidos e assassinados, retoma questões sobre a

violência institucional, a violência de gênero, a miséria, as drogas, a automutilação, algumas doenças e também destaca nas narrativas alguns mitos e crenças populares. Apesar da dor, do silenciamento, das agressões ou da incompreensão, as personagens femininas questionam os padrões e normas impostos, subvertendo-os por meio de suas ações ou omissões radicais ou monstruosas, com a finalidade de sobreviver. As narrativas apresentam finais abertos, os quais geram inquietação, mas ampliam as possibilidades de leitura das narrativas. Muitos finais parecem desesperançosos, porém fazem as pessoas leitoras refletirem sobre como é possível que tudo se torne horivelmente mais sinistro se ninguém se mobilizar.

Palavras-chave: Gótico. Fantástico. Insólito. Sinistro feminino. Personagens femininas. Ditadura. Mariana Enriquez.

RESUMEN

La autora Mariana Enriquez (1973) es una de las más famosas escritoras argentinas de la actualidad, tanto en su país como a nivel mundial. En su obra *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) – libro dividido en doce cuentos, siendo once de ellos con narradoras y/o protagonistas femeninas –, la autora hace varias denuncias de la realidad social de su país utilizando el gótico, el gótico femenino y feminista, el fantástico y el insólito, comprometidos política y socialmente. Al inicio del trabajo se presentó a la autora, Mariana Enriquez, dando a conocer su obra y algunos datos personales relevantes. En seguida, se trató sobre el siniestro femenino, conceptuándolo. Se definió el siniestro femenino como “(...) una estética subversiva que parece responder a una motivación crítica y catártica [de los personajes femeninos] de reivindicarse como Sujetos siniestros” (ABALIA, p. 842, 2014), presentándose, principalmente, en las decisiones de los personajes femeninos, traducidas en acciones u omisiones monstruosas, radicales o asustadoras, sobre todo con relación a sus cuerpos. En la narrativa, varios personajes femeninos deciden tornar-se sujetos siniestros, subvirtiendo el sistema. Después de analizar cada narrativa, se verificó que el siniestro femenino es el hilo conductor de toda la obra. Para realizar las análisis, se separaron los cuentos en grupos temáticos pertinentes para profundizar las lecturas en los siguientes tópicos: (i) infancias monstruosas y maternidades sombrías; (ii) fantasmas (y) de desaparecidos; (iii) bajo y sobre los cuerpos de la (post)dictadura; y (iv) el siniestro femenino de las automutilaciones resistentes. Los análisis fueron tejidos sobre todo con base en los trabajos de Adriana Lía Goicochea (2018), Andrea Abalia (2014), Catalina Forttes Zalaquett (2021), Dayanara Guevara Aguirre (2020), Eleanor M. Hodgson (2020), Inés Ordiz (2014; 2019) y Izabel Fontes (2020). En los análisis se comentaron diversas cuestiones socioculturales y políticas evidentes en las narrativas, destacando a los personajes femeninos. Enseguida, se verificó que la obra se caracteriza por su hibridismo literario, en los términos de Vladimir Krysinski (2012, p. 230), ya que hay una mezcla de diversos modos literarios en las narrativas. Por lo tanto, también es posible clasificar la obra como perteneciente al macrogénero del insólito literario, según el concepto de Flávio García (2020, *on-line*). En los cuentos, Mariana Enriquez hace denuncias sociales sobre los horrores de la dictadura y postdictadura en Argentina, recordando

a los torturados, desaparecidos y asesinados, retoma cuestiones sobre la violencia institucional, la violencia de género, la miseria, las drogas, la automutilación, algunas enfermedades y también destaca en las narrativas algunos mitos y creencias populares. A pesar del dolor, del silenciamiento, de las agresiones o de la incomprensión, los personajes femeninos cuestionan los patrones y normas impuestos, subvirtiéndolos por medio de sus acciones u omisiones radicales o monstruosas, con la finalidad de sobrevivir. Las narrativas presentan finales abiertos, los cuales generan inquietación, pero amplían las posibilidades de lectura de las narrativas. Muchos finales parecen desesperanzadores, pero hacen que las personas lectoras reflexionen sobre cómo es posible que todo se vuelva aún peor si nadie se moviliza.

Palabras-claves: Gótico. Fantástico. Insólito. Siniestro femenino. Personajes femeninos. Dictadura. Mariana Enriquez.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	SINISTRO FEMININO	13
3	SOBRE A AUTORA: MARIANA ENRIQUEZ	23
4	ANÁLISES TEXTUAIS	33
4.1	Infâncias monstruosas e maternidades sombrias	34
4.1.1	“O menino sujo”	35
4.1.2	“O quintal do vizinho”	55
4.1.3	“ <i>Pablito clavó un clavito</i> : uma evocação do Baixinho Orelhudo”	74
4.2	Fantasmas (d)e desaparecidos	89
4.2.1	“Verde vermelho alaranjado”	89
4.2.2	“Teia de aranha”	106
4.2.3	“A Hospedaria”	129
4.2.4	“A casa de Adela”	155
4.3	Sob e sobre os corpos da (pós)ditadura	176
4.3.1	“Sob a água negra”	177
4.3.2	“Os anos intoxicados”	201
4.4	O sinistro feminino das automutilações resistentes	218
4.4.1	“Fim de curso”	219
4.4.2	“Nada de carne sobre nós”	231
4.4.3	“As coisas que perdemos no fogo”	240
4.4.4	Outras considerações	260
5	INSÓLITO E HIBRIDISMO	266
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	273
	REFERÊNCIAS	278

1 INTRODUÇÃO

Inicialmente, cabe ressaltar que, neste trabalho, serão analisados o gótico e o fantástico contemporâneos. Desse modo, não se busca fazer um percurso histórico de ambos pela literatura desde seus inícios, mostrando suas mudanças ao longo do tempo e analisando as suas obras principais. Destacaram-se algumas características do fantástico e do gótico contemporâneo relacionando-as ao *corpus* escolhido para analisar qual o efeito proporcionado ao texto.

Verifica-se, teoricamente, a confusão entre o fantástico e o gótico, dado o compartilhamento de características em comum. Há divergências entre os pesquisadores sobre qual dos dois surgiu primeiro, qual ainda está vigente, qual influenciou o outro. Muito se discute acerca do tema, em razão de alguns de seus limites serem tênues. Com o passar do tempo, as obras evoluíram além de suas características iniciais, se expandiram, se misturaram, complicando ainda mais as análises e as teorias que buscam enquadrar uma obra em determinado conceito. Ao invés de ler as teorias e tentar encaixar a obra em alguma delas, inclusive forçando interpretações, pretendeu-se realizar a leitura dos contos e daí partir para os conceitos e teorias úteis para ajudar e ampliar a análise das narrativas.

A autora argentina Mariana Enriquez reconheceu a presença do gótico perpassando a sua obra, pois a realidade do seu país, Argentina, segundo ela, seria gótica (DRUCAROFF, 2011, p. 297, tradução nossa). O gótico é considerado como gênero por alguns teóricos e por outros como um modo. Tendo em vista que o presente trabalho não tem o objetivo de explorar os conceitos, diferenças e semelhanças de modo e gênero de maneira extensa, somente serão trazidos breves significados de cada um para justificar nossa escolha teórica de considerar o gótico como um modo literário, ligado ao medo, à escuridão e a desesperança. Para conceituá-lo e trabalhar com suas características principais, foram analisados os trabalhos de Inés Ordiz Alonso-Collada (2014b), Inés Ordiz (2019), Adriana Goicochea (2018) e Anna Boccuti (2020).

Para conceituar o fantástico foram utilizadas as obras teóricas de David Roas, (2014; 2016), assim como alguns aspectos da obra de Rosemary Jackson (1986). Esta última, apesar de ser uma obra do século XX, é um estudo importante sobre o insólito de modo geral e será relevante em virtude de a autora focar seu estudo em

obras anglo-saxãs, as quais foram leituras e referências de Mariana Enriquez, como ela afirmou em diversas entrevistas.

O principal objetivo do trabalho, como já mencionado, é tratar do sinistro feminino e verificar se tal conceito é pertinente para ser utilizado nas análises do livro escolhido. No capítulo seguinte será explicado sobre o porquê de tê-lo escolhido como um possível parâmetro para as análises textuais. Em seguida, será debatido o conceito de sinistro e o sinistro feminino e por último a sua relação com o gótico e o fantástico. Ao longo das análises, nos capítulos posteriores, essas e outras considerações serão entrelaçadas com trechos analisados das narrativas para mostrar certos aspectos na obra e/ou para servir como base em certas afirmações.

Serão realizadas análises textuais dos doze contos do livro *Las cosas que perdimos en el fuego* (ENRIQUEZ, 2016) divididas em quatro tópicos: infâncias monstruosas e maternidades sombrias; fantasmas (d)e desaparecidos; sob e sobre os corpos da (pós) ditadura; o sinistro feminino das automutilações resistentes. Além de examinar em cada conto a pertinência do sinistro feminino, serão analisados aspectos sociais e históricos importantes para aprofundar as interpretações das narrativas, entre eles a ditadura militar da Argentina (1976-1983) e a pós-ditadura, considerando as suas repercussões socioeconômicas na sociedade.

2 SINISTRO FEMININO

O principal objetivo do trabalho, como já mencionado, é tratar do sinistro feminino e verificar se esse conceito seria pertinente para ser utilizado nas análises do livro escolhido. Nos capítulos seguintes, nas análises literárias, será explicado sobre o sinistro feminino em cada conto, como ele aparece em cada narrativa. No presente capítulo, serão fornecidas algumas explicações sobre: o porquê de tê-lo escolhido como um parâmetro para as análises textuais; sobre o conceito de sinistro e o sinistro feminino e; a sua relação com o gótico e o fantástico; verificar como aparece em cada um dos contos da obra.

Para iniciar as considerações, é importante destacar que a ideia deste trabalho surgiu ao ler uma entrevista de Mariana Enriquez para o jornal *El cultural* (ENRIQUEZ, 2017b) na qual ela afirmou que o fio condutor da obra *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) eram as mulheres, era o sinistro feminino, mas a autora não definiu esse conceito. A partir dessa afirmação definiu-se o sinistro feminino como eixo norteador do trabalho, com o intuito de pesquisar mais sobre o conceito e, desse modo, verificar se seria possível realizar a leitura sugerida pela própria autora.

Sobre a escolha terminológica, decidiu-se utilizar a palavra *sinistro*, mais semelhante à utilizada em espanhol pela própria autora, *siniestro*. A palavra tem origem no vocábulo latino *sinister*, e significa o lado esquerdo, mas passou a ser associada ao mal, à escuridão e ao demônio, tendo em vista a preponderância de pessoas que utilizavam a mão direita para escrever, considerando estranhas aquelas que escreviam com a outra mão (SINISTER, 2023, *on-line*).

Verifica-se que a tradição cristã passou a associar o lado esquerdo com a imoralidade, pois segundo o livro bíblico Gênesis, Eva surgiu ao lado esquerdo de Adão, e no livro bíblico Mateus, no qual Deus divide as nações para o julgamento, quem está ao lado esquerdo é enviado ao demônio (SINISTER, 2023, *on-line*). Porém, antes não era assim, dado que os antigos celtas, por exemplo, adoravam o lado esquerdo, o qual associavam ao feminino e à fertilidade (SINISTER, 2023, *on-line*).

De acordo com o dicionário (SINISTRO, 2023, *on-line*), a palavra *sinistro* em português pode apresentar os seguintes significados:

Sinistro: adjetivo Canhoto; que tem preferência pela mão esquerda; diz-se de quem é canhoto. (Gíria) Irado; muito legal, interessante, moderno, bonito ou bom: celular sinistro. Agourento; capaz de prever circunstâncias adversas ou

desastrosas: local sinistro; comportamento sinistro. Mau; que incita o mau; que possui ou demonstra maldade. Temível; que provoca medo; que é assustador. Substantivo masculino Desastre; circunstância que provoca perda, dor ou morte. Dano material; perda de uma grande quantia em dinheiro (jurídico). Quaisquer prejuízos causados aos bens segurados.

Apesar de em algumas regiões do Brasil a palavra ser utilizada como uma gíria para algo legal ou impressionante, no sentido positivo, e a palavra também ser um termo jurídico bastante utilizado para referir-se a um acidente, a escolha pelo vocábulo sinistro neste trabalho ocorreu tendo em vista o significado que a palavra carrega, desde sua origem, no sentido daquilo que provoca medo, é temível, ligado ao mal.

Testemunha-se ainda a recente popularização do termo nos estudos literários, assim como em traduções e publicações no Brasil. Importante destacar alguns vocábulos sinônimos também utilizados em muitos trabalhos e traduções para referir-se basicamente ao mesmo conceito são: ominoso, lúgubre, inquietante, inquietante estranheza, estranho, numinoso, medonho, não familiar ou infamiliar.

Em função de a autora oferecer muitas entrevistas e palestras, pretende-se utilizar algumas de suas próprias afirmações como base de alguns conceitos aqui estudados. Esta escolha metodológica é uma forma de delimitar tais conceitos, em razão de eles serem muito amplos e nem sempre pertinentes para as análises das narrativas em questão. Ademais, verifica-se que os significados e conotações associados com a palavra sinistro guardam relação com cada contexto apresentado e são, de certo modo, subjetivos.

Em entrevista à rádio argentina AM750 (MARIANA, 2022, *on-line*), a autora afirmou sempre ter gostado muito do terror e do sinistro, sendo que “o sinistro está nos primeiros textos que existem da humanidade e deve ser por algum motivo”. Além disso, o sinistro é um termo também utilizado na filosofia e na psicanálise para se referir a algo inquietante, um vácuo (JACKSON, 1986, p. 63).

Graças aos estudos na área da psicanálise, sobretudo o ensaio de Freud intitulado *Das Unheimliche* de 1919, o sinistro ganhou ampla notoriedade. Freud se deteve em explicar a origem e os diversos significados que a palavra teve ao longo da história, para assim estabelecer parâmetros sobre o sinistro. Em alemão, observando-se todas as acepções do termo *Heimlich* e *Unheimlich*, constatou-se, segundo Freud (2019, p. 50), que a palavra “‘familiar’ [*heimlich*], entre as diversas nuances no seu significado, também aponta coincidente com seu oposto ‘infamiliar’ [*unheimlich*]. O familiar se torna então infamiliar;”, ou seja, remete a algo que era familiar e se tornou

estranho, desconhecido, e está ligado ao angustiante, àquilo recalcado, mas que veio à tona (FREUD, 2019, p. 62).

O psicanalista austríaco elencou algumas coisas, situações ou impressões que despertariam o sentimento do sinistro: algumas repetições em situações idênticas; amputações do corpo humano; o animismo; o mau-olhado; a morte e os cadáveres; os espíritos e os espectros; o medo de ser enterrado vivo; a solidão; a escuridão; o silêncio, dentre outros. Depois de analisar o sinistro em textos literários, em especial na obra *O homem de areia* de E. T. A. Hoffmann, e compará-lo aos acontecimentos da realidade, Freud (2019, p. 70) concluiu ser o sinistro na ficção muito mais rico do que nas vivências reais.

Em sua tese sobre o gótico contemporâneo nas Américas, Inés Ordiz Alonso-Collada (2014b, p.50, tradução nossa) explica que o gótico e o fantástico fazem uso do sinistro descrito por Freud com a finalidade de “(...) abalar as concepções pré-estabelecidas que os leitores podem ter sobre o mundo, mediante a presença de uma estreita relação entre a realidade e o ominoso”.⁵ Em razão de Enriquez utilizar o gótico e o fantástico em suas narrativas, também é possível verificar a presença do sinistro nos contos analisados.

Apesar de Enriquez afirmar que as personagens femininas são o fio condutor da obra, denominando-o de *sinistro feminino* na entrevista supracitada (ENRIQUEZ, 2017b), a autora não definiu esse conceito. Em diversas outras entrevistas ela retomou a importância do sinistro, mas sem se referir ao sinistro feminino em si. Sendo assim, buscou-se na fortuna crítica e em diversas bibliografias maiores explicações sobre o conceito, em virtude de o sinistro feminino ser o eixo norteador do presente trabalho.

Verifica-se que Enriquez se referiu especificamente às personagens femininas, as quais, como será visto nas análises, são as protagonistas e/ou narradoras em onze dos doze contos. Ademais, diversas temáticas relacionadas às mulheres, suas ações, comportamentos e seus corpos estão presentes em todo o livro. Ao analisar as personagens femininas e pensar no conceito de sinistro feminino, surgiu a necessidade de pensar brevemente no conceito de feminino e mulher. Porém, este trabalho não pretende adentrar ou discutir as diversas teorias feministas (ou pós-feministas para alguns) em relação ao tema. Sobre o feminino, será entendido como

⁵ “(...) sacudir las concepciones preestablecidas que los lectores pueden tener sobre el mundo, mediante la presencia de una estrecha relación entre la realidad y lo ominoso.” (original)

tudo aquilo relativo às mulheres (BRANCO, 1991), entendendo como mulheres todas aquelas que assim se identificarem, de qualquer modo.

Nos contos, no entanto, não aparecem figuras femininas tão diversas. A maioria são mulheres, ao que tudo indica pelo que é possível retirar das narrativas, cisgêneros (não se fala em transgênero, não binárias, assexuais ou drags, entre outros), várias têm relações heterossexuais, algumas bissexuais e outras homossexuais. Não há referências à cor de pele e em poucos episódios se problematizou algo relacionado ao tema, sempre sem aprofundar ou destacar o assunto.

As referências ao sinistro feminino na bibliografia em geral são muito escassas. A conceituação e análises utilizando o termo específico só foram encontradas em trabalhos da doutora em Belas Artes na Espanha, Andrea Abalia, do ano de 2013 e 2018. A autora elaborou uma tese sobre o tema, analisando sobretudo imagens, mas tratando do conceito também na área da literatura. As outras referências encontradas são de artigos da doutora Izabel Fontes (2020a; 2020b), citando a entrevista de Mariana Enriquez, na qual ela se refere ao sinistro feminino, mas não conceitua essa denominação, somente tece alguns comentários relacionando as análises ao tema.

Sendo assim, tomamos como base as leituras dos contos, de textos teóricos citados ao longo do trabalho e o conceito de Abalia (2014), sendo ampliado e modificado para ser mais pertinente a este trabalho, na área literária. Portanto, para a finalidade do presente trabalho, se propôs que o sinistro feminino fosse definido como “uma estética subversiva que parece responder a uma motivação crítica e catártica [das personagens femininas] de reivindicar-se como *Sujeitos* sinistros”⁶ (ABALIA, p. 842, 2014, tradução nossa), o que se mostra, principalmente, nas decisões das personagens, traduzidas em ações ou omissões monstruosas, radicais ou assustadoras, em especial sobre os seus corpos.

Nesse sentido, para Adriana Lía Goicochea (2018, p. 11, tradução nossa), as personagens da obra *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) são monstruosas, e explica:

sua monstruosidade está na deformidade do corpo, no diferente, mas sobretudo em suas condutas, são capazes de monstruosidades por ação e também por omissão, pelo que dizem e por aquilo que calam. Neste plano,

⁶ “una estética subversiva que parece responder a una motivación crítica y catártica de reivindicarse como *Sujetos* siniestros.” (texto original)

podemos dizer que o efeito que prevalece em seus relatos é o sinistro e que são as monstruosidades o que os fazem inquietantes.⁷

Sobre a subversão, citada no conceito acima de Abalia (2014, p. 842), ocorreria nas narrativas uma vez que

Enriquez não só cria personagens femininos excêntricos, intoxicados pelas drogas ou à beira da doença psíquica, construindo assim uma visão radicalmente subversiva, mas também subverte a representação do corpo feminino, colocando em cena corporalidades atípicas, abjetas, monstruosas, que desbordam e desafiam a norma masculina (BOCCUTI, 2020, p. 161, tradução nossa).⁸

A subversão está presente, portanto, por meio dos atos das personagens com relação aos seus próprios corpos e àqueles que as rodeiam. Também acontece por meio daquilo que muitas vezes elas deixaram de fazer, podendo fazê-lo, mas decidem se omitir. Do mesmo modo, ocorre pelo seu silêncio ou pelas duras palavras que proferem, assim como pelos seus pensamentos cruéis, tanto sobre si mesmas ou sobre outras personagens.

Izabel Fontes (2020), em artigo explicando sobre a figura do monstro e o corpo político na literatura argentina contemporânea, afirma que o corpo marginalizado aparece no livro *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), mas o fio condutor da obra é outro, é o que a autora Enriquez denominou de “sinistro feminino”, e sobre o tema explica:

os relatos são narrados por mulheres que escolhem, de uma maneira ou de outra, transformar os próprios corpos em anomalias, alterando a norma e criando discursos dissidentes através do próprio corpo. Temos, então, corpos que se mutilam, que viram monstros, que se tornam abjetos, que enlouquecem: o corpo feminino é usado na construção do horror, quando sofre uma metamorfose do corpo ideal em corpo abjeto. Essa metamorfose é também uma transformação da mulher em monstro, uma transformação que vai em direção a um uso político do corpo, que se opõe e tenciona a ordem e a racionalidade hegemônica (FONTES, 2020, p. 87).

⁷ “Su monstruosidad se halla en la deformidad del cuerpo, en lo diferente, pero sobre todo en sus conductas, son capaces de monstruosidades por acción y también por omisión, por lo que dicen y por lo que callan. En este plano, podemos decir que el efecto que prevalece en sus relatos es lo siniestro, y que son las monstruosidades lo que los vuelve inquietantes.” (original)

⁸ “Enríquez no sólo crea personajes femeninos excéntricos, intoxicados por las drogas o al borde de la enfermedad psíquica, construyendo así una mirada radicalmente subversiva, sino que también subvierte la representación del cuerpo femenino, poniendo en escena corporalidades atípicas, abyectas, monstruosas, que desbordan y desafían la norma masculina.” (original)

Nos contos as mulheres usam seus corpos e os transformam de forma monstruosa, se rebelam, enlouquecem, rechaçando a norma e distanciando-se daquilo esperado socialmente para elas: beleza, sensualidade, calma, silêncio, sujeição, obediência. A camuflagem não funciona em um mundo tão cruel. Sendo assim, as personagens femininas tentam subverter as normas, passam por metamorfoses, transformando-se em sujeitos sinistros, monstruosas, terríficas, nojentas, loucas, tudo isso para se liberar das amarras sociais e para resistir às imposições e violências sofridas diariamente.

No entanto, apesar das personagens femininas serem protagonistas e/ou narradoras de onze dos doze contos, em todos estão presentes personagens masculinos, sendo o conto “*Pablito clavó un clavito: uma evocação do Baixinho Orelhudo*” o único cujo protagonista é um homem. Sobre esses personagens, a escritora Mariana Enriquez explicou em uma entrevista que muitos leitores homens reclamavam com ela sobre o fato de os personagens masculinos serem desagradáveis e ela explicou:

os homens dos contos de *As coisas que perdemos no fogo*, a exceção desse conto [que dá título ao livro], não fazem nada ruim, não ficam bem na situação porque não fazem feliz a alguém, porque são meio gordos, porque são chatos. (...) eu também não tinha intenção nenhuma de escrever sobre mulheres que fossem mulheres ‘ideais’ ou vitimizadas, mulheres que não tem capacidade de fazer dano, que não têm a capacidade da loucura, que não tem a capacidade da estupidez. Ou seja, todas o tem em algum ponto, porque é o mais real. Me resulta absolutamente insuportável o retrato de uma personagem mulher que não tenha isso, pois me parece profundamente machista na realidade. (...) [Nos contos] a maioria são mulheres sem filhos e os homens alguns são delatores, outros são chatos, são pouco interessantes, arrogantes. (...) O problema é que não eram protagonistas, nada mais” (ENRIQUEZ, 2021, p. 325, tradução nossa).⁹

De fato, no livro analisado neste trabalho, Enriquez colocou as mulheres, seus corpos e suas vidas como destaque. No entanto, em diversas outras obras ela utilizou a voz narrativa masculina e colocou os personagens masculinos em destaque, ou seja, ela não utiliza sempre a voz feminina para escrever, mas nestes contos escolheu

⁹ “(...) los hombres de los cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego*, salvo en ese cuento, no hacen nada malo, no quedan bien parados porque no hacen feliz a alguien, porque son medio gordos, porque son aburridos. (...) tampoco yo tenía ninguna intención de escribir sobre mujeres que fuesen mujeres “ideales” o victimizadas, mujeres que no tienen capacidad de hacer daño, que no tienen la capacidad de la locura, que no tienen capacidad de la chotez. O sea, todas la tienen en algún punto, porque es lo más real. A mí me resulta absolutamente insuportable el retrato de un personaje mujer que no tiene eso, porque me parece profundamente machista en realidad. (...) la mayoría son mujeres sin hijos, y los hombres algunos son ortibas, otros son mala onda, son poco interesantes, arrogantes. (...) El problema era solamente que no eran protagonistas, nada más.”

fazê-lo e, por isso, é possível considerar essas personagens femininas como um dos fios condutores da obra. Além disso, verificando o conceito de sinistro feminino, é possível considerá-lo um parâmetro para leitura da obra e um fio condutor, o qual une as narrativas do livro, tendo esse ponto em comum entre todas elas.

Para ficar mais claro o sinistro feminino na obra de Enriquez e a sua pertinência a fim de ampliar as possibilidades de leitura e aprofundamento das narrativas, assim como demonstrar que a verificação da hipótese foi realizada plenamente, serão citados alguns aspectos – abordados de forma mais completa nos capítulos posteriores na análise de cada narrativa – nos quais estaria presente o sinistro feminino, elencados na ordem em que os contos aparecem no livro:

- “O menino sujo”: a narradora não fez nada para tirar o menino sujo da situação de rua, a omissão da narradora é inquietante e estranha, mas ao mesmo tempo familiar, em razão de essa atitude ser comum;

- “A Hospedaria”: a personagem Rocío decide atuar agressivamente com uma motivação vingativa em face da Elena, o que seria como uma catarse para ela quando seu plano estivesse concluído. Além disso, a maldade de seu plano impressiona;

- “Os anos intoxicados”: a motivação das personagens de reivindicar-se como sujeitos sinistros se mostra nas decisões das personagens sobre seus corpos, pois elas atuam de forma assustadora e radical, cortando-se para fazer um pacto de sangue entre elas, lesionando-se dentro de um carro em alta velocidade, utilizando todos os tipos de drogas, bebendo até esquecer o que fizeram, comendo muito pouco a ponto de modificar seus corpos de modo substancial. Também se verifica na omissão assustadora das amigas de Andrea, as quais esperavam que ela deixasse o namorado no chão, inconsciente ou morto, e voltasse para a festa com elas como se nada tivesse acontecido;

- “A casa de Adela”: a personagem Adela, sabendo da repulsa que seu corpo causava em algumas pessoas, querendo reivindicar-se como sujeito sinistro, tomava uma decisão monstruosa sobre seu corpo, aproximando-se e esfregando uma parte

de si mesma em outra personagem, quem ela sabia sentir repulsa dela, com a finalidade dessa personagem se sentir mal;

- “*Pablito clavó un clavito*”: uma evocação do Baixinho Orelhudo”: apesar de o protagonista ser um personagem masculino, podemos notar algo do sinistro feminino na esposa do personagem. Ela decide cuidar em tempo integral de seu filho e passa a criar barreiras com relação ao marido, considerando-o obsessivo e que a profissão dele poderia fazer mal ao filho pequeno. Em uma atitude um tanto radical, ela decide criar um mundo somente dela e da criança, sem se importar com o esposo. A atitude dela poderia ser considerada ruim, por sobreproteger o filho e possivelmente privá-lo de uma relação com o pai. No entanto, considerando o comportamento estranho do pai, sobretudo no final do conto, a atitude da personagem poderia, de fato, ser a salvação da criança;

- “Teia de aranha”: a narradora pensou em matar o marido com a ajuda de Natalia, sua prima, a qual tem conhecimentos sobre venenos e poções, o que é algo assustador. No fim do conto, o esposo desaparece e a prima sugere não procurar pelo marido desaparecido da narradora. Por meio de uma omissão, a qual também é uma ação radical e assustadora de decidir não procurar nem investigar o ocorrido, elas se reivindicam como sujeitos sinistros;

- “Fim de curso”: a personagem feminina Marcela se reivindica como sujeito sinistro por meio de sua decisão de automutilar-se de diversas formas, realizando uma ação monstruosa, radical e assustadora sobre o seu corpo e depois o mesmo ocorre com a narradora;

- “Nada de carne sobre nós”: a protagonista se reivindica como sujeito sinistro por meio da decisão de deixar de comer, uma ação radical e assustadora, e ao mesmo tempo uma omissão (deixar de se alimentar) sobre seu próprio corpo. Também há uma ação monstruosa da personagem, quem deseja que seu corpo sangre e sua carne se desfaça, dando lugar aos seus ossos, os quais a iriam perfurar;

- “O quintal do vizinho”: a personagem parece estar movida por uma motivação catártica ao afirmar que amava mais ao seu bicho de estimação do que ao marido. É algo radical, mas pode ser considerada uma forma de se afastar emocionalmente do esposo, quem a tachava de louca. Também se reivindicou como um sujeito sinistro por pensar na ação monstruosa e radical de matar uma criança e na omissão que a personagem teve com uma menina que descuidou durante o seu trabalho. No fim do conto, a personagem só observava o menino monstruoso e não tentou impedi-lo fisicamente de atacar a sua gata, se omitindo de modo assustador;

- “Sob a água negra”: ocorre pela decisão radical da personagem feminina de visitar uma favela muito perigosa sozinha, tentando apurar os crimes que lá ocorreram, mas colocando seu corpo e sua vida em perigo, com o objetivo de conseguir as condenações dos policiais corruptos, os quais investigava há muito tempo;

- “Verde vermelho alaranjado”: este conto é um dos que menos retrata o sinistro feminino. A mãe do personagem Marco e a narradora faziam as vontades dele, se submetiam ao que ele queria e em certa medida dependiam dele emocionalmente, assim como ele dependia dos cuidados e da casa da mãe. A mãe, apesar de cuidar, era ausente, e a narradora, apesar de conversar com o amigo, também não tomou nenhuma outra atitude para ajudá-lo, sendo que ambas as personagens femininas se omitiram, mostrando-se como sujeitos sinistros, pois deixaram Marco continuar trancado, talvez acreditando ser isso melhor do que se ele saísse do quarto, ainda mais considerando a obsessão que ele tinha por assuntos da *deep web*;

- “As coisas que perdemos no fogo”: as mulheres decidiram tornar-se sujeitos sinistros, subvertendo o sistema, tomando a atitude monstruosa e radical de queimar-se a si mesmas, com o objetivo de salvar-se da violência imposta pelos homens, os quais queriam incendiá-las vivas. Elas se apropriaram da violência sofrida e se automutilaram para resistir e sobreviver. Além disso, havia mulheres que ajudavam outras, também agindo radicalmente de forma sinistra, como a mãe de Silvina e esta última, que não queria participar nem denunciar o ocorrido, se omitindo de forma perigosa. As mulheres ardentes se tornaram sujeitos sinistros, buscando subverter o

sistema, tentando dar um fim à violência doméstica, acabando com a sua beleza para continuar vivas e assim, criar uma nova beleza fora dos padrões impostos.

Portanto, após analisar cada um dos contos, verificamos ser possível considerar o sinistro feminino como fio condutor da obra *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), tomando em conta as ações e omissões monstruosas, radicais ou assustadoras das personagens femininas, sobretudo em relação aos seus corpos, realizando uma subversão, por meio de motivações críticas e/ou catárticas, com a finalidade de reivindicar-se como sujeitos sinistros (ABALIA, p. 842, 2014). Nos capítulos seguintes iremos verificar a presença do fio condutor na obra toda, explicando-o de forma mais aprofundada e destacando outros aspectos socioeconômicos e históricos importantes nas narrativas.

3 SOBRE A AUTORA: MARIANA ENRIQUEZ

Mariana Enriquez é escritora, professora e jornalista argentina, nascida em Buenos Aires, capital da Argentina, no ano de 1973, no subúrbio de Lanús. Ela se formou em Jornalismo e Comunicação Social na Universidade Nacional de La Plata, na Província de Buenos Aires, onde hoje atua como docente. Com vinte e um anos ela publicou sua primeira obra, o romance *Bajar es lo peor* (1995). Após isso, ela focou em seu trabalho como jornalista, profissão que exerce hoje como subeditora do suplemento Radar, do jornal argentino *Página 12*.

Quase dez anos depois da sua primeira obra, ela publicou o romance *Cómo desaparecer completamente*¹⁰ (2004). Em seguida, publicou o ensaio *Mitología Celta*¹¹ (2007). Seu primeiro livro de contos, *Los peligros de fumar en la cama*¹², publicado em 2009, foi finalista do importante Prêmio *Booker International* no ano de 2021, ano em que foi traduzido para a língua inglesa (MARIANA, 2021b). O livro foi traduzido e publicado no Brasil, em julho de 2023, pela editora Intrínseca como *Os perigos de fumar na cama*¹³. Em 2011, publicou *Chicos que vuelven*¹⁴ em formato de romance; porém, o texto já havia sido publicado como um conto do livro de 2009, com um título diverso.

A autora publicou o livro *Alguien camina sobre tu tumba: Mis viajes a cementerios*¹⁵ (2013) pela editora argentina Galerna, com crônicas sobre suas viagens, contando sobre seus passeios por cemitérios em diferentes países do mundo. O livro foi reeditado e ampliado pela editora espanhola Anagrama, em 2022. Enriquez lançou o trabalho biográfico *La hermana menor: Un retrato de Silvina Ocampo*¹⁶ (2014), traduzido e publicado no Brasil pela editora Relicário, em 2022, como *A irmã menor: um retrato de Silvina Ocampo*, que trata sobre a famosa e influente escritora argentina, irmã da também escritora e editora Victoria Ocampo.

¹⁰ *Como desaparecer completamente* (tradução nossa)

¹¹ *Mitología celta* (tradução nossa)

¹² *Os perigos de fumar na cama* (tradução nossa)

¹³ Para saber mais sobre o livro: [https://intrinseca.com.br/blog/2023/06/os-perigos-de-fumar-na-cama-novo-livro-de-mariana-enriquez-chega-as-livrarias-em-julho/#:~:text=Os%20perigos%20de%20fumar%20na%20cama%20re%C3%BAne%20inspira%C3%A7%C3%B5es%20em%20cl%C3%A1ssicos,de%20sua%20voz%20radicalmente%20contempor%C3%A2nea](https://intrinseca.com.br/blog/2023/06/os-perigos-de-fumar-na-cama-novo-livro-de-mariana-enriquez-chega-as-livrarias-em-julho/#:~:text=Os%20perigos%20de%20fumar%20na%20cama%20re%C3%BAne%20inspira%C3%A7%C3%B5es%20em%20cl%C3%A1ssicos,de%20sua%20voz%20radicalmente%20contempor%C3%A2nea.). Acesso em: 02 ago. 2023.

¹⁴ *Garotos que voltam* (tradução nossa)

¹⁵ *Alguém caminha sobre o seu túmulo: minhas viagens a cemitérios* (tradução nossa)

¹⁶ *A irmã mais nova: um retrato de Silvina Ocampo* (tradução nossa)

Sobre a escritora Silvina Ocampo, a mais nova de seis irmãs, Enriquez (2018, p. 06) explica que ela era “irmã de Victoria Ocampo, esposa de Adolfo Bioy Casares, amiga íntima de Jorge Luis Borges, uma das mulheres mais ricas e extravagantes da Argentina, uma das escritoras mais talentosas e estranhas da literatura em espanhol (...)”¹⁷, mas que todos esses rótulos não conseguem defini-la de fato. Sobre a obra literária da autora, que também foi pintora, Enriquez (2018, p. 07-08, tradução nossa) afirma que grande parte do que ela escrevia tinha relação com a infância e o quarto de serviços e “dali parecem vir seus contos protagonizados por meninos cruéis, meninos assassinos, meninos assassinados, meninos suicidas, meninos abusados, meninos pirómanos, meninos perversos, (...) meninas bruxas, meninas videntes” (ENRIQUEZ, 2018, p. 07, tradução nossa).¹⁸

Percebe-se que na obra de Silvina Ocampo estão presentes o sinistro e o terror e essas infâncias conturbadas também constam na obra de Mariana Enriquez, como será visto de forma mais ampliada nas análises dos contos. A irmã mais velha de Silvina, Victoria Ocampo, “é uma das mulheres mais importantes da primeira metade do século XX na Argentina (...)” (ENRIQUEZ, 2018, p. 31, tradução nossa).¹⁹ Sobre seu trabalho, além de ser escritora, ela fundou em 1931 a revista literária *Sur*,

uma das mais importantes do mundo: fez o Borges famoso, tinha colaboradores como Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Waldo Frank, Federico García Lorca. A editora do mesmo nome, que criou pouco depois, editou Jung, Virginia Woolf (...), Nabokov, Sartre, Camus. (ENRIQUEZ, 2018, p. 31, tradução nossa)

Em 2016 Enriquez publicou o livro de contos *Las cosas que perdimos en el fuego*, traduzido para mais de vinte idiomas, publicado no Brasil pela editora Intrínseca como *As coisas que perdemos no fogo* (2017). Com a obra, Mariana Enriquez ganhou o *Premio Ciutat de Barcelona* no ano de 2017. Este livro é o *corpus* que será analisado no presente trabalho. Com a obra a autora ficou conhecida mundialmente. O conto que dá nome ao livro vai ser adaptado ao formato audiovisual contando com a direção

¹⁷ “Hermana de Victoria Ocampo, esposa de Adolfo Bioy Casares, amiga íntima de Jorge Luis Borges, una de las mujeres más ricas y extravagantes de la Argentina, una de las escritoras más talentosas y extrañas de la literatura en español (...)” (original)

¹⁸ “De allí parecen venir sus cuentos protagonizados por niños crueles, niños asesinos, niños asesinados, niños suicidas, niños abusados, niños pirómanos, niños perversos, (...) niñas brujas, niñas videntes;” (original)

¹⁹ “es una de las mujeres más importantes de la primera mitad del siglo XX en Argentina” (original)

de uma famosa cineasta inglesa²⁰. Tendo em vista que serão analisados os doze contos do livro, e como forma de prestigiar o trabalho dos tradutores, optou-se por trabalhar com os trechos da obra traduzida ao português. Nas notas de rodapé consta a versão original, em língua espanhola.

Em seguida, Mariana publicou o romance *Éste es el mar* (2017), traduzido para o português, também pela editora Intrínseca, como *Este é o mar* (2019). Em 2019, a autora ganhou o *Premio Herralde de Novela* pelo seu último romance, *Nuestra parte de noche* (2019), além do *Premio de la Crítica* na Espanha e o Prêmio *Celsius* para o melhor romance de fantasia, ficção científica ou terror na *Semana Negra de Gijón*, Espanha. O livro foi traduzido para o português pela editora Intrínseca como *Nossa parte de noite* (2021). Além disso, a autora escreve contos e textos para revistas, plataformas digitais ou para serem publicados como livros ilustrados, a exemplo de *Ese verano a oscuras*²¹ (2019) e *El año de la rata*²² (2021).

Em 2022, a autora publicou o livro *El otro lado*²³ com textos jornalísticos veiculados anteriormente em diversos jornais. Nos textos são analisadas obras literárias e aspectos da vida de autores renomados como Mary Shelley, Bram Stoker, Le Guin, Lovecraft, Anne Rice e Bradbury e também sobre músicos e bandas famosas, como David Bowie, Rolling Stones, Kurt Cobain e Nick Cave, assim como sobre alguns atores e atrizes. Além disso, conta alguns aspectos sobre sua vida pessoal, como sua decisão de não ter filhos ou sobre o começo de sua carreira.

Em 2023 publicou o livro *Porque demasiado no es suficiente: mi historia de amor con Suede*, na editora independente Montacerdos, no Chile.²⁴ O livro é autobiográfico e conta a relação que a autora estabelece com a banda inglesa Suede, que a acompanhou durante a adolescência e ao longo da vida. Enriquez expõe questões como fanatismo, gerações, famosos, memória e a relação das pessoas com a arte.

²⁰ Para saber mais: <https://www.lacapital.com.ar/zoom/un-relato-mariana-enriquez-ira-al-cine-n2672989.html>. Acesso em: 10 jul. 2023.

²¹ *Esse verão às escuras* (tradução nossa)

²² *O ano do rato* (tradução nossa)

²³ *O outro lado* (tradução nossa)

²⁴ Sobre o livro: <https://www.rionegro.com.ar/erre-n/musica-y-obsesion-mariana-enriquez-cuenta-su-historia-de-amor-con-la-banda-suede-en-porque-demasiado-no-es-suficiente-3126172/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

Durante o ano de 2023, Mariana apresentou o espetáculo *No traigan flores* nos teatros de várias cidades da Argentina²⁵, no qual realizou a leitura dramática de textos autorais entrelaçados com músicas, trocas de vestuário e projeções de desenhos de fãs sobre sua obra. No ano de 2024 lançou o livro *Un lugar soleado para gente sombría*, pela editora espanhola Anagrama.²⁶ Enriquez volta a publicar um livro de contos, o que não fazia desde o ano de 2016, selecionando novamente doze narrativas para compor o livro, abordando em muitas delas o medo a envelhecer.

Mariana Enriquez cada dia é mais conhecida no Brasil, graças a suas obras traduzidas ao português.²⁷ Tanto aqui como mundialmente ela mantém muitos leitores graças aos usuários de redes sociais que mostram e recomendam muito os seus livros, por exemplo, no *Instagram*, no *TikTok* e no *YouTube*, em grandes comunidades online de pessoas leitoras. Por isso, Mariana Enriquez é uma escritora muito ligada aos meios digitais e redes sociais. Ela tem uma conta no *Instagram*²⁸ com mais de 100 mil seguidores, na qual posta principalmente sobre projetos atuais, entrevistas que realiza, imagens e desenhos feitos por fãs baseados nas obras dela, publicidade sobre cursos que ministra, e compartilha sobre artistas que gosta (pintura, música, cinema etc.).

Além disso, ela participa constantemente de entrevistas e palestras, principalmente no formato on-line e na rádio, falando sobre sua obra ou aspectos atinentes a ela ou a temas de interesse da autora. No entanto, Enriquez explica (2023a, p. 11) não gostar de participar de mesas-redondas em que o tema seja, por exemplo, literatura feminina, pois considera que ser mulher não muda o que ela escreve e não deveria ser o fator principal de sua obra.

Sobre o seu trabalho atual, Enriquez escreve colunas e/ou notas no jornal argentino *Página 12*.²⁹ De modo geral, ela comenta sobre livros que leu, a maioria contemporâneos. Também divulga pequenos relatos e microcontos de sua autoria.

²⁵ Para saber mais sobre o espetáculo teatral: <https://www.lanacion.com.ar/cartelera-de-teatro/obra/no-traigan-flores---mariana-enriquez-ob31633>. Acesso em: 10 jan. 2024.

²⁶ Para saber mais sobre o livro: <https://www.telam.com.ar/notas/202401/653934-mariana-enriquez-libro-cuentos.html>. Acesso em: 01 fev. 2024.

²⁷ Para conhecer e adquirir a obra da autora: https://www.amazon.com.br/Livros-Mariana-Enriquez/s?rh=n%3A6740748011%2Cp_27%3AMariana+Enriquez

²⁸ Link do *Instagram* de Mariana Enriquez: <https://www.instagram.com/marianaenriquez1973/>. Acesso em: 10 ago. 2023.

²⁹ Link da coluna de Mariana Enriquez no jornal *Página 12*: <https://www.pagina12.com.ar/autores/888-mariana-enriquez>. Acesso em: 10 ago. 2023.

Mariana colabora pontualmente com outros jornais ou revistas, como *The New Yorker* em que apresentou alguns contos já publicados em espanhol e outros inéditos.³⁰

A autora Mariana Enriquez é considerada uma das mais relevantes e influentes escritoras argentinas da atualidade em seu país e na América Latina (BRESCHIA, 2020, p. 03), e nos últimos anos também a nível mundial. A relevância vem da sua obra, que gera muito interesse nas pessoas leitoras, desde seu primeiro livro. Ela é um fenômeno editorial e tem um grande número de leitores, muitos considerados fanáticos da autora (HEINRICH, 2022). Além disso, ela é nominada com frequência a prêmios literários (FRIERA, 2022) e participa de feiras do livro, debates, palestras e aulas, tanto online como presencialmente, fazendo com que aumente a divulgação de suas obras.

A fama mundial da autora vem também da qualidade de sua obra considerando que ela se utiliza do gótico, do fantástico e do terror em suas narrativas, mas de um modo bem elaborado e de forma a tratar de temas sociais muito importantes. Tudo isso impulsiona os leitores a consumir cada vez mais a sua obra, envolvidos com as suas tramas e gerando muitas emoções, o que promove ainda mais o interesse em continuar lendo suas narrativas.

Os críticos da obra da escritora já a relacionaram com o fantástico (ROAS, 2020), o gótico (GOICOCHEA, 2018), o gótico feminino (ORDIZ, 2019) e o sinistro (GUEVARA AGUIRRE, 2020). Também ligam seus escritos às denúncias sociais, ao feminismo, à miséria e à ditadura. Essas classificações e temas serão abordados nos capítulos seguintes de conceituação e nas análises textuais. Mariana Enriquez afirmou na abertura da Feira do Livro de Buenos Aires de 2022 que escreve terror e que suas principais leituras foram sobretudo escritores norte-americanos e poetas românticos, tendo lido poucos autores argentinos, entre os quais leu Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Silvina Ocampo.

Ela é considerada por muitos uma das principais escritoras que aborda temas obscuros e tabus em suas narrativas, mas que ocorrem na realidade cotidiana, como a relação dos jovens com as drogas, a violência dos policiais com os jovens, os casos de feminicídios, as doenças alimentares, as crenças populares e ritos pagãos, entre outros. A imprensa já lhe deu o título de “princesa do terror” (GABRIEL, 2017) e “rainha do realismo gótico” (SCHERER, 2020, tradução nossa), dada a sua importância no

³⁰ Link conto “My sad dead” de Mariana Enriquez no jornal The New Yorker: <https://www.newyorker.com/magazine/2023/02/13/my-sad-dead>. Acesso em: 10 ago. 2023.

panorama literário na atualidade, sobretudo na área das narrativas góticas e fantásticas, conceitos que serão abordados de forma ampliada em capítulos próprios.

Mariana Enriquez já afirmou em diversas entrevistas, sendo uma delas para o jornal argentino *El Cultural* (2017b), que ela considera o componente social nas suas obras inevitável, pois ela mora na Argentina. Especificamente em seu livro *As coisas que perdemos no fogo* (2016), a autora faz várias denúncias da realidade social de seu país e também narra episódios baseados em crimes reais ocorridos na Argentina, desnaturalizando esses fatos brutais para chocar o leitor, como será visto de forma mais detalhada nas análises textuais.

Lendo diversos textos críticos e com base nas análises das narrativas realizadas, é possível observar um interesse da autora em mostrar a realidade social do seu país, que se assemelha a muitos outros da América Latina, e é a partir dessa realidade que surge sua ficção, como será abordado melhor nos capítulos seguintes. Os bairros citados nos contos são em sua maioria na cidade de Buenos Aires, ela faz alusão à ditadura pela qual o país passou e aos torturados, desaparecidos e assassinados, retoma questões sobre a violência institucional e a violência de gênero, que são muito grandes na Argentina, e também retoma nas narrativas mitos e crenças populares de seu país como serão citados adiante.

Sobre as influências literárias de Mariana Enriquez, Ana Gallego Cuiñas (2020a, p. 03) destaca autores como Stevenson, Poe, James, Lovecraft, Bradbury, Silvina Ocampo ou Stephen King. Enriquez já afirmou diversas vezes (2020b, p. 06) que sua formação literária foi principalmente composta por autores norte-americanos e muitas obras literárias consideradas populares, como as da escritora Anne Rice e as do seu grande ídolo literário, o escritor estadunidense Stephen King, citado em muitas entrevistas.

O escritor Stephen King é conhecido mundialmente como o rei do terror. Ele já escreveu mais de 50 romances e 200 contos, tendo vendido mais de 350 milhões de livros pelo mundo e ganhou a “medalha da National Book Foundation, por sua contribuição à literatura norte-americana, (...) prêmio Libris da Canadian Booksellers Association pelo conjunto da obra (...) nomeado Grande Mestre dos Escritores de Mistério dos Estados Unidos” (AUTORES, 2023) no ano de 2007. Enriquez escreveu um conto para a antologia *King, tributo al Rey del Terror* (2018), organizado por Juan Alonso, em homenagem ao escritor Stephen King, com textos que exploram o medo, o sobrenatural e o horror por meio de narrativas muito diversas de autores

reconhecidos por seus escritos fantásticos ou de terror, como Patricia Esteban Erlés, David Roas e Pilar Adón.

Mariana Enriquez cita com frequência o livro *Carrie* de Stephen King, publicado pela primeira vez em 1974, uma das obras mais famosas do autor. Assim como muitas de suas narrativas, a obra foi transformada em filme, pois, conforme Hodgson (2019, p. 05, tradução nossa), “a obra de King, que hoje é consumida no formato original de livros, mas também em filmes, séries, romances gráficos, é decisiva na hora de pensar o gótico (e a cultura) contemporânea”.³¹ No livro, Enriquez (2020a, p. 04, tradução nossa) explica:

(...) se fala de bullying e um massacre escolar e fanatismo religioso, problemas que não existem nessa escala na América Latina, não porque não existam, mas porque cada sociedade tem suas particularidades, eu falo de violência institucional, crenças populares, pobreza, incertezas econômicas.³²

Ao ler esse livro, Enriquez afirma ter se dado conta de que poderia escrever terror e para isso ela teria que colocar no texto as coisas provocadoras do medo em nossa cultura e as coisas que lhe põem medo como um corpo feminino (FERIA DEL LIBRO, 2022). Ela explicou isso melhor em outra entrevista:

(...) quando faço terror, trato de que seja latino-americano. Reimaginar os temas de acordo com nossas realidades, incluir mitologias indígenas, lendas urbanas próprias, livros de santos pagãos, assassinos próprios, violências que vivemos, problemas sociais que padecemos. (...) Tento reimaginar as coisas mais comuns, desde o horror cósmico até a história de fantasmas, com conteúdos próprios de minha história e minha cultura (ENRIQUEZ, 2020, *online*, tradução nossa).³³

Sobre o período histórico vivido pela autora, ela nasceu em 1973 e, em 1976, iniciou-se a ditadura civil-militar na Argentina, com a derrubada do governo de María Estela Martínez de Perón, e durou até o ano de 1983, quando iniciou a transição para

³¹ “La obra de King, que hoy es consumida en el formato original de libros pero también en películas, series, novelas gráficas, es decisiva a la hora de pensar el gótico (y la cultura) contemporánea.” (original)

³² “(...) en *Carrie* se habla de bullying y una masacre escolar y fanatismo religioso, problemas que no existen en esa escala en América Latina, no porque no existan, sino porque cada sociedad tiene sus particularidades, yo hablo de violencia institucional, creencias populares, la pobreza, la incertidumbre económica.” (original)

³³ “(...) cuando hago terror, trato de que sea latinoamericano. Reimaginar los temas de acuerdo con nuestras realidades, incluir mitologías indígenas, leyendas urbanas propias, santorales paganos, asesinos propios, violencias que vivimos, problemas sociales que padecemos. (...) Trato de reimaginar los tópicos, desde el horror cósmico hasta la historia de fantasmas, con contenidos propios de mi historia y mi cultura.” (original)

a democracia, com o governo de Raúl Ricardo Alfonsín. No entanto, em 1989, Carlos Saúl Menem foi eleito presidente, reforçando o sistema econômico do neoliberalismo, construindo o maior endividamento da história do país e ampliando a distância entre ricos e pobres (SEOANE, 2015, *on-line*).

A autora cresceu durante a ditadura e pós-ditadura de seu país, que teve consequências gravíssimas para todos, tanto sociais como econômicas. Isso aparece de várias formas na obra da autora, como iremos destacar ao longo das análises, sobretudo em relação aos desaparecidos, aos crimes políticos, às mortes, e à miséria da população, em virtude de ela viver em uma época marcada pelo horror, a angústia, o luto e a dor, recuperando isso de certo modo em sua narrativa.

Sobre a relação desse aspecto temporal e histórico ligado às obras literárias, a autora Elsa Drucaroff (2011; 2016) propôs algumas denominações muito utilizadas no âmbito dos estudos das narrativas argentinas contemporâneas. Tais denominações serão aqui citadas posto que as consideramos relevantes, tendo em vista partirem de uma pesquisadora argentina e nesse país a questão da ditadura é relevante nas análises literárias. Ademais, Drucaroff (2011; 2016) cita em suas análises especificamente a autora Mariana Enriquez e algumas características importantes de sua obra.

No entanto, deve-se ressaltar a não pretensão de analisar a obra sob um aspecto geracional e nem de a comparar com outras obras do mesmo período nem com outros autores da mesma época da autora. Sobre a questão de ser argentina, mas não especificamente fazer parte de um movimento ou geração, Enriquez afirmou em entrevista:

me considero uma escritora latino-americana e sinto proximidade com muitas escritoras, mas não necessariamente partindo do estilístico ou de suas preocupações. Talvez haja algo que sim temos em comum, mas é algo histórico: todas as escritoras argentinas da minha geração nascemos em uma ditadura e essa é uma marca com a que lidamos de diferentes maneiras. (...) A marca da violência política no continente, mesmo que não a tenham sofrido os nossos corpos concretos, a sofremos nas nossas subjetividades. E isso, de alguma maneira, aparece na literatura, às vezes de uma forma óbvia, outras mais oblíquas, mas acho que é ineludível (ENRIQUEZ, 2020, *on-line*, tradução nossa).³⁴

³⁴ “Me considero una escritora latinoamericana y siento cercanía con muchas escritoras, pero no necesariamente desde lo estilístico o las preocupaciones. Quizá hay algo que sí tenemos en común, pero es algo histórico: todas las escritoras argentinas de mi generación nacimos en dictadura, y esa es una marca con la que lidamos de diferentes maneras. La marca de la violencia política en el continente, aunque no la hayan sufrido nuestros cuerpos concretos, la sufrimos en nuestras subjetividades. Y eso

A ditadura, citada pela escritora, é o eixo principal da análise das obras realizada pela pesquisadora Drucaroff, por ser um fato temporal e histórico de extrema relevância na Argentina. Ela utilizou as denominações *nueva narrativa argentina* (NNA)³⁵ e *narrativa argentina de las generaciones de postdictadura*³⁶ para se referir “a narrativa publicada a partir dos anos 90 por pessoas nascidas a partir de 60” (DRUCAROFF, 2016, p. 24, tradução nossa).³⁷ Além disso, dividiu esses autores em dois grupos: a *primeira geração do pós-ditadura*, cujo escritores eram jovens que presenciaram o fato de que a ditadura deixou 30 mil desaparecidos (por volta do ano 1983) e a *segunda geração do pós-ditadura*, cujos escritores nasceram a partir de 1970 e começaram a publicar em sua grande maioria após 2001 (DRUCAROFF, 2016, p. 25-31).

A escritora Mariana Enriquez se insere neste último grupo, pois nasceu em 1973 e publicou quase a totalidade de sua obra, com exceção de sua primeira novela, após 2001. Essa *segunda geração do pós-ditadura*

conheceu a impunidade dos crimes de lesa humanidade e entrou na consciência cidadã no calor de uma gravíssima crise econômica; de qualquer modo, teve a vantagem de ser plenamente jovem quando o Estado tomou a decisão de fazer justiça (...). O problema de conviver ou ter convivido com a impunidade dos responsáveis por trinta mil jovens desaparecidos se revela fundamental quando estudamos os imaginários literários de ambas as gerações. Manchas temáticas como ‘dois, mas um morto’ e, no geral, a superabundância de um rasgo semântico que chamo de ‘o fantasmal’ habitam suas literaturas (DRUCAROFF, 2016, p. 31, tradução nossa).³⁸

De fato, vários contos da autora em estudo remetem à ditadura ou à pós-ditadura de algum modo, especialmente a questão dos desaparecidos, que faz parte do trauma vivido pelos argentinos e são fatos que estão presentes em sua memória coletiva, sobretudo quando se faz referência aos fatos ocorridos de 1976 a 1983,

de alguna manera aparece en la literatura, a veces de forma obvia, otras más oblicua, pero creo que es ineludible.” (original)

³⁵ Nova Narrativa Argentina (tradução nossa)

³⁶ Narrativa argentina das gerações do pós-ditadura (tradução nossa)

³⁷ “narrativa publicada a partir de los años ‘90, escrita por personas nacidas desde los ‘60.” (original)

³⁸ “conoció la impunidad de los criminales de lesa humanidad y entró a la conciencia ciudadana al calor de una gravísima crisis económica; de todos modos, tuvo la ventaja de estar en plena juventud cuando el Estado tomó la decisión de hacer justicia (...) El problema de convivir o haber convivido con la impunidad de los responsables de treinta mil jóvenes desaparecidos se revela fundamental cuando estudiamos los imaginarios literarios de ambas generaciones. Manchas temáticas como “dos, pero uno muerto” y en general la sobreabundancia de un rasgo semántico que llamo “lo fantasmal” habitan sus literaturas.” (original)

trabalhando com a figura do fantasmal. Outras características dessa geração, apontadas por Drucaroff (2016, p. 31-33) são a participação decisiva das mulheres escritoras, uma autoconsciência geracional, narrativas com mais ação que as anteriores, o fato de explorarem e conectarem fatos políticos e sociais com gêneros de massa da literatura moderna, como o policial, a ficção científica e o terror, apresentando uma liberdade de experimentação de estilos nas narrativas.

Novamente Enriquez se destaca nessas características, por tratar-se de uma escritora mulher que escreve terror, gótico, ficção científica e fantástico conectando-os com os fatos políticos e sociais de seu país e com consciência do que a sua geração viveu, questões a serem exploradas nas análises textuais deste trabalho. Outras autoras argentinas citadas por Drucaroff (2016, p. 31) pertencentes à mesma geração de Enriquez seriam Samanta Schweblin (1978), escritora com fama a nível mundial, conhecida principalmente por seus contos fantásticos; Lucía Puenzo (1976); e Romina Paula (1979), todas com obras traduzidas ao português.³⁹

Enriquez é um destaque tanto no âmbito acadêmico – sua obra é lida em escolas e universidades, há muitos trabalhos acadêmicos atuais analisando e resenhando seus textos – como também na mídia e nos círculos de pessoas leitoras, as quais se identificaram muito com seu modo de narrar e o modo de abordar temas sociais tão importantes utilizando o gótico, o horror e o fantástico, que chamam a atenção dos leitores.

³⁹ Suas obras traduzidas ao português são, em ordem: de Schweblin, *Distância de resgate* (2016), Kentukis (2021) e *Pássaros na boca e Sete casas vacias: contos reunidos* (2022); de Puenzo, *O médico alemão* (2014); e de Paula, *Agosto* (2021).

4 ANÁLISES TEXTUAIS

O presente trabalho tem como um de seus objetivos analisar os doze contos do livro *Las cosas que perdimos en el fuego* (ENRIQUEZ, 2016). No entanto, tendo em vista a extensão dos contos e os múltiplos aspectos e detalhes que poderiam ser analisados, considerando o tempo de pesquisa e o espaço da dissertação, optou-se por realizar as análises das narrativas por grupos de contos, considerando os principais aspectos em comum e destacando alguns pontos das narrativas.

Sendo assim, há de se destacar a variedade de matizes e temas em cada conto que poderiam ser melhor analisados, mas foi feita uma escolha dos principais temas a se analisar, sempre com destaque nas personagens e narradoras femininas e relacionando-as ao sinistro feminino, assim como a aspectos socioeconômicos das narrativas, considerando sobretudo o país Argentina, local em que se passam os contos e também a América Latina de um modo amplo. Alguns contos terão análises um pouco mais aprofundadas que outras, a depender de sua relevância para o trabalho.

Para as análises foram escolhidos os temas em comum entre os contos e que permitiriam leituras amplas dos textos. No subcapítulo 3.1, escolheu-se o tema da maternidade sombria e das infâncias monstruosas, chamando a atenção para características do modo gótico nas narrativas. Enriquez explicou em diversas entrevistas sua decisão de não desejar ser mãe e tampouco lhe interessa ler livros sobre maternidades ideais, abordando o que acontece com a mãe e como ela cria os filhos. Ela queria mostrar o lado ruim das mães ou mostrar mulheres que decidiram também não ter filhos, mas que possuem certo instinto maternal.

No subcapítulo 3.2 o tema escolhido foi os fantasmas (d)e desaparecidos. Nas primeiras análises são abordadas as desapareições voluntárias de pessoas ou sem explicação (mas era até mesmo um sumiço desejado para quem ficou), porém nas últimas análises já há certa relação com a ditadura argentina e os desaparecimentos forçados que ocorreram na época, ligando isso à figura do fantasma, um tropo comum do modo gótico, que remete às ausências que continuam presentes.

No subcapítulo 3.3, o tema foi sob e sobre os corpos da (pós) ditadura, analisando-se aspectos diretamente ligados à ditadura pela qual a Argentina passou e como o país ficou no período após isso, com duras consequências socioeconômicas, ressaltando características do fantástico nas narrativas.

No subcapítulo 3.4, foi analisado o sinistro feminino das automutilações resistentes, em que as personagens femininas se automutilam e analisar se isso poderia ser interpretado (ou não) como uma forma de resistir às violências sofridas diariamente.

Após as análises, serão feitos alguns comentários finais sobre a obra como um todo, considerando as leituras realizadas. Também serão tecidos alguns comentários sobre o insólito e o hibridismo de gêneros e modos, com o que for observado nas análises literárias, para depois finalizar com as considerações finais do trabalho.

4.1 Infâncias monstruosas e maternidades sombrias

Foram escolhidos os temas das maternidades sombrias e das infâncias monstruosas para serem analisados em conjunto em três narrativas, a saber: “O menino sujo”, “O quintal do vizinho” e “*Pablito clavó un clavito*: uma evocação do Baixinho Orelhudo”. Optou-se por destacar características importantes do modo gótico nas narrativas, como o ambiente e alguns aspectos das personagens, aliando a teoria ao texto literário para enriquecer as análises.

Mariana Enriquez compartilhou em diversas entrevistas sua decisão de não pretender ser mãe, nunca tendo manifestado essa vontade, assim como não tem interesse em ler livros sobre maternidades ideais ou reais, os quais abordam a experiência da mãe durante a gravidez, no pós-parto e depois contam como é o cuidado dos filhos. Ela escolheu o oposto, em razão de querer mostrar o lado ruim das mães ou mães que são ruins, por isso o termo “maternidades sombrias”. Também retratou mulheres sem filhos, algumas com certo instinto maternal, outras sem.

Além disso, as narrativas destacam as crianças. Nos dois primeiros contos, os meninos apresentam características que os tornam assustadores, por isso “infâncias assustadoras”, apesar de esses menores viverem em contextos de marginalidade, exclusão e abandono, onde o que mais deveria assustar são as suas condições de sobrevivência e as ações dos demais personagens. Nos contos serão destacados aspectos socioeconômicos importantes para realizar uma análise mais ampla dos textos, assim como a presença do sinistro feminino.

4.1.1 “O menino sujo”⁴⁰

Em resumo, o conto focaliza uma mulher de classe média, morando há pouco tempo em um bairro indesejado, onde ocorre o assassinato de um menino. A personagem acredita tratar-se de um garoto que a havia visitado algumas noites antes pedindo comida e ela já o havia visto pedindo dinheiro no metrô, filho de uma moradora de rua dependente química e grávida. A mãe e o filho dormiam no chão, na esquina de frente da casa da mulher.

A narradora – autodiegética – é dona e moradora de uma mansão no bairro *Constitución*, no sul de Buenos Aires, Argentina, local que no passado havia sido a parte nobre da cidade, mas que teve uma debandada da aristocracia da região por causa de uma epidemia de febre amarela em 1887. Foi assim que famílias de comerciantes ricos conseguiram comprar mansões no bairro, como a do avô da narradora, que assim descreve o local:

(...) um molhe de pedra e portas de ferro pintadas de verde na rua Virreyes, com detalhes art déco e antigos mosaicos no chão, tão gastos que, se me ocorresse encerar o piso, poderia inaugurar uma pista de patinação. Mas sempre fui apaixonada por essa casa (...) (ENRIQUEZ, 2017, p.09).⁴¹

A descrição lembra os castelos e mansões antigas e um pouco abandonadas que remetem ao modo gótico. Ao se falar em gótico, uma das primeiras imagens que vem à mente seria de um castelo antigo nas penumbras da noite, local que pode proteger por ser uma fortaleza, causando certo conforto, mas, por outro lado, não se sabe ao certo o que ou quem se esconde nos seus aposentos, por isso causaria também certa apreensão ou medo, caracterizando, portanto, um local sinistro.

Nas narrativas contemporâneas, essa fortaleza gótica pode se manter semelhante às primeiras obras do gótico ou se transformar ao trabalhar com os espaços urbanos, subúrbios ou a própria mente do personagem, que o isola, o aprisiona, o confunde, pois, segundo Ordiz Alonso-Collada (2014b, p. 99), o castelo estaria dentro da sua própria mente, causando paranoias e alucinações nas

⁴⁰ “El chico sucio” (original).

⁴¹ “una mole de piedra y puertas de hierro pintadas de verde sobre la calle Virreyes, con detalles art déco y antiguos mosaicos en el suelo, tan gastados que, si se me ocurriera encerar los pisos, podría inaugurar una pista de patinaje. Pero yo siempre estuve enamorada de esta casa.” (original)

personagens. No conto em questão, a mansão abandonada é um tropo do gótico, assim como as ruas da cidade sujas e escuras, onde acontecem vários crimes.

No conto, a narradora afirma que “(...) o bairro ficou marcado pela fuga, pelo abandono, pela condição de indesejado. E está cada vez pior”⁴² (ENRIQUEZ, 2017, p. 10). A classe mais alta abandonou o bairro e, para eles, o lugar passou a representar a miséria, o perigo, a sujeira, ou seja, o outro indesejado e causador dos males, se tornando fonte de medo e terror. Note-se que a arquitetura burguesa da casa em meio a um bairro empobrecido e abandonado funciona como um anacronismo fantasmagórico (FORTTES ZALAUQUETT, 2021, p. 294). Sobre o porquê gostar de morar no bairro e um resumo do lugar, a narradora explica:

Gosto do bairro. Ninguém entende por quê. Eu, sim: faz com que me sinta certa e audaz, desperta. (...) Constitución não é fácil e é bonito, com todos esses recantos que um dia foram luxuosos, como templos abandonados e depois ocupados por infieis que nem sequer sabem que, entre aquelas paredes, já se escutaram louvores a velhos deuses (ENRIQUEZ, 2017, p. 11).⁴³

Segundo Eleanor Marie Hodgson (2019, p. 44, tradução nossa), em sua tese sobre o gótico urbano (subgênero do gótico) da Argentina na obra de Mariana Enriquez, essa “(...) descrição dá um sentido de um cenário gótico, por uma imagem da casa assombrada, porém em maior escala. O contraste da história do bairro e das pessoas que o ocupam durante o conto é imenso”.⁴⁴ Enriquez reconheceu que o gótico perpassa a sua obra, pois a realidade do seu país, Argentina, seria gótica (DRUCAROFF, 2011, p. 297). Juan Pablo Dabove (2018, *on-line*, tradução nossa) afirma que Enriquez “é talvez a figura mais importante do que poderíamos denominar o gótico argentino contemporâneo”.⁴⁵

Sobre o gótico, Inés Ordiz Alonso-Collada (2014b, p. 266, tradução nossa), em sua tese sobre o gótico contemporâneo na América Latina, explica: “(...) trata-se de

⁴² “(...) el barrio quedó marcado por la huida, el abandono, la condición de indeseado. Y está cada vez peor.” (original)

⁴³ “Me gusta el barrio. Nadie entiende por qué. Yo sí: me hace sentir precisa y audaz, despierta. (...) Constitución no es fácil y es hermoso, con todos esos rincones que alguna vez fueron lujosos, como templos abandonados y vueltos a ocupar por infieles que ni siquiera saben que, entre estas paredes, alguna vez se escucharon alabanzas a viejos dioses.” (original)

⁴⁴ “(...) descripción da un sentido de un escenario gótico, por una imagen de la casa embrujada, pero a mayor escala. El contraste de la historia del barrio y la gente que lo ocupa durante el cuento es inmenso.” (original)

⁴⁵ “es quizás la figura más importante de lo que podríamos denominar el gótico argentino contemporáneo.” (original)

um modo literário (também ocorre em outras produções culturais [...]) que se diferencia, entre muitos outros aspectos, por sua aptidão de evocar o medo, sua adaptabilidade e sua capacidade de hibridismo”.⁴⁶ O gótico é considerado como gênero por alguns teóricos e por outros como um modo. Como o presente trabalho não tem o objetivo de explorar os conceitos, diferenças e semelhanças de modo e gênero de maneira extensa, somente serão trazidos breves significados de cada um para justificar nossa escolha teórica.

De acordo com Reis e Lopes (1988, p. 46), ao falar de gêneros narrativos remete-se a categorias históricas, em que “se reconhecem implicações periodológicas mais ou menos efetivas”. Já o modo seria um dos “domínios fundamentais de constituição do discurso narrativo, domínios esses internamente preenchidos por específicos procedimentos de elaboração técnico-narrativa (...)” (REIS; LOPES, 1988, p. 265).

O gênero é uma categoria mais ampla e com certas implicações tanto temporais como históricas. Já o modo é uma categoria mais flexível, presente nos mais diversos discursos narrativos. Por isso, no presente trabalho, o gótico será considerado um modo, pois se pretende trabalhar com o gótico contemporâneo, tendo em vista que o *corpus* escolhido é um livro de contos publicado no ano de 2016. O gótico contemporâneo seria aquele produzido após a segunda metade do século XX e do XXI, principalmente, época em que há um ressurgimento do modo gótico, que evoluiu, mostrando seu hibridismo, mas mantendo algumas formas e figuras desde sua origem, no século XVIII (ORDIZ ALONSO-COLLADA, 2014b, p. 32).

Para tanto, é pertinente a justificativa de gótico como modo dada pela pesquisadora Inés Ordiz Alonso-Collada (2014b, p.30, tradução nossa) em sua tese sobre o gótico contemporâneo nas Américas:

tratarei o gótico como um modo de escritura que, ao não ser considerado gênero, não está limitado por um momento histórico nem por um contexto territorial determinado, mas como uma forma em constante mudança que, apesar de suas contínuas reinvenções, continua mantendo sua essência última.⁴⁷

⁴⁶ “(...) de un modo literario (aunque también se da en otras producciones culturales, [...]) que se distingue, entre otros muchos aspectos, por su facultad de evocar el miedo, su adaptabilidad y su capacidad de hibridismo.” (original)

⁴⁷ “tratar é el gótico como un modo de escritura que, al no ser considerado género, no está limitado por un momento histórico ni por un contexto territorial determinado, sino como una forma en constante cambio que, a pesar de sus continuas reinvenções, continúa manteniendo su esencia última.” (original)

Nesse sentido, o modo gótico poderia estar presente em textos de diversos gêneros narrativos e também mesclando-se com outros modos, como ocorre em diversas narrativas contemporâneas em que há uma hibridização de modos e gêneros. Isso evidencia, mais uma vez, a limitação das categorias estanques em definir todas as nuances das narrativas. Portanto, o modo gótico é muito amplo e por isso os estudos literários analisam diversas ramificações do gótico, relacionando-o com outros aspectos predominantes nas narrativas estudadas, surgindo teorias e denominações tais como gótico urbano, gótico tropical, gótico sulista, gótico feminino, gótico feminista, gótico queer, entre outros.

No conto, a protagonista explica que sabendo os horários, caminhos e dinâmicas do bairro, o lugar não seria perigoso ou seria um pouco menos e passa a explicar os grupos que se movem pelo bairro: pequenos narcotraficantes, usuários de drogas e travestis bêbadas. Esses grupos representam minorias e são indesejados, excluídos da sociedade. Em certos locais mais escuros e em determinados horários aconteciam muitos roubos e furtos e a narradora conta que foi roubada duas vezes:

Na primeira vez registrei queixa na polícia; na segunda já sabia que era inútil, que a polícia havia permitido que eles roubassem na avenida, tendo como limite a ponte da autoestrada — três quadras liberadas —, em troca dos favores que os adolescentes lhes faziam (ENRIQUEZ, 2017, p. 11).⁴⁸

Aparece uma crítica ao sistema de segurança da cidade, especificamente aos policiais, que se corromperam em troca de favores. A autora em vários contos faz pequenas e maiores críticas aos policiais e sua forma de atuar, sempre pensando em seus interesses individuais e nos piores casos, cometendo crimes bárbaros com o objetivo de defender tais interesses.

Por fim, a narradora conclui: “Há alguns códigos para que a gente possa se movimentar com tranquilidade nesse bairro, e eu os manejo perfeitamente, ainda que, claro, o imprevisível sempre possa acontecer. É questão de não ter medo (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 11).⁴⁹ Apesar de negar o medo, ao longo da narrativa isso se

⁴⁸ “La primera vez hice la denuncia a la policía; la segunda vez ya sabía que era inútil, que la policía les tenía permitido robar en la avenida, con límite en el puente de la autopista — tres cuadras liberadas —, como intercambio de favores que los adolescentes hacían para ellos.” (original)

⁴⁹ “Hay algunas claves para poder moverse con tranquilidad en este barrio y yo las manejo perfectamente, aunque, claro, lo impredecible siempre puede suceder. Es cuestión de no tener miedo (...)” (original)

torna cada vez menos possível, sendo uma das características do modo gótico enfatizar o medo, sobretudo o medo ao diferente.

A narradora/protagonista diz que no bairro havia muitos moradores de rua e que eles quase não recebiam ajuda. Na frente da mansão da narradora/protagonista havia um prédio abandonado, onde moravam uma criança pequena e sua mãe, uma mulher jovem: “Está grávida de poucos meses, embora nunca se saiba quando se trata das mães viciadas do bairro, tão magrinhas. O filho deve ter uns cinco anos, não vai à escola e passa o dia no metrô, pedindo dinheiro em troca de santinhos de Santo Expedito” (ENRIQUEZ, 2017, p. 12).⁵⁰ Em seguida, a protagonista relata o modo em que o menino fazia isso:

Tem um método muito inquietante: depois de oferecer o santinho aos passageiros, obriga-os a dar-lhe a mão, um aperto breve e ensebado. Os passageiros reprimem a pena e o asco: o menino está sujo e cheira mal, mas nunca vi ninguém suficientemente piedoso a ponto de tirá-lo do metrô, levá-lo para casa, dar-lhe um banho, ligar para um assistente social (ENRIQUEZ, 2017, p. 12).⁵¹

A narradora faz essa afirmação, colocando de certo modo a culpa nas demais pessoas, mas não se incluindo entre os que poderiam de fato ajudar o menino. A classe média muitas vezes pensa em solucionar os problemas, mas espera somente que os outros atuem e se omitem. A narradora conclui, “não era um menino doce nem terno” (ENRIQUEZ, 2016, p. 12).⁵² A descrição da maneira em que o menino pede dinheiro no metrô, segundo Hodgson (2019, p. 45, tradução nossa) é “uma das coisas que traz o sentido inquietante do gótico (...). É uma maneira de fazer que os passageiros toquem o que usualmente ignoram”.⁵³

Sobre a mãe do menino, a narradora afirma “não gosto da mãe. Não só por sua irresponsabilidade, ou porque fuma crack e a cinza queima a barriga de grávida, ou porque eu jamais a tenha visto tratar com amabilidade seu filho, o menino sujo”

⁵⁰ “(...) vive una mujer joven con su hijo. Está embarazada, de unos pocos meses, aunque nunca se sabe con las madres adictas del barrio, tan delgadas. El hijo debe tener unos cinco años, no va a la escuela y se pasa el día en el subterráneo, pidiendo dinero a cambio de estampitas de San Expedito.” (original)

⁵¹ “Tiene un método muy inquietante: después de ofrecerles la estampita a los pasajeros, los obliga a darle la mano, un apretón breve y mugriento. Los pasajeros contienen la pena y el asco: el chico está sucio y apesta, pero nunca vi a nadie lo suficientemente compasivo como para sacarlo del subte, llevárselo a su casa, darle un baño, llamar a asistentes sociales.” (original)

⁵² “No era un chico dulce ni tierno.” (original)

⁵³ “Una de las cosas que trae el sentido inquietante típico del gótico (...). Es una manera de hacer que los pasajeros toquen lo que usualmente ignoran.” (original)

(ENRIQUEZ, 2017, p. 12-13).⁵⁴ A mãe do garoto também teria características góticas, de acordo com Hodgson (2019, p. 46, tradução nossa), pois “nunca se mexe, pelo menos nunca quando a narradora passa. A narradora menciona que a mãe está no mesmo lugar a cada hora de cada dia. Ademais, nunca demonstra bondade ao seu filho (...)”.⁵⁵

A narradora tem um ideal de mãe, aquela que cuida e trata com carinho o filho e ao se deparar com uma mãe diversa do padrão afirma não gostar dela. No entanto, ela sequer pensou o motivo de a mulher chegar a essa situação extrema, sendo uma dependente química, moradora de rua e com filhos pequenos, mostrando como as pessoas julgam as demais, apontando erros e falhas sem perceber os problemas sistêmicos da sociedade, como a desigualdade de classes, falta de saúde, educação e moradia básicas, entre outros.

A narradora/protagonista tem uma amiga chamada Lala, que “(...) decidiu ser mulher e brasileira, mesmo tendo nascido macho e uruguaio” (ENRIQUEZ, 2017, p. 13).⁵⁶ A amiga travesti era uma das melhores cabeleireiras do bairro, tinha deixado de se prostituir e era devota da Pomba Gira, entidade espiritual tradicional de religiões de matriz africana, como Candomblé e principalmente da Umbanda e simboliza a sensualidade, o amor, a independência, a sabedoria e o poder feminino, entre outros (POMBA, 2023).

A relação de Lala e Pomba Gira se torna ainda mais interessante ao notar-se que a entidade “se incorpora em um médium, somente do sexo feminino, estando associada à espíritos de mulheres que em vida eram prostitutas, cortesãs ou ligadas aos prazeres mundanos e que voltam ao mundo terreno para ajudar outras pessoas” (POMBA, 2023). Lala já tinha sido prostituta e ela vai servir de apoio à protagonista ao longo da narrativa quando ela mais precisava.

Observa-se a presença de uma religião popular, algo que aparece em vários contos de Enriquez, destacando a importância das crenças e ritos locais, como ainda será visto ao decorrer da presente narrativa. A narradora e a amiga conversam sobre a mãe do menino sujo e Lala diz que essa mulher é um monstro:

⁵⁴ “Não gosto da mãe. Não só por sua irresponsabilidade, ou porque fuma crack e a cinza queima a barriga de grávida, ou porque eu jamais a tenha visto tratar com amabilidade seu filho, o menino sujo.” (original)

⁵⁵ “Nunca se mueve, al menos nunca cuando pasa la narradora. La narradora menciona que la madre está en el mismo lugar cada hora de cada día. Además, nunca muestra la bondad hacia su hijo (...)” (original)

⁵⁶ “decidió ser mujer y brasileña, pero había nacido varón y uruguayo.” (original)

— Me dá calafrios, menina. Parece amaldiçoada, sei lá. — Por que diz isso? — Não digo nada. Mas aqui no bairro comentam que ela faz qualquer coisa por dinheiro, vai até a reuniões de bruxos. — Ai, Lala, que bruxos? Não tem bruxos por aqui, não acredite em tudo que dizem (ENRIQUEZ, 2017, p. 13-14).⁵⁷

Aqui aparece a ideia do outro como o diferente, o monstro, o que dá medo. Hodgson (2019, p. 47, tradução nossa), afirma que “Lala é a versão aceita de alguém diferente, em contraste com o menino e a sua mãe, que são ‘os outros’ que representam uma ameaça”.⁵⁸ Sendo assim, tanto a narradora, classe média, quanto a amiga cabeleireira, classe baixa, temem a moradora de rua, que se encontra na extrema miséria, associando-a com coisas negativas e que dão medo. Isso é um mecanismo para tentar se afastar ainda mais do outro, aumentando as distâncias não só de classes, mas também as distâncias físicas e emocionais.

Uma das características do gótico segundo Ordiz Alonso-Collada (2014b, p. 93) é essa utilização da evocação do medo como principal recurso em suas narrativas. No gótico, conforme os tempos mudam, os recursos narrativos vão mudando para se adaptar aos medos contemporâneos. No entanto, é comum que no gótico a incerteza tome forma de monstros e diversas obras contemporâneas passaram a dar voz a esses monstros, que muitas vezes eram silenciados ou taxados moralmente como o mal que deveria ser combatido. Quando esse “outro” ganha voz, muitas vezes ocorre uma identificação com o monstro, gerando dúvidas sobre o que é ou não correto, bom, humano, moral e isso assusta, gera terror (ORDIZ ALONSO-COLLADA, 2014b, p. 95).

Na narrativa, a mãe do menino sujo dá medo, mas moralmente não poderiam dizer que desejavam o seu desaparecimento, por exemplo, pois seria algo desumano por parte delas. Outro aspecto é que ao longo do conto, a narradora tem atitudes que muitos poderiam considerar como más, porém os leitores poderiam se identificar com tais atitudes, aproximando-o ainda mais do monstruoso. A narradora nega que no bairro haja bruxos, ao que Lala replica:

⁵⁷ “— Me da escalofríos, mami. Está como maldecida, yo no sé. —¿Por qué lo decís? —Yo no digo nada. Pero acá en el barrio dicen que hace cualquier cosa por plata, que hasta va a reuniones de brujos. —Ay, Lala, qué brujos. Acá no hay brujos, no te creas cualquier cosa. Me dio un tirón de pelo que me pareció intencionado, pero pidió perdón. Fue intencionado. — Qué sabrás vos de lo que pasa en serio por acá, mamita. Vos vivís acá, pero sos de otro mundo.” (original)

⁵⁸ “Lala es la versión aceptado de alguien diferente, en contraste con el chico y su madre, que son “los otros” que representan una amenaza.” (original)

– Que é que você sabe do que acontece de verdade por aqui, menina? Você mora aqui, mas é de outro mundo. Lala tem um pouco de razão, embora me incomode escutar isso dessa maneira. Incomoda que ela, tão sinceramente, me coloque no meu lugar, a mulher de classe média que se julga desafiadora porque decidiu morar no bairro mais perigoso de Buenos Aires (ENRIQUEZ, 2017, p. 14).⁵⁹

A amiga deixa bem claro que a narradora não é igual às demais pessoas do bairro, ela é de uma classe social mais alta e escolheu morar ali, em sua mansão, diferente de outros que não tem outra opção para morar ou que estão morando nas ruas. A amiga marca a alteridade da narradora, ela é o outro, diferente dos demais que moram ali, seguindo a característica do modo gótico de marcar e mostrar essas diferenças.

Depois, Lala pede a outra cliente no salão, travesti e prostituta, conhecedora de muitas histórias do bairro, para contar o que sabe da mãe do menino sujo, mas ela decide não contar nada para a narradora/protagonista, que pensa: “Melhor assim. Não quero escutar as histórias de terror do bairro, que são todas inverossímeis e críveis ao mesmo tempo e que não me dão medo, pelo menos de dia” (ENRIQUEZ, 2017, p. 14).⁶⁰

Observa-se um ambiente gótico no bairro, escuro, violento, sujo, pobre, com pessoas contando histórias de terror e bruxaria, lendas populares que podem parecer inverossímeis, mas que tem aspectos críveis, que ocorrem no dia a dia, então muitas pessoas acreditam nas histórias contadas. Outra característica do gótico contemporâneo seria essa reinvenção do espaço (ORDIZ ALONSO-COLLADA, 2014b, p. 98).

Uma noite, o menino, chamado de menino sujo pela narradora/protagonista, aparece na porta da sua casa e diz que a mãe dele ainda não voltou. Ela perguntou se ele estava com medo, mas ele respondeu que estava com fome. Então, a narradora decide deixá-lo entrar e lhe dá comida. Ela lhe perguntou sobre a mãe, mas ele não respondia, o que impacientou a narradora:

Tive vontade de sacudi-lo e, em seguida, me envergonhei. Ele precisava de ajuda; eu não tinha por que saciar minha curiosidade mórbida. E, mesmo

⁵⁹ “—Qué sabrás vos de lo que pasa en serio por acá, mamita. Vos vivís acá, pero sos de otro mundo. Tiene un poco de razón, aunque me molesta escucharlo así, me molesta que ella, tan sinceramente, me ubique en mi lugar, la mujer de clase media que cree ser desafiante porque decidió vivir en el barrio más peligroso de Buenos Aires.” (original)

⁶⁰ “Mejor. No quiero escuchar las historias de terror del barrio, que son todas inverosímiles y creíbles al mismo tiempo y que no me dan miedo; al menos, de día.” (original)

assim, algo no silêncio dele me irritava. Queria que fosse um menino amável e encantador, não aquele menino áspero e sujo (...)" (ENRIQUEZ, 2017, p. 16).⁶¹

Agora a narradora compara o menino ao seu ideal de infância, isto é, crianças doces, obedientes e limpas. Tendo em vista que o menino sujo não lhe respondia, ela ficou nervosa, mas logo se envergonhou, em razão de possivelmente se dar conta da situação do menino e ela, em uma atitude egoísta, queria saber de seus próprios interesses, no caso, saciar a sua curiosidade sobre a mãe do menino.

Depois, ela decidiu ir a pé com o menino até uma sorveteria ali perto, visto que ela não tinha nenhuma sobremesa em casa. O caminho estava vazio e cheio de altares, a narradora/protagonista lembrou que era dia 8 de janeiro, data em que se celebra o dia de *Gauchito Gil*. Ela explicou para o menino quem ele era:

Um santo popular da província de Corrientes que se venera em todo o país, especialmente nos bairros pobres — embora haja altares por toda a cidade, inclusive nos cemitérios. Antonio Gil, segundo se conta, foi assassinado como desertor no fim do século XIX: um policial o matou, pendurou-o numa árvore e o degolou. Mas, antes de morrer, o desertor disse ao policial: 'Se quiser que seu filho se cure, precisa rezar por mim'. O policial obedeceu, porque seu filho estava muito doente, e o menino se curou. Então o homem baixou Antonio Gil da árvore, deu-lhe sepultura e, no lugar onde se havia esvaído em sangue, foi levantado um santuário, que existe até hoje e que a cada verão recebe milhares de pessoas (ENRIQUEZ, 2017, p. 17).⁶²

Verifica-se, nesse trecho, a explicação sobre uma crença popular religiosa muito famosa na Argentina, que é uma história contada oralmente em todo o país. O santo tem muitos devotos e é bastante citado em obras literárias. A narradora continua explicando como eram os altares: "Havia vários panos vermelhos e uma ou outra bandeirinha vermelha: a cor do sangue, a lembrança da injustiça e da degola. Mas nada era macabro ou sinistro. O *gaucho* traz sorte, cura, ajuda e não pede muito em troca (...)" (ENRIQUEZ, 2017, p. 17).⁶³ Depois, no meio do caminho, a

⁶¹ "Tuve ganas de sacudirlo y enseguida me avergoncé. Necesitaba que lo ayudase; no tenía por qué saciar mi curiosidad morbosa. Y, sin embargo, algo en su silencio me enojaba. Quería que fuera un chico amable y encantador, no este chico hosco y sucio (...)." (original)

⁶² "Un santo popular de la provincia de Corrientes que se venera en todo el país y especialmente en los barrios pobres —aunque hay altares por toda la ciudad, incluso en los cementerios—. Antonio Gil, se cuenta, fue asesinado por desertor a fines del siglo XIX: lo mató un policía; lo colgó de un árbol y lo degolló. Pero, antes de morir, el gaucho desertor le dijo: «Si querés que tu hijo se cure, tenés que rezar por mí.» El policía lo hizo porque su hijo estaba muy enfermo. Y el chico se curó. Entonces, el policía bajó a Antonio Gil del árbol, le dio sepultura y, en el lugar donde se había desangrado, se fue levantando un santuario, que existe hasta hoy y que todos los veranos recibe a miles de personas." (original)

⁶³ "Había varias telas rojas y alguna bandera chica roja: el color de la sangre, el recuerdo de la injusticia y el degüello. Pero nada era macabro o siniestro. El gaucho trae suerte, cura, ayuda y no pide mucho a cambio (...)." (original)

narradora/protagonista acendeu uma das velas para o santo que se havia apagado. A narradora notou o menino inquieto e ele afirmou:

– O gaucho é bom – disse ele. – Mas o outro, não. (...) – Que outro? – perguntei. – O esqueleto – respondeu. – Lá atrás há esqueletos. No bairro, “lá atrás” é uma referência ao outro lado da estação, (...). Ali costumam aparecer altares para santos menos amáveis que o Gauchito Gil. Sei que Lala leva até o aterro (...) suas oferendas para a Pombagira, seus pratos coloridos e seus frangos comprados no supermercado porque não se anima a matar uma galinha. E ela me contou que “lá atrás” há montes de São Morte, o santinho esqueleto com suas velas vermelhas e pretas (ENRIQUEZ, 2017, p. 18).⁶⁴

A narradora/protagonista explicou ao garoto que o santo não era mau, que podia fazer o mal se lhe pedissem, mas que a maioria das pessoas só pedia proteção, não coisas ruins. Há uma presença importante de lendas populares no conto, demonstrando a relevância e popularidade dessas narrativas, principalmente de âmbito religioso. De novo é citada a Pomba Gira, que faz parte de crenças populares afro-brasileiras e que ganhou espaço e importância em países vizinhos, como no caso da Argentina, por causa da imigração (Hodgson, 2018, p. 41).

Enquanto estavam na sorveteria, a narradora começou a se questionar o que faria com o menino cujo caso a sua mãe não aparecesse. Ela não sabia se o levava até a delegacia, algum hospital, deixá-lo em sua casa ou ligar para algum serviço social. Em conclusão ela afirmou “eu me dei conta, enquanto o menino sujo lambia os dedos lambuzados, do pouco que me importavam as pessoas, de como me pareciam naturais aquelas vidas desgraçadas” (ENRIQUEZ, 2016, p. 19).⁶⁵

De acordo com Adriana Goicochea (2021), que aborda o gótico na narrativa de Mariana Enriquez, o inquietante (sinistro) “(...) está localizado no bairro (...) e na oposição entre a vida que levam as pessoas do bairro e a atitude do resto dos habitantes da cidade, nos quais descobre a indiferença, a falta de solidariedade e o nojo” (GOICOCHEA, 2021, p. 65, tradução nossa).⁶⁶ Retornaram da sorveteria no

⁶⁴ “–El gaucho es bueno –dijo–. Pero el otro no. (...) –Qué otro –le pregunté. –El esqueleto –me dijo–. Allí atrás hay esqueletos. En el barrio, «allá atrás» es una referencia al otro lado de la estación, (...). Ahí suelen aparecer altares para santos menos amables que el Gauchito Gil. Sé que Lala lleva hasta el terraplén (...) sus ofrendas para la Pomba Gira, sus platos coloridos y sus pollos comprados en el supermercado porque no se anima a matar una gallina. Y ella me contó que hay montones de San La Muerte «allá atrás», el santito esqueleto con sus velas rojas y negras.”

⁶⁵ “Me daba cuenta, mientras el chico sucio se lamía los dedos chorreados, de lo poco que me importaba la gente, de lo naturales que me resultaban esas vidas desdichadas.” (original)

⁶⁶ “(...) está localizado en el barrio (...) y en la oposición entre la vida que llevan las personas del barrio y la actitud del resto de los habitantes de la ciudad, en los que descubre la indiferencia, la falta de solidaridad y el asco.” (original)

escuro, em razão de um apagão, o que acontecia com frequência nas noites de muito calor, conforme explica a narradora. Na Argentina, os apagões eram comuns no final da década de 80 e 90 e continuam acontecendo até hoje, principalmente durante o verão⁶⁷, o que causa grandes prejuízos, mostrando como parte da infraestrutura básica ainda é precária em certas regiões ou bairros.⁶⁸

A mãe do menino sujo havia voltado à sua esquina e ela estava furiosa, ameaçou a narradora/protagonista com uma garrafa quebrada e gritou com ela e lhe perguntou o que ela queria fazer com seu filho, mandando-lhe ir embora logo. O menino sujo ficou olhando para o chão e não falou nada. A narradora afirmou: “Fiquei irritada com ele. Que mal-agradecido o fedelho, pensei, e saí correndo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 20).⁶⁹ A narradora explicou que ficou com medo de que a mãe do menino mandasse alguém até sua casa para buscar ela ou bater nela.

O gótico contemporâneo reinventa a alteridade oferecendo uma dupla interpretação, segundo Inés Ordiz Alonso-Collada (2014b, p. 105, tradução nossa), pois, sob uma perspectiva, “(...) se transforma em um modo subversivo que expõe a própria monstruosidade humana e, por outra, reconstrói as oposições binárias que nos separam do ‘outro’ para reproduzir um discurso tradicional em que se enfatiza o medo ao diferente”.⁷⁰

Na narrativa, o medo ao outro se manifesta no receio e distância que a narradora quer manter dos pobres, moradores de rua, dependentes químicos, assaltantes e traficantes de drogas, sabendo que eles estão lá, mas mantendo-se confiante por achar que sabe mover-se pelo bairro. Eles seriam o outro de quem deveria manter-se afastada e essas oposições são citadas no texto. No entanto, a narradora também mostra seu lado monstruoso ao ficar com raiva de uma criança pequena porque ele não a defendeu de sua mãe ou por ela não fazer nada realmente significativo para ajudar o menino, o que depois fará com que se sinta culpada.

⁶⁷ Sobre os apagões: <https://elpais.com/argentina/2023-03-02/un-apagon-deja-a-20-millones-de-argentinos-sin-luz-tras-un-incendio-en-la-periferia-de-buenos-aires.html>. Acesso em: 23 ago. 2023.

⁶⁸ Sobre a crise de moradia na Argentina e a vida em uma das maiores comunidades do país: <https://www.tiempoar.com.ar/informacion-general/crisis-habitacional-en-la-argentina-uno-de-cada-tres-hogares-no-cuenta-con-una-vivienda-adeuada/>; <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-48748088>.

⁶⁹ “Me enojé con él. Qué desagradecido el pendejo, pensé, y salí corriendo.” (original)

⁷⁰ “(...) se convierte en un modo subversivo que expone la propia monstruosidad humana y, por otro, reconstruye las oposiciones binarias que nos separan del ‘otro’ para reproducir un discurso tradicionalista en el que se enfatiza el miedo a lo diferente.” (original)

No dia seguinte, nem o menino nem a mãe estavam mais na esquina. Uma semana mais tarde, apareceu o corpo de um menino degolado em um estacionamento ali perto. O menino, com idade entre cinco e sete anos, mesma idade que o menino sujo, tinha sido torturado e suspeitavam que tinha sido vítima de um ataque sexual. Esse fato na narrativa é muito inquietante, em razão de, assim como a narradora, quem lê pensa imediatamente que a vítima seria o menino sujo.

O modo como foi narrado sobre o corpo do menino e o que lhe fizeram é direto, duro, chocante, como ocorre nas matérias jornalísticas, sem metáforas nem elipses. Por tratar-se de um fato tão violento, o leitor pode sentir essa inquietação e inclusive medo, próprios do relato gótico, gerando um mal-estar, uma vontade de não ler mais a narrativa, por ser muito cru, horrível, mas ao mesmo tempo, em uma atitude morbosa, querer saber mais sobre o que aconteceu e como ocorreu. Outro recurso do gótico contemporâneo é a presença da morte, uma situação que gera o sentimento do sinistro, segundo Freud (2019, p.70). Ao mesmo tempo que todos têm certeza da morte, em virtude de ela fazer parte do cotidiano, é algo que evoca medo e temor, algo do qual se quer distância.

A narradora/protagonista teve certeza de que se tratava do menino sujo e sentiu culpa por não ter feito nada para salvá-lo, tirá-lo daquela situação. O bairro se encheu de policiais e de jornalistas. A narradora e sua amiga Lala ficaram frente à televisão esperando por notícias: “Era estranha a decisão de esperar os detalhes do crime pela televisão, mas nós duas conhecíamos bem a dinâmica do bairro: ninguém ia falar, não a verdade, pelo menos durante os dias iniciais” (ENRIQUEZ, 2017, p. 21).⁷¹ A narradora explica que esse silêncio era para proteger determinadas pessoas do bairro, caso fosse necessário. Aos poucos, os detalhes macabros do corpo da vítima iam sendo revelados:

(...) a cabeça estava rapada até o osso e que não tinha sido encontrado cabelo na área. Também que as pálpebras haviam sido costuradas e a língua, mordida, não se sabia se pelo próprio menino morto ou — e isso fez Lala soltar um grito — pelos dentes de outra pessoa. (...) Até a meia-noite, ninguém havia reclamado o corpo. Também se sabia que tinha sido torturado: o torso estava coberto de queimaduras de cigarro. Suspeitavam de um ataque sexual, que se confirmou (...) (ENRIQUEZ, 2017, p. 21-22).⁷²

⁷¹ “Era extraña la decisión de esperar los detalles del crimen por televisión, pero las dos conocíamos bien la dinámica del barrio: nadie iba a hablar, no con la verdad, al menos durante los primeros días. (original)

⁷² “(...) se sabía que la cabeza estaba pelada hasta el hueso y que no se había encontrado pelo en la zona. También, que los párpados estaban cosidos y la lengua mordida, no se sabía si por el propio chico muerto o —y esto le arrancó un grito a Lala— por los dientes de otra persona. Para la medianoche,

A descrição é terrífica, causa medo e angústia, tanto nos personagens quanto no leitor, em razão de ser uma descrição cru e direta sobre os fatos. Mariana Enriquez afirmou em diversas entrevistas, como uma presencial para a Biblioteca Nacional Mariano Moreno (2018), que ela gosta de gerar esses sentimentos e sensações no leitor, pois ao ler uma narrativa ele não pode desviar o olhar, fingir que não vê, como faz na vida real. Do mesmo modo, a narradora não consegue ignorar o que aconteceu em seu bairro, o que será diferente para quem não mora ali, que em uma semana já terá esquecido (HODGSON, 2019, p. 49).

Uma das características do gótico contemporâneo é que ele representa um reflexo obscuro da realidade, pois em um sentido coletivo, o gótico se transformou em um meio de representação “descrito como um reflexo dos medos culturais que atemorizam as diferentes sociedades em que aparece”⁷³ (ORDIZ ALONSO-COLLADA, 2014b, p. 91, tradução nossa), em virtude de ser capaz de observar a realidade social e a versão da História que foi imposta, fazendo críticas e revisitando os conhecimentos. No conto analisado aparece o medo à morte, mas também a insegurança frente às pessoas diferentes, os miseráveis, dependentes químicos e traficantes de drogas, entre outros, mostrando medos culturais sobretudo da classe média.

A narradora diz para Lala que queria ver o menino e a amiga responde: “— Não seja louca, como vão mostrar um menino decapitado! Por que você quer ver? Que macabra. Sempre foi uma monstrixinha, a condessa mórbida no palácio da rua Virreyes” (ENRIQUEZ, 2017, p. 22).⁷⁴ Neste trecho, há uma inversão de papéis e quem é o monstro, o outro, é a narradora, por causa de sua suposta curiosidade mórbida, que espanta a sua amiga. A narradora explica conhecer o menino e passa a ter certeza de que o garoto decapitado é o menino sujo, seu vizinho, e assim entra em uma espiral de culpa:

Por que não cuidei dele, por que não averigüei como tirá-lo da mãe, por que pelo menos não lhe dei um banho? (...) por que pelo menos não lhe tirar a

nadie había reclamado el cuerpo. También se sabía que había sido torturado: el torso estaba cubierto de quemaduras de cigarrillos. Sospechaban un ataque sexual, que se confirmó alrededor de las dos de la mañana (...).” (original)

⁷³ “descrito como un reflejo de los miedos culturales que atemorizan a las diferentes sociedades en las que aparece.” (original)

⁷⁴ “— Não seja louca, como vão mostrar um menino decapitado! Por que você quer ver? Que macabra. Sempre foi uma monstrixinha, a condessa mórbida no palácio da rua Virreyes.” (original)

imundície? E, sei lá, comprar-lhe um patinho e aquelas varinhas de fazer bolhas de sabão para ele brincar. (...) na cidade há supermercados que não fecham nunca e vendem tênis, e eu poderia ter comprado um par para ele, como fui deixá-lo andar descalço, de noite, por essas ruas escuras? Não podia ter deixado que voltasse para a mãe. Quando ela me ameaçou com a garrafa, eu deveria ter chamado a polícia para que a levassem presa e ter ficado com o menino comigo ou o ajudado a entrar em processo de adoção por uma família que o quisesse. Mas não. Fiquei irritada com ele por ser mal-agradecido, porque não me defendeu... da própria mãe! Fiquei irritada com um menino aterrorizado, filho de uma mãe viciada, um menino de cinco anos que vive na rua! (ENRIQUEZ, 2017, p. 22-23).⁷⁵

O monstro passou a ser a narradora, por não ter feito nada que tirasse o menino daquela situação de rua, como se o tivesse deixado morrer. As pessoas leitoras se identificam com o monstro, sendo essa uma das características do gótico contemporâneo, em razão de o leitor começar a se indagar se teria de fato feito algo pelo menino sujo ou teria feito igual ou pior que a narradora. Quem lê questiona a sociedade na qual vive, onde as pessoas fingem não ver todos os problemas e coisas ruins a seu redor e se dá conta de que ele também pode fazer parte disso.

Aqui a omissão da narradora é inquietante e estranha, mas, ao mesmo tempo, familiar, muitos se identificam com essa atitude, por isso estaria presente o sinistro feminino, uma estética subversiva da personagem feminina, respondendo a uma motivação crítica e catártica de reivindicar-se como sujeito sinistro (ABALIA, 2014, p. 842), que se mostra na decisão da personagem se omitir, deixar de atuar propositadamente.

A amiga Lala, ao perceber a narradora/protagonista desesperada, comenta não acreditar que o menino sujo tenha sido o degolado, vendo a morte como uma mensagem para alguém, uma vingança dos narcotraficantes da região, pois só eles matariam desse jeito. Como é comum nos relatos com eventos insólitos, surgem na narrativa algumas explicações racionais para o ocorrido, gerando dúvidas e inquietações nos personagens e nos leitores, o que também amplia as possibilidades de leitura da narrativa.

⁷⁵ “¡Por qué no lo cuidé, por qué no averigüé cómo sacárselo a la madre, por qué al menos no le di un baño! (...) ¿por qué, al menos, no quitarle la mugre? Y, no sé, comprarle un patito y esos palitos para hacer burbujas y que jugara. (...) en la ciudad hay hipermercados que no cierran nunca y venden zapatillas, y le podría haber comprado un par, ¿cómo lo dejé andar descalzo, de noche, por estas calles oscuras? No tendría que haberlo dejado volver con su madre. Cuando ella me amenazó con la botella, tendría que haber llamado a la policía para que la metieran presa y quedarme yo con el chico o ayudar a que entrara en adopción con una familia que lo quisiera. Pero no. Me enojé con él por malagradecido, porque no me defendió ¡de su madre! ¡Me enojé con un chico aterrorizado, hijo de una madre adicta, un chico de cinco años que vive en la calle! (original)

No dia seguinte, noticiaram no jornal que uma mulher chamada Nora apareceu para reclamar o corpo do menino. Ela chegou no necrotério com alguns familiares e um bebê recém-nascido nos braços. Novamente as coincidências são sinistras, em razão de a mãe do menino sujo também estar grávida e poderia ter dado à luz. A narradora teve certeza de que o menino sujo, cujo nome era Ignacio, apelidado de Nachito, era o menino degolado. No entanto, nesse momento gravaram a mãe do garoto saindo do Fórum e ela não era a mãe do menino sujo, não se pareciam em nada. Explicaram que demoraram para procurar ali o menino, por serem de *Castelar*, uma região que ficava longe do bairro *Constitución*.

Outra característica fundamental do gótico é que ele se baseia na oposição à estética realista, pois “os mundos das ficções góticas sempre estarão enfeitados por elementos do insólito, sejam sobrenaturais, maravilhosos ou simplesmente estranhos” (ORDIZ ALONSO-COLLADA, 2014b, p. 91, tradução nossa).⁷⁶ As coincidências inquietantes e a repetição involuntária são alguns dos temas que provocam o efeito sinistro, de acordo com Freud (2019, p.60) e no presente caso, as coincidências com a vítima chegam a ser insólitas: mesma idade; aparecer logo após o menino sujo sumir; a vítima foi degolada, assim como tinha acontecido com o *Gauchito Gil*, o santo popular sobre quem a narradora e o menino conversaram e inclusive acenderam uma vela em um de seus altares na rua; e as mães de ambas as crianças estarem grávidas.

A mídia continuava expondo o caso e dava mais detalhes macabros sobre como haviam encontrado o corpo do menino. A amiga Lala disse à narradora/protagonista: “– Rainha, neste bairro ninguém dorme mais, estou te dizendo. Aqui a gente pode até ser delinquente, mas isso é satânico. – É o que estão dizendo. Que é satânico. Não, satânico, não. Dizem que foi um sacrifício, uma oferenda (...)”⁷⁷ (ENRIQUEZ, 2017, p. 25) a *San La Muerte*. Novamente está presente a ligação dos acontecimentos com as crenças e religiões populares da região. Faqueri e Zaratin (2020, p. 160) explicam que o terror na narrativa está presente pelo

medo das lendas urbanas e das crenças populares, que, mesmo parecendo irreais, são passíveis de acontecer, principalmente em um bairro como o de *Constitución*. Existe uma desestabilização do real com os todos esses

⁷⁶ “los mundos de las ficciones góticas estarán siempre hechizados por elementos de lo insólito, ya sean sobrenaturales, maravillosos o simplemente extraños.” (original)

⁷⁷ “– Reina, en este barrio nadie duerme más, yo te digo. Acá seremos delincuentes, pero esto es satánico. – Eso están diciendo. Que es satánico. No, satánico no. Dicen que fue un sacrificio, una ofrenda a San La Muerte”. (original)

organismos que constituem o texto apresentado para que se instaure a dúvida, a indagação, o medo, a incerteza daquilo que acontece ali.

A narradora continuava pensando nas coincidências e ligações entre o menino morto e o menino sujo e a mãe, continuava questionando os fatos e gerando incertezas no leitor. Lala lhe disse que se a chamassem no juizado para testemunhar sobre o caso, jamais deveria contar que o menino sujo lhe falou sobre *San La Muerte* e nem falar nada, elas tinham que se manter em silêncio. A narradora concordou e começou a pensar em todas as hipóteses pelas quais o menino sujo e sua mãe foram embora, concluindo que os meninos de rua não ficam em um só lugar, era normal que se mudassem constantemente e que tudo não passou de coincidências. A narradora tentava se convencer disso, mais uma vez tentando afastar a culpa que sentia por não ter ajudado o menino.

O bairro ficou mais silencioso, pois havia muito patrulhamento na região após o crime acontecer, mas a narradora se sentia mais insegura. Na esquina onde dormiam o menino sujo e a mãe “(...) os moradores fizeram um altar para o Degoladinho, como o chamavam. E puseram uma foto que dizia ‘Justiça para Nachito’” (ENRIQUEZ, 2017, p. 27).⁷⁸

Mesmo sendo citados santos populares na narrativa e possivelmente leitores que não sejam argentinos não os conheçam, eles impressionam ou causam medo. Isso porque um recurso do gótico contemporâneo é a capacidade de ele ser global (ORDIZ ALONSO-COLLADA, 2014b, p. 106), pois o medo é algo sentido por todos, no mundo inteiro. Alguns medos são gerais e outros mais específicos, dependendo do lugar, da época e da cultura, porém o gótico se adapta a ambos. Por isso, apesar de ser global, não deixa de ser local e trabalhar com aspectos mais próximos às pessoas leitoras. Tendo em vista essa globalização, o modo literário está inserido em uma grande rede de intertextualidades definindo sua nova forma híbrida (ORDIZ ALONSO-COLLADA, 2014b, p. 107).

A narradora foi chamada a declarar, mas não disse nada relevante, visto que de fato não conhecia o menino da foto, Ignacio, pois não era o menino sujo. Depois, ela explica: “Desde o crime, preferia não usar o metrô porque não queria me deparar

⁷⁸ “(...) los vecinos hicieron un altar para el Degolladito, como lo llamaban. Y pusieron una foto que decía «Justicia para Nachito’.” (original)

com o menino sujo. E, ao mesmo tempo, queria voltar a vê-lo de uma maneira obsessiva, doentia” (ENRIQUEZ, 2017, p. 28).⁷⁹

Um jornal local vazou fotos do menino degolado, gerando um falso escândalo público pelo horror da publicação, pois de fato várias edições dessa publicação foram esgotadas, demonstrando a morbidez do público, mostrando-se sinistro, ou seja, algo que deveria permanecer oculto (fotos do cadáver) e veio à tona, gerando horror, mas também interesse e obsessão. Mesmo vendo as fotos e vídeos que mostravam o contrário, a narradora/protagonista ainda cogitava o menino sujo como o menino morto ou o próximo a morrer.

No salão da amiga, o único assunto era o Degoladinho. A cliente Sarita contou que em sua cidade também apareceu uma menina degolada e estuprada. Lala pediu para que ela parasse de contar isso e Sarita e a narradora dialogam:

– Mas, se foi assim, o que você quer que eu diga? É coisa de bruxos. – A polícia acha que são traficantes – afirmei. – Está cheio de traficantes bruxos – disse Sarita. (...) Fazem rituais para pedir proteção. Por isso cortaram a cabeça e a puseram no lado esquerdo. Acreditam que, fazendo essas oferendas, a polícia não os pega, porque as cabeças têm poder. Não são apenas traficantes de drogas, também estão envolvidos no tráfico de mulheres” (ENRIQUEZ, 2017, p. 29).⁸⁰

Aqui a personagem explica sobre um ritual de proteção feito depois de assassinar uma pessoa, utilizando o cadáver no ritual de bruxaria. Como em outros contos do livro, são citados os bruxos, os quais aparecem muito em histórias góticas e fantásticas, em virtude de sempre serem muito relacionados a poderes sobrenaturais, podendo fazer o mal, gerando o medo próprio dessas narrativas.

Uma noite a narradora/protagonista sonhou que via o menino sujo desde a sua varanda, ele estava na rua e ia ser atropelado por um caminhão. Ela fazia sinais para que ele se mexesse, mas ele acabou sendo atropelado e degolado pelo impacto. Aqui está retratada novamente a culpa da narradora, dessa vez por meio do seu subconsciente, dado que no sonho ela tentava salvá-lo, mas não conseguia, e aparece também a morte, o horror e o medo. Ela não esquece o menino sujo, o qual

⁷⁹ “Desde el crimen, prefería no usar el subterráneo porque no quería encontrarme con el chico sucio. Y, al mismo tiempo, quería volver a verlo de una manera obsesiva, enfermiza.” (original)

⁸⁰ “–Pero si fue así, ¿qué querés que cuente? Éstas son cosas de brujos. –La policía cree que son narcos –dije yo. –Está lleno de narcos brujos –dijo Sarita–. (...) Hacen rituales para pedir protección. Por eso le cortaron la cabeza y la pusieron del lado izquierdo. Creen que si hacen estas ofrendas, no los agarra la policía porque las cabezas tienen poder. No son narcos nada más, también están en la venta de mujeres.” (original)

aparece em forma de fantasma em seu sonho, como um lembrete do ocorrido (HODGSON, 2019, p. 50).

A narradora visitou várias vezes a sua mãe, a qual lhe pediu para que se mudasse com ela um tempo, mas a narradora não quis, então a mãe: “Acusou-me de louca e discutimos aos gritos, como nunca antes” (ENRIQUEZ, 2017, p. 30).⁸¹ Tempos depois, a narradora/protagonista estava andando sozinha na rua à noite e viu a mãe do menino sujo tentando acender o seu cachimbo de crack, e foi lhe perguntar sobre o garoto.

A narradora/protagonista empurrou a mulher contra uma árvore para que ela falasse a verdade e perguntou: “– Onde está seu filho? – Que filho? Me solta. (...) Eu não tenho filho” (ENRIQUEZ, 2017, p. 30-31).⁸² No idioma original (ver nota de rodapé) a mulher responde que não tem filhos, no plural. A narradora apertou ainda mais a mulher e começou a enforcá-la, cravando as suas unhas em seu pescoço, sem se preocupar com os policiais que passavam por perto. A mulher tentou queimá-la com o isqueiro para se soltar, mas a narradora percebeu o movimento e apertou o seu pulso até que o isqueiro caiu e a mulher gritou:

– EU NÃO TENHO FILHO! – gritou, e sua voz grossa demais, doente demais, me despertou. O que eu estava fazendo? Enforcando uma adolescente moribunda em frente à minha casa? Talvez minha mãe tivesse razão. Talvez eu precisasse me mudar. Talvez, como ela dissera, eu tivesse uma fixação pela casa porque me permitia viver isolada, porque ali ninguém me visitava, porque estava deprimida e inventava para mim mesma histórias românticas sobre um bairro que, na verdade, era uma merda, uma merda, uma merda. (...) Talvez eu não fosse a princesa no castelo, mas a louca encarcerada na torre (ENRIQUEZ, 2016, p. 31).⁸³

Ao dizer que o grito da mãe do menino sujo a acordou, a narradora deixa uma dúvida no leitor, se aquilo era um sonho ou se havia acontecido de fato. Quando a mulher conseguiu se soltar, ela saiu correndo e disse rindo: ““– Eu dei ele! – gritou! (...) E depois acariciou o ventre vazio com as duas mãos e disse, bem claro e alto: –

⁸¹ “Me acusó de loca y discutimos a los gritos, como nunca antes.” (original)

⁸² “–Dónde está tu hijo. –Qué hijo. Soltame. (...) –Yo no tengo hijos.” (original)

⁸³ “–¡YO NO TENGO HIJOS! –me gritó, y el grito de su voz demasiado gruesa, enferma, me despertó. ¿Qué estaba haciendo? ¿Ahorcando a una adolescente moribunda frente a mi casa? A lo mejor mi madre tenía razón. A lo mejor tenía que mudarme. A lo mejor, como me había dicho, tenía una fijación con la casa porque me permitía vivir aislada, porque ahí no me visitaba nadie, porque estaba deprimida y me inventaba historias románticas sobre un barrio que, la verdad, era una mierda, una mierda, una mierda. (...) Que no era la princesa en el castillo, sino la loca encerrada en la torre.” (original)

E este eu também dei. Prometi os dois” (ENRIQUEZ, 2017, p. 32).⁸⁴ Essas falas seriam uma confirmação para a narradora de que o menino sujo está morto e que a própria mãe deu os filhos como parte de uma promessa provavelmente envolvendo rituais satânicos e traficantes de drogas, em razão de ela ser dependente química.

Ao longo da trama, a narradora/protagonista sente culpa por não ter cuidado do menino sujo e também culpa a mãe dele por não ter feito o mesmo. Vemos aqui a ideia de cuidado ligado à maternidade, isto é, o dever de cuidar seria da mãe. Porém, ela, no conto, não tem nenhuma capacidade para isso, sendo uma dependente química, a qual precisaria de um tratamento médico adequado, considerando que colocava o filho em grandes riscos. Além disso, ao mesmo tempo, a narradora/protagonista se pergunta por que não fez algo para ajudar o garoto, pois quando pôde ela não o fez, inclusive chegou a sentir raiva do menino em alguns momentos e certo receio ou medo.

Novamente está presente o sinistro, dado que por mais familiar e conhecido que o bairro fosse para a narradora, ela sentiu medo do lugar, o qual se tornou estranho para ela, e o mesmo ocorreu com o menino, pois no começo parecia alguém próximo e depois ela chegou a sentir raiva dele em alguns momentos e também certo receio e medo. No fim, a mãe do menino sujo sai correndo muito rápido e a narradora volta para sua casa de táxi, mas o lar já não lhe trazia o mesmo alívio de antes: “Sentei no chão, com as costas apoiadas na porta. Esperava os golpes suaves da mão pegajosa do menino sujo ou o ruído de sua cabeça rodando pela escada. Esperava o menino sujo que ia me pedir, mais uma vez, para deixá-lo entrar” (ENRIQUEZ, 2017, p. 32).⁸⁵

Ressalte-se que há várias passagens do conto em que a narradora/protagonista apresenta questionamentos sobre o que ela estava vivendo, ela problematiza isso, há muitas incertezas. Ademais, cita fatos que deixam o leitor em dúvida sobre o que ocorreu ou não e não explica muitos acontecimentos. O conto inicia (*incipit*) da seguinte maneira: “Minha família acha que estou louca porque escolhi

⁸⁴ “—¡Yo se los di! —me gritó. (...) Y después se acarició el vientre vacío con las dos manos y dijo, bien claro y alto: —Y a éste también se los di. Se los prometí a los dos.” (original)

⁸⁵ “Me senté en el piso, con la espalda contra la puerta. Esperaba los golpes suaves de la mano pegajosa del chico sucio o el ruido de su cabeza rodando por la escalera. Esperaba al chico sucio que iba a pedirme, otra vez, que lo dejara pasar.” (original)

morar na casa dos meus avós paternos em Constitución (...)”(ENRIQUEZ, 2017, p. 09).⁸⁶

O trecho indica as condições de saúde mental da narradora, destacando a possibilidade de que ela seja louca. Porém, nesse momento, o motivo seria somente por uma escolha de morar em um bairro que se tornou pobre e violento, o que poderia ser somente uma imprudência da personagem. No entanto, como supracitado, quando ela está enforcando a mãe do menino sujo, a narradora faz uma nova alusão à loucura, dizendo que talvez a mãe teria razão sobre seu estado mental, podendo afetar de certo modo o seu discernimento e, portanto, tudo aquilo narrado fica em suspense.

Essa informação abre uma nova possibilidade de leitura para o conto, desta vez como um relato fantástico. O jogo entre lucidez e loucura é um tópico comum do fantástico que permite aprofundar na percepção subjetiva do fenômeno ocorrido, propondo a possibilidade de que o personagem seja louco, o que gera uma explicação insatisfatória para o que aconteceu e, portanto, por não ser uma explicação totalmente racional, o efeito fantástico da narrativa se mantém (ROAS, 2016, p. 75).

Tendo em vista a inquietação e dúvida sobre os acontecimentos – o desaparecimento e possível morte do menino sujo, o sonho com o menino sujo, o encontro com a mãe dele, o menino degolado, a loucura da narradora – a narrativa também poderia se enquadrar no conceito do fantástico, de acordo com o professor David Roas (2016). Isso porque os personagens e o leitor problematizam os acontecimentos da narrativa, que geram inquietação ou medo. Além disso, tanto personagens quanto o leitor apresentam dúvidas e desconfiança sobre o que de fato ocorreu ou não, pois além da loucura da narradora, os sonhos são citados mais de uma vez, tópicos recorrentes do fantástico, dando espaço para incertezas e gerando a instabilidade do relato.

Por último, cabe destacar que o horror está presente em todo o conto, principalmente nas descrições do menino degolado e as hipóteses de porque o mataram, que causam medo nos personagens e também no leitor, que se choca e se inquieta com os acontecimentos. Notamos a presença de elementos góticos, principalmente na descrição do bairro em que mora a narradora/protagonista e o menino sujo, um lugar escuro, violento, com altares para santos populares, com casas

⁸⁶ “Mi familia cree que estoy loca porque elegí vivir en la casa familiar de Constitución, la casa de mis abuelos paternos (...)” (original)

abandonadas e pessoas sem lar. Nesse sentido, Hodgson (2019, p. 51, tradução nossa) explica:

o conto confirma os medos da classe média sobre interagir com 'o outro'. Há riscos graves ao tratar de morar com e ajudar os residentes de Constituição para a narradora. Ela vai embora louca. O risco de ignorar o problema é grave também: leva às mortes de meninos inocentes. Porém de um ponto de vista egoísta da classe média, a solução mais fácil seria continuar com a sua vida, para ignorar os problemas e normalizá-los. Enríquez manifesta o desespero por meio do uso do gótico em 'O menino sujo'. Mesmo que as pessoas vejam os problemas e hipoteticamente tenham a habilidade de fazer mudanças, ninguém faz nada nem nada muda. O medo controla as pessoas e esse é o horror.⁸⁷

Sendo assim, o que daria mais medo ao leitor seria exatamente a possibilidade de aquilo que foi narrado aconteça na vida real e tendo o poder de fazer alguma coisa, não se faça nada para mudar a dura realidade. O lugar da narradora faz o leitor se questionar sobre sua posição, o que faria naquela situação ou não, gerando angústias, pois basta ver um jornal para se dar conta de que a realidade pode ser (e geralmente é) muito pior do que a ficção.

4.1.2 “O quintal do vizinho”⁸⁸

O conto apresenta narrador extradiegético e inicia contando sobre Paula e Miguel, um casal que está se mudando para uma nova casa de aluguel. Em resumo, o conto trata de Paula, a qual vê um menino acorrentado no quintal do vizinho e tenta salvá-lo.

A casa que o casal alugou tinha três quartos, terraço com churrasqueira, alpendre e quintal. Paula achou que a mulher que alugou a casa era muito amável e tolerante, mas também a achou ansiosa por alugar o imóvel. Miguel trabalhava e Paula estava desempregada. Miguel também desconfiou da mulher e quis visitar a casa mais uma vez, mas viu que estava tudo certo. Paula queria terminar a faculdade e voltar a

⁸⁷ “El cuento confirme los miedos de la clase media acerca de interactuarse con “el otro”. Hay riesgos graves de tratar de vivir con y ayudar los residentes de Constitución para la narradora. Ella se va loca. El riesgo de ignorar el problema es grave también: se lleva a las muertes de chicos inocentes. Pero de una vista egoísta de la clase media, la solución más fácil es para continuar con su vida, para ignorar los problemas y para normalizarlos. Enríquez manifiesta la desesperación a través de su uso del gótico en “El chico sucio”. Aunque la gente ve los problemas y hipotéticamente tiene las habilidades de hacer cambios, nadie hace nada y nada cambia. El miedo controla a la gente, y esa es el horror.” (original)

⁸⁸ “El pátio del vecino” (original).

trabalhar, então achava a casa ideal. O terraço da moradia era cercado por muros baixos, com um alambrado bem alto, que em uma esquina estava caído e Paula conseguiu ver o quintal do vizinho pelo buraco. Os alambrados costumam dar essa falsa sensação de segurança para a classe média, a qual vive cercada dentro de suas próprias casas, temendo o que vem do exterior.

De madrugada, uns golpes acordaram a Paula, que achou que estava tendo um pesadelo: “Pareciam murros de mãos enormes, mãos de bronco, punhos de gigante” (ENRIQUEZ, 2017, p. 123).⁸⁹ O marido continuava dormindo; então, Paula o sacudiu para acordá-lo e perguntou se ele não tinha ouvido os golpes na porta. Miguel achou que a esposa se referia à porta da frente da casa, mas a Paula gritou negando, insinuando que o som teria vindo da porta do quarto. Nesse momento

Paula apertou tanto os dentes que mordeu a língua e se pôs a chorar. Outra vez ele a olhava daquele jeito, e ela sabia o que viria a seguir. Primeiro ficava impaciente e depois, compreensivo demais, tranquilizador; em dois tempos, Miguel iria fazer o que ela mais odiava: tratá-la como louca. Que o mate, pensou. Se é um ladrão armado que quer entrar, se ele é idiota de abrir a porta por não acreditar em mim, então que o sujeito o mate, melhor para mim, aproveito sozinha esta casa, não aguento mais (ENRIQUEZ, 2017, p. 123).⁹⁰

O narrador conta que Paula odiava que Miguel a tratasse como louca, sendo esse um comportamento muito repetido pelos homens, colocando a mulher em uma posição inferior e ligada à loucura, para tentar tirar a força de suas ideias e pensamentos. Eleanor Hodgson (2019) explica que Mariana Enriquez explora vários temas ligados às mulheres em seus contos, sendo que no presente conto explora um deles o que une “(...) o abuso e a saúde mental que é a exploração de mulheres que são consideradas como ‘loucas’ pelos homens em suas vidas” (HODGSON, 2019, p. 34-35, tradução nossa).⁹¹

A mulher se mostra cansada do marido e de suas dúvidas sobre o que ela diz, considerando inclusive a morte do marido como o melhor a acontecer, assim ela poderia ficar sozinha em casa, livre. Desejar a morte de alguém é algo terrífico, ainda

⁸⁹ “Los golpes en la puerta sonaban como puñetazos de unas manos enormes, manos de bestia, puños de gigante.” (original)

⁹⁰ “Paula apretó tanto los dientes que se mordió la lengua y se puso a llorar. Otra vez él la miraba así, y sabía cómo iba a seguir. Primero se ponía impaciente y después demasiado comprensivo, tranquilizador; en un rato, Miguel iba a hacer lo que ella más odiaba: la iba a tratar de loca. Que lo mate, pensó. Si es un chorro armado el que quiere entrar, si él es tan pelotudo de abrir la puerta porque no me cree, que lo mate, mejor, disfruto sola de esta casa, me tiene harta.” (original)

⁹¹ “(...) el abuso y la salud mental es la exploración de mujeres que son percibidos como “locas” por los hombres en sus vidas.” (original)

mais quando se trata do seu próprio marido, mas foi somente um pensamento, não uma declaração ou ato de vontade. Miguel acreditou em Paula e por isso foram ver a rua, desde o terraço, mas não havia ninguém lá. Eles se deitaram sem falar nada. No outro dia, Paula aceitou que os golpes na porta ocorreram somente em seus pesadelos. Miguel já havia saído para trabalhar e ela se aliviou por não falar sobre o ocorrido:

Não precisava aguentar a cara de tristeza dele. Era tão injusto. Por ter estado deprimida, como tanta gente, por ter tomado medicação — em doses muito baixas —, Miguel pensava que estava louca. Ela se surpreendera muito ao descobrir que o marido era tão preconceituoso, (...) (ENRIQUEZ, 2017, p. 124).⁹²

Paula, então, explica que, no início, o marido tentava tirá-la da cama, pedia para ela fazer exercício ou visitar as amigas, mas quando a mulher foi a um psiquiatra, “Miguel teve um ataque de fúria e falou que nem pensasse em ir ver um desses picaretas, o que é que tinha para lhe contar, será que não confiava nele. Chegara até a dizer que provavelmente precisavam ter um bebê (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 124-125).⁹³ A ideia de um filho para salvar o casamento ou fazer as pessoas felizes ainda é muito comum e aqui surge como a solução proposta por Miguel para que Paula ficasse bem. Paula argumenta que o marido nunca teve nenhum outro preconceito a não ser com os psiquiatras, os problemas mentais e a loucura, uma vez que para ele, com exceção de doenças graves, os problemas emocionais poderiam ser solucionados com a força de vontade.

Nesse dia, Mónica, sogra da Paula, fez uma visita e levou a Eli, a gata do casal, para se instalar na nova residência. Segundo Paula, Mónica era encantadora e gostava muito dela e sobre o filho chegou a dizer: “Não sei, Paulinha, de onde meu filho foi me sair tão estúpido. (...) Se nenhum de nós faz terapia é porque, graças a Deus, não precisamos. Se bem que o tonto do meu filho talvez precise. Peço desculpas, menina” (ENRIQUEZ, 2017, p. 125).⁹⁴ Diferente do senso comum e de

⁹² “No tenía que aguantarle la cara de tristeza. Era tan injusto. Porque había estado deprimida, como tanta gente, porque tomaba medicación —en dosis muy bajas—, Miguel creía que estaba enferma. Le había sorprendido mucho descubrir que su marido era tan prejuicioso (...)” (original)

⁹³ “Miguel tuvo un ataque de furia y le dijo que ni se le ocurriera ir a ver a uno de esos chantas, qué cosas tenía que contarle, acaso no confiaba en él. Incluso le había dicho que probablemente necesitaban tener un bebé (...)” (original)

⁹⁴ “—Yo no sé, Paulita, de dónde salió tan necio mi hijo (...). Si ninguno de nosotros hace terapia, es porque, gracias a Dios, no necesitamos. Aunque a lo mejor el salame de mi hijo lo necesita. Te pido disculpas, nena.” (original)

muitas narrativas em que a sogra é considerada malvada, ciumenta pelo seu filho ou mostrando-se com raiva da nora por algum motivo, aqui a imagem da sogra é de cumplicidade com a nora, elas se dão bem, se apoiam, mostrando sororidade entre elas, em vez de apresentarem conflitos.

Paula se preocupou em função de ser a primeira vez que sua gata ia morar em uma casa e não em um apartamento. Do terraço ela viu um gato no muro do vizinho e se alegrou de ter um vizinho que tinha gato, assim poderia perguntar-lhe sobre veterinários no bairro ou que a ajudasse se a Eli escapasse.

Paula esperava as batidas na porta, que não voltaram. No entanto, nessa madrugada ela viu sentado aos pés da cama alguém muito pequeno: “Pensou que fosse Eli, 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” (ENRIQUEZ, 2017, p. 127).⁹⁵ Quando Paula se aproximou o suposto menino saiu correndo, mas em uma velocidade sobre humana, então Paula pensou que “com certeza 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. 127).⁹⁶

Essa seria a hipótese racional para o fato ocorrido, mas que em um primeiro momento se apresentou como um fato sobrenatural, fora do normal. As hipóteses racionais são colocadas na narrativa também como forma de tentar explicar ao leitor o que pode ter ocorrido, aumentando as dúvidas tanto no personagem quanto na pessoa leitora sobre o que de fato aconteceu, algo comum nos relatos fantásticos e insólitos.

Nos dias seguintes Paula não viu nem ouviu nada mais e se convenceu de que o ocorrido era decorrência do estresse pelo qual estava passando com a mudança, pois um dia ela leu em algum lugar que “mudar de casa estava em terceiro lugar entre as situações mais estressantes, depois do luto e da demissão do emprego. Nos dois

⁹⁵ “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.” (original)

⁹⁶ “Seguro era Eli porque había corrido como un gato; 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.” (original)

anos anteriores, ela havia passado pelas três: perdera o pai, fora demitida do trabalho e mudara de casa” (ENRIQUEZ, 2017, p. 127).⁹⁷

Assim como no conto “O menino sujo” (ENRIQUEZ, 2017), o tópico da loucura aparece ao longo de todo o conto, como forma de que o leitor e os próprios personagens duvidem do que aconteceu de fato e da sanidade dos personagens no relato. Paula afirma “E o idiota do seu marido acreditava que podia superar tudo com força de vontade. Às vezes ela o desprezava!” (ENRIQUEZ, 2017, p. 127).⁹⁸ Paula, em ocasiões, pensava em abandonar o marido, mas quer terminar de estudar antes e trabalhar. Ela posterga essa decisão e para ela que está dependendo do marido é muito mais difícil, como é para muitas mulheres que não são totalmente independentes financeira e psicologicamente.

Além disso, Paula contou fazer mais de um ano que ela e o marido não tinham relações sexuais e chegava a pensar em ambos morando juntos somente como amigos que se gostavam, mas não estando apaixonados. Um dia Paula estava tirando a roupa do varal e espiou o quintal do vizinho. Ela contou já não ter visto o gato do vizinho, um homem solitário com horários estranhos. Ela viu um movimento no quintal:

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. 128-129).⁹⁹

A descrição do menino causa medo e preocupação. Paula estava indecisa sobre o que fazer, mas ela sabia quais passos seguir, em virtude de haver trabalhado muito tempo como assistente social, porém não queria se responsabilizar por crianças assim ainda mais depois da sua demissão e do relatório. No entanto, sobre esse fato não há outras informações, deixando o leitor em dúvida sobre o ocorrido no seu

⁹⁷ “mudarse estaba en tercer lugar entre las situaciones más estresantes, después del duelo y el despido. En los últimos dos años, ella había pasado por las tres: se había muerto su padre, la habían echado del trabajo y se había mudado.” (original)

⁹⁸ “Y el tarado de su marido creía que podía superar todo con voluntad. Cuánto lo despreciaba a veces.” (original)

⁹⁹ “No era el gato: era una pierna. Una pierna de niño, desnuda, con 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.” (original)

anterior trabalho. Paula desceu correndo a escada, mas vomitou na sala, antes de chegar ao banheiro, possivelmente como reação ao que tinha acabado de ver, algo muito chocante.

Paula decidiu esperar Miguel chegar para contar-lhe tudo e irem juntos até o terraço. Enquanto esperava o marido chegar, subia lá sozinha e sempre via a corrente ou o pé do menino e, então, pensava

(...) na quantidade de histórias sobre crianças amarradas a camas, acorrentadas, encarceradas, que tinha escutado em seus dias como assistente social. Nunca lhe coubera um caso assim, eram raros na cidade. Diziam que as crianças jamais se recuperavam. Que tinham vidas aterrorizadas e que morriam jovens, marcadas demais, com as cicatrizes sempre à vista (ENRIQUEZ, 2017, p. 130).¹⁰⁰

A realidade social mais uma vez se mostra perturbadora e mais dura que qualquer ficção. São constantes as notícias de crianças mantidas em cárcere privado e torturadas de diversas formas, por isso, por mais cruel que seja, pode se considerar possível o que a personagem vê.

Quando o marido chegou, Paula lhe contou tudo e foi ao terraço lhe mostrar o menino acorrentado, mas quando chegaram não havia nada e “Miguel fez o que Paula mais temia. — Você está louca — disse, e desceu” (ENRIQUEZ, 2017, p. 130).¹⁰¹ Novamente Miguel utiliza a doença mental de Paula como forma de atacá-la e desacreditá-la em momentos tão delicados, sendo que colocar em dúvida a saúde mental da mulher é mais uma convenção do modo gótico (FORTTES ZALAUQUETT, 2021, p. 296). O asilo e as doenças mentais, principalmente das personagens femininas, têm sido um tópico bastante abordado em obras góticas, em função de trabalharem com o medo de estar aprisionada tanto em um local, como em um casamento não desejado, o que envolve violências, maus tratos, silenciamento e esquecimento (MASON, 2015, p. 158). Depois disso, quando desceu até a cozinha o marido

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! Só faltava essa, um menino amarrado no quintal.

¹⁰⁰ “(...) en la cantidad de historias sobre chicos amarrados a camas, encadenados, encerrados, que había escuchado en sus días como trabajadora social. Nunca le había tocado un caso así, eran raros en la ciudad. Decían que los chicos jamás se recuperaban. Que tenían vidas aterrorizadas y que morían jóvenes, demasiado marcados, las cicatrices siempre a la vista.” (original)

¹⁰¹ “Miguel hizo lo que Paula más temía. —Estás loca —dijo, y bajó.” (original)

É muito óbvio. Você não percebe que é por causa do seu trabalho? Está obcecada (ENRIQUEZ, 2017, p. 131).¹⁰²

O comportamento de Miguel é violento e perigoso para Paula, tanto para sua integridade física como psicológica. Mais adiante, Paula também gritou e queria agarrar Miguel que estava saindo da sala quando uma calma a invadiu e pensou

por que se portava como se estivesse louca de verdade? Por que dava razão a Miguel? Ele havia decidido desconfiar sem motivo, provavelmente porque também queria deixá-la, mas ela agia como se houvesse algo racional naquela discussão sobre sua saúde mental. Tinha visto um menino no quintal do vizinho, acorrentado. Jamais tivera alucinações antes. Se Miguel não acreditava nela, problema dele (ENRIQUEZ, 2017, p. 131).¹⁰³

Paula começa a questionar seus comportamentos para de fato não parecer que tivesse algum transtorno mental, em razão de no momento estar nervosa com o marido, quem atuava de forma violenta com ela. Paula acreditava no que havia visto, não importava o que Miguel achasse e ela queria salvar o menino.

Somente nesse momento o narrador começa a contar o que aconteceu no momento da demissão de Paula: “O que acontecera quando a demitiram havia sido estresse também, mas às vezes parecia que Miguel não a perdoava por aquilo. Que Miguel pensava, como aqueles que a demitiram, como ela mesma às vezes, que era uma filha da puta” (ENRIQUEZ, 2017, p. 131).¹⁰⁴

A autora quer deixar o leitor curioso, dando pequenas informações sobre a demissão desde o início da narrativa e aumentando-as gradativamente. No início era uma demissão comum, mas gera questionamentos no leitor, o qual passa a imaginar que algo muito ruim aconteceu para que a personagem fosse demitida.

O narrador conta que Paula era encarregada de um abrigo transitório para crianças, na zona sul da cidade. Numa sexta-feira à noite ligam para a Paula sobre algo sério: “Um dos meninos, de uns seis anos, muito drogado — havia chegado no

¹⁰² “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.” (original)

¹⁰³ “¿Por qué se portaba como si estuviera loca de verdad? ¿Por qué le daba la razón a Miguel? Él había decidido desconfiar sin motivo, probablemente porque también quería dejarla, pero ella se comportaba como si hubiera algo racional en esa discusión sobre su salud mental. Había visto a un chico en el patio del vecino, encadenado. Jamás había tenido alucinaciones antes. Si Miguel no le creía, era un problema suyo.” (original)

¹⁰⁴ “Lo que había pasado cuando la echaron había sido estrés también, pero a veces le parecía que Miguel no se lo perdonaba. Que Miguel pensaba, como los que la despidieron, como ella misma a veces, que era una hija de puta.” (original)

dia anterior, quando ela estava de folga, e ninguém o revistara com atenção; era provável que levasse a droga consigo —, fizera cocô em frente ao televisor” (ENRIQUEZ, 2017, p. 132).¹⁰⁵ Diante dessa situação, uma supervisora queria expulsar o menino e deixá-lo na rua, tendo em vista eles não cuidarem de dependentes químicos. Outra supervisora achava aquilo uma crueldade, incidindo no crime de abandono de pessoa ao fazer isso com o menino.

Paula ajudou a limpar tudo e tanto o menino como a supervisora que propôs abandoná-lo foram transferidos. Tendo em vista que teriam essa trabalhadora a menos, Paula se ofereceu para ficar no seu lugar, fazendo turnos de 12 horas, até que chegasse um novo trabalhador. Na quarta-feira um dos meninos escapou do abrigo e Paula tremia pensando nele de novo nas ruas. Ele

era um menino do terminal de ônibus, que certamente se prostituía nos banheiros, que conhecia todos os esconderijos da cidade, inclusive os refúgios de ladrões, embora tivesse só sete anos, que era endurecido como um veterano de guerra — pior que um veterano, não tinha nada de orgulho — e que falava um dialeto forte só entendido pelos outros meninos e por alguns assistentes sociais com mais experiência que ela (ENRIQUEZ, 2017, p. 133-134).¹⁰⁶

A situação desses meninos choca o leitor. São situações muito graves pelas quais essas crianças passam. Aqui há um destaque para a linguagem própria que o menino utiliza, uma forma de se entender com seu grupo, mas também de distanciá-lo do restante da sociedade. Provavelmente ele não teve outros referentes, por isso a linguagem é semelhante à daqueles com quem ele tinha um contato maior, pois, além de servir para comunicar, a linguagem também é uma forma de afeto.

O menino apareceu em um hospital perto da Villa 21, “onde meninas viciadas de doze anos subiam aos caminhões para chupar o pau dos motoristas e poder pagar a dose seguinte. Estava num hospital: drogado, tinha sido atropelado por um carro” (ENRIQUEZ, 2017, p. 133).¹⁰⁷ O narrador continua citando coisas que acontecem com

¹⁰⁵ “Uno de los chicos, de unos seis años, muy drogado —había llegado el día anterior, cuando ella tenía franco, y nadie lo había revisado con atención; debía tener la droga encima—, se había hecho caca frente al televisor.” (original)

¹⁰⁶ “era un chico de la terminal de ómnibus, que seguramente se prostituía en los baños, que conocía todos los recovecos de la ciudad, inclusive los aguantaderos de ladrones, aunque tenía siete años, que era duro como un veterano de guerra —peor que un veterano, no tenía nada de orgullo— y que hablaba un dialecto profundo que sólo entendían los otros chicos y algunos asistentes sociales más experimentados que ella.” (original)

¹⁰⁷ “donde las chicas adictas de doce años se subían a los camiones para chuparles la pija a los choferes y poder pagar la siguiente dosis. Estaba en un hospital: drogado, lo había atropellado un auto.” (original)

as crianças, mostrando o quão jovens elas já entram em uma realidade adulta, pois suas condições não lhes permitiram ter uma infância ideal, podendo estudar e brincar. Mesmo que isso seja um estereótipo de infância, seria o ideal e o que ocorre aqui, assim como na realidade, é o total oposto do ideal.

No dia seguinte, chegou uma menina de cinco anos ao abrigo, “tinham-na encontrado na rua com um homem e uma mulher que não eram seus pais, suja e muito cansada” (ENRIQUEZ, 2017, p. 133).¹⁰⁸ Diferente de outras crianças, a menina ria e falava bastante. Ela contava sobre suas aventuras na rua e sobre “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. 133).¹⁰⁹

A história do menino-gato faz o leitor lembrar do que a Paula viu perto de sua cama, que parecia um menino, mas corria como um gato. Era como uma lenda popular que a menina contava ter visto, algo irreal, mas parecia ser verídico. Na sexta-feira seguinte, Paula teve que ficar no abrigo de guarda durante toda a noite. Miguel odiava que ela ficasse lá durante à noite e Paula também odiava. A noite aqui aparece como um perigo superior e faz lembrar dos ambientes góticos, em que sempre algo se esconde na escuridão, por isso ela é temida.

María Laura Romano (2021, p. 67) em seu artigo analisando as figuras da noite, o silêncio e a magia em alguns contos, explica que a noite e suas sombras constituíram um cenário que a literatura gótica privilegiou, sendo a escuridão a representação da outra face da razão e sua iluminação. Nas narrativas contemporâneas a escuridão e os ambientes solitários, silenciosos, misteriosos e lúgubres continuam sendo muito utilizados, pois provocam medo, claustrofobia ou ansiedade, tanto nos personagens, quanto no leitor.

Paula estava no abrigo e o Andrés, o supervisor, estava lá e ela ia trocar de turno com ele. No entanto, tendo em vista todos os problemas dos últimos dias, decidiram relaxar um pouco. As crianças já estavam dormindo e eles decidiram beber uma cerveja, fumar um baseado e “ligaram o rádio também; depois lhe diriam que estava muito alto, que até os vizinhos o escutavam, mas naquele momento ela achou

¹⁰⁸ “la habían encontrado en la calle con un hombre y una mujer que no eran sus padres, sucia y muy cansada.” (original)

¹⁰⁹ “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.” (original)

que o volume estava normal, que lhe permitiria escutar o toque do telefone ou as crianças, se acordassem” (ENRIQUEZ, 2017, p. 134).¹¹⁰

As horas se passaram e eles continuaram bebendo e conversando, mas Paula “(...) não julgou estar fazendo nenhum mal: sabia que era incorreto, mas sentia que deviam relaxar depois de uma semana complicada;” (ENRIQUEZ, 2017, p. 134).¹¹¹ De repente, a supervisora entrou na cozinha onde eles estavam, tirou o rádio da tomada e gritou “que merda vocês estão fazendo, caralho, seus filhos da puta. Sobre tudo o “filhos da puta”: tinha sido tão sentido, tão sincero” (ENRIQUEZ, 2017, p. 134).¹¹²

Um vizinho ligou para a supervisora em razão de estar ouvindo uma criança chorar e o som de música alta. Quando chegaram ao quarto da criança viram que realmente “acontecía algo grave, mas não o que ela esperava. A garotinha simpática havia caído do beliche e estava chorando aos gritos no chão, com um tornozelo fraturado. O outro menino, o calado, olhava-a da cama, mas não tinha ido pedir ajuda” (ENRIQUEZ, 2017, p. 134).¹¹³ Note-se que a garotinha quebrou o tornozelo e o menino que a protagonista viu no seu vizinho estava algemado também pelo tornozelo, o que poderia ser somente uma coincidência ou uma repetição no inconsciente da narradora, como será visto adiante.

Paula e Andrés foram demitidos. Miguel a apoiou dizendo que a entendia, que ela estava sobrecarregada no trabalho, porém “ela sabia o que ele pensava porque era a única coisa que se podia pensar: a demissão fora merecida. O desprezo fora merecido. Tinha agido como uma irresponsável, como uma cínica, como uma ignorante. Depois da demissão veio a depressão” (ENRIQUEZ, 2017, p. 135).¹¹⁴ Sobre a depressão de Paula, afirma:

Não conseguir levantar da cama, não conseguir dormir nem comer nem querer tomar banho e só chorar, chorar, chorar; uma depressão muito típica que só uma vez tinha ido longe demais, quando ela misturara remédios com

¹¹⁰ “Encendieron la radio también; después le dirían que estaba muy fuerte, que hasta los vecinos la escuchaban, pero a ella en ese momento le pareció que el volumen era normal, que le permitiría escuchar el timbre o el teléfono o a los chicos si se despertaban.” (original)

¹¹¹ “(...) no creyó estar haciendo nada malo: sabía que era incorrecto, pero sentía que debían relajarse después de una semana complicada.” (original)

¹¹² “qué mierda están haciendo, qué carajo hacen, hijos de puta. Sobre todo el «hijos de puta»: había sido tan sentido, tan sincero.” (original)

¹¹³ “en efecto algo grave pasaba, pero no lo que ella esperaba. La nena simpática se había caído de la cucheta y estaba llorando a los gritos en el piso, con un tobillo roto. El otro chico, el callado, la miraba desde la cama, pero no había ido a pedir ayuda.” (original)

¹¹⁴ “ella sabía lo que pensaba porque era lo único que se podía pensar: se merecía el despido. Se merecía el desprecio. Había actuado como una irresponsable, como una cínica, como una ignorante. Después del despido, llegó la depresión.” (original)

álcool e dormira por quase dois dias. Mas até mesmo o psiquiatra reconhecia que aquele episódio não podia ser qualificado como tentativa de suicídio. Nem sequer sugeriu interná-la (ENRIQUEZ, 2017, p. 135).¹¹⁵

O médico pediu a ajuda de Miguel para cuidar de sua mulher e ele “(...) o fez a contragosto, como se fosse uma obrigação muito pesada, muito difícil. Para ele, era mesmo, pensava Paula” (ENRIQUEZ, 2017, p. 135).¹¹⁶ Para Paula, a sua depressão era intensa, mas não era nada fora do comum, porém o marido

a tratava como a louca que ela nunca tinha sido por outro motivo: porque nunca lhe perdoara por ter abandonado aquela garotinha, nunca conseguira tirar da cabeça o choro noturno e o tornozelo quebrado nem a imagem dela rindo com a boca cheirando a cerveja. Era por isso que não a desejava mais. Porque tinha visto um lado muito sombrio. Não queria transar com ela, não queria ter filhos com ela, não sabia do que ela era capaz (ENRIQUEZ, 2017, p. 135).¹¹⁷

Paula pensa que a sua omissão assustou e causou repulsa até no próprio marido e por isso a relação deles se viu afetada. Para ele, ela havia mudado,

Paula deixara de ser uma santa — a assistente social especializada em crianças em perigo, tão maternal e abnegada — para ser uma funcionária pública sádica e cruel que largava as crianças abandonadas enquanto escutava cumbia e se embebedava; transformara na diretora malvada de um orfanato de pesadelo (ENRIQUEZ, 2017, p. 136).¹¹⁸

O ideal de mulher como aquela que cuida, protege, mãe ou semelhante a uma, está enraizado na sociedade e isso é considerado o correto e muito bom, assim como no conto “O menino sujo” analisado anteriormente, em que a narradora esperava que a mãe, moradora de rua, grávida e dependente química, cuidasse bem do filho. No entanto, ao menor erro a mulher é responsabilizada e se torna a malvada, cruel e

¹¹⁵ “No poder levantarse de la cama, no poder dormir ni comer ni querer bañarse y llorar y llorar; una depresión muy típica que solamente una vez había ido demasiado lejos, cuando había mezclado pastillas con alcohol y había dormido casi dos días. Pero incluso el psiquiatra reconocía que ese episodio no podía calificarse de intento de suicidio. Ni siquiera sugirió internarla.” (original)

¹¹⁶ “(...) lo hizo a regañadientes, como si fuera un deber muy pesado, muy difícil. Para él lo era, pensaba Paula.” (original)

¹¹⁷ “la trataba como la loca que nunca había sido por otro motivo: porque nunca le había perdonado que abandonara a esa nena, nunca había podido sacarse de la cabeza el llanto nocturno y el tobillo roto ni la imagen de ella riéndose con toda la boca llena de olor a cerveza. Era por eso que ya no la deseaba. Porque había visto un lado demasiado oscuro. No quería tener sexo con ella, no quería tener hijos con ella, no sabía de lo que era capaz.” (original)

¹¹⁸ “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 que dejaba a los chicos tirados mientras escuchaba cumbia y se emborrachaba; se había convertido en la directora malvada de un orfanato de pesadilla.” (original)

descuidada e muitas vezes julgada desproporcionalmente pelos seus erros e fazendo que os acertos sejam esquecidos muito rápido.

Para Paula, a relação dela e do Miguel havia acabado, mas ela ainda podia salvar o menino. O marido disse que ia ficar uns dias na casa da mãe dele, não ia voltar essa noite com Paula. Ela ficou olhando a gata Eli, “tão bonita, preta com suas patinhas brancas, pondo para fora a língua áspera. Amava-a mais que a Miguel, com certeza” (ENRIQUEZ, 2017, p. 136).¹¹⁹ Essa afirmação de Paula para muitos pode ser considerada ruim, e aqui estaria presente o sinistro feminino, pois a personagem parece estar movida por uma motivação catártica ao afirmar amar mais o seu bicho de estimação que o marido. É algo radical, mas pode ser considerada uma forma de se afastar emocionalmente do marido.

Paula não viu mais o menino, mas na manhã seguinte viu que o vizinho estava saindo de casa. Sobre o vizinho, ela se perguntou “Seria o pai do menino? Ou o teria escravizado?... pensar tanto. Tomou uma decisão desatinada: entrar na casa” (ENRIQUEZ, 2017, p. 136-137).¹²⁰ A palavra usada para descrever sua decisão, desatinada e no original *demencial* estão relacionadas com a mente e os transtornos mentais, possivelmente para mostrar que de fato essa decisão carregava algo de loucura, esteja a personagem com algum transtorno mental ou não.

A decisão da personagem, segundo Carla Forttes Zalaquett (2021) afirma em seu artigo sobre a representação da maternidade em alguns contos das escritoras argentinas Mariana Enriquez e Samanta Schweblin, assemelha-se a das heroínas decimonônicas, em virtude de “(...) Paula decide entrar na casa e enfrentar os monstros sabendo que irá fracassar, pois, lhe consta que os meninos traumatizados nesse nível nunca se recuperam. A casa vizinha representa uma espécie de delírio abjeto” (FORTTES ZALAUQUETT, 2021, p. 296, tradução nossa).¹²¹

Quando entrou no quintal não viu rastros nem do menino nem da corrente e “(...) cheirava a desinfetante ou a sapólio: alguém havia lavado o chão” (ENRIQUEZ, 2017, p. 137).¹²² O fato de estar tão limpo faz pensar se poderiam ter lavado para

¹¹⁹ “tan hermosa, negra con sus piecitos blancos, sacando la lengua áspera. La quería más que a Miguel, seguro.” (original)

¹²⁰ “¿Sería el padre del chico? ¿O lo tendría esclavizado?... No quería pensar tanto. Tomó una decisión demencial: entrar en la casa.” (original)

¹²¹ “(...) Paula decide entrar en la casa y enfrentar los monstruos sabiendo que fracasará, pues, le consta que los niños traumatizados a ese nivel nunca se recuperan. La casa vecina escenifica una especie de delirio abyecto.” (original)

¹²² “(...) apestaba a desinfetante o a lavandina: alguien había baldeado.” (original)

apagar evidências que poderiam estar ali. Paula entrou na cozinha e estava muito escuro, até perceber, ao tentar ligar os interruptores que “a casa não tinha eletricidade. Sentiu medo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 137).¹²³ O ambiente lúgubre assustou a personagem, é um local com características góticas, em função de ser escuro, estar trancado e solitário.

Depois desse primeiro impacto, Paula percebeu um cheiro muito ruim e forte na cozinha, mas viu que a mesa estava limpa e na geladeira não havia nada estragado. Quando abriu a despensa “(...) o cheiro atingiu seus olhos, arrancou lágrimas, encheu a garganta de um líquido amargo; teve que fazer um grande esforço para não vomitar enquanto seu estômago se agitava em desespero” (ENRIQUEZ, 2017, p. 137).¹²⁴

Paula descobriu logo o motivo do cheiro: “Não enxergava direito, mas nem precisava: as prateleiras estavam cheias de carne podre na qual se refestelavam os vermes brancos da decomposição” (ENRIQUEZ, 2017, p. 137).¹²⁵ Essa imagem é muito forte e causa repulsa na personagem e no leitor. Paula não conseguiu distinguir se era carne animal ou humana, pois estava muito escuro. Ela não aguentou o cheiro, deixou a porta da despensa aberta e saiu correndo e depois pensou que deveria apagar as suas digitais e fechar a porta, mas não teve coragem. Ela andou pelo restante da casa que também estava escura e não havia janelas. Viu que a cama estava feita com cuidado, observou pequenos desenhos no papel de parede “(...) pareciam sinais pequenos, com uma trama aracnídea”¹²⁶ (ENRIQUEZ, 2017, p. 138), e quando os tocou sentiu que tinham um pequeno relevo, dando-se conta que não era um papel de parede:

as paredes estavam escritas, quase sem deixar espaço em branco, com uma letra elegante e uniforme que ela havia tomado por um desenho delicado. Não conseguia distinguir frases coerentes. Havia datas: ‘vinte de março’, ‘dez de dezembro’. E algumas palavras: ‘adormecido’, ‘azul’, ‘entendimento’ (ENRIQUEZ, 2017, p. 138).¹²⁷

¹²³ “la casa no tenía electricidad. Tuvo miedo.” (original)

¹²⁴ “(...) el olor le llenó los ojos, la hizo lagrimear y la garganta se le cargó de líquido amargo; tuvo que hacer un gran esfuerzo para no vomitar, mientras su estómago se agitaba desesperado.” (original)

¹²⁵ “No veía bien, pero no hacía falta: las alacenas estaban llenas de carne podrida sobre la que crecían y se solazaban los gusanos blancos de la descomposición.” (original)

¹²⁶ “parecían signos pequeños, como una trama arácnida.” (original)

¹²⁷ “las paredes estaban escritas, casi sin dejar espacio en blanco, con una letra elegante y pareja que ella había tomado por un dibujo delicado. No podía distinguir oraciones coherentes. Había fechas: ‘veinte de marzo’, leyó; ‘diez de diciembre’. Y algunas palabras: ‘dormido’, ‘azul’, ‘entendimiento’.”

Paula queria conseguir ler mais coisas, mas “(...) sentiu que o suor corria pelas costas e a dor de cabeça ficava forte e teve medo de desmaiar naquela casa horrível (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 138).¹²⁸ Nesse momento, Paula fez uma reflexão, comparando o que aconteceu no seu trabalho e o momento atual:

se não se importara com aquela garotinha bonita que tinha fraturado o tornozelo — e o olhar no rosto da menina quando a ambulância a levava, o ódio em seus olhos, a menina sabia que ela era a culpada, que era tão má quanto a rua —, por que se importava com aquele menino entrevistado num quintal, que, se vivia com aquele louco, certamente já estaria arruinado para sempre, longe de qualquer possibilidade de recuperação ou de uma vida normal. O ato mais piedoso que podia realizar, se chegasse a encontrar o menino, seria matá-lo (ENRIQUEZ, 2017, p. 138-139).¹²⁹

O pensamento de Paula retrata uma realidade muito dura e que as pessoas não aceitam, pois sempre têm esperança de que o melhor vai acontecer. A reflexão final sobre que o melhor seria matar o menino é assustadora. Nesse momento, a personagem feminina se reivindica como um sujeito sinistro por pensar na ação monstruosa e radical de matar uma criança, identificando-se o sinistro feminino na narrativa. Também se identifica na omissão que a personagem teve com a menina que descuidou.

A personagem pensa na morte como forma de não fazer a criança sofrer mais pela vida ruim que teve, como se fosse um ato piedoso, heroico, mesmo que por uma ação tão horrível como a morte. Esse trecho faz refletir sobre a dicotomia bem v. mal, ou seja, o que de fato seria bom ou mau em uma determinada situação pode variar muito a partir do contexto.

Paula foi para a sala e lá estava tudo organizado e vazio, mas ela achou a corrente em cima de um sofá e ali estava iluminado, em razão de dar direto ao quintal. A personagem falou “– Oi – sussurrou. – Você está aqui?” (ENRIQUEZ, 2017, p. 139).¹³⁰ Ela não obteve resposta. Depois se aproximou de uma biblioteca cujas portas eram de vidro e viu muitos papéis lá dentro, mas quando abriu a porta

¹²⁸ “(...) sintió que la transpiración le corría por la espalda y que el dolor de cabeza se hacía fuerte y tuvo miedo de desmayarse en esa casa horrible, esa casa a la que nunca debería haber entrado.” (original)

¹²⁹ “Si no le había importado esa nena hermosa que se había roto el tobillo —y la mirada en la cara de la nena cuando se la llevó la ambulancia, la mirada de odio en sus ojos, la nena sabía que ella era la culpable, que era tan mala como la calle—, por qué le importaba ese chico entrevistado en un patio, que, si vivía con ese loco, seguramente ya estaría arruinado para siempre, lejos de cualquier posibilidad de recuperación o de una vida normal. Lo más piadoso que podía hacer, si lo llegaba a encontrar, era matarlo.” (original)

¹³⁰ “—Hola —sussurró—. ¿Estás acá?” (original)

não apenas se decepcionou, mas também sentiu muito medo: todos os papéis eram contas de luz, de gás, de telefone, todas sem pagar e ordenadas cronologicamente. Ninguém se dera conta daquilo? Ninguém sabia que havia um homem vivendo naquelas condições num bairro de classe média? (ENRIQUEZ, 2017, p. 139).¹³¹

Também sendo da classe média, mas provavelmente pagando suas contas de forma correta, a personagem se surpreende que uma pessoa vizinha sua não pague suas contas. Paula revisou outras coisas na biblioteca. Ela encontrou livros de medicina dos anos sessenta e um deles, com marcações, era de anatomia:

(...) nas páginas que descreviam o aparelho reprodutor feminino alguém havia desenhado com esferográfica verde uma pica enorme, com espinhos na glândula e, no útero, um bebê de grandes olhos esverdeados que não chupava o dedo, lambia-o de uma forma lasciva que a fez dizer em voz alta: 'O que é isto?' (ENRIQUEZ, 2017, p. 139).¹³²

O desenho do pênis é mais comum. No entanto, o bebê nessa forma lasciva choca em um primeiro momento, é algo inesperado e inapropriado em muitos aspectos considerando os padrões de moralidade da nossa sociedade. Depois de ver o livro, Paula ouviu a chave na porta, então "sentiu que a calcinha e a calça se umedeciam e correu para o quintal (...) "¹³³ (ENRIQUEZ, 2017, p. 139) e conseguiu chegar em casa, temendo que o vizinho fosse atrás dela. Nesse momento, Paula começa a se fazer questionamentos:

que outros desenhos haveria ali, o que diriam as paredes? E o menino? Era um menino? Ou era o homem, que às vezes gostava de se acorrentar no quintal? Vai ver que era ele; com a distância e a sugestão de sua própria história com crianças talvez tenha lhe parecido menor do que era. Um alívio pensar que o menino não existia. Mas o alívio não a protegia. Talvez o louco não fosse perigoso e não se incomodasse com a invasão da sua casa (ENRIQUEZ, 2017, p. 140).¹³⁴

¹³¹ "no sólo se decepcionó, sino que también le dio mucho miedo: todos los papeles eran boletas de luz, de gas, de teléfono, todas sin pagar y ordenadas cronológicamente. ¿Nadie se había dado cuenta de eso? ¿Nadie sabía que había un hombre viviendo en esas condiciones en un barrio de clase media?"

¹³² "(...) en las páginas que describían el aparato reproductor femenino alguien había dibujado con birome verde una pija enorme, con espinas en el glande, y, en el útero, un bebé de grandes ojos glaucos que no se chupaba el dedo, se lo lamía con un gesto de lascivia que la hizo decir en voz alta: '¿Qué es esto?'" (original)

¹³³ "sintió que se le humedecían la bombacha y los pantalones y corrió al patio." (original)

¹³⁴ "¿Qué otros dibujos habría ahí, qué dirían esas paredes? ¿Y el chico? ¿Era un chico? ¿O era el hombre, a quien a veces le gustaba encadenarse en el patio? A lo mejor era él; con la distancia y la sugestión de su propia historia con chicos a lo mejor le había parecido más pequeño de lo que era. Un alivio, pensar que el chico no existía. Pero el alivio no la protegía. Quizá el loco no era peligroso y no le molestaba que hubiera invadido su casa." (original)

A personagem coloca em dúvida o que viu, dando hipóteses mais racionais para o ocorrido e assim tentar se sentir melhor, como se o menino visto nunca tivesse existido e o vizinho não se importasse com a invasão a residência dele. Para Paula o mais confortável seria pensar assim, porém no fundo ela não acreditava nisso. Ela lembra de coisas vistas rapidamente no vizinho como alguma coisa “em cima da poltrona que parecia uma peruca. Algumas palavras na parede que estavam num idioma desconhecido ou inventado, ou simplesmente eram letras agrupadas sem sentido. Todas as plantas do quintal secas, mas com a terra úmida (...)”(ENRIQUEZ, 2017, p. 140).¹³⁵

Essas coisas eram estranhas, provocavam receio e geravam dúvidas na personagem. Ela diz que “odiou Miguel claramente pela primeira vez. Por deixá-la sozinha, por julgá-la, por ser covarde, por fugir diante do primeiro problema real (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 140).¹³⁶ O marido tinha ido à casa da mãe e quando Paula ligou lá a sogra atendeu e perguntou se ela estava bem, Paula respondeu “— Não, estou fodida” (ENRIQUEZ, 2017, p. 140).¹³⁷ A sogra tentou acalmá-la e disse para ligar no celular do filho, mas Paula já havia tentado e estava desligado.

Paula sentiu saudades do pai, que não se espantava ou ficava bravo por qualquer coisa e ela lembrou “(...) de como ele havia cuidado da mãe dela, que morreu louca por conta de um tumor cerebral, e de como ele, quando a escutava gritar, não movia nem um músculo do rosto, mas também não dizia que estava tudo bem” (ENRIQUEZ, 2017, p. 140-141).¹³⁸ Há uma referência à loucura da mãe, que Paula adjudica a uma doença, um tumor cerebral. No entanto, esse poderia ou não ser o motivo da loucura, que pode ser alguma doença mental não conhecida e, em última instância, sabe-se que muitos transtornos mentais podem ser transmitidos geneticamente, o que gera dúvidas no leitor.

¹³⁵ “sobre el sillón que parecía una peluca. Algunas palabras en la pared que estaban en un idioma que ella desconocía o en un idioma inventado o sencillamente eran letras agrupadas sin sentido. Todas las plantas del patio secas, pero con la tierra húmeda (...)” (original)

¹³⁶ “Odió a Miguel claramente, por primera vez. Por dejarla sola, por juzgarla, por cobarde, por huir ante el primer problema real (...)” (original)

¹³⁷ “—No, estoy como el culo.” (original)

¹³⁸ “(...) cómo había cuidado a su madre, que se murió loca por un tumor cerebral, y a él, cuando la escuchaba gritar, no se le movía un músculo de la cara, pero tampoco le decía a ella que estaba todo bien.” (original)

Em seguida, aparece uma frase que é uma antecipação para o final do conto: “(...) algo ruim ia acontecer, e era uma estupidez negar” (ENRIQUEZ, 2017, p. 141).¹³⁹ Aqui o leitor fica ansioso esperando um trágico final anunciado, que se esperava durante toda a narrativa. Paula ligou de novo para o marido, mas continuava desligado ou fora de área e então ela ouviu a gata Eli grunhindo e miando enlouquecida e o barulho vinha do quarto, onde Paula foi correndo. Quando chegou lá viu que

um menino segurava Eli no colo. O menino estava em cima da cama. Olhou para ela, embora tivesse os olhos verde-claros atravessados por vasos sanguíneos vermelhos e as pálpebras cinzentas e engorduradas, como sardinhas. Fedia, também. Seu cheiro enchia o quarto. Estava pelado e tão magro que era incrível que ainda estivesse vivo. Acariciava a gata brutal e cegamente, com uma mão grande demais para o corpo. Com a outra, agarrava-a pelo pescoço (ENRIQUEZ, 2017, p. 141).¹⁴⁰

Paula viu que era o menino que tinha visto no vizinho, em razão de ele ter marcas no tornozelo, onde ficava a corrente. Ela gritou para o menino soltar a sua gata. No entanto,

quando escutou a voz de Paula, o menino sorriu, e ela viu os dentes dele. Haviam 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 olhos indignados e surpresos. Paula não fugiu. Não fez nada enquanto o menino devorava as partes moles do animal, até que seus dentes se chocaram com a espinha dorsal e então ele jogou o cadáver em um canto (ENRIQUEZ, 2017, p. 141).¹⁴¹

A ação do menino é horrível, causa nojo e repulsa. É narrado de forma muito crua o que o menino fez com a gata. Paula indaga por que ele fez isso e o que ele é, como se não fosse humano e sim um animal, mas o menino não a entende. A imagem

¹³⁹ “(...) no estaba todo bien y era una estupidez negarlo.” (original)

¹⁴⁰ “Un chico tenía a Eli sentada en el regazo. El chico estaba sobre la cama. La miró aunque tenía los ojos glaucos atravesados de capilares rojos y los párpados grises y grasientos, como sardinhas. Apestaba, también. Su olor llenaba la habitación. Estaba pelado y tan flaco que era increíble que viviera. Acariciaba a la gata brutal, ciegamente, con una mano demasiado grande para su cuerpo. Con la otra la tenía agarrada del cuello.” (original)

¹⁴¹ “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. Paula no huyó. No hizo nada mientras el chico devoraba las partes blandas del animal, hasta que sus dientes chocaron con el espinazo y entonces arrojó el cadáver a un rincón.” (original)

de um menino semelhante a um gato e com a mesma cor de olhos que aquele menino-gato do qual a menina do abrigo falou causam medo. Como bem observa Inés Ordiz Alonso-Collada (2014b, p. 148), neste conto aparece o menino monstruoso, um dos tropos do modo gótico, que também se assemelhava a uma lenda popular contada pela menina e agora estava na casa de Paula.

Ela só observa o menino e não tenta impedi-lo fisicamente de atacar a sua gata. Novamente a omissão da personagem feminina remete ao sinistro feminino, pois ela decide observar não fazer nada, em uma atitude assustadora, assim como a atitude do menino. Pablo Brescia (2020b, p. 144) explica que no conto há uma desapareição, assim como em quase todos os contos do livro, aqui causada por um assassinato, uma das formas de desapareição do corpo. Especificamente, “o gato devorado pelo menino, uma aparição (...)” (BRESCIA, 2020b, p. 144, tradução nossa).¹⁴² No fim, o menino procura algo na cama e o acha:

eram as chaves da porta. O menino as fez tilintar e riu, e sua risada veio acompanhada por um arrote sangrento. Paula quis correr, mas, como nos pesadelos, as pernas pesavam o corpo se negava a dar meia-volta, algo a mantinha pregada na porta do quarto. Mas não estava sonhando. Nos sonhos não se sente dor (ENRIQUEZ, 2017, p. 142).¹⁴³

O final é aberto. A personagem coloca a hipótese de tudo tratar-se de um pesadelo, mas logo contrapõe essa informação com a de que nos sonhos não se sente dor e ela estava sentindo uma forte dor de cabeça, como relatado antes, e as pernas lhe pesavam. O fato de o menino ter as chaves da porta e rir disso é algo que causa medo, característica própria do relato gótico. Não se sabe desde quando o menino tem essas chaves, mas encaixa com a possibilidade de ele já ter entrado lá antes, sendo que a narradora já o havia visto em seu quarto no início do conto. Não se sabe como o menino conseguiu as chaves e nem o que iria acontecer agora que ele as mostrou à Paula, porque poderia significar ele ter trancado a porta e estão só os dois dentro do quarto.

Outra leitura possível do conto seria, conforme aponta María Angélica Semilla Durán (2019), em seu artigo sobre os fantasmas na obra de Mariana Enriquez, que

¹⁴² “el gato devorado por el niño, un aparecido (...)” (original)

¹⁴³ “Eran las llaves de la puerta. El chico las hizo tintinear y se rió y su risa vino acompañada por un eructo sanguinolento. Paula quiso correr, pero, como en las pesadillas, le pesaban las piernas, el cuerpo se negaba a darse vuelta, algo la mantenía clavada en la puerta de la habitación. Pero no estaba soñando. En los sueños no se siente dolor.” (original)

no presente conto aparece a figura do fantasma nos “ecos de episódios reais do passado [que] podem também ficar aprisionados (...) nas fixações obsessivas dos personagens (‘O quintal do vizinho’), e se reativar diante de novas presenças ou situações angustiantes”¹⁴⁴ (DURÁN, 2019, p. 268, tradução nossa). O menino visto pela protagonista seria um fantasma, relacionado à depressão da personagem e ao que ela passou em seu trabalho anterior, fatos vindos à tona após a mudança de Paula de residência.

Nesse sentido e aprofundando ainda mais no horror da narrativa, Carla Forttes Zalaquett (2021, p. 296, tradução nossa), propõe a seguinte leitura:

o menino devora a gata e a próxima em ser comida pelo menino é Paula, quem fecha o conto com a certeza de que não está sonhando. Paula é literal e figuradamente devorada por seus fantasmas, ‘enterrada viva’ em sua própria casa pelos meninos que não soube cuidar e sobretudo por uma realidade maior que os protocolos de ação que ela gerenciava.¹⁴⁵

Assim como no conto “O menino sujo”, aqui também a narradora tentou exercer um papel maternal, pretendendo cuidar de uma criança em situação de risco. No entanto, em ambos os contos, os finais, apesar de abertos, não deixam muita esperança para as narradoras nem para os leitores no sentido de que as crianças possam ficar bem e serem salvas, considerando os padrões ideais de vida para os menores. O horror dos contos emergiria das situações em que ambas as narradoras fracassaram ao cuidar dos meninos, foi impossível para essas mulheres protegerem as vidas mais jovens dos perigos do mundo (FORTTES ZALAUQUETT, 2021, p. 301)

Os padrões ideais se mostraram totalmente distantes do modo como as crianças dos contos viviam, mas também da nossa realidade, em que a miséria, a violência e a destruição aumentam a cada dia e nem as crianças estão protegidas dessa corrosão.

¹⁴⁴ “Ecos de episodios reales del pasado pueden también quedar aprisionados (...) en las fijaciones obsesivas de los personajes (‘El patio del vecino’), y reactivarse ante nuevas presencias o situaciones angustiosas.” (original)

¹⁴⁵ “El niño devora a la gata y la próxima en ser comida por el niño es Paula, quien cierra el cuento con la certeza de que no está soñando. Paula es literal y figuradamente devorada por sus fantasmas, “enterrada viva” en su propia casa por los niños que no supo cuidar y sobre todo por una realidad más grande que los protocolos de acción que manejaba.” (original)

4.1.3 “*Pablito clavó un clavito*: uma evocação do Baixinho Orelhudo”¹⁴⁶

Único conto do livro narrado sob a perspectiva de um personagem masculino. Em resumo, trata-se de um guia turístico, Pablo, o qual vê o fantasma do Baixinho Orelhudo, um assassino em série argentino famoso, e Pablo se sente excluído dentro de sua própria casa, em função de a mulher dar mais atenção ao filho bebê do que à relação deles.

A narrativa apresenta narrador extradiegético e inicia explicando: “A primeira vez que ele apareceu foi na excursão das nove e meia da noite, a que se fazia de ônibus” (ENRIQUEZ, 2017, p. 75).¹⁴⁷ No original em língua espanhola foi usada a expressão *se le apareció*, remetendo à ideia de uma aparição, algo sobrenatural, geralmente ligado a fantasmas. Sendo assim, a pessoa leitora teria uma noção do que o personagem viu.

Segue contando que “de todos os tours por Buenos Aires que a empresa para a qual trabalhava oferecia, o de crimes e criminosos era o de maior sucesso” (ENRIQUEZ, 2017, p. 75).¹⁴⁸ Essa frase remete à curiosidade das pessoas por conhecer e saber detalhes de crimes, por mais horríveis e crus que sejam, muitos desejam e gostam de saber dos menores detalhes, em uma atitude mórbida, explicando o sucesso que fazem as notícias, séries e filmes sobre crimes.

Antes, o personagem, chamado Pablo, fazia um tour arquitetônico pela cidade, mas ele preferia o tour atual, sobre crimes, se alegrou pela mudança, que considerou uma promoção no trabalho, “(...) embora o salário fosse o mesmo (sabia que, cedo ou tarde, se fizesse tudo direito, o valor também aumentaria)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 75).¹⁴⁹ O narrador conta que Pablo estudou com detalhes os dez crimes que faziam parte do tour e ele jamais se impressionara ou sentira medo das histórias. Por isso explica que “(...) em vez de terror, sentiu surpresa ao vê-lo. Era ele, sem dúvida, inconfundível” (ENRIQUEZ, 2017, p. 75).¹⁵⁰ Sobre a aparência dessa visão, o narrador descreve:

¹⁴⁶ “*Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo*” (original) ou “Pablito pregou um preguinho: uma evocação do Baixinho Orelhudo”, em tradução completa ao português.

¹⁴⁷ “La primera vez que se le apareció fue en la salida de las nueve y media de la noche, la que se hacía en ómnibus.” (original)

¹⁴⁸ “De todos los tours por Buenos Aires que ofrecía la empresa para la que trabajaba, el de crímenes y criminales era el más exitoso.” (original)

¹⁴⁹ “(...) aunque el sueldo fuera el mismo (sabía que, tarde o temprano, si lo hacía bien, la cifra también iba a ascender).” (original)

¹⁵⁰ “(...) antes que terror, sintió sorpresa al verlo.” (original)

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 pequenos¹⁵¹ (ENRIQUEZ, 2017, p. 75).

Ao falar sobre os olhos do Baixinho Orelhudo, o narrador cita a idiotia, que, segundo o dicionário (IDIOTIA, 2023), é “atraso mental e/ou intelectual caracterizados pela ausência de linguagem.” Sendo assim, há uma característica do criminoso citado relacionada a um transtorno mental. Além disso, chama a atenção a frieza do assassino e suas vítimas, crianças e animais pequenos, o que choca ainda mais.

O narrador diz ser impossível que o Baixinho estivesse ali de fato, em razão de ser a primavera de 2014 e ele “(...) tinha morrido em 1944, no antigo presídio de Ushuaia, na Terra do Fogo, no fim do mundo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 76).¹⁵² No entanto, o narrador explica ser o Baixinho Orelhudo, não havia como confundi-lo e havia bastante iluminação, então dava para enxergar bem. Aqui as dúvidas do personagem e do leitor tentam ser esclarecidas seguindo ideias racionais que poderiam colocar dúvidas sobre o observado por Pablo naquele momento. No entanto, ele dá certeza de que o Baixinho está lá e que ninguém mais o vê, porque ele passa no meio dos passageiros do ônibus, somente ele o vê. Então

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. 76-77).¹⁵³

¹⁵¹ “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.” (original)

¹⁵² “(...) había muerto en 1944, en el ex presidio de Ushuaia, en Tierra del Fuego, el fin del mundo.” (original)

¹⁵³ “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.” (original)

Nesta narrativa o destaque é o fantasma, que segundo Inés Ordiz Alonso-Collada (2014b, p. 110) é uma das figuras mais representativas da monstruosidade gótica contemporânea, pois representa o vivo e o morto ao mesmo tempo, o próximo e o distante, o e o sobrenatural e o fantasma tem a “(...) capacidade de significar a recorrência traumática de um passado que se nega a desaparecer e que, irremediavelmente, se torna uma presença terrífica no presente” (ORDIZ ALONSO-COLLADA, 2014b, p. 110, tradução nossa).¹⁵⁴

Pablo vê o Baixinho no ônibus, mas a presença do fantasma fica em sua cabeça e ele leva isso até a sua casa, por meio de conversas com a mulher, ou seja, se torna uma ausência presente. No entanto, se pensarmos em um trauma do guia que possivelmente daria espaço à presença do fantasma do Baixinho, poderia ser a relação de Pablo com o filho e o sentimento de exclusão e solidão que ele passa a ter após o nascimento da criança, pois ele sente a falta de atenção de sua mulher e isso pode ser o motivo para ele trazer à tona o fantasma ao presente.

Fazia duas semanas que Pablo contava a história desse assassino e ele gostava de fazê-lo. Ele mesmo cita a loucura como hipótese, mas logo apresenta uma hipótese ainda mais racional, relacionando as vítimas do assassino com o seu filho pequeno, como se isso o sugestionasse a vê-lo pelo ônibus. Sobre o fato de o Baixinho Orelhudo matar somente crianças, os forenses de sua época o creditaram ao fato de que seu irmão mais velho “(...) tinha morrido aos dez meses na Calábria, Itália, antes de a família emigrar para a Argentina. A lembrança desse bebê morto o obcecava: em muitos dos crimes (...), ele repetia a cerimônia do enterro” (ENRIQUEZ, 2017, p. 77).¹⁵⁵ Pablo fazia uma contextualização para os turistas do local:

as condições de vida daqueles imigrantes recém-chegados que escapavam da pobreza europeia amontoados em cortiços úmidos, sujos, ruidosos, promíscuos, sem ventilação. O ambiente ideal para os 78 crimes do Baixinho, porque o desconforto e a desordem acabam por mandar as crianças para a rua: viver naqueles cômodos era tão insuportável que as pessoas ficavam na calçada, especialmente os filhos, que vadiavam por ali (ENRIQUEZ, 2017, p. 77).¹⁵⁶

¹⁵⁴ “capacidad del fantasma de significar la recurrencia traumática de un pasado que se niega a desaparecer y que irremediamente, se convierte en una presencia terrorífica en el presente.” (original)

¹⁵⁵ “(...) había muerto a los diez meses de edad en Calabria, Italia, antes de que la familia emigrara hacia la Argentina. El recuerdo de ese bebé muerto lo obsesionaba: en muchos de los crímenes –y de los intentos, mucho más numerosos repetía la ceremonia del entierro.” (original)

¹⁵⁶ “las condiciones de vida de aquellos inmigrantes recién llegados que escapaban de la pobreza europea: hacinados en inquilinatos húmedos, sucios, ruidosos, promiscuos, sin ventilación. El ambiente ideal para los crímenes del Petiso, porque la incomodidad y el desorden acababan por mandar a los

Os lugares em que os imigrantes viviam lembram ambientes góticos, em razão de serem mal iluminados, pouco ventilados, úmidos e sujos. As pessoas preferiam ficar nas ruas em vez de dentro dos quartos, mostrando o quão ruim eram suas moradias e condições de vida. A Argentina recebeu muitos imigrantes europeus, principalmente vindos da Itália. A imigração de pessoas da Europa era incentivada e bem-vista, pois supostamente iria gerar um predomínio e embranquecimento da população (ORSI, 2022). Muitos desses imigrantes viram o continente como chance de enriquecer e se tornaram empresários de sucesso. No entanto, grande parte dos deles viveu na pobreza, assim como vivia a população local.

Pablo contava que a primeira tentativa do Baixinho Orelhudo de enterrar uma vítima ocorreu com a vizinha dele, Ana Neri, de dezoito meses. Ele a atacou com uma pedra em um terreno baldio e tratou de enterrá-la, mas um policial o flagrou nesse momento. O Baixinho “(...) rapidamente inventou uma mentira: alegou estar tentando ajudar a garotinha, que tinha sido atacada por outra pessoa. O policial acreditou, talvez porque o Baixinho Orelhudo também fosse um menino: tinha, então, nove anos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 77).¹⁵⁷

A informação de que o assassino Baixinho Orelhudo é uma criança choca o leitor, pois até o momento isso não havia sido dito, principalmente pessoas leitoras que não são da Argentina e não conhecem o criminoso que lá é muito famoso. A vítima Ana sobreviveu, após seis meses de recuperação. Em setembro de 1908 ocorreu outro crime com tentativa de enterro. Foi pouco depois de que o Baixinho deixasse a escola e que tivessem iniciado “(...) seus aparentes ataques de epilepsia; nunca se comprovou em definitivo a que se deviam as convulsões que o Baixinho sofria (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 78).¹⁵⁸ Aqui há uma alusão à doença, sem explicar como isso poderia interferir no comportamento do criminoso, que era uma criança.

O outro crime foi com o menino Severino González, também em um terreno baldio. O Baixinho Orelhudo “(...) submergiu o menino no tanque onde os animais bebiam água e tentou cobri-lo com uma tampa de madeira. Um simulacro mais

niños a la calle: vivir en aquellas habitaciones era tan insoportable que la gente se la pasaba en la vereda, especialmente los hijos, que correteaban por ahí.” (original)

¹⁵⁷ “rápidamente mintió una coartada: dijo que estaba intentando ayudar a la bebé, que había sido atacada por otra persona. El policía le creyó, quizá porque el Petiso Orejudo también era un niño: tenía, entonces, nueve años.” (original)

¹⁵⁸ “(...) sus aparentes ataques de epilepsia; nunca se terminó de comprobar a qué se debían las convulsiones que sufría el Petiso (...)” (original)

sofisticado: a imitação do caixão de defunto” (ENRIQUEZ, 2017, p. 78).¹⁵⁹ Novamente, passou pelo local um policial e a desculpa do Baixinho foi a mesma, que ele estava tentando ajudar a vítima.

No entanto, “(...) naquele mês, o Baixinho estava descontrolado. No dia 15 de setembro atacou um bebê de vinte meses, Julio Botte” (ENRIQUEZ, 2017, p. 78).¹⁶⁰ Ele queimou uma das pálpebras do bebê com um cigarro que tinha na mão. Passados dois meses, “(...) os pais do Baixinho não suportaram mais sua presença nem suas ações, e eles mesmos o entregaram à polícia. Em dezembro, acabou na colônia penal de Marcos Paz para menores” (ENRIQUEZ, 2017, p. 78).¹⁶¹ Lá ele aprendeu a escrever, mas ele se destacava pelo mau comportamento, por exemplo, jogando animais, como gatos, e objetos nas panelas da cozinha quando os cozinheiros se distraíam.

O Baixinho ficou no reformatório durante três anos e quando saiu tinha “(...) mais vontade de matar do que nunca, e logo conseguiria o primeiro, e desejado, assassinato” (ENRIQUEZ, 2017, p. 78).¹⁶² Fica claro que o menino tinha de fato vontade de matar, o que choca os turistas e também quem lê a narrativa. No tour, Pablo lia um trecho do interrogatório do Baixinho e na noite que ele apareceu para Pablo este se sentiu um pouco incômodo de repetir as palavras do criminoso diante dele, mas o fez mesmo assim e “o Baixinho só o encarava e brincava com a corda: não o ameaçava” (ENRIQUEZ, 2017, p. 78).¹⁶³ O trecho do interrogatório é o seguinte:

- O senhor não sente remorso pelos feitos que cometeu?
- Não entendo o que os senhores estão perguntando.
- Não sabe o que é remorso?
- Não, senhores.
- O senhor sente tristeza ou pena pela morte dos garotinhos Giordano, Laurora e Vainikoff?
- Não, senhores.
- Acha que tem o direito de matar crianças?
- Não sou o único, outros também fazem isso.
- Por que matava as crianças?
- Porque gostava (ENRIQUEZ, 2017, p. 78-79).¹⁶⁴

¹⁵⁹ “(...) sumergió al niño en la pileta donde tomaban agua los animales e intentó cubrirlo con una tapa de madera. Un simulacro más sofisticado: la recreación del ataúd.” (original)

¹⁶⁰ “(...) ese mes el Petiso estaba incontinente. El día 15 de septiembre atacó a un bebé de veinte meses, Julio Botte.” (original)

¹⁶¹ “(...) los padres del Petiso no soportaron más su presencia ni sus acciones y ellos mismos lo entregaron a la policía. En diciembre acabó en la colonia penal para menores de Marcos Paz.” (original)

¹⁶² “(...) más ganas de matar que nunca y pronto lograría el primer, deseado, asesinato.” (original)

¹⁶³ “El Petiso sólo lo miraba y jugaba con la soga: no lo amenazaba.” (original)

¹⁶⁴ “—¿No siente usted remordimientos de conciencia por los hechos que ha cometido? —No entiendo lo que ustedes me preguntan. —¿No sabe usted lo que es el remordimiento? —No, señores. —¿Siente usted tristeza o pena por la muerte de los niñitos Giordano, Laurora y Vainikoff? —No, señores. —¿Piensa

A frieza das respostas causa horror, ainda mais por virem de uma criança. Os turistas desaprovavam o Baixinho, ele incomodava. Do ponto de vista dos turistas, outros criminosos tinham seus motivos, já o Baixinho não. Pablo foi para sua casa e não contou nada a sua mulher sobre o espectro do Baixinho e o incomodava não poder fazê-lo, pois “dois anos antes, teria contado. Dois anos antes, quando ainda podiam confessar um ao outro qualquer coisa sem medo, sem receio. Era uma das tantas coisas que tinham mudado desde o nascimento do bebê” (ENRIQUEZ, 2017, p. 79).¹⁶⁵ O filho aparece como causa de mudanças ruins que aconteceram no casamento e isso vai ficando cada vez mais marcado.

A mulher de Pablo não apresenta nome próprio na narrativa, o que dá a ideia de distância e impessoalidade. Ela somente é tratada com o substantivo comum, mulher, retirando-lhe a pessoalidade e características próprias. Por outro lado, o narrador explica que o filho se chamava Joaquín, tinha seis meses e o pai continuava chamando-o de “o bebê”, ou seja, ele ainda não o personificava, utilizava um substantivo comum para nomeá-lo, sem utilizar um pronome possessivo como muitos pais fazem (meu bebê, meu filho etc.) e Pablo

amava-o — ou pelo menos era o que acreditava —, mas o filho não lhe dava muita atenção, ainda estava agarrado à mãe, e ela não ajudava, não ajudava nem um pouco. Tinha se transformado em outra pessoa. Temerosa, desconfiada, obsessiva. Às vezes, Pablo se perguntava se ela estaria sofrendo de depressão pós-parto. Outras vezes, ficava apenas de mau humor e recordava com nostalgia e um pouco — um muito — de irritação os anos anteriores ao bebê (ENRIQUEZ, 2017, p. 79).¹⁶⁶

Pablo culpa a mulher pelo filho ser mais apegado a ela e também lhe atribui uma mudança de comportamento, só com adjetivos ruins (temerosa, desconfiada, obsessiva). Ele não faz nenhum elogio e nem pensa em tudo o que a mulher está fazendo. Ele faz uma alusão à depressão pós-parto, um transtorno muito comum em

usted que tiene derecho a matar niños? —No soy el único, otros también lo hacen. —¿Por qué mataba usted a los niños? —Porque me gustaba.” (original)

¹⁶⁵ “Dos años atrás se lo hubiera contado. Dos años atrás, cuando todavía podían confesarse cualquier cosa sin miedo, sin recelo. Era una de las tantas cosas que habían cambiado desde el nacimiento del bebé.” (original)

¹⁶⁶ “Lo quería —al menos, eso creía—, pero el bebé no le prestaba demasiada atención, aún estaba aferrado a su madre, y ella no ayudaba, no ayudaba para nada. Se había convertido en otra persona. Temerosa, desconfiada, obsesiva. A veces, Pablo se preguntaba si no estaría sufriendo una depresión posparto. Otras solamente se malhumoraba y recordaba con nostalgia y algo —mucho— de enojo los años previos al bebé.” (original)

mulheres que deram à luz há pouco tempo. Na narrativa, é citada essa depressão, mas não como uma preocupação com a mulher e sim como um reclamo dos possíveis sintomas. Tampouco se fala na necessidade ou busca por ajuda médica e tratamentos viáveis.

Segundo Pablo, a mulher já não o escutava, somente fingia fazê-lo, balançando a cabeça quando ele falava com ela e sorrindo, mas pensando nas coisas do bebê. Note-se que esta é uma suposição do personagem, em razão de ele não conseguir saber qual o pensamento da mulher. Ele também reclamava que ela

(...) nem queria fazer sexo, porque estava dolorida depois da episiotomia, que não terminava de cicatrizar, e, para completar, o bebê dormia na cama do casal: havia um quarto esperando por ele, mas ela não tinha coragem de deixá-lo dormir sozinho, tinha medo da 'síndrome da morte súbita' (ENRIQUEZ, 2017, p. 80).¹⁶⁷

Sobre a episiotomia, um corte que pode ser realizado no períneo da mulher no momento do parto, muitas vezes é feito sem necessidade, como procedimento padrão, mesmo sendo muito invasivo para a mulher e sem sua autorização e, por isso, nesses casos, configura-se um tipo de violência obstétrica (CARNIEL; VITAL; SOUZA, 2019, p. 01). Pablo cita isso para reclamar da falta de relações sexuais após o parto, o que muitas vezes se torna muito doloroso e frustrante.

A morte é um medo universal, mas, ao ter um filho, geralmente os pais se preocupam ainda mais de que possa acontecer algo com os pequenos. Pablo reclama que a mulher, que antes era tão corajosa e até o acompanhava a escalar montanhas ou passar um final de semana alucinando com cogumelos com ele, que não nunca tinha medo, "(...) aquela mesma mulher, agora chorava por uma morte que não havia chegado e possivelmente não chegaria nunca" (ENRIQUEZ, 2017, p. 80).¹⁶⁸

Pablo chega a questionar a sua decisão de ter um filho: "não lembrava por que ter um filho tinha parecido uma boa ideia" (ENRIQUEZ, 2017, p. 80).¹⁶⁹ O personagem continuava dizendo que a mulher não o escutava e somente falava do bebê,

a única coisa que parecia registrar, como se despertasse de um torpor, era o nome do Baixinho Orelhudo. Como se sua mente se iluminasse com a

¹⁶⁷ "(...) ni quería tener sexo porque estaba dolorida después de la episiotomía, que no terminaba de cicatrizar, y, para colmo, el bebé dormía con ellos en la cama matrimonial: había un cuarto esperándolo, pero ella no se animaba a dejarlo dormir solo, le tenía miedo al 'síndrome de muerte súbita'." (original)

¹⁶⁸ "(...) esa misma mujer, ahora, lloraba por una muerte que no había llegado y posiblemente no llegara nunca." (original)

¹⁶⁹ "no recordaba por qué tener un hijo le había parecido una buena idea." (original)

imagem dos olhos do idiota assassino; como se conhecesse aqueles dedos magros que seguravam a corda. Dizia que Pablo estava obcecado pelo Baixinho. Ele não via a coisa assim. Ocorria que os outros assassinos do tour macabro por Buenos Aires eram chatos. A cidade não tinha grandes assassinos, com exceção dos grandes ditadores, não incluídos no passeio por correção política (ENRIQUEZ, 2017, p. 80).¹⁷⁰

De acordo com Pablo, a mulher tinha uma obsessão com o filho deles, Joaquín, e de acordo com a esposa, Pablo também tinha uma obsessão, mas era com o Baixinho Orelhudo, um dos mais famosos assassinos da Argentina. Há ainda uma referência à violência dos ditadores, visto que no país houve uma ditadura marcada por inúmeros casos de tortura, assassinatos e desaparecimento de pessoas. Sobre os assassinos dos quais Pablo falava, por mais terríveis que fossem os crimes, eles eram comuns, mas

o Baixinho Orelhudo era diferente. Era raro. Não tinha outros motivos além de seu desejo e parecia uma espécie de metáfora, o lado obscuro da orgulhosa Argentina do Centenário, um presságio do mal por vir, um anúncio de que havia muito mais que palácios e fazendas no país, uma bofetada no provincianismo das elites que julgavam que só coisas boas podiam chegar da pomposa e desejada Europa. O mais bonito era que o Baixinho não tinha a mínima consciência disso: simplesmente gostava de atacar crianças e acender fogueiras (ENRIQUEZ, 2017, p. 81).¹⁷¹

Que uma criança assassina de outras crianças fosse imigrante europeia ia contra a ideia de que os brancos europeus sempre eram bons e iam ajudar o país a progredir. A imigração de outras regiões sempre foi malvista, por exemplo, de países da África ou de outros países da América, como o Brasil, em virtude de acreditarem que pessoas das ascendências africana e indígena tornavam a nação inferior (ORSI, 2022, p. 33).

Além de tudo, o Baixinho “(...) também era piromaníaco; agradava-lhe ver as chamas e observar o trabalho dos bombeiros, “sobretudo quando caíam no fogo”,

¹⁷⁰ “Lo único que parecía registrar, como si la despertara de un sopor, era el nombre del Petiso Orejudo. Como si su mente se iluminara con la visión de los ojos del idiota asesino; como si conociera esos dedos delgados que sostenían la cuerda. Decía que Pablo estaba obsesionado con el Petiso. Él no creía que fuera así. Sucedió que los otros asesinos del tour macabro por Buenos Aires eran aburridos. La ciudad no tenía grandes asesinos, si se exceptuaban los dictadores, no incluidos en el tour por corrección política.” (original)

¹⁷¹ “El Petiso era distinto. Era raro. No tenía más motivos que su deseo y parecía una especie de metáfora, el lado oscuro de la orgullosa Argentina del Centenario, un presagio del mal por venir, un anuncio de que había mucho más que palacios y estancias en el país, una cachetada al provincianismo de las élites argentinas que creían que sólo cosas buenas podían llegar de la fastuosa y anhelada Europa. Lo más hermoso era que el Petiso no tenía la más mínima conciencia de esto: a él sólo le gustaba atacar niños y encender hogueras.” (original)

como tinha dito a um dos interrogadores” (ENRIQUEZ, 2017, p. 81).¹⁷² Ao contar uma história que envolvia fogo, a mulher de Pablo lhe gritou “(...) que nunca mais lhe falasse sobre o Baixinho, nunca mais, por motivo algum. Gritara isso enquanto abraçava o bebê, como se tivesse medo de que o Baixinho se materializasse e o atacasse” (ENRIQUEZ, 2017, p. 81).¹⁷³

Para Pablo, a história era brutal, mas considerava desnecessário o escândalo que a mulher fez. Novamente, Pablo culpa a sua mulher, acha sua reação exagerada e “a mandou mentalmente à merda”¹⁷⁴ (ENRIQUEZ, 2017, p. 81), sem tentar entender que a mulher não queria ouvir histórias tão macabras e ainda com o filho pequeno no colo.

O caso que ele lhe contou foi sobre Reina Bonita Vainikoff, uma menina de 7 anos, filha de imigrantes judeus letões, que ocorreu no dia 07 de março de 1912. A menina usava um vestido branco e olhava para uma vitrine de uma sapataria. O Baixinho “levava na mão um fósforo aceso. Tocou com a chama o vestido da menina, que se incendiou” (ENRIQUEZ, 2017, p. 81).¹⁷⁵ O avô da menina, que estava do outro lado da rua, viu a cena e saiu correndo até ela, mas foi atropelado por um carro antes de chegar e ajudar a neta, o que também era “um fato estranhíssimo, dada a baixa velocidade dos veículos naquela época” (ENRIQUEZ, 2017, p. 81).¹⁷⁶

Os crimes do Baixinho Orelhudo estavam rodeados de fatos estranhos, como aparecer policiais em terrenos baldios ou um acidente de trânsito em uma época em que isso era muito incomum. A vítima, Reina Bonita, faleceu depois de agonizar por dezesseis dias. Sobre o crime preferido de Pablo,

ele gostava — essa era a palavra, fazer o quê? — do de Jesualdo Giordano, de três anos. 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. 82).¹⁷⁷

¹⁷² “(...) también era pirómano; le gustaba ver las llamas y observar el trabajo de los bomberos, «sobre todo, cuando se caían al fuego», como le había dicho a uno de los interrogadores.” (original)

¹⁷³ “(...) nunca más le hablara del Petiso, nunca más, por ningún motivo. Se lo había gritado mientras abrazaba al bebé, como si tuviera miedo de que el Petiso se materializara y lo atacara.”

¹⁷⁴ “Él la mandó a la mierda mentalmente.” (original)

¹⁷⁵ “Llevaba un fósforo encendido en la mano. Tocó con la llama el vestido, que ardió.” (original)

¹⁷⁶ “Un hecho extrañísimo dada la escasa velocidad de los vehículos en aquellos años.” (original)

¹⁷⁷ “A él le gustaba —ésa era la palabra, qué remedio— el de Jesualdo Giordano, de tres años. Sin duda, era el que más horror les causaba a los turistas y a lo mejor por eso le gustaba: porque le resultaba placentero contarlos y esperar la reacción, siempre espantada, de su auditorio. Fue el crimen por el que atraparón al Petiso, además, porque cometió un error fatal.” (original)

Pablo gostava de certo crime e o fato de alguém gostar disso gera um incômodo. Além disso, ele sentia prazer em contar a história e ver a reação das pessoas, o que é sinistro, pois ao desvendar detalhes ocultos há medo ou receio, mas também prazer, tanto dele que conta como de pessoas que pagaram um tour turístico para ouvir sobre criminosos, em que são contados detalhes dos crimes para conhecê-los melhor. Sobre o crime, a vítima era Jesualdo Giordano, de novo em um terreno baldio. Lá o Baixinho

enforcou-o com treze voltas de corda. O menino resistiu com força; chorava e gritava. O Baixinho declarou à polícia que tentou fazer com que ele se calasse porque não queria ser interrompido como em outras ocasiões: 'O menino, eu agarrei com os dentes aqui, perto da boca, e o sacudi como fazem os cachorros com os gatos' (ENRIQUEZ, 2017, p. 82).¹⁷⁸

Ao relatar isso, os turistas se incomodavam e se remexiam, mas Pablo garante que "(...) nunca lhe haviam pedido para interromper o relato"¹⁷⁹ (ENRIQUEZ, 2017, p. 82), mostrando uma vez mais a morbosidade das pessoas com temas tão violentos e duros. Continuando o relato do crime, o Baixinho deixou a vítima, Jesualdo, coberto com uma placa e voltou para a rua. No entanto, um pouco depois ele voltou à cena do crime levando um prego e "pregou-o na cabeça do menino, que já estava morto" (ENRIQUEZ, 2017, p. 82).¹⁸⁰ E no dia seguinte cometeu o erro que foi fatal, que foi comparecer ao velório do menino. O motivo seria para ver se o prego ainda estava na cabeça da vítima, sendo que o Baixinho

confessou esse desejo quando o levaram para acompanhar a autópsia, depois da denúncia do pai do menino morto. Quando viu o cadáver, o Baixinho fez uma coisa muito estranha: tapou o nariz e cuspiu, como se sentisse nojo, embora o corpo ainda não tivesse entrado em estado de decomposição. Os legistas, por algum motivo que a crônica policial da época não explica, fizeram-no ficar nu. O Baixinho tinha uma ereção de dezoito centímetros. Acabara de fazer dezesseis anos (ENRIQUEZ, 2017, p. 82-83).¹⁸¹

¹⁷⁸ "Lo ahorcó con trece vueltas de cuerda. El chico se resistió con fuerza; lloraba y gritaba. El Petiso declaró a la policía que intentó hacerlo callar porque no quería ser interrumpido como en otras oportunidades: 'Al chico ese lo agarré con los dientes aquí, cerca de la boca, y lo sacudí como hacen los perros con los gatos.'" (original)

¹⁷⁹ "(...) nunca le habían pedido que detuviera el relato." (original)

¹⁸⁰ "Lo clavó en la cabeza del niño, que ya estaba muerto." (original)

¹⁸¹ "Confesó este deseo cuando lo llevaron a presenciar la autopsia, después de la denuncia del padre del niño muerto. Cuando el Petiso vio el cadáver, hizo algo muy extraño: se tapó la nariz y escupió, como si le diera asco, aunque el cuerpo todavía no había entrado en estado de descomposición. Los

O relato é macabro. Além de violência, há também algo sexual. Pablo afirma que ele não poderia contar esse relato à sua mulher. Ela agora falava que o apartamento era muito pequeno e quando o filho crescesse queria se mudar para uma casa, com quintal, piscina e sala de jogos, em uma rua tranquila para que o filho pudesse brincar. Segundo Pablo, quase não havia lugares assim em Buenos Aires e os subúrbios ricos que existiam não eram uma opção para eles. No fim, a mulher pediu para o marido mudar de trabalho:

isso não, disse ele. Sou licenciado em turismo, gosto do que faço, não vou pedir demissão; eu me divirto, são poucas horas e estou aprendendo. O salário é uma miséria. Não, não é uma miséria, irritou-se Pablo. Acreditava estar ganhando bem, o suficiente para manter decentemente a família. Quem era aquela mulher desconhecida? (ENRIQUEZ, 2017, p. 83).¹⁸²

Pablo gostava do seu trabalho e se divertia, mesmo que não ganhasse muito ele não pensava em mudar de emprego e se surpreendia pela mulher sugerir isso, mesmo que ela o fizesse pensando no filho. Pablo afirmou: “Tudo era culpa do bebê. Modificara a esposa por completo. E por quê? Se era um menino sem graça, enfadonho, dorminhoco, que, quando estava acordado, chorava quase sem parar” (ENRIQUEZ, 2017, p. 83).¹⁸³ O personagem culpa o filho bebê pelas mudanças familiares, mais especificamente, pelas mudanças na sua mãe, a mulher de Pablo. Causa incômodo a maneira como ele fala do filho pequeno e da esposa, por ser frio, sem demonstrar sentimentos por eles. Pablo indagou à mulher por que ela não trabalhava se precisava de dinheiro, e diante disso

ela pareceu se eriçar, gritou como se tivesse ficado louca. Gritou que precisava cuidar do bebê, o que é que ele queria, abandoná-lo com uma babá ou com a louca da mãe dele? Minha mãe não está louca, pensou Pablo, e, para não voltar a brigar aos gritos, saiu à calçada para fumar. Esta era outra coisa: desde que havia nascido o bebê, ela não o deixava fumar no apartamento (ENRIQUEZ, 2017, p. 83).¹⁸⁴

forenses, por algún motivo que la crónica policial de la época no explica, lo hicieron desnudar. El Petiso tenía una erección de dieciocho centímetros. Acababa de cumplir dieciséis años.” (original)

¹⁸² “Eso no, dijo él. Soy licenciado en Turismo, me va bien, no voy a renunciar; me divierto, son pocas horas y estoy aprendiendo. El salario es una miseria. No, no es una miseria, se enojó Pablo. Creía estar ganando bien, lo suficiente para mantener decentemente a su familia. ¿Quién era esa mujer desconocida?” (original)

¹⁸³ “Todo era culpa del bebé. La había cambiado por completo. ¿Y por qué? Si era un chico sin gracia, aburrido, dormilón, que, cuando estaba despierto, lloraba casi sin parar.” (original)

¹⁸⁴ “ella pareció erizarse, gritó como si se hubiera vuelto loca. Gritó que tenía que cuidar al bebé, qué pretendía él, ¿abandonarlo con una niñera o con la loca de su madre? Mi madre no está loca, pensó

O marido parece culpar a mulher por vários motivos, tudo após o filho nascer e ela desviar a atenção dele para o bebê. Se elas deixam os trabalhos ou estudos para cuidar dos filhos, reclamam por elas não ganharem nada e só gerarem gastos. Se elas decidem trabalhar e estudar, são mães ruins ou menos mães do que aquelas que cuidam dos filhos 24 horas por dia.

Além disso, é comum a qualificação das mulheres como loucas no primeiro grito – mulheres também fazem isso com outras – mas eles podem gritar, colocando a culpa nas mulheres que os deixaram assim ou eles nem notam que seu comportamento é semelhante ao que criticam. Ademais, a questão de não poder fumar dentro de casa, que Pablo critica, é uma questão de saúde, pois seria muito prejudicial para o bebê respirar a fumaça do cigarro, mas em nenhum momento Pablo pensa nisso, só pensa em si mesmo.

No dia seguinte à briga, o Baixinho voltou a aparecer no ônibus do tour com uma corda nas mãos e dessa vez estava mais perto de Pablo, os demais não o viam, mas “Pablo não se sentia diferente, só um pouco inquieto: temia que algum dos turistas também fosse capaz de ver o Baixinho espectral e causasse histeria no ônibus” (ENRIQUEZ, 2017, p. 84).¹⁸⁵ O espectro apareceu quando estavam passando pela casa da Rua Pavón, onde apareceu

(...) uma das vítimas mais velhas do Baixinho um de seus ataques mais esquisitos. Arturo Laurora, treze anos, estrangulado com a própria camisa; o corpo foi encontrado dentro de uma casa abandonada. Estava sem calça e com as nádegas machucadas, mas não tinha sido violado (ENRIQUEZ, 2017, p. 84).¹⁸⁶

Enquanto Pablo contava a história, o espectro do Baixinho “(...) parado a seu lado, aparecia e desaparecia, tremia, perdia os contornos, como se fosse feito de fumaça ou névoa” (ENRIQUEZ, 2017, p. 84).¹⁸⁷ Depois de muitas noites, alguém quis fazer uma pergunta no tour. O turista

Pablo, y, para no volver a pelear a los gritos, salió a la vereda a fumar. Ésa era otra cosa: desde que había nacido el bebé, ella no lo dejaba fumar en su departamento.” (original)

¹⁸⁵ “Pablo no se sentía diferente, sólo algo inquieto; temía que alguno de los turistas también fuera capaz de ver al Petiso espectral y causara histeria en el ómnibus.” (original)

¹⁸⁶ “(...) una de las víctimas más grandes (de edad) del Petiso, uno de sus ataques más extraños. Arturo Laurora, trece años, estrangulado con su camisa; el cuerpo fue encontrado dentro de una casa abandonada. No llevaba pantalones y tenía las nalgas lastimadas, pero no había sido violado.” (original)

¹⁸⁷ “(...) parado a su lado, aparecía y desaparecía, temblaba, se desdibujaba, como si estuviera hecho de humo o niebla.” (original)

queria saber se o Baixinho havia posto um prego na cabeça de suas vítimas em alguma outra oportunidade. Não, respondeu Pablo. Que se saiba, foi só aquela vez. É muito estranho, disse o homem. E arriscou dizer que, se a carreira criminal do Baixinho tivesse sido mais longa, talvez o prego tivesse se convertido em sua marca, em sua assinatura. Quem sabe, respondeu Pablo com cordialidade, enquanto via como o Baixinho espectral acabava de se esfumar. Mas nunca vamos saber, não é verdade? (ENRIQUEZ, 2017, p. 84).¹⁸⁸

Muitos assassinos em série costumam ter um padrão em seus crimes ou uma marca registrada, por isso o turista pergunta se o prego na cabeça das vítimas se repetiu e achou estranho que não tenha acontecido outras vezes, em razão de ser algo incomum e que o Baixinho quis fazer na vítima, conforme visto acima.

Há um trava-línguas muito conhecido em países cujo idioma é a língua espanhola, que é comumente ensinado nas escolas para as crianças e com esse trava-línguas é feito um jogo de palavras no título do conto. Quando Pablo voltou para a sua casa, ele lembrou desse trava-línguas da infância: “Pablito clavó un clavito. / ¿Qué clavito clavó Pablito? / Un clavito chiquitito” (ENRIQUEZ, 2016, p. 91, grifo da autora).¹⁸⁹

No livro traduzido ao português é trazido o trava-língua na língua original, em espanhol, e em nota de rodapé, ao fim do conto, a tradução ao português. Por tratar-se de um trava-língua, cuja sonoridade é mais importante que a tradução em si, optamos por trazer no original e em nota de rodapé a tradução. Ao final do conto será explicado melhor a relação do trava-línguas, do título, do nome da personagem, do crime e de sua importância para a narrativa.

Quando Pablo chegou em casa a mulher e o filho estavam dormindo na cama do casal e ele “sentiu que não os conhecia” (ENRIQUEZ, 2017, p. 85).¹⁹⁰ Essa é uma imagem sinistra, já que o que era familiar se tornou estranho, desconhecido. Depois Pablo andou até o quarto que era do filho,

estava tão vazio que lhe deu frio. O berço imóvel estava escuro. Parecia o quarto de um menino morto, conservado intacto por uma família de luto. Pablo

¹⁸⁸ “quería saber si el Petiso había puesto un clavo en la cabeza de sus víctimas en alguna otra oportunidad. No, le contestó Pablo. Que se sepa, fue esa vez sola. Es muy extraño, dijo el hombre. Y aventuró que si la carrera criminal del Petiso hubiera sido más larga, a lo mejor el clavo se habría convertido en su marca, en su firma. A lo mejor, contestó Pablo con amabilidad mientras veía cómo el Petiso espectral se terminaba de desvanecer. Pero nunca vamos a saberlo, ¿no es cierto?” (original)

¹⁸⁹ “Pablito pregou um preguinho. / Que preguinho pregou Pablito? / Um preguinho pequeninho.” (tradução nossa)

¹⁹⁰ “Sintió que no los conocía.” (original)

se perguntou o que aconteceria se o menino morresse, como a esposa parecia temer. Sabia a resposta (ENRIQUEZ, 2017, p. 85).¹⁹¹

Provavelmente a resposta é que sua mulher o deixaria, pois não teria mais sentido continuar juntos. O ambiente do quarto remete ao modo gótico, já que é frio e escuro, lembrando também a morte. Pablo se apoiou em uma parede vazia onde “(...) antes do nascimento, antes que sua esposa se transformasse em outra pessoa, tinha planejado pendurar um móbile (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 85).¹⁹²

No entanto, ele nunca o pendurou, em razão de a mulher não querer o filho dormindo ali. Pablo “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” (ENRIQUEZ, 2017, p. 85).¹⁹³ Ele pensou que algum turista poderia até acreditar que era mesmo prego que aquele utilizado pelo Baixinho, conservado mais de cem anos após o crime ter ocorrido.

No fim, Pablo “sorriu ao pensar em seu pequeno triunfo e decidiu se deitar no sofá da sala, longe da mulher e do filho, com o prego entre os dedos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 85).¹⁹⁴ Note-se que o final é aberto e não se sabe de fato o que o personagem vai fazer com o prego. De acordo com Brescia (2020a), em seu artigo que explora algumas leituras da obra de Enriquez, a escritora utiliza da incerteza inquietante em seus contos e seria uma das características de sua escrita. Nesse sentido,

(...) o corpo de uma escrita que proporciona sentido, em termos de encerramento, também desaparece de alguma forma. Por exemplo, “Pablito clavó un clavito: una evocación del Baixinho Orelhudo”, relato com um intertexto de um caso policial real e único conto de *As coisas que perdemos no fogo* narrado da perspectiva masculina, termina com a imagem de seu protagonista [com um prego na mão] (...) a tensão não se resolve nem se dissolve (BRESCIA, 2020a, p. 144, tradução nossa).¹⁹⁵

¹⁹¹ “Estaba tan vacía que le dio frío. La cuna inmóvil estaba oscura. Parecía el cuarto de un chico muerto, conservado intacto por una familia de duelo. Pablo se preguntó qué pasaría si el chico se moría, como parecía temer su mujer. Sabía la respuesta.” (original)

¹⁹² “(...) antes del nacimiento, antes de que su mujer se transformara en otra persona, había planeado ubicar un colgante (...)” (original)

¹⁹³ “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.” (original)

¹⁹⁴ “Sonrió pensando en su pequeño triunfo y decidió acostarse en el sofá del living, lejos de su mujer y su hijo, con el clavo entre los dedos.” (original)

¹⁹⁵ “(...) el cuerpo de una escritura que provea sentido, en términos de cierre, también desaparece de algún modo. Como ejemplo, “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, relato con intertexto de caso policial real y único cuento de *Las cosas que perdimos en el fuego* narrado desde la perspectiva masculina, termina con la imagen de su protagonista (...) y la tensión no se resuelve ni disuelve.” (original)

O título do conto é “*Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo*”. Petiso Orejudo é o nome original do Baixinho Orelhudo, como foi visto acima, em tradução ao português. Pablo é o nome do personagem principal e o trava-línguas diz que Pablo pregou um prego. No conto, o Baixinho pregou um prego na cabeça de uma de suas vítimas. Sendo assim, o título relaciona o famoso trava-línguas com o nome da personagem do conto, Pablo, ao instrumento utilizado pelo Baixinho para marcar a sua vítima, o prego, o qual também aparece nas mãos do personagem ao final do conto, remetendo a ação do Baixinho com as suas vítimas e ao trava-línguas que fala em pregar o prego.

Sobre a figura do fantasma nesta narrativa, Durán (2019) explica que aparece de um modo mais tradicional e “(...) pode intervir no mundo dos vivos, induzir seus comportamentos (...)” (DURÁN, 2019, p. 268, tradução nossa).¹⁹⁶ Sendo assim, o nome do conto e o comportamento do Baixinho poderiam sugerir o que irá acontecer na narrativa, mesmo que a narrativa não o diga. Uma das hipóteses de leitura seria que Pablo pregue o prego na cabeça do seu filho bebê e assim se livre dele.

Ressalte-se que o Baixinho era um menino que se tornou assassino e suas vítimas eram outras crianças. Nenhum desses menores pôde viver a vida normalmente, não tiveram infâncias consideradas normais, não tiveram a oportunidade de se tornar adultos. Nem as mães, pais, famílias, escola e a segurança policial puderam mudar o destino desses jovens. O fim do conto faz com que o leitor tema pela vida da esposa de Pablo ou de seu filho. A mãe protege muito o filho, Joaquim, mas isso não garante que nada ruim lhe possa acontecer, naturalmente ou pelas mãos de outrem, no caso, o próprio pai.

Nos contos anteriores, “O menino sujo” e “O quintal do vizinho”, mesmo que em situações diferentes, visto que aqui a genitora supostamente superprotege o filho e pertence à classe média, oferecendo-lhe melhores condições de vida, as mães ou aquelas que pretendiam exercer um papel materno de cuidado com o menor, como a vizinha e a assistente social, não conseguiram salvá-los. Isso faz lembrar que nenhuma vida está a salvo de fato, todos correm perigo, inclusive dentro da própria casa, onde se escondem fantasmas e monstros sinistros, os quais podem vir à tona a qualquer momento.

¹⁹⁶ “(...) puede intervenir en el mundo de los vivos, inducir sus comportamientos (...)” (original)

4.2 Fantasmas (d)e desaparecidos

Neste capítulo serão analisados os contos “Verde vermelho alaranjado”, “Teia de aranha”, “A Hospedaria” e “A casa de Adela”, destacando aspectos relacionados aos fantasmas e desaparecidos e também a fantasmas de desaparecidos, em especial aqueles que desvaneceram durante a ditadura militar da Argentina, em razão de as desapareições forçadas serem um método para desestruturar famílias e a sociedade de um modo geral.

As primeiras análises tratam de desapareições voluntárias de pessoas ou casos sem explicação, podendo ser até mesmo uma desapareição desejada. No primeiro conto, ainda é tratado o tema da maternidade, fazendo ligação com a temática analisada no capítulo anterior, mas focando principalmente um homem desaparecido, por isso foi incluído neste capítulo. Nas últimas análises, são estabelecidas relações com a ditadura argentina e as desapareições forçadas que ocorreram nessa época, associando isso à figura do fantasma, um tropo comum do modo gótico que remete às ausências que continuam presentes e aos traumas do passado. O sinistro feminino também será analisado em todos os contos.

Em algumas narrativas, ainda foram destacados aspectos que remetem ao modo gótico, mas no último conto foram ressaltadas características do fantástico presentes na narrativa, aliando o texto narrativo à teoria sobre o tema.

4.2.1 “Verde vermelho alaranjado”¹⁹⁷

A narradora do conto é homodiegética. No início a narradora explica: “Faz quase dois anos que se converteu num ponto verde ou vermelho ou alaranjado na minha tela. Não o vejo, não deixa que eu o veja, que ninguém o veja” (ENRIQUEZ, 2017, p. 169).¹⁹⁸ A referência às cores é em relação aos aplicativos de conversas *online* que havia há alguns anos (como o chat do MSN e o *Messenger*) e cada cor sinalizava um estado: vermelho, ocupado; laranja, ausente; verde, disponível; cinza, invisível. A narradora disse que o outro personagem não ligava a sua câmera, então

¹⁹⁷ “Verde rojo anaranjado” (original)

¹⁹⁸ “Hace casi dos años que se convirtió en un punto verde o rojo o anaranjado en mi pantalla. No lo veo, no deja que lo vea, que nadie lo vea.” (original)

ela não sabia se ele teria a mesma aparência da última vez que o viu. Duas semanas antes de trancar a porta do seu quarto de vez, ele tinha passado por

(...) calafrios cerebrais. Costumam ser um efeito colateral da descontinuação de antidepressivos e são sentidos como leves descargas elétricas dentro da cabeça; ele os descrevia como a câibra dolorosa de uma batida no cotovelo. Nunca acreditei que ele sentisse isso. Visitava-o em seu quarto escuro e escutava-o falar desse e de outros vinte efeitos colaterais, (...) (ENRIQUEZ, 2017, p. 169-170).¹⁹⁹

A narradora desconfiava que o personagem mentia sobre seus sintomas causados por meio de efeitos secundários dos remédios que ingeria. A narradora lhe disse: “Você sempre tem que ser tão especial, (...); ele tapava os olhos com o braço. E refleti que estava farta dele e de todo o seu teleteatro” (ENRIQUEZ, 2017, p. 170).²⁰⁰ Ela lembrou de algumas intimidades deles, como quando ela o masturbou, no entanto ele lhe disse: “‘Não vai funcionar.’ Fui embora com raiva, depois de jogar a garrafa de vinho tinto nos lençóis, e não voltei a visitá-lo por uma semana; nunca falamos sobre o que tinha acontecido, nunca vi rastros de uma mancha vermelha” (ENRIQUEZ, 2017, p. 170).²⁰¹

A impotência sexual do personagem deixou a narradora com raiva, por não conseguir que ele tivesse uma ereção, sendo que o problema seria dele, muito provavelmente um efeito secundário causado pelos remédios que ele ingeria. A mancha vermelha a que ela se refere seria do vinho derramado, porém, também pode remeter à mancha do sangue após a mulher (em muitos casos) perder a virgindade, é uma ambiguidade do texto.

Ela garante que já não estava apaixonada, só queria demonstrar que ele estava exagerando na demonstração de sua tristeza. No entanto, um tempo depois ele se trancou no quarto, que era uma suíte, definitivamente. A mãe dele ligou para a narradora que afirmou: “(...) pensou que ele ia se matar e me ligou chorando para que

¹⁹⁹ “(...) escalofríos cerebrales. Suelen ser un efecto secundario de la discontinuación de antidepresivos y se sienten como gentiles descargas eléctricas dentro de la cabeza; él los describía como el calambre doloroso del golpe en el codo. Yo no creí nunca que sintiera eso. Lo visitaba en su habitación oscura y lo escuchaba hablar de ese y otros veinte efectos secundarios (...).” (original)

²⁰⁰ “Siempre tenés que ser tan especial, (...); él se tapaba los ojos con el brazo. Y pensé que estaba harta de él y de todo su teleteatro.” (original)

²⁰¹ “«No va a funcionar.» Me fui rabiosa, después de tirar la botella de vino tinto sobre las sábanas, y no volví a visitarlo en una semana; nunca hablamos de lo que había pasado, nunca vi rastros de una mancha roja.” (original)

eu tentasse impedi-lo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 170).²⁰² A mãe a via como a namorada do filho e pensava que ela poderia salvá-lo, cuidá-lo, conforme um ideal patriarcal de que a mulher exerce também papel de mãe e enfermeira do seu parceiro.

Tanto a narradora, quanto o psiquiatra de Marco bateram na porta e chamaram por muito tempo. Pensaram que era algo momentâneo, no entanto, “enganei-me, e dois anos depois o espero todas as noites verde vermelho alaranjado e me assusto quando passa muitos dias cinza. Não usa seu nome, Marco. Só a inicial M” (ENRIQUEZ, 2017, p. 170).²⁰³ Novamente a referência ao chat e suas cores, em que o cinza representa que a pessoa não estava no chat, as outras cores significavam algo.

A narradora afirma que “gente triste não tem piedade” (ENRIQUEZ, 2017, p. 170).²⁰⁴ Isso porque Marco fazia a sua mãe cozinhar para ele e deixar a comida em bandejas diante de sua porta e ele avisou a mãe, por mensagens de texto no celular, que era para fazer desse modo, sem tentar vê-lo ou falar com ele. Porém, a mãe não obedeceu a essa parte e o “esperou horas, mas a determinação dele é monstruosa. Marco pode passar fome. A mãe já tentou deixá-lo sem comer durante dias. Também tentou, por conselho da psiquiatra, cortar o serviço de internet” (ENRIQUEZ, 2017, p. 171).²⁰⁵ No entanto, Marco entrava no wi-fi do vizinho e não havia modo de convencê-lo a abrir a porta.

A mãe de Marco, que não apresenta nome próprio na narrativa, convidava a narradora personagem para ir à sua casa, mas a narradora preferia que fossem a um café juntas, pois não se sentia bem sabendo que Marco poderia ouvir suas conversas. A narradora reflete sobre a mãe de Marco:

O que ela pode fazer se ele se nega a receber tratamento, não pode expulsá-lo, é seu filho, sente-se culpada ainda que nunca tenha acontecido nada a Marco, nem ela nem o marido o maltrataram, não sofreu abusos, as fotos das férias na praia, o menino mais doce do mundo, que se fantasiava de Batman e juntava figurinhas para o álbum e gostava de futebol. Eu sempre lhe digo que Marco está doente e que não é culpa de ninguém, é o cérebro, é química, é genética: se tivesse câncer, eu argumento, ela não pensaria que é sua

²⁰² “(...) pensó que iba a matarse y me llamó llorando para que tratase de evitarlo.” (original)

²⁰³ “Me equivoqué y dos años después lo espero todas las noches verde rojo anaranjado y me asusto cuando pasa muchos días gris. No usa su nombre, Marco. Sólo usa la M.” (original)

²⁰⁴ “La gente triste no tiene piedad.” (original)

²⁰⁵ “Esperó horas, pero la voluntad de él es monstruosa. Marco puede pasar hambre. Su madre ya intentó dejarlo sin comer durante días. También intentó, por consejo de la psiquiatra, cortarle el servicio de internet.” (original)

culpa. Não é culpa dela que ele esteja deprimido (ENRIQUEZ, 2017, p. 171).²⁰⁶

A culpa materna é muito comum e neste caso surge por causa do comportamento do filho que, como a narradora enfatiza, é causado por um transtorno mental. Sendo assim, não seria possível dizer que a culpa é da mãe, que mesmo assim se sente culpada e por isso aceita os pedidos do filho.

Ressalte-se que a narrativa apresenta uma hipótese assustadora: “o temor a que um filho, um amigo ou nós mesmos sejamos devorados por uma máquina tão cotidiana como o computador (...)” (FORTTES ZALAQUETT, 2021, p. 300, tradução nossa).²⁰⁷ Por um lado, as novas tecnologias, como os aplicativos de conversas e as videochamadas aproximam as pessoas, que interagem em tempo real. Por outro lado, essas pessoas se afastam fisicamente, trocando a interação física pela virtual, o que muda os laços estabelecidos e as sensações dos encontros. Por isso a mãe se preocupa com o filho que se trancou e quando ela pergunta se Marco conversa com a narradora, esta responde que sim,

(...) mais propriamente entra num chat — porque cada vez fala menos, está desvanecendo na rede, (...), mas que nunca me conta o que lhe acontece, o que sente, o que quer. E isso é horivelmente distinto do que ocorria antes do enclausuramento. Antes falava obsessivamente de sua terapia, dos remédios, dos problemas de concentração, de quando tinha deixado de estudar porque não conseguia se lembrar do que lia, de suas enxaquecas, da falta de fome. Agora fala do que quer. Em geral, da Deep Web e do quarto vermelho e dos fantasmas japoneses (ENRIQUEZ, 2017, p. 171).²⁰⁸

A narradora cita os assuntos que chamam a atenção de Marco nesse momento, mas não discorre mais sobre o assunto e não lhe conta à mãe de Marco sobre isso. Ela diz achar a mãe dele estúpida, por acreditar na necessidade de ser forte e seguir

²⁰⁶ “Qué puede hacer, si él se niega al tratamiento, no puede echarlo, es su hijo, se siente culpable aunque a Marco nunca le pasó nada, ni ella ni su marido lo maltrataron, no sufrió abusos, las fotos de las vacaciones en el mar, el chico más dulce del mundo, que se disfrazaba de Batman y juntaba figuritas para el álbum y al que le gustaba el fútbol. Yo siempre le digo que Marco está enfermo y que no es culpa de nadie, es el cerebro, es química, es genética: si tuviera cáncer, le digo, no pensarías que es tu culpa. No es tu culpa que esté deprimido.” (original)

²⁰⁷ “El temor a que un hijo, un amigo o uno mismo sea devorado por una máquina tan cotidiana como la computadora, (...)” (original)

²⁰⁸ “(...) más bien chatea —porque cada vez habla menos, se está desvaneciendo en la red, Marco es letras que titilan, a veces desaparece sin esperar una respuesta—, pero que nunca me cuenta lo que le pasa, lo que siente, lo que quiere. Y esto es horiblemente distinto a lo que ocurría antes del encierro. Antes hablaba obsesivamente de su terapia, de las pastillas, de sus problemas de concentración, de cuando había dejado de estudiar porque no podía recordar lo que leía, de sus migrañas, de no tener hambre. Ahora habla de lo que quiere. En general, de la deep web y el cuarto rojo y los fantasmas japoneses.” (original)

adiante. Às vezes ela aceita o pedido da mãe de Marco e vai até sua casa e o chama na porta, mas ele não abre e depois por meio do chat fala para ela não fazer o que a mãe dele pede. A narradora pergunta para a mãe de Marco por que acha que ela pode tirá-lo de lá e ela responde “a última vez que o vi contente foi quando vocês dois estavam juntos, diz ela, e baixa a cabeça”²⁰⁹ (ENRIQUEZ, 2017, p. 172), como se isso fosse convencer o filho a abrir a porta. Mas a narradora não concorda sequer com essa imagem de felicidade, pois afirma que ela e Marco viviam

(...) no silêncio e na impotência, eu lhe perguntava o que é que você tem e ele respondia que nada ou sentava na cama e gritava que era uma casca sem alma, eu chamava de teleteatro esses arrancos que terminavam em prantos e bebedeiras. Vai ver ele dizia à mãe que éramos felizes. Vai ver ela simplesmente decidiu acreditar nisso. Vai ver ele decidiu que sua tristeza estaria ao meu lado para sempre, enquanto ele quisesse, porque as pessoas tristes não têm piedade (ENRIQUEZ, 2017, p. 172).²¹⁰

A relação física de Marco e a narradora personagem parece ter alguns problemas, os quais ela comenta, todos em relação ao Marco e não a ela. A narradora repete a frase “as pessoas tristes não têm piedade”, destacando que Marco não sofria sozinho, ele fazia a mãe dele sofrer e também a própria narradora. Podemos inferir a falta de piedade dele, em razão de não se importar com as consequências dos seus atos. A narradora disse ter escrito no chat a Marco, em uma madrugada, contando-lhe que leu sobre pessoas como ele:

você é um hikikomori. Sabe quem são, né? São japoneses que se trancam em seus quartos e as famílias os mantêm, não sofrem outro problema mental, simplesmente lhes é insuportável a pressão da universidade, de ter vida social, essas coisas. Os pais nunca os expulsam. É uma epidemia no Japão. Quase não existe em outros países. Ainda que às vezes saiam, sobretudo à noite, sozinhos (ENRIQUEZ, 2017, p. 172).²¹¹

²⁰⁹ “La última vez que lo vi contento fue cuando estaban juntos ustedes dos, dice, y agacha la cabeza.” (original)

²¹⁰ “(...) vivíamos en el silencio y la impotencia, yo le preguntaba qué te pasa y él respondía que nada o se sentaba en la cama y gritaba que era una cáscara sin alma, el teleteatro le decía yo a esos arranques que terminaban en llantos y borracheras. A lo mejor él le decía a su madre que éramos felices. A lo mejor, ella simplemente decidió creerlo. A lo mejor él decidió que su tristeza iba a estar a mi lado para siempre, hasta que él quisiera, porque la gente triste no tiene piedad.” (original)

²¹¹ “Hoy leí sobre la gente como vos, le escribí una madrugada. Sos un hikikomori. Sabés quiénes son, ¿no? Son japoneses que se encierran en sus habitaciones y las familias los mantienen, no sufren otro problema mental, nada más les resulta insoportable la presión de la universidad, de tener vida social, esas cosas. Los padres nunca los echan. Es una epidemia en Japón. Casi no existe en otros países. Aunque a veces salen, sobre todo de noche, solos.” (original)

A narradora percebeu que o comportamento de Marco se assemelhava aos hikikomoris do Japão. O termo poderia traduzir-se como “isolado em casa” e se refere a pessoas que se auto-enclausuram em suas casas ou seus quartos durante meses até décadas, sem manter contato físico com as pessoas e familiares (SAITO, 2012).

Marco era como se fosse um fantasma, já que ninguém o via mais, somente conversavam com ele por mensagens de texto. Ele se tornou uma ausência e coincidentemente o que lhe chamava a atenção era o assunto dos fantasmas e da *deep web*, a parte oculta da internet, e por isso poderia ser considerada sinistra, pois é conhecida, mas oculta algo que não deveria vir à tona e quando aparece, o que era familiar se torna estranho, desconhecido.

Sobre a *deep web*, ela “representa uma camada exponente do ciberespaço que possui, na maioria das vezes, conteúdos não recuperáveis ou indexáveis pelos mecanismos de busca” (VIGNOLI; MONTEIRO, 2020, *on-line*). Sobre os conteúdos encontrados ali, Vignoli e Monteiro (2020, *on-line*) explicam:

a diversidade de conteúdos e de informações relevantes na *Deep Web* é imensa. Materiais inapropriados, como comércio de drogas, além de outros tipos de venda ilegal, fraudes de diversos tipos, lavagem de dinheiro, pedofilia e demais distúrbios sexuais, são, indubitavelmente, encontrados na *Deep* (e mais precisamente na *Dark Web*) como mercancias da *internet* desde sua criação e não como propriedade dessa ou de outra *Web*.

Por isso, normalmente essa parte da internet é pré-julgada de modo pejorativo, apesar de que também tenha conteúdos lícitos, mas é muito utilizada para cometimento de vários crimes, e é esse lado que a narradora destaca. Depois, Marco confessou que às vezes saía de casa, quando a mãe ia ao trabalho ou de madrugada e ela não o escutava em função de ingerir remédios para dormir. Constata-se no conto o tema da ausência materna, um tópico muito trabalhado no gótico oitocentista (FORTTES ZALAUQUETT, 2021, p. 297).

Apesar da mãe de Marco tentar vê-lo algumas vezes ou cozinhar para ele, precisava chamar a narradora para tentar falar com o próprio filho e tomava remédios para dormir profundamente. Nesse sentido, a mãe também se tornou ausente, mesmo estando fisicamente presente. A narradora disse que não acreditava que Marco saia de casa, mas ele desconversou dizendo

sabe o que é o melhor dos japoneses? Que eles classificam fantasmas. (...) Os fantasmas de meninos se chamam zashiki-warashi e supõe-se que não

sejam maus. Os maus são os fantasmas de mulheres. Há muitos espectros que aparecem como meninas cortadas pela metade, por exemplo. Arrastam-se pelo chão, são troncos, e, se você os vê, eles te matam. Ou o certo é dizer as vê? Há um tipo de fantasma-mãe, se chama ubume, é a que morreu no parto. Rouba crianças ou leva balas para elas. Também diferenciam os fantasmas dos mortos no mar (ENRIQUEZ, 2017, p. 172).²¹²

Marco novamente falou dos fantasmas japoneses, mostrando que esse assunto se havia tornado uma obsessão para ele e só queria falar disso, o que pode ser considerado algo perturbador. O personagem pode se identificar com a figura do fantasma, essa figura presente e ausente ao mesmo tempo, assim como ele, o qual ficava on-line e offline, em casa, mas trancado no quarto, podia estar presente, porém não junto de verdade.

Depois a narradora contou como eram suas amizades na época dos anos noventa, em que a internet passava por um fio que ficava no meio da casa. Ela disse: “meus amigos de internet pareciam reais e eu me angustiava cada vez que caía a conexão, ou a eletricidade (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 173).²¹³

Ela explicou casos de amigos que teve nas redes. Falou de uma amiga da Suécia, que vivia trancada por ter fobia social e ela lhe enviava por correio documentários em VHS e CD, mas desapareceu “(...) para sempre, um espectro da rede, e não posso procurá-la porque não lembro seu nome” (ENRIQUEZ, 2017, p. 174).²¹⁴ Ela comparou a amiga a um fantasma da internet, tendo em vista que ela desapareceu. Outras pessoas jamais se viram, somente conversam e desaparecem sem explicação, também se assemelhando a fantasmas.

Note-se que a questão do desaparecimento é fundamental no conto e os fantasmas perpassam toda a narrativa. Marcos desaparece, a mãe dele também some durante à noite por causa de seus remédios para dormir, a amiga virtual da narradora desapareceu de uma hora para outra, o passado da narradora, que não tem nome próprio, invade o presente como um fantasma e Marcos fica obsessivo com o tema dos fantasmas japoneses. Portanto, mesmo que não se fale em um fantasma que

²¹² “¿Sabés qué es lo mejor de los japoneses? Que clasifican fantasmas. (...) Los fantasmas de chicos se llaman zashiki-warashi y se supone que no son malos. Los malos son los fantasmas de mujeres. Tienen muchos espectros que aparecen como chicas cortadas por la mitad, por ejemplo. Se arrastran por el suelo, son torsos, y si los ves te matan. ¿O se dice si las ves? Hay un tipo de fantasma madre, se llama ubume, es la que murió en el parto. Roba chicos o les trae caramelos. A los fantasmas de los muertos en el mar también los diferencian.” (original)

²¹³ “Mis amigos de internet se sentían reales y yo me angustiaba cada vez que se cortaba la conexión, o la electricidad (...)” (original)

²¹⁴ “(...) para siempre, un espectro de la red, y no puedo buscarla porque no recuerdo su nombre.” (original)

aparece de fato na narrativa, os personagens têm algo de fantasmagórico, são presenças ausentes ou ausências presentes, carregando traumas do passado, sem aparecer por inteiro.

A narradora cita brevemente outras amizades que fez, mas disse que perdeu a comunicação com elas. Marco se ofereceu para recuperar o contato dessas amizades, em virtude dele haver virado *hacker* durante o tempo que estava trancado. No entanto, a narradora disse que preferia “esquecê-las porque esquecer gente que só se conheceu em palavras é estranho, enquanto existiram foram mais intensas que o real e agora são mais distantes que os desconhecidos. Causam-me um pouco de medo, além do mais” (ENRIQUEZ, 2017, p. 174).²¹⁵ Novamente, ela cita essas amizades que desaparecem e evaporam de um dia para outro como se nada tivesse existido e ela compara essa situação a um sonho, do qual a pessoa acorda e o que aconteceu não existe mais.

O medo seria dos outros amigos, mas sobre Marco a narradora afirma que “nunca me dá medo, exceto quando fala da Deep Web. Diz que é necessário conhecê-la. Diz assim: é necessário. A Deep Web são os sites que não se indexam nos mecanismos de busca” (ENRIQUEZ, 2017, p. 174-175).²¹⁶ A narradora cita que sente medo de Marco quando ele fala da *deep web*. Ele explica que não é tão difícil entrar nela e que é muito maior que a web superficial que se acessa normalmente. A narradora pergunta o que há na deep web, e Marco explica:

vendem-se drogas, armas, sexo, me responde. A maior parte não me interessa, diz, mas há algumas coisas que quero ver. O quarto vermelho. Refere-se a uma sala de bate-papo que se chama “red room”. Paga-se para ver. Fala-se de uma garota torturada cujos peitos um homem negro magro arrebenta a pontapés. Depois a estupram até matá-la. Está à venda o vídeo da tortura e também um arquivo de áudio de seus gritos, que não se parecem com nada humano e são inesquecíveis. E quero conhecer a RRC. O que é isso. A Real Rape Community. Não tem regras. Matam crianças de fome. Obrigam-nas a fazer sexo com animais. Enforcam-nas e, claro, também as estupram. É o lugar mais perverso da web, ou era. Agora apareceu um lugar de sexo com cadáveres (ENRIQUEZ, 2017, p. 175).²¹⁷

²¹⁵ “(...) olvidarlas porque olvidar a la gente que sólo se conoció en palabras es extraño, mientras existieron fueron más intensas que lo real y ahora son más distantes que los desconocidos. Les tengo un poco de miedo, además.” (original)

²¹⁶ “Marco nunca me da miedo salvo cuando habla de la deep web. Dice que necesita conocerla. Lo dice así: que lo necesita. La deep web son los sitios que no se indexan en los buscadores.” (original)

²¹⁷ “Se venden drogas, armas, sexo, me dice. La mayor parte no me interesa, dice, pero hay algunas cosas que quiero ver. El cuarto rojo. Se refiere a un chat room que se llama «red room». Se paga para ver. Se habla de una chica torturada a la que un hombre negro delgado le revienta las tetas a patadas. Después la violan hasta matarla. Está a la venta el video de la tortura y también un archivo de audio de sus gritos, que no se parecen a nada humano y son inolvidables. Y quiero conocer la RRC. Qué es. La Real Rape Community. No tiene reglas. Ahí se mata a chicos de hambre. Se los obliga a tener sexo

As descrições são macabras, desumanas. Também há descrições que provocam nojo e são insuportáveis de ler. Acontecem crimes e coisas ilícitas na *deep web*, em parte é um problema social. Marco relata um horror puro e ele conta tudo de um modo muito frio e direto e a narradora não parece se chocar com o que ele lhe conta, ao contrário, ainda faz algumas perguntas.

Uma das perguntas que fez ao Marco era se lhe tinham feito algo quando ele era criança, pois ele disse não saber de onde a narradora tinha tirado a ideia de as crianças serem cuidadas e protegidas. Marco negou e rebateu dizendo que a narradora sempre lhe perguntava a mesma coisa. A narradora também alegou que Marco mentia sobre a *deep web*, mas ele disse que não era mentira e que ela poderia encontrar informações sobre isso na internet.

A narradora mudou de assunto novamente e contou sobre algo que lhe aconteceu no segundo ano do secundário, vinte anos atrás. Ela tingiu seu cabelo com henna, na cor preta, e começou a perder mechas inteiras do cabelo. Ela explica que “no colégio não me diziam nada, estavam acostumados a garotas ficando um pouco loucas, é o que faz uma garota dessa idade” (ENRIQUEZ, 2017, p. 176).²¹⁸

A adolescência e a loucura muitas vezes estão associadas. Às vezes chamar alguém de louco é somente como se fosse um termo pejorativo para tentar afetar os jovens de algum modo, destacando sua rebeldia ou desobediência. Ela relata que a professora de História a tratava especialmente bem, mesmo não sendo uma boa aluna. Um dia, na saída da escola, a professora lhe perguntou tremendo se ela queria conhecer a sua filha e antes de que a narradora lhe respondesse ela lhe mostrou uma pasta preta que

tinha folhas presas em espiral e, em cada folha, desenhos e anotações. Os desenhos eram de uma mulher de cabelo preto e vestido preto sentada entre folhas de outono ou túmulos ou entrando num bosque. Uma bruxa bonita e alta, feita a lápis. Também havia um desenho de uma garota coberta com um véu, como uma noiva ou alguém em uma primeira comunhão antiquada, que levava aranhas nas mãos. O escrito eram anotações de diário ou poemas. Lembro-me de uma linha, dizia “quero que me retalhes as gengivas”. — É a

con animales. Se los ahorca y, claro, se los viola. Es el lugar más perverso de la web, o era. Ahora apareció un lugar de sexo con cadáveres.” (original)

²¹⁸ “En el colegio no me decían nada, estaban acostumbrados a que las chicas se volvieran un poco locas, es lo que hace una chica a esa edad.” (original)

pasta da minha filha — falou. — Ela não sai de casa, e acho que vocês podiam ser amigas (ENRIQUEZ, 2017, p. 176).²¹⁹

Era um comportamento muito estranho e assustador que uma professora falasse para uma aluna ser amiga de sua filha e mostrar-lhe desenhos perturbadores. A narradora lhe respondeu que os pais a esperavam, mesmo sendo mentira, já que voltou sozinha para casa e contou à mãe o que havia ocorrido. Depois disso,

a professora não voltou a dar aulas. Minha mãe tinha falado com a diretora do colégio. A professora não tinha filhos, não tinha uma filha que desenhasse bruxas, nem viva nem morta. Havia mentido. Fiquei sabendo anos depois. Minha mãe me explicou, naquele momento, que a professora havia tirado licença para cuidar da filha doente. Manteve a existência da filha fantasma. A diretora fez o mesmo. Eu acreditei na menina enclausurada durante anos e até tentei reproduzir aqueles desenhos de bosques, túmulos e vestidos pretos traçados pela mão de uma adulta solitária. Não lembro o sobrenome daquela professora. Sei que Marco poderia localizá-la com suas habilidades de detetive da web, mas prefiro esquecer aquela mulher triste que quis me levar para sua casa depois da aula, sabe-se lá para quê (ENRIQUEZ, 2017, p. 176-177).²²⁰

Novamente uma referência explícita a fantasmas, neste caso, a filha inexistente da professora. Não fica claro o porquê ou para que a docente queria que a aluna fosse até a sua casa e nem quem fez os desenhos ou para que quis mostrá-los a uma aluna. Se relacionarmos isso à *deep web* e aos fatos perturbadores ocorridos na infância das personagens, tema mencionado anteriormente na narrativa, pode-se pensar em questões como abuso infantil, pornografia infantil, exploração de menores, estupro, lesões corporais, entre outras ações que poderiam ter acontecido com a narradora.

Na sequência a narradora volta a explicar que Marco “(...) cada vez menos verde, prefere o alaranjado, o estado *idle*; está ligado, mas distante, é o estado que mais se aproxima do cinza. O cinza é o silêncio e a morte. Cada vez me escreve

²¹⁹ “Tenía hojas anilladas y en cada hoja dibujos y anotaciones. Los dibujos eran de una mujer de pelo negro y vestido negro sentada entre hojas de otoño o tumbas o entrando en un bosque. Una bruja hermosa y alta, dibujada con lápiz. También había un dibujo de una chica cubierta con un velo, como una novia o una primera comunión anticuada, que llevaba arañas en las manos. Lo escrito eran entradas de diario o poemas. Recuerdo una línea, decía «quiero que me rebanes las encías». —Es la carpeta de mi hija —dijo—. No sale de casa y creo que podrían ser amigas.” (original)

²²⁰ “La profesora no volvió a dar clase. Mi madre había hablado con la directora del colegio. La profesora no tenía hijos, no tenía una hija que dibujase brujas, ni viva ni muerta. Había mentido. Me enteré años después. Mi mamá me explicó, en aquel momento, que la profesora se había tomado licencia para cuidar de su hija enferma. Mantuvo la existencia de la hija fantasma. La directora también lo hizo. Yo creí en la chica encerrada durante años y hasta intenté reproducir esos dibujos de bosques, tumbas y vestidos negros trazados por una mano de adulta solitaria. No recuerdo el apellido de esa maestra. Sé que Marco podría localizarla con sus habilidades de detective web, pero prefiero olvidar a esa mujer triste que quiso llevarme a su casa una tarde después de clase, quién sabe para qué.” (original)

menos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 177).²²¹ O silêncio total de Marco representaria a sua morte para a narradora, pois ela sequer saberia se ele de fato estaria vivo ou não. O único fato que fazia com ele parecesse vivo não era mais sua presença física, mas sua presença virtual da qual a narradora se apegou. Exatamente sobre esse ponto ele questiona a narradora:

como sabe que sou eu, diz. Não me vê, posso chorar sem vergonha. Agora há programas, escreve ele, que podem reproduzir um morto. Tomam toda a informação disseminada na internet sobre uma pessoa e atuam com esse roteiro. Não é muito diferente de quando mandam publicidade personalizada. Se fosse uma máquina, você não me diria isso. Não, escreve ele. Mas como você vai se dar conta quando for mesmo uma máquina? Não vou me dar conta, respondo. Esse robô ainda não existe, você tirou essa ideia de um filme. É uma ideia bonita, escreve (ENRIQUEZ, 2017, p. 177).²²²

A ideia de que no futuro as máquinas substituam os humanos inclusive em suas interações sociais básicas, como conversar com amigos, pode representar uma distopia, ou seja, uma expressão do pessimismo que, conforme Júlio Bentivoglio (2019, p. 58) afirma, muitos teóricos consideram um subgênero da ficção científica.

De acordo com Carla Forttes Zalaquett (2021, p. 297, tradução nossa), o conto pode ser lido “como representação da intervenção tecnológica no vínculo filial e as ansiedades que essa fusão gera”.²²³ O vínculo familiar de mãe e filho sofreu uma ruptura por causa da tecnologia. Eles praticamente não tinham mais relação, uma vez que nem por meio das redes sociais conversavam. A mãe tentava ver o filho, mas ele não a deixava, o que gerava mais angústia e tristeza na genitora, que passou a tomar remédios para conseguir dormir e também se desvanecer um pouco da realidade.

Muitas narrativas contemporâneas tratam sobre a tecnologia que invade cada vez mais a vida das pessoas, chegando a pontos assustadores e “a crítica tem classificado os textos góticos nos quais o horror surge da fusão do desenvolvimento tecnológico e a experiência humana como ‘gótico pós-humano’”²²⁴ (FORTTES

²²¹ “(...) cada vez menos verde, prefere o alaranjado, o estado *idle*; está ligado, mas distante, é o estado que mais se aproxima do cinza. O cinza é o silêncio e a morte. Cada vez me escreve menos.” (original)

²²² “Cómo sabés que soy yo, dice. No me ve, puedo llorar sin vergüenza. Ahora hay programas, escribe, que pueden reproducir a un muerto. Toman toda la información de una persona que hay diseminada por internet y actúan con ese guión. No es muy distinto a cuando te mandan publicidad personalizada. Si fueras una máquina no me dirías eso. No, escribe. Pero ¿cómo te vas a dar cuenta cuando sí sea una máquina? No me voy a dar cuenta, le contesto. Ese robot no existe todavía, sacaste la idea de una película. Es una idea hermosa, escribe.” (original)

²²³ “(...) como representación de la intervención tecnológica en el vínculo filial y las ansiedades que esta fusión genera.” (original)

²²⁴ “La crítica ha clasificado los textos góticos en los cuales el horror surge de la fusión del desarrollo tecnológico y la experiencia humana como ‘gótico posthumano’.” (original)

ZALAUQUETT, 2021, p. 298, tradução nossa), o *cyberpunk* ou o cibergótico. Esse é um dado interessante para mostrar a amplitude do modo gótico e como ele se renova nas narrativas. Não é o objetivo do presente trabalho aprofundar nesses submodos do gótico, no entanto, serão tecidos alguns comentários sobre o tema para enriquecer a análise literária.

É interessante citar que muitas narrativas *cyberpunk* “apresentam a solidão angustiosa de personagens perdidos em um mundo (virtual) sombrio e incompreensível, em uma versão cibernética das desesperançosas claustrofobias das heroínas nos castelos góticos” (ORDIZ ALONSO-COLLADA, 2014, p. 163, tradução nossa).²²⁵ No lugar de estarem presos em castelos escuros e antigos, agora os personagens estão presos nas redes do mundo virtual, obsessivos com suas ferramentas e transtornados com as telas. Apesar de poder conectar um número incontável de pessoas, a solidão aumenta cada dia mais. Sobre o cibergótico, o submodo

(...) está focado principalmente em brindar-lhe um marco estético gótico às figuras limiares pós-humanas, aos corpos femininos e à tecnologia (...) um ciberespaço como meio gótico sempre conectado com a violência em direção a um Outro martirizado, a transgressão, a liberdade de expressão sem limites e ao corpo feminino desmembrado e infinito que se reproduz no vazio da web (GORDILLO VARAS, 2022, *on-line*, tradução nossa).²²⁶

No conto, o espaço cibernético está diretamente relacionado à violência, dado que o personagem Marco apresenta uma obsessão com a *deep weeb*, e explica que nesse espaço virtual há muita violência, torturas, mortes, em que se vê o outro sofrer como se assistisse a um espetáculo ou um filme de terror.

No fim do conto, a narradora se dá conta de que Marco já havia dito tudo o que tinha para dizer, não tinha mais nada para falar sobre o quarto vermelho ou sobre fantasmas. Prevê que quando ele pare de falar com ela, irá mentir para a mãe de Marco e vai lhe dar falsas esperanças, dizendo que ele ainda conversava com ela. No entanto, ela espera “(...) que ele decida escapar enquanto ela dorme seu sono

²²⁵ “presentan la soledad angustiosa de personajes perdidos en un mundo (virtual) sombrío e incomprendible, en una versión cibernética de las desesperanzadas claustrofobias de las heroínas en los castillos góticos.” (original)

²²⁶ “(...) está enfocado principalmente en brindarle un marco estético gótico a las figuras liminales posthumanas, a los cuerpos femeninos y a la tecnología. (...) un ciberespacio como medio gótico siempre conectado con la violencia hacia un Otro martirizado, la transgresión, la libertad de expresión sin límites y el cuerpo femenino desmembrado e infinito que se reproduce en el vacío de la web.” (original)

químico, espero que a comida no corredor não se acumule, espero que não seja necessário botar a porta abaixo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 178).²²⁷

Note-se que tanto Marco quanto sua mãe estão ausentes, ele trancado no quarto e a mãe durante as noites no seu sono químico, “(...) produzido por drogas psicotrópicas, projetadas para ligar e desligar distintas funções (assim como os estados vermelho, verde e laranja do *Messenger*)” (FORTTES ZALAUQUETT, 2021, p. 300, tradução nossa).²²⁸ Algumas drogas permitem que de modo artificial as pessoas durmam, acordem, tenham mais energia ou relaxem, por exemplo, na tentativa de domesticar e maquinizar o corpo humano. Marco, por sua vez, quase se fundiu com a máquina, inclusive porque suas figuras se confundem: Quem fala? Quem é quem? Ele é real?

De acordo com Pablo Brescia (2020b, p. 144, tradução nossa), neste conto ocorre “a paulatina desapareição física – em direção à virtualidade – do protagonista”.²²⁹ Ocorre que “mãe e filho se desvanecem respectivamente em seus mundos artificiais e progressivamente começam a viver na esfera do espectral” (FORTTES ZALAUQUETT, 2021, p. 300, tradução nossa).²³⁰ A mãe já não via mais o filho, que desapareceu dentro do seu quarto e passou a existir somente na virtualidade – seu mundo artificial – quando se comunicava com a protagonista. A mãe tomava remédios – seu mundo artificial – para conseguir dormir e possivelmente para se ausentar mais tempo da realidade familiar complicada.

No fim, a narradora prefere que Marco vá embora e desapareça, como um fantasma, que continue sendo uma ausência, em vez de morrer ou se suicidar dentro do quarto, em razão de ser necessário arrombar a porta e retirar o seu corpo de dentro. Nesse caso elas veriam o corpo de Marco que há tanto tempo não viam. Seria algo sinistro, dado que ele é familiar para elas, mas o cadáver dele deveria permanecer oculto, e por isso vê-lo se tornaria tão estranho. Apesar de que elas desejavam ver Marco, também parecia que uma parte delas não queria isso, era um sentimento ambíguo, assim como o sinistro e como o final da narrativa, que não deixa claro se Marco vai desaparecer totalmente, morrer ou vai continuar vivendo como está.

²²⁷ “(...) que él decida escaparse mientras ella duerme su sueño químico, espero que no se acumule la comida en el pasillo, espero que no haga falta tirar la puerta abajo.” (original)

²²⁸ “(...) producido por drogas psicotrópicas, diseñadas para encender y apagar distintas funciones (así como los estados de rojo, verde y amarillo de *Messenger*).” (original)

²²⁹ “la paulatina desaparición física – hacia la virtualidad – del protagonista.” (original)

²³⁰ “Madre e hijo se desvanecen respectivamente en sus mundos artificiales y progresivamente comienzan a vivir en la esfera de lo espectral.” (original)

Em todos os contos deste capítulo (“O menino sujo”, “O quintal do vizinho”, “*Pablito clavó um clavito*: uma evocação do Baixinho Orelhudo” e “Verde vermelho alaranjado”), as ações principais tinham relação com o cenário casa. Carla Forttes Zalaquett (2021, p. 292, tradução nossa) explica que

as casas são o cenário para a aparição do escurecido, do primitivo (...) ou bem daquilo que se dissocia da vida psíquica, mas de igual maneira a acompanha. É a partir da instabilidade ou a ambigüidade do sinistro que podemos projetar as casas vigiadas representadas nas obras como lugares onde as noções de tempo e espaço colapsam para fazer do lar um espaço desfamiliarizado, e esse é o tipo de lar no qual reside uma mãe que falha.²³¹

No conto “O menino sujo” a casa não conseguiu proteger o menor, que desapareceu. No conto “O quintal do vizinho”, a casa ao lado possivelmente era o cativeiro de uma criança, a qual deveria ser salva, ou seja, representava uma prisão, e não um local seguro, assim como no conto “Verde vermelho alaranjado”, onde um cômodo da casa, especificamente o quarto, se tornou o espaço do personagem, que vivia preso ao mundo virtual.

Em todos esses contos as mães ou personagens femininas que exerciam certo rol maternal, buscando cuidar e proteger as crianças, falharam. No conto “*Pablito clavó um clavito*: uma evocação do Baixinho Orelhudo” a mãe ainda tenta cuidar do filho, com um final aberto que não permite dizer se ela conseguirá protegê-lo ou não. Em todos os casos, a casa, que deveria ser o local familiar, um refúgio, um lugar seguro, se torna estranha, sinistra, pois esconde males ocultos e não protege de nada.

As personagens femininas nos contos não conseguiram proteger os seus filhos ou crianças pelas quais elas se sentiam responsáveis de alguma forma, mesmo não sendo seus filhos. Nem sequer dentro das casas, muito menos nas ruas, elas conseguiram proteger os menores. No entanto, com exceção do conto “*Pablito clavó un clavito*: uma evocação do Baixinho Orelhudo”, as personagens femininas nos demais contos não são o tipo de mães consideradas corretas, de acordo com os padrões sociais. Elas são mães que abandonam, descuidam, provocam males diretamente e/ou são ausentes, fatos relacionados ao fio condutor entre os contos, o sinistro feminino, cujo conceito foi abordado no primeiro capítulo.

²³¹ “Las casas son el escenario para la aparición de lo oscurecido, lo primitivo (...), o bien aquello que se disocia de la vida psíquica, pero que de igual manera la acompaña. Es a partir de la inestabilidad o la ambigüedad de lo ominoso que podemos proyectar las casas acechadas representadas en las obras como lugares donde las nociones de tiempo y espacio colapsan para hacer del hogar un espacio desfamiliarizado, y este es el tipo de hogar en el cual reside una madre que falla.” (original)

Observando os contos anteriores e a presente narrativa, se pode verificar que em cada um deles é representada a figura de uma mãe

(...) que independentemente de sua presença ou ausência se configuram como o membro da família e da sociedade capaz de fazer mais dano. Se bem a mãe funciona como bode expiatório de uma cultura paranoica que fecha suas complexidades e o medo a sua onipresença dentro da figura ideológica da maternidade burguesa e enterra o resto ao obliterar a força de sua experiência e potencial (...). A figura da mãe (...) fracassa já que é tanto vítima como cúmplice da monstruosidade da descendência. A história de horror que contam estes relatos é a de uma mulher que devido a sua impotência e vulnerabilidade alimenta, junto à vida que não pode proteger, a um monstro maior, voraz e antigo que se atualiza na Argentina neoliberal da troca de século (FORTTES ZALAUQUETT, 2021, p. 302, tradução nossa).²³²

A questão da miséria está presente em todos os contos anteriores e é algo chamativo, pois essa pobreza está rodeada de violência e é algo do qual as mães não conseguem proteger os filhos, por ser um problema social muito amplo e grave. Além disso, trata-se de crianças pequenas, diferente do presente conto, em que o filho já é adulto, mas seu comportamento tem algo de infantil e não é colocado em pauta a questão econômica dos personagens, como no conto “O menino sujo”, que o menino era morador de rua e sua mãe dependente química, e “O quintal do vizinho”, em que as crianças em situação de risco estavam em um abrigo transitório para crianças.

Como dito acima, a maternidade foi e continua sendo um tópico importante do gótico e ele se desdobrou sobretudo na literatura que veio a ser chamada de gótico feminino. A denominação *gótico feminino* foi cunhada pela autora Ellen Moers, em seu livro *Literary Women* em 1976 e o definiu como “(...) o trabalho que as mulheres escritoras têm feito no modo literário que, desde o século XVIII, nós chamamos de Gótico” (MOERS, 1976, p. 90, tradução nossa).²³³ De acordo com Edson José Rodrigues Júnior (2023) em seu artigo que analisa a maternidade como motivo gótico em um romance brasileiro, a definição de gótico feminino

²³² “(...) una madre que independientemente de su presencia o ausencia se configura como la miembro de la familia y la sociedad capaz de hacer más daño. Si bien la madre funciona como chivo expiatorio de una cultura paranoica que encierra sus complejidades y el miedo a su omnipresencia dentro de la figura ideológica de la maternidad burguesa y entierra el resto al obliterar la fuerza de su experiencia y potencial, (...). La figura de la madre en la que coinciden los cuentos de Schweblin y Enriquez fracasa debido a que es tanto víctima como cómplice. de la monstruosidad de la descendencia. La historia de horror que cuentan estos relatos es la de una mujer que debido a su impotencia y vulnerabilidad alimenta, junto a la vida que no puede proteger, a un monstruo mayor, voraz y antiguo que se actualiza en la Argentina neoliberal del cambio de siglo.”

²³³ “(...) the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic.” (original)

(...) serve principalmente para descrever como escritoras dos séculos XVIII e XIX empregavam certos elementos ficcionais do modo gótico para abordar temas caros à experiência feminina, a saber: o patriarcado, a submissão, o encarceramento doméstico, a violência sexual e a sexualidade fortemente reprimida (RODRIGUES JÚNIOR, 2023, p. 105).

A partir dessa categoria, surgiram muitas outras, “(...) algumas alternativas, outras mais específicas: “gótico das mulheres, gótico feminista, gótico lésbico, feminismo gótico e, mais recentemente, gótico pós-feminista” (WALLACE; SMITH, 2004, p. 02, tradução nossa).²³⁴ Sobre o gótico feminino, é pertinente a definição de Ordiz (2019, p. 268, tradução nossa) que o considera “um tipo de produção que ficcionaliza (e subverte) os terrores do gênero, ou seja, aqueles que as mulheres vivenciam especificamente”.²³⁵

As narrativas assim classificadas trabalham com transgressões dos limites que ao longo do tempo foram impostos às mulheres pelo patriarcado na sociedade e exploram os corpos das mulheres e seus medos cotidianos e mais profundos. Entre os tropos principais das obras góticas escritas por mulheres ao longo das décadas, de acordo com Rodrigues Júnior (2023, p. 105), estão

(...) uma heroína em perigo; encarceramentos; sequestros e ameaças, violência sexual e psicológica; o medo do pai abusivo e a falta da presença materna; a sempre presente figura masculina que exerce sobre a mocinha uma influência despótica – um marido, um pretendente ou perseguidor.

Nas obras góticas contemporâneas são comuns os temas da “(...) violência machista, o silenciamento da voz das mulheres ou os horrores das domesticidades impostas pela ordem patriarcal” (ORDIZ, 2019, p. 269, tradução nossa).²³⁶ No entanto, um dos principais temas destacado no estudo de Ellen Moers (1976, p. 93) é a maternidade, que envolve dar à luz e o trauma após o nascimento do filho. Ela analisa sob esse aspecto a obra *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, que mostra a repulsa diante do recém-nascido, o abandono dessa nova vida, o criador, a depressão, o medo, o trauma após dar à luz e a culpa e o temor de suas consequências (MOERS, 1976, p. 93).

²³⁴ “(...) some alternative, others more specific: ‘women’s Gothic’, ‘feminist Gothic’, ‘lesbian Gothic’, ‘Gothic feminism’ and, most recently, ‘postfeminist Gothic’.”

²³⁵ “(...) un tipo de producción que ficcionaliza (y subvierte) los terrores de género, es decir, los que específicamente experimentan las mujeres.” (original)

²³⁶ “(...) la violencia machista, el silenciamento de la voz de las mujeres o los horrores de las domesticidades impuestas por el orden patriarcal (...).” (original)

Nos contos analisados há algumas mães, mas nenhuma delas é a personagem principal das narrativas. As genitoras retratadas não exercem os cuidados necessários para os filhos, abandonando-os, como no conto “O menino sujo”, de certo modo em “Verde vermelho alaranjado” e também será visto em um conto que será analisado no próximo capítulo, “Os anos intoxicados”.

Em outros contos, há mulheres que não são as mães biológicas, mas querem exercer o cuidado de crianças em situações de risco, culpando-se quando não conseguem fazê-lo, seja por caridade ou por profissão, como a protagonista da narrativa “O menino sujo” e de “O quintal do vizinho”. Já o temor das consequências de dar à luz e o fato de ter que cuidar de uma nova vida pode gerar medos, traumas e obsessões, como parece ocorrer com a mãe do bebê no conto “*Pablito clavó un clavito*: evocação e um baixinho Orelhudo”.

De fato, muitos dos medos de várias mulheres envolvem a questão da maternidade: ter filhos, não os ter, ter muitos filhos, não conseguir tê-los, não saber cuidar deles, não ser boa o suficiente, culpar-se por comportamentos ruins dos filhos, a morte de um filho, o aborto natural ou voluntário etc. No conto, Marco ainda mora com sua mãe, apesar de ser adulto, e ela ainda cuida de seu filho, dando-lhe comida e preocupando-se com ele. No entanto, isso não impede que o filho se tranque no quarto e se isole socialmente. A narradora acredita que isso teria relação com algo que pode ter acontecido em sua infância, mas ele nega.

A narradora queria respostas para o comportamento do amigo, que ela não obteve e passou a se recordar de um episódio de sua própria infância que poderia ter sido muito trágico – o dia em que a professora muito nervosa a convidou para sua casa –, mas por sorte não passou de algo estranho. Porém, na internet ocorrem coisas horríveis, como Marco lhe contou sobre a *deep web*, e muitas crianças e jovens estão vulneráveis aos acontecimentos atuais na virtualidade, a qual está encarcerando muitas pessoas nas telas do celular ou computador (trazer do texto). Mesmo presentes, hoje muitos pais estão cada vez mais ausentes e isso causa medo, assim como tudo o que ocorre no mundo virtual, que praticamente não tem nenhuma regulamentação legal.

4.2.2 “Teia de aranha”²³⁷

O conto apresenta narradora autodiegética. A narradora inicia contando que no norte do país (Argentina), perto do Brasil e do Paraguai é mais difícil respirar por causa da umidade do local. Nessa região ela foi visitar seus tios, na cidade de Corrientes. A narrativa se passa parte em Argentina e parte em Paraguai. Sobre a temporalidade, em artigo que analisa o gótico mesopotâmico e a figura da bruxa no conto, Marcos Seifert (2021, p. 06, tradução nossa) explica que se passa “(...) durante os anos 80 em algum momento entre os primeiros anos da volta da democracia argentina e a persistência da ditadura de Alfredo Stroessner no país vizinho”.²³⁸

Sobre o gótico mesopotâmico, há que fazer algumas considerações, apesar de não ser objeto do presente estudo. O termo ainda é pouco difundido, sendo mais citado entre os escritores e pesquisadores locais. A Mesopotâmia argentina é uma região composta pelas províncias de *Misiones*, *Corrientes* e *Entre Ríos*, situadas entre os rios Paraná e Uruguai.²³⁹

Sendo assim, o gótico mesopotâmico seria um gótico que caracteriza a essa região, um ambiente hostil da selva do interior do país, das paisagens litorâneas inóspitas, um ambiente asfixiante e com seus fantasmas. O grande expoente desse gótico regional seria o escritor uruguaio Horácio Quiroga (1878-1937) que escreveu contos de terror que se passam na selva, no interior, com calor extremo, animais estranhos, trabalhando as crenças locais e com a hostilidade do espaço.

Os parentes queriam conhecer o marido da narradora e diziam que parecia que ela o estava escondendo, em virtude de nunca o terem visto. Ela lhes respondia que não, mas depois confessou: “(...) tinham razão: eu o estava escondendo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 90).²⁴⁰ Ela justifica dizendo que “meus tios eram os únicos guardiões da memória de minha mãe, sua irmã favorita, morta num acidente estúpido quando eu tinha dezessete anos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 90).²⁴¹ Na época, os tios a

²³⁷ “‘Tela de araña’ no idioma original.

²³⁸ “(...) durante os anos 80 em algum momento entre os primeiros anos da volta da democracia argentina, e a persistência da ditadura de Alfredo Stroessner no país vizinho.” (original)

²³⁹ Para saber mais da região, veja-se: <https://argentour.com/region-mesopotamia/>. Acesso em: 05 oct. 2023.

²⁴⁰ “(...) tenían razón: lo estaba escondiendo.” (original)

²⁴¹ “Mis tíos eran los únicos custodios de la memoria de mi madre, su hermana favorita, muerta en un accidente estúpido cuando yo tenía diecisiete años.” (original)

chamaram para morar com eles, mas ela não quis. Mesmo assim, tanto eles quanto as primas, sempre estiveram presentes na vida dela.

Porém, ela explica: “(...) eu continuava me sentindo abandonada e, por culpa da solidão, me apaixonei rápido demais, me casei por desespero e agora estava vivendo com Juan Martín, que me irritava e me aborrecia” (ENRIQUEZ, 2017, p. 90).²⁴² A narradora é clara ao dizer que cansou de seu marido e se casou em um momento de fragilidade. Ela esperava que a viagem mudasse algo entre eles. A viagem ocorreu do centro do país, o urbano, até a margem, o interior nas profundezas da selva e o conto teceu relações entre o interior do país e o interior da narradora, a qual procurava a alteridade, que também era sua família, mas estava oculta pela distância que os separava (SEIFERT, 2021, p. 06).

Enquanto ocorria a viagem pelo país, também ocorria a viagem pelo interior da narradora, seus pensamentos e sentimentos que se tornaram cada vez mais sem pudores ao longo do conto. Quando chegaram,

bastou uma refeição no amplo pátio da casa para a decepção: Juan Martín deu um gritinho quando uma aranha roçou sua perna (‘Se não têm uma cruz avermelhada, não se preocupe’, disse meu tio Carlos, com o cigarrinho entre os lábios. ‘São as únicas venenosas.’), tomou cerveja demais, falou sem nenhum pudor dos bons negócios que estava fazendo e comentou várias vezes que notava ‘um grande atraso’ na província (ENRIQUEZ, 2017, p. 90).²⁴³

A narradora cita nesse momento pela primeira vez no conto as aranhas, que têm relação com o título do conto. Juan se assustou com uma aranha e o tio da narradora lhe disse que sequer era venenosa, como são as que têm uma cruz vermelha no corpo. Provavelmente ele se referia à aranha viúva-negra, as quais possuem esse sinal vermelho, cujas fêmeas são conhecidas popularmente por devorar o macho após realizar a cópula, mesmo tal fato acontecendo somente em raras ocasiões (ALEMEIDA, 2022, *on-line*). Sobre o marido da narradora, a tia dela disse:

²⁴² “(...) yo seguía sintiéndome abandonada y, por culpa de la soledad, me enamoré demasiado rápido, me casé con desesperación y ahora estaba viviendo con Juan Martín, que me irritaba y me aburría.” (original)

²⁴³ “Bastó una comida en el amplio patio de la casa grande para la decepción: Juan Martín chilló cuando una araña le rozó la pierna («Si no tienen una cruz colorada no te preocupes», le dijo mi tío Carlos, con el cigarrito entre los labios. «Son las únicas venenosas»), tomó demasiada cerveza, habló sin ningún pudor de los buenos negocios que estaba haciendo y comentó varias veces que notaba «un gran atraso» en la provincia.” (original)

— Bom, menina, poderia ser pior — disse ela quando comecei a chorar. — Poderia ser como Walter, que me sentava o braço. Sim, respondi com a cabeça. Juan Martín não era violento, nem sequer ciumento. Mas me causava repulsa. Quantos anos eu ia passar assim, nauseada quando o escutava falar, dolorida quando fazíamos sexo, silenciosa quando ele confessava seus planos de ter um filho e reformar a casa? (ENRIQUEZ, 2017, p. 90-91).²⁴⁴

Note-se como a violência parecia ser normalizada nos casamentos e era considerado bom quando não havia violência física, mesmo que houvesse a violência psicológica e/ou sexual. O conto se passa no fim do século passado e em uma cidade do interior do país, portanto o pensamento e as discussões sobre a violência contra a mulher no casamento eram muito distintos. Enquanto as personagens conversavam, apareceu Natalia, prima da narradora, quem ela considerava muito linda. Por outro lado, ela ressalta:

meu marido não gostava de Natalia. Não lhe parecia atraente fisicamente, o que era quase uma loucura da parte dele: eu nunca tinha visto uma mulher tão bonita quanto ela. Mas, além disso, ele a desprezava porque Natalia lia a sorte nas cartas, sabia de remédios caseiros e, sobretudo, comunicava-se com espíritos. Sua prima é uma ignorante, disse Juan Martín, e eu o odiei, pensei em telefonar para Natalia e pedir a receita de alguma de suas poções, pensei inclusive em pedir um veneno. Mas deixei passar, como deixava passar cada mesquinha (...). (ENRIQUEZ, 2017, p. 91).²⁴⁵

A descrição de Natalia se assemelha a uma bruxa, uma mulher sábia, que conhecia sobre remédios caseiros, mas também tinha uma certa relação com o sobrenatural, como os espíritos e o fato de saber sobre o futuro. A narradora destaca que seu marido, Juan Martín, desprezava a Natalia. Segundo Seifert (2021, p. 08-09) o olhar do casal é urbanizado, mas se diferencia em como cada um considera a personagem da Natalia, pois “enquanto a narradora se mostra fascinada por sua prima, seu marido, com ares de suposta superioridade portenha frente a tudo aquilo

²⁴⁴ “—Bueno, nena, podría ser peor —me dijo cuando yo empecé a llorar—. Podría ser como Walter, que me levantaba la mano. Sí, dije con la cabeza. Juan Martín no era violento, ni siquiera era celoso. Pero me repugnaba. ¿Cuántos años iba a pasar así, asqueada cuando lo escuchaba hablar, dolorida cuando teníamos sexo, silenciosa cuando él confesaba sus planes de tener un hijo y reformar la casa?” (original)

²⁴⁵ “A mi marido no le gustaba Natalia. No le parecía atractiva físicamente, lo que era casi una locura de su parte: yo nunca había visto una mujer tan hermosa como ella. Pero, además, él la despreciaba porque Natalia tiraba las cartas, sabía de remedios caseros y, sobre todo, se comunicaba con espíritus. Tu prima es una ignorante, me dijo Juan Martín, y yo lo odié, pensé en llamar a Natalia y pedirle la receta de alguna de sus pociones, pensé en pedirle un veneno incluso. Pero lo dejé pasar, como le dejaba pasar cada pequeñez (...).” (original)

vinculado ao provinciano e ao interior, menospreza o saber alternativo e popular que ela representa” (SEIFERT, 2021, p. 09, tradução nossa).²⁴⁶

Além de pensar a relação homem e mulher, no contexto está aparente a questão de urbano e rural, assim como centro e interior das cidades e do país. O personagem masculino desprezava a personagem Natalia por seu conhecimento que ao não ser considerado científico seria inferior e tudo aquilo relacionado a algo mágico ou sobrenatural seria desprezível, em razão de, cientificamente não ser algo comprovado, portanto, seria falso.

Além disso, para o personagem, tudo no interior era ruim e atrasado se comparado à capital. Para ele o atraso significava ter menos tecnologia ou infraestruturas, sem pensar no que isso muda de fato na vida das pessoas ou a ele mesmo, o qual estava bravo e infeliz o tempo todo. Nesse aspecto, Seifert (2021, p. 16, tradução nossa) afirma:

a tensão entre Juan Martín e Natalia que passa pelo menosprezo do olhar do homem da cidade sobre as crenças populares do interior também envolve a história da figura da feiticeira já que a mesma esteve durante muito tempo vinculada a setores que não tinham outros recursos que os da magia para alcançar seus objetivos e compensar as carências relativas à sua posição de subalternidade.²⁴⁷

Em entrevista para o canal do Youtube C5N (2023), Mariana Enriquez explicou que o pensamento mágico é comum nas regiões do interior do país e nas áreas rurais, entre os mais vulneráveis que não contam com o Estado ou a religião para amparar suas crenças e necessidades, por isso recorrem ao mágico, como curandeiras e santos pagãos. Nas suas narrativas, Enriquez busca trazer essas representações, como já foi visto no conto “O menino sujo”, com as figuras de santos pagãos e rituais satânicos e na presente narrativa com a figura da bruxa e da magia.

Nas palavras de Seifert (2021, p. 05, tradução nossa), “esse giro em direção ao próprio, ao popular e ao local constitui uma versão contemporânea do gótico na qual se produz a confluência de diferentes tradições culturais em um espaço

²⁴⁶ “(...) mientras que la narradora se muestra fascinada por su prima; su marido, con aires de una supuesta superioridad porteña frente a todo lo vinculado a lo provinciano y al interior, desprecia el saber alternativo y popular que ella representa.” (original)

²⁴⁷ “La tensión entre Juan Martín y Natalia que pasa por el menosprecio de la mirada del hombre de la ciudad sobre las creencias populares del interior también involucra la historia de la figura de la hechicera ya que la misma estuvo durante mucho tiempo vinculada a sectores que no tenían otros recursos que los de la magia para alcanzar sus objetivos y compensar las penurias relativas a su posición de subalternidad.” (original)

globalizado”²⁴⁸, lembrando um recurso do gótico contemporâneo, qual seja, a capacidade de ele ser global (ORDIZ ALONSO-COLLADA, 2014b, p. 106), mesmo trabalhando com aspectos locais, mas expressando esses novos horrores em uma escala mundial, apesar de utilizar antigos tropos como a figura da bruxa ou dos fantasmas (SEIFERT, 2021, p. 02).

Portanto, Natalia se opõe ao personagem de Juan Martín, mas em muitos aspectos também se opõe à prima, a narradora. Inés Ordiz (2019) em seu artigo que analisa o gótico feminino e feminista, assim como a figura da bruxa e as transgressões das personagens femininas em contos de Mariana Enriquez, explica que a narradora do presente conto se apresenta em oposição à personagem de Natalia, pois ela é uma “(...) mulher enérgica, independente e que aceita a sua sexualidade, Natalia se converte em uma ameaça para um patriarcado, personificado em Juan Martín, que teme perder o seu privilégio social e seu domínio sobre a narradora (...)” (ORDIZ, 2019, p. 273, tradução nossa).²⁴⁹

Ao terminar de mostrar aquilo que Juan Martín dizia de sua prima, a narradora pensa em matar o marido, com a ajuda de Natalia e seu conhecimento sobre venenos e poções, o que é algo assustador. Aqui está presente o sinistro feminino, uma estética subversiva da personagem feminina, respondendo a uma motivação crítica e catártica de reivindicar-se como sujeito sinistro (ABALIA, 2014, p. 842), que se mostra nesse pensamento, incluindo o modo de execução da morte.

Natalia convidou a narradora para ir até Assunção, em Paraguai, para comprar toalhas de renda, “(...) aqueles bordados tradicionais do Paraguai que as mulheres tecem em bastidores, teias de aranha de fios delicados e coloridos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 92).²⁵⁰ De novo a narradora cita as teias de aranha, dessa vez em comparação aos fios que as mulheres utilizavam para bordar. Note-se que há muitos contos e lendas que envolvem mulheres e costuras. Um dos mais famosos seria o episódio mitológico de Penélope, na Odisseia, que costura enquanto espera o marido

²⁴⁸ “Ese giro hacia lo propio, lo popular y lo local constituye una versión contemporánea del gótico en la que se produce la confluencia de diferentes tradiciones culturales en un espacio globalizado.” (original)

²⁴⁹ “(...) mujer enérgica, independiente y que acepta su sexualidad, Natalia se convierte en una amenaza para un patriarcado, personificado en Juan Martín, que teme perder su privilegio social y su dominio sobre la narradora (...)” (original)

²⁵⁰ “(...) esos encajes tradicionales de Paraguay que las mujeres tejen en bastidores, telarañas de hilo delicadas y coloridas.” (original)

Ulisses voltar da guerra. Ela descostura o trabalho durante à noite para não ter de se casar com outro homem.

Outra mitologia grega que envolve a costura é da princesa Ariadne, que deu um fio para Teseu, seu amado, não se perder no labirinto, conseguir matar o Minotauro que estava lá e voltar a salvo. Neste caso, poderíamos fazer um paralelo com Natalia, a detentora do fio e da sabedoria, que ajudaria a sua prima, a narradora, que quer se livrar, matar (literal ou metaforicamente) o marido, Juan Martín, o qual seria o animal, o Minotauro, inserido dentro do labirinto, que seria o casamento e a relação da narradora e o marido.

Por último, as Moiras, tecedoras do fio da vida, o destino humano, decidindo o seu início e o seu final. No conto, poderíamos pensar que Natalia é a detentora desse fio e do poder de decidir pelo fim. Ao terminar, não sabemos se de fato uma vida acabou ou não, mas algo no destino da narradora mudou, o que pode ter acontecido por meio de sua prima e seus supostos poderes mágicos. Há várias outras histórias que envolvem a costura e as aranhas, como a briga entre a deusa Atena e a princesa Aracne, a melhor de todas as tecelãs e foi convertida em aranha pela deusa, entre outras.

Também na mitologia, mas neste caso a mapuche, dos indígenas da Argentina, as figuras das tecelãs e aranhas são importantes, visto que elas costuram muito, principalmente as mulheres e é considerada uma sabedoria, passada entre gerações. Uma das suas lendas sobre o tema é da Llain Kushe, uma aranha tecelã, dona do tecido e do fio (LLALIN KUSHE, s. d., *on-line*) que em uma das versões contadas oralmente ensina a moça que foi roubada por um homem a tecer e assim ela se torna independente e se salva do rapto. A costura seria, portanto, um modo de salvar a jovem. Nesse caso, o paralelo poderia se considerar a Natalia, que seria essa aranha sábia que ajuda a moça sequestrada, a narradora, a se tornar independente do “sequestrador”, o marido, Juan Martín.

A personagem Natalia vendia peças bordadas e no fundo da sua loja tirava as cartas espanholas ou de tarô para os clientes. A narradora disse que nunca quis que a prima lhe tirasse as cartas. Isso pode demonstrar que ela tinha certo receio em saber sobre o seu futuro. Depois de um tempo bebendo com o tio da narradora, o marido foi descansar e ela agradeceu que ele não a chamasse para ir junto, pois ficou conversando com a prima que lhe contou sobre o novo namorado: “sempre tinha namorados ricos. Aquele lhe importava tão pouco quanto os demais,

sentimentalmente falando, mas lhe interessava porque tinha um aviãozinho” (ENRIQUEZ, 2017, p. 92-93).²⁵¹

Natalia é uma mulher independente, com seu próprio negócio, e que não se rende aos homens de modo fácil. Por outro lado, se importa mais pelos bens que pelos sentimentos deles. Natalia conta que andou no aviãozinho com o namorado e aconteceu algo espantoso quando estavam no céu. Ela viu um grande incêndio, era uma casa queimando e desmoronando, mas quando passaram pelo mesmo local dez minutos depois, já não havia fogo no local.

A narradora disse que ela podia ter errado o local, ou terem apagado o fogo rapidamente. Natalia explicou que a mancha de queimado estava no terreno, com os restos da casa, e era impossível os bombeiros terem apagado tudo em cinco minutos em um local no meio da mata e tampouco não havia chovido. A narradora perguntou:

— Você falou disso com o seu namorado? — Claro que sim, mas ele disse que sou louca, que nunca viu incêndio nenhum. Olhamo-nos nos olhos. Eu sempre acreditava nela. Uma vez tinha me dito para não entrar no quarto da minha avó porque ela estava ali, fumando. Minha avó, nossa avó, morrera havia dez anos. Levei a sério, não entrei, mas senti no ar o cheiro penetrante dos havanas que ela fumava, embora não houvesse fumaça. — Então você precisa averiguar, perguntar. — Não me animo. — Por quê? — Porque não sei se o incêndio já aconteceu ou vai acontecer (ENRIQUEZ, 2017, p. 93).²⁵²

Ao dizer isso Natalia daria a entender que consegue ver coisas do passado e do futuro também. Isso seria algo sobrenatural e na narrativa se assemelha a um fato fantástico, dado que não há uma explicação racional para o feito, que deixa questionamentos na narradora, a qual diz acreditar nela quase sempre (ou seja, não é sempre) e principalmente no leitor, o qual não sabe se acredita nela ou não.

Nesse episódio relatado por Natalia, ela disse que o namorado, ao ouvir aquilo visto por ela, a chamou de louca. Novamente, o homem utiliza esse argumento para invalidar as ideias da mulher, sem se importar em tentar entender ocorrido, assim como no conto “O quintal do vizinho”, no qual o marido chama a mulher de louca. No dia seguinte, às cinco da manhã, os três, a narradora, o marido e Natália, saíram para

²⁵¹ “Siempre tenía novios ricos. Éste le importaba igual de poco que los demás, sentimentalmente hablando, pero le interesaba porque tenía una avioneta.” (original)

²⁵² “—¿Le contaste a tu novio? —Más vale, pero él dice que soy loca, que él nunca vio ningún incendio. Nos miramos a los ojos. Yo le creía casi siempre. Una vez me había dicho que no entrara en la habitación de mi abuela porque ella estaba ahí, fumando. Mi abuela, nuestra abuela, llevaba diez años muerta. Le hice caso, no entré, pero sentí el olor penetrante de los habanitos que fumaba la abuela en el aire, aunque no había humo. —Tenés que averiguar entonces, preguntar. —No me animo. —¿Por qué? —Porque no sé si el incendio ya pasó o va a pasar.” (original)

a viagem. A narradora disse que o caminho era chato. Iam quase em silêncio, mas a narradora pensou que queria contar à Natalia “mais coisas sobre meu casamento. Sobre como Juan Martín me criticava constantemente (...). Eu sempre lhe pedia perdão para não brigar, para que não fosse pior. Nunca lhe dizia tudo o que me incomodava nele (...).” (ENRIQUEZ, 2017, p. 94-95).²⁵³

O relacionamento da narradora e o marido se mostrava tóxico, com muitos problemas que a narradora ia contando gradativamente em uma crescente. Ele mandava nela e ficava bravo por pequenos erros e demoras. Ela preferia não discutir para não se desgastar e acabava cedendo em tudo, preferindo o silêncio. A narradora concluiu:

ele era chato e eu era estúpida. Tive o ímpeto de pedir a algum dos caminhoneiros que me atropelasse e me deixasse estripada na estrada, rasgada como as cadelas que eu via mortas no asfalto de vez em quando, algumas delas grávidas, com todos os filhotes agonizando ao seu redor, pesadas demais para correr e evitar as rodas assassinas (ENRIQUEZ, 2017, p. 95).²⁵⁴

A imagem gera horror e nojo, é muito cru o modo como a narradora pensa de um modo tão natural que prefere uma morte macabra, mas isso mostra o desespero que estava sentindo. O conto, que inicia com a narradora contando sobre a dificuldade para respirar no norte do país, em meio à selva, e que se mostra nas descrições do lugar, afastado, solitário e silencioso. Seifert (2021, p. 11) analisa como a narradora, para descrever o lugar, não utiliza tanto imagens visuais, mas constrói o espaço

(...) como experiência envolvente de afogamento na qual a narradora fica imersa. O início do relato marca o começo da asfixia que é correlata a que lhe produz o seu matrimônio (a escolha do verbo cingir [encorsetar] alimenta essa leitura). O relato narra o deslocamento com a finalidade de trocar uma asfixia por outra: a metafórica pela literal (SEIFERT, 2021, p. 11, tradução nossa).²⁵⁵

²⁵³ “más cosas sobre mi matrimonio. Cómo Juan Martín me corregía constantemente (...). Yo siempre le pedía perdón, para no pelear, para que no fuera peor. Nunca le decía todo lo que me molestaba de él (...).” (original)

²⁵⁴ “Era aburrido y yo era estúpida. Tuve ganas de pedirle a alguno de los camioneros que me atropellara y me dejara destripada en la ruta, partida como las perras que veía muertas sobre el asfalto de vez en cuando, algunas de ellas embarazadas, con todos los cachorros agonizando a su alrededor, demasiado pesadas para correr rápido y evitar las ruedas asesinas.” (original)

²⁵⁵ “(...) como experiencia envolvente de ahogo en la que la narradora queda inmersa. El inicio del relato marca el comienzo de asfixia que es correlativa a la que le produce su matrimonio (la elección del verbo encorsetar alimenta esta lectura). El relato narra el desplazamiento con el fin de trocar una asfixia por otra: la metafórica por la literal.” (original)

Quando faltava por volta de uma hora para chegar em Paraguai, eles tiveram que mostrar seu passaporte para os oficiais de imigração

(...) eram militares altos e morenos. Um estava bêbado. Deixaram-nos passar sem nos dar maior importância, ainda que olhassem nossas bundas e comentassem em voz baixa, com risinhos. A atitude era previsível e relativamente respeitosa: estavam ali para dar medo, para dissuadir qualquer transgressão (ENRIQUEZ, 2017, p. 95).²⁵⁶

A narradora fala dos militares e de seu comportamento inadequado, frisando que sua atitude era até mesmo respeitosa comparada ao que poderiam fazer. Se assemelha a ela e à tia falando do marido, dizendo que ele poderia ser muito pior do que era. O medo estava presente em ambas as situações, mas com os militares Juan também sentiu medo. Ele reclamou disso só depois que haviam passado o posto de controle, dizendo que havia que fazer uma denúncia.

Natalia respondeu brincando, mas desprezando-o, que não havia a quem denunciá-los, em função de eles fazerem parte do governo. Quando chegaram à cidade também havia vários militares com suas armas enormes e velhas, mostrando como o medo estava presente em todo lugar e que a ditadura, apesar de ter acabado na Argentina, continuava vigente no país vizinho.

Eles foram juntos ao mercado e a narradora seguia a sua prima, a qual “tinha prendido o cabelo por causa do calor, e o rabo de cavalo se movia de um lado a outro como se tivesse um vento pessoal” (ENRIQUEZ, 2017, p. 96).²⁵⁷ Essa descrição poderia ser somente pelo vento, de fato, ter mexido o cabelo de Natalia, mas pode ter relação com um vento sobrenatural, pois a narradora diz vento pessoal, como se fosse algo exclusivo da personagem, como se Natalia controlasse o vento.

Depois o marido começou a dizer em voz alta que todos os produtos do mercado eram de contrabando e todos ali eram delinquentes, reclamando do lugar que a narradora o havia levado, dizendo ser essa a família dela. Ela disse para ele calar a boca, senão de fato algum delinquente o mataria.

A narradora concluiu “eu não o amava mais nem me sentia atraída por ele e o teria entregado aos militares de Stroessner para que fizessem com ele o que lhes

²⁵⁶ “(...) eran militares altos y morenos. Uno estaba borracho. Nos dejaron pasar sin darnos mayor importancia, aunque nos miraron el culo y comentaron en voz baja, con risitas. Era esperable y relativamente respetuosa la actitud: estaban ahí para dar miedo, para disuadir de cualquier desafío.” (original)

²⁵⁷ “se había atado el pelo por el calor y la cola de caballo se movía de un lado a otro como si tuviera su viento personal.” (original)

desse na telha” (ENRIQUEZ, 2017, p. 96).²⁵⁸ O general Stroessner foi o ditador do Paraguai dos anos 1954 a 1989, e foi muito eficiente na repressão da oposição, cujos membros foram assassinados e exilados do país, o qual se isolava e empobrecia cada vez mais (SILVA, 2018). Nota-se como as ditaduras violentas estão presentes no imaginário e na história dos países da América Latina, tanto do passado quanto de suas marcas no presente, como constante presença de militares e policiais violentos, assim como leis punitivas para os pobres, mas que garantem a impunidade dos ditadores e daqueles que têm maior poder aquisitivo.

Quando chegaram ao local que Natalia procurava, que era o mais tranquilo do mercado e em que uma mulher tecia no tear, a narradora se perguntava por que “(...) chamavam a renda paraguaia de ‘teia de aranha’: talvez fosse pela técnica de tecer, porque o resultado final se parecia muito mais com as caudas dos pavões reais, os olhos entre plumas, belos e ao mesmo tempo inquietantes, (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 98).²⁵⁹

A narradora notou que o marido estava incomodado, “(...) conhecia aquela expressão, era seu modo condescendente de ‘fiz o possível’ para, depois, quando estivesse definitivamente irritado, jogar aquilo na minha cara, eu bem que tentei, mas você não ajuda, você nunca ajuda” (ENRIQUEZ, 2017, p. 98).²⁶⁰ O marido sempre colocava a culpa na narradora e relembrava situações ruins para fazê-la ficar desconfortável.

Depois de perceber todas essas situações, Natalia falou disfarçadamente para a narradora: “— Todos cometemos erros — me disse. — O importante é consertá-los. — E como se conserta este? — Amiga, a única coisa que não tem conserto é a morte” (ENRIQUEZ, 2017, p. 98).²⁶¹ A prima não especifica como se consertaria o erro, que segundo o contexto seria a narradora se casar com Juan Martín. Até esse momento da narrativa ainda não se sabe se a prima vai ajudar de algum modo ou não.

²⁵⁸ “Ya no lo quería, tampoco me atraía y se lo hubiese entregado a los militares de Stroessner para que hicieran con él lo que se les ocurriese.” (original)

²⁵⁹ “(...) llamarían al ñandutí «tela de araña»; probablemente fuese por la técnica de tejido, porque el resultado final se parecía mucho más a las colas de los pavos reales, los ojos entre las plumas, hermosos y al mismo tiempo inquietantes (...)” (original)

²⁶⁰ “(...) conocía esa expresión, era su estado de perdonavidas, de «yo hice lo posible» para, después, cuando todo se fuera al demonio de vuelta, echármelo en cara, refregármelo en la boca, yo quise pero vos no ayudás, nunca ayudás.” (original)

²⁶¹ “—Errores cometemos todos —me dijo—. Lo importante es arreglarlos. —¿Y cómo se arregla esto? — Chamiga, lo único que no tiene solución es la muerte.” (original)

Juan Martín acha a cidade de Assunção suja e miserável, e a narradora observou que realmente era um lugar pobre e que fedia e não queria brigar com o marido, assim que escolheram ir em um restaurante em uma região um pouco mais rica da região. O marido dela disse: “Chegamos depressa ao Múnich, pela rua Presidente Franco. Franco, o ditador?, perguntou Juan Martín, mas era uma pergunta retórica” (ENRIQUEZ, 2017, p. 99).²⁶²

Em muitos países, não só da América Latina, era comum que os ditadores, militares, familiares²⁶³ e apoiadores recebessem homenagens²⁶⁴, estátuas, mausoléus públicos²⁶⁵, datas comemorativas, nomes de locais importantes²⁶⁶ e ruas²⁶⁷. Em poucos casos eles foram condenados pelos crimes cometidos ou somente foram condenados vários anos depois e de forma branda.

Na Argentina, no ano de 1985, ocorreu um dos julgamentos mais importantes, condenando militares por suas ações durante à ditadura. No entanto, alguns condenados receberam penas baixas e outros foram absolvidos. Logo em 1987 e em 1989, os presidentes indultaram diversos dos condenados, mas em 2003, com a troca de presidente, anularam os perdões dados e voltaram a condenar os responsáveis pelos crimes de lesa humanidade (REBOSSIO, 2014). Observa-se uma instabilidade nas condenações, muito ligadas ao grupo político que governa o país após cada eleição.

Após muita luta, a Corte Suprema da Argentina declarou inconstitucionais leis de anistia que beneficiavam militares envolvidos em graves violações a direitos

²⁶² “Llegamos rápido al Múnich, por la calle Presidente Franco. ¿Es por Franco, el dictador?, preguntó Juan Martín, pero era una pregunta retórica.” (original)

²⁶³ O ditador Efraín Ríos Montt, cuja ditadura ultraconservadora na Guatemala provocou um extermínio de mais ou menos 200 mil mortes, principalmente de indígenas, morreu impune. Por causa de seus crimes, sua filha não pôde concorrer às eleições presidenciais na Guatemala em 2019, mas liberaram sua candidatura no ano de 2023: <https://www.france24.com/es/video/20230623-zury-r%C3%ADos-la-hija-del-dictador-efra%C3%ADn-r%C3%ADos-montt-que-quiere-ser-presidenta-de-guatemala>. Acesso em: 09 jan. 2024.

²⁶⁴ Sobre monumentos, marcas e homenagens à ditadura e militares em Buenos Aires nas últimas décadas: <http://www.scielo.org.ar/pdf/quisol/v24n2/1851-2879-qsol-24-02-0108.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2024.

²⁶⁵ Na Espanha, após 44 anos da morte do ditador fascista Francisco Franco, citado na narrativa, aplicaram a *Ley de la Memoria Histórica* e exumaram o corpo de Franco, retirando-o do chamado *Valle de los Caídos*, onde diversas vítimas (principalmente nacionalistas) da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) foram enterradas: <https://www.rtve.es/play/videos/telediario-1/espana-cierra-capitulo-memoria-historica-exhumacion-franco/5422333/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

²⁶⁶ Sobre nome de ruas na Argentina com nomes de ex-funcionários da ditadura militar: <https://www.amepargentina.com.ar/proponen-cambiar-los-nombres-de-las-calles-portenas-que-recuerden-a-ex-funcionarios-de-la-dictadura-militar/>. Acesso em: 13 jan. 2024.

²⁶⁷ Sobre ruas em São Paulo com nomes de pessoas ligadas à ditadura militar do Brasil (1964-1985): <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/para-lembrar-dia-do-golpe-militar-grupo-muda-nomes-de-ruas-de-sp-que-homenageiam-torturadores.ghtml>. Acesso em: 11 jan. 2024.

humanos ocorridas durante a ditadura militar da Argentina.²⁶⁸ Além disso, aprovou-se uma mudança na Constituição da Argentina, proibindo utilizar leis que reduzissem drasticamente as penas nos casos de delitos graves cometidos pelo Estado contra a humanidade.²⁶⁹

Os três chegaram ao restaurante e havia alguns militares do local, de quem eles decidiram sentar-se longe. O medo aos militares é latente nas pessoas de modo geral. Eles viram que “os militares, bêbados de cerveja (...), primeiro disseram à garçonete que era linda e depois um deles passou a mão na bunda dela e a cena ficou parecendo um filme de mau gosto, uma chanchada (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 99).²⁷⁰ Na cena ocorre uma importunação sexual por parte de um dos militares e a moça não reagiu, já que eles tinham armas e se ela reagisse poderia acabar morta. Juan Martín levantou-se da mesa e a narradora imaginou o que iria acontecer na sequência:

ia gritar que deixassem a garota em paz, ia fazer papel de herói e seríamos presos os três. Natalia e eu seríamos violentadas nos calabouços da ditadura, noite e dia; a mim iam agulhoar acima dos pelos pubianos, que eram tão louros quanto meus cabelos, e babariam dizendo gringinha de merda, argentinazinha de merda, Natalia possivelmente seria morta logo, por ser morena, por ser bruxa, por ser desafiadora. E tudo isso porque Juan Martín precisava bancar o herói e provar sabe-se lá o quê. Ele, além do mais, ia ficar com a parte fácil, porque aos homens eles fuzilavam com um tiro na nuca e pronto, os militares paraguaios não eram veados, claro que não (ENRIQUEZ, 2017, p. 99-100).²⁷¹

De acordo com a narradora, o marido poderia querer bancar o herói, como forma de mostrar sua masculinidade, sem medir as consequências, que nesse caso a narradora afirmou serem muito piores para ela e sua prima, por serem mulheres. Ela temia ser estuprada e sua prima morta, assim como o marido. Natalia o deteve e ele

²⁶⁸ Para saber mais sobre os crimes e condenações na Argentina: <https://www.jusbrasil.com.br/noticias/crimes-contra-a-humanidade-a-ditadura-argentina-e-as-primeiras-condenacoes-dos-torturadores/1876032>. Acesso em: 10 jan. 2024.

²⁶⁹ Sobre a proibição das leis de impunidade: <https://www.folhadelondrina.com.br/mundo/senado-argentino-aprova-lei-que-veta-alivio-de-pena-a-membros-da-ditadura-977234.html?d=1>. Acesso em: 11 jan. 2024.

²⁷⁰ “Los militares, borrachos de cerveza –había varias botellas vacías sobre la mesa y bajo las sillas–, primero le dijeron a la moza que era preciosa y después uno de ellos le tocó el culo y pareció una película de mal gusto, un chiste (...)” (original)

²⁷¹ “Iba a gritar que la dejaran tranquila, se iba a hacer el héroe y nos iban a detener a los tres. A nosotras dos iban a violarnos en los calabozos de la dictadura, noche y día; a mí me iban a picanear sobre el vello púbico, que era tan rubio como el cabello de mi cabeza, y se babearían diciendo gringuita de mierda, argentinita de mierda, y a Natalia posiblemente iban a matarla pronto, por morena, por bruja, por desafiante. Y todo porque él necesitaba hacerse el héroe y probar vaya a saber qué cosa. Él, además, la iba a tener fácil porque a los hombres los fusilaban de un tiro en la nuca y ya, no eran putos los militares paraguayos, claro que no.” (original)

disse que a moça ia ser estuprada, mas a prima disse que eles não poderiam fazer nada. A incapacidade e impotência de atuar por medo de morrer estão presentes aqui. Isso pode fazer o leitor pensar o que faria em um caso assim, pois mesmo as pessoas que falam e lutam por minorias e outras pessoas, muitas vezes não têm coragem de atuar, quase sempre por saber que serão mortos se o fizerem.

Quando chegaram ao carro ele “(...) disse tudo o que pensava de nossa covardia e como lhe dávamos vergonha e nojo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 100).²⁷² O personagem se revoltou com a situação da moça do restaurante, algo muito sério e perigoso. No entanto, pode-se pensar que ele não observava o seu machismo e suas atitudes violentas com a própria mulher, ou seja, ele era crítico somente com os demais e não consigo mesmo, podendo revelar certa hipocrisia.

Quando eles voltavam da viagem, o carro parou perto de Formosa, uma cidade na Argentina. O caminho estava totalmente escuro e em silêncio. A narradora não sabia dirigir e se perguntou: “Por que eu era tão inútil? Tinha sido tão mimada por minha falecida mãe, não havia ocorrido a ninguém que precisaria solucionar coisas sozinha? Tinha casado com aquele imbecil por não saber o que fazer nem em que trabalhar?” (ENRIQUEZ, 2017, p. 101).²⁷³ A narradora pensa em quanto ela era dependente do marido, inclusive para coisas do dia a dia, como dirigir um automóvel.

A narradora disse para o marido olhar o motor do carro. Ele foi e voltou correndo dizendo que uma cobra tinha passado por seus pés e Natalia chorou de rir da situação. Os três ficaram em silêncio no carro e a narradora “(...) escutava a respiração de Juan Martín e jurava em silêncio que nunca mais faria sexo com ele, nem se ele tentasse me obrigar com uma arma” (ENRIQUEZ, 2017, p. 102).²⁷⁴ A narradora passou a sentir nojo do marido e quanto mais avançava a viagem, mais esses sentimentos pioravam. A prima desceu do carro com uma lanterna e um tempo depois

as luzes do caminhão iluminaram a estrada e as rodas levantaram pó no ar; me pareceu estranho porque ali, no norte, apesar do calor, quase nunca havia terra seca no ambiente, porque chovia frequentemente, quando não todos os dias. Sempre estava úmido, a terra bem grudada no chão. Mas chegou assim:

²⁷² “(...) dijo todo lo que pensaba de nuestra cobardía y cómo le dávamos vergüenza y asco.” (original)

²⁷³ “¿Por qué era tan inútil? ¿Había sido tan mimada por mi madre muerta, a nadie se le había ocurrido que tendría que solucionar cosas sola? ¿Me había casado con ese imbecil porque no sabía qué hacer ni de qué trabajar?” (original)

²⁷⁴ “(...) escuchaba la respiración de Juan Martín y juraba en silencio que nunca más iba a tener sexo con él, ni aunque quisiera obligarme con un arma.” (original)

como se fosse trazido por uma tempestade de areia (ENRIQUEZ, 2017, p. 103).²⁷⁵

A chegada do caminhão pareceu um evento sobrenatural. Novamente, há relação com a natureza, a areia e o vento, presentes perto de Natalia, que era quem estava fora do carro esperando um automóvel passar. Era quase impossível que houvesse poeira em um lugar tão úmido, mas aconteceu, gerando questionamentos na narradora e também no leitor. Natalia disse que o motorista explicou que estavam perto de uma cidade chamada Clorinda e que ele a levaria até uma estação de serviço para ligar para um mecânico. Explicou que não havia lugar para os três no caminhão e foi embora.

Juan Martín reclamou da prima da narradora por ser tão irresponsável, por nem sequer manter o carro em boas condições. A narradora pensou “(...) que seria fácil matá-lo ali, eu podia buscar uma chave de fenda no porta-malas e cravá-la no pescoço dele. Ele não queria me matar, só queria me tratar mal e me perturbar para que eu odiasse minha vida e não me restasse nem vontade de mudá-la” (ENRIQUEZ, 2017, p. 104).²⁷⁶ A narradora explica o quanto o marido lhe fazia mal por meio de sua violência psicológica, mas pensava em modos violentos de matá-lo, mostrando que cada vez o suportava menos e queria se livrar dele.

Natalia e os mecânicos chegaram algum tempo depois. A prima disse que o motorista do caminhão era lindo e ia passar a noite com ele. Se o carro funcionasse, o marido da narradora podia dirigir até o destino final, Corrientes. No entanto, o carro não funcionou e todos tiveram que ir até um hotel na cidade de Clorinda. A narradora explicou que o motorista que estava com sua prima “parecia encantador, mas podia ser qualquer coisa, um degenerado, um agressor, um estuprador: como era muito bonito, a gente preferia crer que se tratava de um príncipe dourado da estrada” (ENRIQUEZ, 2017, p. 105).²⁷⁷

O motorista também parecia fora do comum, não só pela descrição de sua beleza, mas pelo modo como apareceu no meio da estrada, com a nuvem de poeira.

²⁷⁵ “Las luces del camión iluminaron la ruta y las ruedas levantaron polvo en el aire, me pareció extraño porque ahí, en el norte, a pesar del calor, casi nunca había tierra seca en el ambiente, porque llovía seguido, cuando no todos los días. Siempre estaba húmedo, la tierra bien pegada al suelo. Pero llegó así: como si lo trajera una tormenta de arena.” (original)

²⁷⁶ “(...) pensé que sería fácil matarlo ahí, podía buscar un destornillador en el baúl y clavárselo en el cuello, él a mí no quería matarme, nada más quería tratarme mal y quebrarme para que odiara mi vida y no me quedaran ni ganas de cambiarla.” (original)

²⁷⁷ “Parecía encantador, pero podía ser cualquier cosa, un degenerado, un golpeador, un violador: como era muy guapo, una prefería creer que se trataba de un príncipe dorado de la ruta.” (original)

Ele também teria algo de mágico, como um guardião ou anjo protetor, e sua figura poderia remeter ao fantástico. O marido da narradora gritou com ela, dizendo que

(...) nem sequer uma vez, nem uma única vez, está percebendo, você se colocou do meu lado. Em nada. O dia inteiro. Gritou que Natalia era uma puta, que ia com o primeiro que aparecia. Gritou que eu também era uma puta porque tinha virado os olhinhos para aquele louro bronco. Eu disse que o louro bronco havia nos resgatado na estrada e que, pelo menos, Juan Martín poderia ter agradecido. Você é um mal-educado, gritei. Um grosseiro. Um grosseiro, eu? Fedelha de merda, gritou, e se enfiou no banheiro batendo a porta com força (ENRIQUEZ, 2017, p. 105-106).²⁷⁸

O marido se mostrou machista, ciumento e violento com a esposa. Ele disse perceber e notar coisas que não aconteceram de fato e brigou com a mulher por isso, culpando-a de comportamentos que ele inventou ou acreditou ver, mostrando-se neurótico em determinadas situações. Juan Martín disse à narradora:

Você quer me deixar, falou ele, mas vai ver que quando voltarmos a Buenos Aires as coisas vão melhorar. E se não melhorarem?, perguntei. Você não vai me deixar tão fácil, disse ele, e acendeu um cigarro. Tomei uma ducha fria e pensei que, numa dessas, quando eu saísse ele teria caído no sono e o cigarro incendiaria os lençóis e ele morreria queimado ali, no hotel de Clorinda. — Desculpe — disse ele. — Às vezes fico intratável (ENRIQUEZ, 2017, p. 106).²⁷⁹

Após a discussão Juan pediu desculpas à narradora, querendo acabar com a briga. É comum em muitos relacionamentos esse comportamento do homem, após ser violento, pedir desculpas ou dizer que vai mudar, pois assim a mulher acredita que era somente um episódio ruim e que tudo ia melhorar. É uma forma de fazer as relações continuarem e Juan Martín deixou claro que a mulher não iria deixá-lo tão fácil. Em muitos casos, quando as mulheres querem terminar a relação recebem ameaças e agressões e muitas são assassinadas e/ou seus filhos também, como uma forma de vingança e tortura.

Após o banho, o casal se juntou aos demais para jantar. Quando chegaram, os homens contavam histórias de fantasmas. O motorista loiro que estava com a prima da narradora contou que tinha acontecido algo muito estranho com ele uns dias atrás:

²⁷⁸ “

²⁷⁹ “Vos me querés dejar, dijo, pero vas a ver que cuando volvamos a Buenos Aires mejoran las cosas. ¿Y si no mejoran?, le pregunté. A mí no me vas a dejar tan fácil, dijo, y se prendió un cigarrillo. Yo me di una ducha fría y pensé que a lo mejor, cuando salía, él se había quedado dormido y el cigarrillo encendía las sábanas y se moría quemado ahí, en el hotel de Clorinda. (...) —Perdoname —me dijo—. A veces me pongo intratable.” (original)

(...) uma tarde saí com o caminhão pequeno, para fazer um frete corriqueiro, e uma mulher atravessou a ponte correndo. Não deu tempo de desviar dela, se desviasse eu me matava, e senti a batida no corpo, chê. Desci da cabine correndo, com o suor frio ensopando a espinha, e não encontrei ninguém. Nem sangue nem um amassado no para-choque nem nada. (...) em Campo Viera, contei a história, como estou contando a vocês. Os milicos me disseram que tinham construído a ponte e que nos alicerces usaram mortos, gente que eles mataram, que esconderam ali (ENRIQUEZ, 2017, p. 107).²⁸⁰

O moço se acidentou, alegava ter visto na pista uma mulher que não viu mais um instante após o ocorrido, como se ela nunca tivesse existido. Quando contou a história, lhe sugeriram que seria um fantasma de alguma das pessoas que os militares mataram e esconderam na construção da ponte pela qual o motorista passava. Essa imagem gera o horror, tendo em vista a violência dos militares que escondiam os cadáveres daqueles que assassinavam para que nunca fossem achados. As histórias de fantasmas podem caracterizar o modo gótico, já que estão sendo narradas por alguém, mas não está acontecendo na história de fato. Sobre a história dos cadáveres na ponte, especificamente, Seifert (2021, p. 14, tradução nossa) relata que a escritora

(...) decide incorporar em sua ficção, situada a finais dos oitenta, um relato local que provém, na verdade, do momento contemporâneo da publicação de seus relatos: ainda se podem encontrar na web notícias nos jornais online sobre ‘a maldição’ da ponte que cruza o riacho Yazá em Campo Viera.²⁸¹

Mariana Enriquez também é escritora e, como dito anteriormente, gosta de incorporar notícias reais ou trechos desses fatos em seus contos, assim como lendas locais. Neste caso, ela utilizou uma lenda popular da região, em razão de, na referida ponte, de fato ocorrem muitos acidentes e os motoristas dizem serem causados por ter visto uma mulher de branco no meio da pista. Para muitos, trata-se de uma jovem que discutiu com o pai que era caminhoneiro, que não aceitava o rapaz com quem ela queria se casar, e ela se acidentou na ponte. De acordo com umas versões ela se

²⁸⁰ “(...) una tarde salí con el camión chico, a hacer una diligencia así nomás, y una mujer cruzó el puente corriendo. No hice a tiempo de esquivarla, me mataba si la esquivaba, y sentí el golpe del cuerpo, che. Me bajé corriendo, todo sudor frío en la espalda, y no encontré a nadie. Ni sangre ni una abolladura en el paragolpes ni nada. (...) en Campo Viera, conté, como les cuento a ustedes. Me dijeron que la milicada había construido el puente y que en los cimientos usaron muertos, gente que ellos mataron, que los escondieron ahí.” (original)

²⁸¹ “(...) decide incorporar a su ficción situada a fines de los ochenta un relato local que proviene, mas bien, del momento contemporáneo a la publicación de sus relatos: aún se pueden encontrar en la web las noticias en los diarios online sobre ‘la maldición’ del puente que cruza el arroyo Yazá en Campo Viera.” (original)

jogou do caminhão do pai enquanto brigavam, outros dizem que a porta abriu sozinha (LUFT, 2022).

Em todo caso, Mariana não utiliza essa versão da história, ela não explica quem seria a mulher, e destaca aqueles que foram assassinados pelos militares e enterrados na ponte. Os fantasmas no conto estão relacionados com a ditadura, a tortura e a violência do passado ditatorial, como forma de relembrar o que aconteceu e continua acontecendo em muitos países.

Juan não gostou da história e disse: “— Com essas coisas não se brinca — disse ele ao louro. — Desculpe, cavalheiro, mas não estou brincando. É bem capaz que a milicada tenha colocado defuntos lá” (ENRIQUEZ, 2017, p. 108).²⁸² Juan duvidou da história, mas o moço garantiu que a origem era algo muito possível. Considerando as barbáries que os militares cometeram durante a ditadura, entre elas, esconder corpos de pessoas que mataram, a narrativa do motorista teria um fundo de verdade e essa parte real da história, de imaginar corpos enterrados ilegalmente por onde se passa, assusta mais do que saber de qualquer fantasma.

O moço ainda disse que no local lhe contaram muitas “(...) outras coisas sobre a ponte e o arroio. Toda aquela região é estranha, disse, veem-se luzes de automóveis que nunca chegam, como se desaparecessem por algum caminho, mas não há caminhos transitáveis, é tudo selva” (ENRIQUEZ, 2017, p. 108).²⁸³ Os fatos se mostram como sobrenaturais, fazendo com que surja o medo e mais dúvidas também sobre o que já foi narrado. Ressalte-se que

(...) a selva não se torna material para o gótico por sua ‘antiguidade’ ou preexistência, mas por sua capacidade para visibilizar sob a forma do relato espectral a desaparecimento no cruzamento entre o humano (a ponte, o trânsito, a modernidade) e o não-humano (a natureza). É significativo que a selva e os povos da selva se constituam no cronotopo do gótico, já que substituíram uma espacialização fechada sobre si mesma como a do castelo, casa ou mansão com uma zona aberta à circulação, ao social (SEIFERT, 2021, p. 13, tradução nossa).²⁸⁴

²⁸² “—Con esas cosas no se jode —le dijo al rubio. —Perdóneme, don, pero no estoy jodiendo. La milicada es capaz de poner a los finados ahí.” (original)

²⁸³ “(...) un montón de cosas más sobre el puente y el arroyo. Toda esa zona es rara, dijo, se ven luces de autos y después los coches no llegan, como si desaparecieran por algún camino, pero no hay caminos transitables, es todo selva.” (original)

²⁸⁴ “(...) la selva no se vuelve material para el gótico por su “antigüedad” o preexistencia, sino por su capacidad para visibilizar bajo la forma del relato espectral la desaparición en el cruce entre lo humano (el puente, el tránsito, la modernidad) y lo no-humano (la naturaleza). Es significativo que la selva y los pueblos selváticos se constituyan en cronotopo del gótico ya que reemplazan una espacialización cerrada sobre sí misma como la del castillo, casa o mansión con una zona abierta a la circulación, a lo social.” (original)

Quanto mais globalizado é o gótico, mais adquire novas formas, lugares, tempos e medos em suas narrativas, trazendo aspectos locais, mas identificáveis para todos. A narradora, por outro lado, pensava no quanto gostou do motorista que estava contando as histórias:

tomara que vire namorado de Natalia, pensei, e tomara que Natalia se canse dele como se cansa de todos e então ele se dê conta de que sempre, desde o primeiro momento, desde que nos olhamos nos olhos na recepção do hotel, estive apaixonado por mim (ENRIQUEZ, 2017, p. 108).²⁸⁵

A narradora, personagem feminina, mostra seus desejos ao longo da narrativa, por mais sinistros que sejam. Ela se sentiu atraída pelo moço que está com a prima e já se imaginou tendo alguma relação mais séria com ele. Por estar casada e sobretudo por não suportar o marido, faz ela querer ainda mais o outro, aquilo que não tem.

Mais um motorista começou a contar uma outra história relacionada com carros que desapareciam. Isso tinha acontecido a uns dez quarteirões dali, mais ou menos um ano atrás. Um homem e sua família foram para lá com um trailer, uma casinha muito bonita. Eles foram jantar e a sogra ficou na casa e “— Roubaram o trailer com a velha dentro!” (ENRIQUEZ, 2017, p. 109).²⁸⁶ Eles acharam a casa rodante, mas estava vazia, nem a sogra estava mais lá. O moço concluiu

um caso estranhíssimo, com certeza os ladrões entraram no trailer e não se deram conta de que a velha estava dentro e é capaz que ela tenha morrido de susto e então a jogaram para fora. Por estas bandas você pode se livrar de qualquer um, não te pegam de jeito nenhum (ENRIQUEZ, 2017, p. 109).²⁸⁷

A sogra nunca mais apareceu, nem os ladrões. No trecho é destacada a facilidade em fazer uma pessoa desaparecer nesse local, tão afastado de tudo. Também contam como pessoas mortas pelos militares eram enterradas por eles nas obras públicas, lugares que as pessoas transitam diariamente, caminhando sobre

²⁸⁵ “Ojalá se pusiera de novio con Natalia, pensé, y ojalá Natalia se aburriera de él como se aburre de todos y entonces él se diera cuenta de que siempre, desde el primer momento, desde que nos miramos a los ojos en la recepción del hotel, estuvo enamorado de mí.” (original)

²⁸⁶ “—¡Se afanaron la casa rodante con la vieja adentro!” (original)

²⁸⁷ “Un caso rarísimo, seguro que los ladrones se subieron a la casa rodante y no se dieron cuenta de que la vieja estaba adentro y capaz se les murió del susto, entonces la tiraron. Por acá se puede tirar a cualquiera, no te encuentran ni en pedo.” (original)

seus ossos, o que representa um cenário gótico, que envolve corpos, mortes, fantasmas e o medo e estranheza que isso gera. No conto, ocorre

(...) a união entre o lugar e o escuro emerge nos relatos de aparecidos que os caminhoneiros compartilham durante o jantar no hotel em que se vem obrigados a parar. As histórias que unem o espectral e o terror político sugerem que o espaço fica marcado pelos crimes e o horror de forma material e isso gera uma estranheza que magnetiza a zona provocando as aparições (...) Crimes e espaço se fundem e isso impregna o território (...) (SEIFERT, 2021, p. 12, tradução nossa).²⁸⁸

Após isso, Juan Martín falou que ia dormir e esperava a narradora no quarto, mas ela ficou até tarde com os demais. Na hora de voltar ao quarto, pediu para a mulher da recepção um outro cômodo com a desculpa de não querer acordar o marido ao entrar, e por ser temporada baixa e ter quartos sobrando, a mulher lhe entregou outra chave. A narradora notou que somente mulheres trabalhavam no hotel. Ela entrou no quarto, dormiu e teve um pesadelo:

(...) uma velha que corria envolta em chamas, nua, por uma casa que desmoronava; eu via tudo de fora, mas não podia entrar para ajudá-la porque cairia uma viga na minha cabeça ou o fogo me alcançaria ou a fumaça me sufocaria. Mas eu também não procurava ajuda, só ficava olhando a mulher queimar (ENRIQUEZ, 2017, p. 110).²⁸⁹

O sonho da narradora possivelmente tem relação com a visão que a prima teve da casa em chamas e desabando. No entanto, o fato de ter uma mulher dentro e a narradora observar tudo sem fazer nada pode ter ligação com a moça do restaurante, em que as chamas, ou seja, o perigo que a cercava, eram os militares que a importunavam, mas nem a narradora nem a prima foram salvá-la de algum modo, sabendo que o pior poderia acontecer, ficaram com medo e somente observaram.

Na manhã seguinte, a narradora tomou café com a prima, que falou sobre o motorista loiro: “Fode como os deuses, me disse. E é uma doçura de pessoa. Invejei-a. Engoli o café meio frio com as lágrimas e fui buscar Juan Martín” (ENRIQUEZ, 2017,

²⁸⁸ “(...) la unión entre el lugar y lo oscuro emerge en los relatos de aparecidos que comparten los camioneros durante la cena en el hotel en el que se ven obligados a parar. Las historias que anudan lo espectral y el terror político sugieren que el espacio queda marcado por los crímenes y el horror de forma material y eso genera una extrañeza que imanta la zona provocando las apariciones (...). Crimen y espacio se funden y eso impregna el territorio (...)” (original)

²⁸⁹ “(...) una vieja que corría envuelta en llamas, desnuda, por una casa que se desmoronaba; yo la veía desde afuera, pero no podía meterme a ayudarla porque se me iba a caer una viga en la cabeza o el fuego me iba a alcanzar o el humo me ahogaría. Pero tampoco buscaba ayuda, nada más la miraba arder.” (original)

p. 110).²⁹⁰ A narradora tinha inveja da prima e ficou ainda mais triste com a sua situação, que era o oposto à dela, pois seu marido não era doce e ela não sentia prazer nas relações sexuais com ele, ao contrário, sentia dor.

Quando a narradora foi procurar o marido no quarto ele não estava lá e parecia que nem tinha dormido no lugar, já que a cama não estava desarrumada. Natalia disse que o viu entrar no hotel e a moça da recepção falou que ele tinha levado a chave com ele, em razão de não estar pendurada com as demais. Ela sugeriu a possibilidade de ele ter saído para caminhar, porém

(...) ela não o tinha visto descer. Fiquei nervosa, minhas mãos tremiam. Falei para Natalia que devíamos chamar a polícia, mas ela voltou a prender o cabelo num rabo de cavalo, como tinha feito no mercado, e respondeu que não. Não seja boba. Se ele foi embora, foi e pronto, disse (ENRIQUEZ, 2017, p. 111).²⁹¹

Aqui, de novo, pode-se notar o sinistro feminino, já que a prima sugere não procurar pelo marido desaparecido da narradora. Por meio de uma omissão, que também é uma ação radical e assustadora de decidir não procurar nem investigar o que aconteceu, elas se reivindicam como sujeitos sinistros (ABALIA, 2014, p. 842). O fato de não procurar significa que era melhor não achar o marido, já que ele não estava lá e nenhuma delas o queria por perto. Nesse sentido, o desaparecimento dele não seria ruim.

A narradora estava desconcertada com os acontecimentos. Ela foi ao quarto em que o marido estava: “não encontrei sua bolsa nem a escova de dentes que ele sempre colocava metodicamente no banheiro quando viajávamos. O boxe do chuveiro estava seco” (ENRIQUEZ, 2017, p. 111).²⁹² O fato de que a escova e a bolsa não estivessem faz pensar que Juan de fato decidiu ir embora sem avisar, sumiu voluntariamente. Essa seria a explicação racional para o que aconteceu e a escritora deixa essa hipótese clara e em aberto no texto. No entanto, o boxe seco significa que ele não tomou banho nessa manhã.

²⁹⁰ “Coge como los dioses, me dijo. Y es una dulzura de tipo. La envidié. Me tragué el café medio frío con las lágrimas y fui a buscar a Juan Martín.” (original)

²⁹¹ “(...) ella no lo había visto bajar. Me puse nerviosa, me temblaron las manos. Le dije a Natalia que teníamos que llamar a la policía, pero ella se volvió a atar el pelo en una cola de caballo, como lo había hecho en el mercado, y me dijo que no. No seas tonta. Si se fue, se fue, me dijo.” (original)

²⁹² “y no encontré su bolso ni el cepillo de dientes que siempre ponía prolijamente en el baño cuando viajábamos. La ducha estaba seca.” (original)

Sendo assim, tanto a personagem quanto o leitor ficam com dúvidas sobre os acontecimentos, se Juan quis ir embora sem avisar ou se ele desapareceu por alguém tê-lo levado embora, um sequestro, por exemplo. A garota da recepção falou que na rádio avisaram que ia chover, mas o céu estava limpo. Natalia esperava que chovesse, já que fazia muito calor. Perguntaram sobre o marido da narradora e Natalia disse que foi um mal-entendido. Um dos caminhoneiros que na noite anterior estava com eles, escutando as histórias com muito sono, se despediu delas que já estavam no carro.

Ele “cumprimentou-nos, perguntou se estava tudo bem e espiou o banco traseiro; procurava Juan Martín, mas não perguntou por ele. Nós o cumprimentamos, sorridentes, e saímos para a estrada;” (ENRIQUEZ, 2017, p. 111).²⁹³ O motorista parece ter entendido o que aconteceu, considerando a conversa da noite anterior sobre pessoas desaparecidas, e aceitou sem fazer perguntas ou comentários.

No fim, a narradora destaca: “(...) no horizonte, do lado do rio, já se viam as nuvens negras da tempestade” (ENRIQUEZ, 2017, p. 111).²⁹⁴ Essa tormenta poderia ser o indicativo do sucesso que iria romper com a calmaria do fim do conto. Elas vão embora como se nada tivesse acontecido. Depois que a prima disse que não deveriam ligar para a polícia, tendo em vista o marido ter ido embora, a narradora não tentou convencê-la do contrário, não chorou, não tentou ligar para marido, ou seja, não tomou nenhuma atitude de quem estaria preocupada.

De fato, o sumiço dele parece ter gerado um certo alívio, considerando todos os fatos que ela contou sobre Juan. As descrições de sua personalidade e suas atitudes iam num crescendo até um ponto que era insustentável essa relação. Tanto a personagem como o leitor não suportavam mais o personagem de Juan e houve um alívio quando ele desapareceu e ninguém parecia tê-lo lamentado (ORDIZ, 2019, p. 274).

Nesse sentido, o perturbador do conto, de acordo com Seifert (2021, p. 11, tradução nossa), seria o fato de exhibir o “(...) modo em que uma mulher importunada e entediada em sua relação matrimonial se torna alguém que sob a influência de uma selva impregnada de um passado recente de horror, é capaz de desejar e aceitar a

²⁹³ “Nos saludó, preguntó si todo andaba bien y miró el asiento trasero; buscaba a Juan Martín pero no preguntó por él. Nosotras lo saludamos sonrientes y salimos a la ruta;” (original)

²⁹⁴ “(...) en el horizonte, del lado del río, ya se veían las nubes negras de la tormenta.” (original)

desaparição do outro”.²⁹⁵ No conto, o medo está realocado “(...) no lugar do contrapoder, recuperando assim a periculosidade do deslocado, do subalterno, do excluído”²⁹⁶ (SEIFERT, 2021, p. 05) e por isso há autoras que definem a narrativa de Enriquez como inserida no gótico feminista ou feminismo gótico (CUIÑAS, 2020a; ORDIZ, 2019), termos que serão analisados no próximo capítulo.

Como bem observa Leifert (2021, p. 17, tradução nossa), “o triângulo que constitui os personagens fica cruzado por outro, constituído por formas narrativas: o pesadelo, a visão [de Natalia] e o relato de fantasmas que se apresentam, por sua vez, como narrativas abertas, que exibem sem explicar”²⁹⁷, assim como o final do conto, que também fica em aberto. O trabalho da escritora Mariana Enriquez também se assemelha a uma teia de aranha, por seu entramado de gêneros e modos literários utilizados para enriquecer suas narrativas e a possibilidade de interpretações e leituras possíveis.

O desaparecimento do personagem Juan Martín pode ter sido voluntário, ele mesmo querer abandonar a mulher, ou, por outro lado, ter sido uma desapareção forçada, inclusive por meio da personagem Natalia, que poderia ter ajudado a sumir com ele. Marcos Seifert (2021, p. 15, tradução nossa) entende que fica “(...) sugerido que por trás do desaparecimento de Juan Martín no final se encontra a teia de aranha desenrolada por Natalia: é justamente ela quem se opõe ao laço patriarcal e burguês que ‘cinge’ a narradora e que Juan Martín representa”.²⁹⁸

Natalia era quem comprava tecidos chamados teias de aranha e tinha relação com os saberes naturais e mágicos, portanto, Natalia atuou como uma aranha, salvando a prima com a sua teia de proteção, livrando-a do sufoco do marido. Inés Ordiz (2019, p. 274, tradução nossa) afirma que

a ambiguidade que rodeia esta desapareção que, segundo se sugere, pode ser resultado de um feitiço de Natalia, a define como um personagem atraente

²⁹⁵ “(...) modo en que una mujer hostigada y aburrida en su relación matrimonial se vuelve alguien que bajo el influjo de una selva impregnada de un pasado reciente de horror, es capaz de desear y aceptar la desaparición de otro.” (original)

²⁹⁶ “(...) en el lugar del contrapoder, recuperando así la peligrosidad del desplazado, del subalterno, del excluído.” (original)

²⁹⁷ “El triángulo que constituyen los personajes queda cruzado así por otro, constituido por formas narrativas: la pesadilla, la visión, y el relato de fantasmas que se presentan, a su vez, como narraciones abiertas, que exhiben sin explicar.” (original)

²⁹⁸ “(...) sugerido que detrás de la desaparición de Juan Martín en el final se encuentre la tela de araña desplegada por Natalia ya que, justamente, es ella quien se opone al lazo patriarcal y burgués que ‘encorseta’ a la narradora y que Juan Martín representa.” (original)

e empático; é, portanto, uma mulher poderosa que responde ao imaginário feminista de bruxaria contemporânea (...).²⁹⁹

Natalia seria uma mulher que supostamente usou seus poderes para ajudar outra mulher. No entanto, o pesadelo que a narradora teve com o incêndio e a mulher gritando, antes de notar que seu marido havia desaparecido, podem revelar que a teia de aranha que Natalia joga “(...) também pode considerar-se como a rede que termina por alcançar a narradora quem, no final, tem um pesadelo (...) e que se pode ler como uma interiorização da visão da bruxa” (SEIFERT, 2021, p. 17, tradução nossa).³⁰⁰ No entanto, de modo geral, Natalia aparece como

bruxa/fada madrinha que finalmente libera a protagonista, fragmenta este esquema [do poder patriarcal] e reproduz um recurso comum no terror [gótico] contemporâneo escrito por mulheres: propõe uma profunda crítica ao romance heterossexual em que uma mulher vitimizada, uma dama em apuros, espera ser salva por um ‘super-homem’ viril e robusto. (...) O conto, portanto, situa a origem da alteridade na figura masculina e a salvação no personagem feminino, liberado e fortemente associado com a magia (...)” (ORDIZ, p. 274, tradução nossa).³⁰¹

O conto anteriormente analisado, “Verde vermelho alaranjado” também trata de fantasmas e da desapareição do personagem masculino. No entanto, lá ele desaparece presencialmente, mas se sabe que ele está vivo, no quarto (come, utiliza internet, conversa com a narradora etc.). Além disso, naquele conto não havia nenhuma referência a desapareições e mortes provocadas pelo Estado e por ditaduras. No presente conto, a desapareição final do personagem Juan Martín deixa dúvidas, se foi por vontade própria, por magia, morte etc.. No entanto, não há indícios de que seu desaparecimento tenha relação com os militares e com a ditadura, o que será visto em outros contos a serem analisados posteriormente neste trabalho.

²⁹⁹ “La ambigüedad que rodea a esta desaparición que, según se sugiere, puede ser resultado de un hechizo de Natalia, la define como un personaje atrayente y empático; es, por tanto, una mujer poderosa que responde al imaginario feminista de la brujería contemporánea (...)” (original)

³⁰⁰ “(...) también puede considerarse como la red termina por alcanzar a la narradora quien hacia el final tiene una pesadilla (...) y que puede leerse como una interiorización de la visión de la bruja.” (original)

³⁰¹ “como bruja/hada madrina que finalmente libera a la protagonista fragmenta este esquema y reproduce un recurso común en el terror contemporáneo escrito por mujeres: propone una profunda crítica al romance heterosexual en el que una mujer victimizada, una dama en apuros, espera ser salvada por un «superhombre» varonil y recio. (...) El cuento, por lo tanto, sitúa el ori-

gen de la otredad en la figura masculina y la salvación en el personaje femenino, liberado y fuertemente asociado con la magia (...).

Em certo aspecto, este poderia ser um dos únicos finais felizes dos contos do *corpus*, considerando que dentro de um relacionamento tóxico e violento o final poderia envolver violência física, estupro, tortura e/ou o homicídio. Porém, por outro lado, o desaparecimento de uma pessoa sempre deveria ser uma situação geradora de medo e preocupação. Nesse sentido, o leitor pode refletir sobre a decisão da personagem e se no seu lugar faria algo para procurar a pessoa desaparecida ou somente observaria o que aconteceu, sem fazer nada, sem denunciar nem se preocupar, como no sonho da narradora e na situação dos militares com a garota no restaurante. O que seria certo ou errado nessa situação?

Por último, cabe ressaltar que neste conto, o gótico “(...) veicula sua intervenção política a partir de formas narrativas como a visão, o pesadelo, e o relato de fantasmas cuja potência conjunta não reside na mera sinalização de uma dimensão desprendida do racional, mas em seu valor como mecanismos que operam na contramão dos fechamentos”³⁰² (SEIFERT, 2021, p. 19, tradução nossa), sendo o final aberto um sinal disso.

Nesse sentido, de acordo com Seifert (2021, p. 19, tradução nossa) a força transgressora do relato não seria somente por trazer a figura do fantasma como representante das violências ditatoriais, a tortura e a perseguição, mas principalmente pela sua forma “(...) cuja circulação propõe um desafio à concentração e controle da narrativa pública por parte do Estado”³⁰³, já que o Estado, por mais que tente, não consegue controlar a circulação de lendas, histórias orais, músicas e notícias locais transmitidas de modo oral e esses são modos que as pessoas têm de manter uma rede de comunicação entre elas, como uma teia de aranha.

4.2.3 “A Hospedaria”³⁰⁴

O conto é narrado em terceira pessoa – narrador heterodiegético – e inicia em uma viagem em carro, com as personagens de Florencia, personagem principal, sua

³⁰² “(...) vehiculiza su intervención política a partir de formas narrativas como la visión, la pesadilla y el relato de fantasmas cuya potencia conjunta no radica en la mera señalización de una dimensión desprendida de lo racional, sino en su valor como mecanismos que operan a contramano de los cierres.” (original)

³⁰³ “(...) cuya circulación plantea un desafío a la concentración y control de la narración pública por parte del Estado.” (original)

³⁰⁴ “La hostería” no original em língua espanhola.

irmã Lali, de quinze anos, e a mãe de ambas dirigindo o veículo até a pequena cidade de Sanagasta. Logo há um aviso: “Aquela viagem era diferente. Não era por gosto. Seu pai quase as obrigara a partir de La Rioja” (ENRIQUEZ, 2017, p. 35).³⁰⁵ Isso porque era época de campanha política e o pai das garotas estava concorrendo ao cargo de vereador da capital da Província e “o problema era Lali. Ela saía todos os fins de semana e se embriagava e tinha muitos namorados. Lali tinha quinze anos (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 35).³⁰⁶

Uma mulher bebendo e com muitos namorados, sobretudo sendo menor de idade, representava um grave problema e uma vergonha em certo sentido, como mostra a narrativa. Além disso, seria algo a ser utilizado como munição para os outros candidatos contra o pai da adolescente, por permitir que uma filha sua tivesse tais atitudes, moralmente malvistas pela sociedade.

Florencia achava sua irmã exagerada na maquiagem, no tamanho das unhas e não sabia andar de salto alto, mas entendia que os homens gostassem dela. Florencia, explica o narrador, “tivera que defender a irmã várias vezes depois das aulas, aos socos. Sua irmã, a puta, a vadia, a boqueteira, a chupa-rola, já comeram o cu dela e tudo o mais. Sempre eram meninas que insultavam Lali”³⁰⁷ (ENRIQUEZ, 2017, p. 35-36). Pode-se observar no trecho o quanto as mulheres julgavam e criticavam outra mulher, com atitudes depreciativas e combativas, opondo-se a ideias de respeito e sororidade que tanto ressoam hoje entre as mulheres. Além disso, mostra como está presente o *bullying* entre as adolescentes, envolvendo violência psicológica e chegando à violência física.

No entanto ela “sentiu-se uma idiota. A irmã nunca lhe agradecia por defendê-la. Nunca falava com ela, na verdade. Não se importava com o que diziam dela, não se importava que Florencia brigasse por ela, não se importava com Florencia” (ENRIQUEZ, 2017, p. 36).³⁰⁸ Florencia assumiu que não gostava da irmã dela, mas “não gostava que chamassem ninguém de puta: teria brigado por qualquer uma”³⁰⁹

³⁰⁵ “Este viaje era distinto. No era por gusto. Su papá casi las había obligado a irse de La Rioja.” (original)

³⁰⁶ “El problema era Lali. Salía todos los fines de semana y se emborrachaba y tenía muchos novios. Lali tenía quince años (...)” (original)

³⁰⁷ “Florencia tivera que defender a irmã várias vezes depois das aulas, aos socos. Sua irmã, a puta, a vadia, a boqueteira, a chupa-rola, já comeram o cu dela e tudo o mais. Sempre eram meninas que insultavam Lali.” (original)

³⁰⁸ “se sintió una estúpida. Su hermana nunca le agradecía que la defendiera. Nunca le hablaba, en realidad. No le importaba lo que dijeran de ella, no le importaba que Florencia se peleara por ella, no le importaba Florencia.” (original)

³⁰⁹ “No le gustaba que trataran a nadie de puta: se hubiera peleado por cualquiera.” (original)

(ENRIQUEZ, 2017, p. 36) e garante “a ela nunca chamariam de puta, disso tinha certeza” (ENRIQUEZ, 2017, p. 36).³¹⁰

No entanto, nesse momento a pessoa leitora não sabe o porquê de nunca chamarem a Florencia assim, mas, ao final do parágrafo já vem a resposta: ela seria chamada “de sapatão, mostra, doente, sabe-se lá que coisas” (ENRIQUEZ, 2017, p. 36).³¹¹ Florencia assume ser homossexual indiretamente, mostrando quais seriam os nomes pelos quais iriam chamar ela, todos termos pejorativos, mostrando o preconceito da sociedade.

A mãe de Florencia e de Lali não gostava de Sanagasta, mas ia até lá quando o calor da cidade de La Rioja se tornava insuportável durante o verão. No entanto “estava farta da procissão da Virgem Menina, das grutas por todo lado, do fato de que no povoado havia três igrejas e nenhum lugar para tomar um café”³¹², e o lugar que restava era a Hospedaria, de onde também estava cansada, assim como de sua dona, Elena, mas “por sorte, costumava dizer, eles tinham uma piscina em casa; caso contrário teriam que usar a da Hospedaria, e aí ela ficaria louca” (ENRIQUEZ, 2017, p. 37).³¹³

Poderia dizer-se que a família era de classe média alta, visto que possuíam uma casa com piscina em uma cidade do interior, onde passavam o verão e o pai estava concorrendo a um cargo político. Poucas famílias conseguem ter uma casa própria, então ter uma casa de veraneio pode ser considerado um luxo.

A pequena cidade tinha muitas igrejas e procissões. Inés Ordiz em artigo em que analisa as figuras da bruxa, da liberdade feminina e de outras transgressões das personagens femininas em contos de Mariana Enriquez (2019) explica que “o controle e a opressão da sexualidade e a orientação sexual das irmãs são agudos em Sanagasta em particular, uma cidade ferventemente católica” (ORDIZ, 2019, p. 275).³¹⁴ A cidade pequena e tão religiosa, portanto, julgaria de forma ainda mais dura as adolescentes pelas suas sexualidades consideradas fora do padrão.

³¹⁰ “A ella nunca iban a tratarla de puta, eso lo tenía clarísimo.” (original)

³¹¹ “A ella iban a decirle tortillera, mostra, enferma, quién sabe qué cosas.” (original)

³¹² “Estaba harta de la procesión de la Virgen Niña, de las grutas por todas partes, de que en el pueblo hubiera tres iglesias y ningún bar para tomarse un café.” (original)

³¹³ “Por suerte, solía decir, ellos tenían pileta de natación en su casa; si no habría tenido que usar la de la Hostería y ahí ella se volvía loca.” (original)

³¹⁴ “El control y la opresión de la sexualidad y la orientación sexual de las hermanas son agudos en Sanagasta en particular, un pueblo fervientemente católico (...).” (original)

Quando chegaram à cidade, Lali estava chorando porque ela detestava o lugar, até tinha planos de fugir com um namorado para uma cidade maior chamada Córdoba. Florencia “mandou uma mensagem para a melhor amiga, Rocío, que morava em Sanagasta: ‘Já cheguei, vem me buscar’. Tinham muito que conversar: Rocío lhe adiantara por e-mail que também estava com problemas em casa” (ENRIQUEZ, 2017, p. 38).³¹⁵ A amiga não tinha irmãos e sua mãe havia falecido, então seu pai era a única família.

Elas combinaram de se encontrar num quiosque e ela saiu de casa sem avisar, pois “de tudo o que gostava em Sanagasta, uma de suas coisas favoritas era poder sair de casa sem avisar e sem que seus pais se aborrecessem ou se assustassem” (ENRIQUEZ, 2017, p. 38).³¹⁶ Em cidades maiores as crianças e adolescentes não podem sair de casa sem avisar, em muitos lugares simplesmente não podem sair sozinhos, em razão de a violência nas ruas ser muito grande.

Rocío estava esperando no quiosque e Florencia se sentou junto a ela “(...) 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. 38).³¹⁷ O corpo da amiga aqui é destacado pelos olhos de Florencia, um olhar que não pôde ser evitado, talvez pelo desejo, e se mostra um olhar detalhado, não um olhar qualquer. Pelas comparações feitas, pode-se considerar também um olhar atento e delicado.

O narrador começa a explicar sobre o pai da Rocío quem “(...) trabalhava na Hospedaria como guia de turismo”³¹⁸ (ENRIQUEZ, 2017, p. 38) fazia anos e era considerado o empregado favorito. Na cidade se dizia que ele era amante da Elena, mas “Rocío negava, o pai não iria se meter com a dona da Hospedaria, aquela convencida, dizia” (ENRIQUEZ, 2017, p. 38).³¹⁹ Florencia achava que o pai da Rocío era um guia turístico incrível e ela disse para a amiga “Não acredito que Elena demitiu seu pai, o que aconteceu?” (ENRIQUEZ, 2017, p. 38).³²⁰ Rocío respondeu que

³¹⁵ “uma mensagem para a melhor amiga, Rocío, que morava em Sanagasta: ‘Já cheguei, vem me buscar’. Tinham muito que conversar: Rocío lhe adiantara por e-mail que também estava com problemas em casa.” (original)

³¹⁶ “De todo lo que le gustaba de Sanagasta, una de sus cosas favoritas era poder irse sin avisar y que sus padres no se enojaran ni se asustaran.” (original)

³¹⁷ “(...) no pudo evitar mirarle las piernas, el vello dorado que con la luz del atardecer parecía brillantina derramada.” (original)

³¹⁸ “(...) trabajaba en la Hostería como guía turístico” (original)

³¹⁹ “Rocío lo negaba, su papá no iba a meterse con la dueña de la Hostería, esa estirada, decía.” (original)

³²⁰ “No te puedo creer que la Elena lo echó a tu papá, ¿qué pasó?” (original)

as coisas já andavam meio mal, contou, porque Elena tinha problemas de dinheiro e estava histérica, mas tudo desandou quando o pai contou a uns turistas de Buenos Aires que a Hospedaria tinha sido uma escola de polícia até trinta anos antes, antes de virar hotel (ENRIQUEZ, 2017, p. 39).³²¹

As escolas de polícia funcionaram durante a ditadura civil-militar na Argentina, que iniciou em 24 de março de 1976, com a derrubada do governo de María Estela Martínez de Perón, e durou até 1983. Esse regime se autodenominou “Processo de Reorganização Nacional” e teve quatro presidentes: Videla (1976-1981), Roberto Viola (1981), Leopoldo Fortunato Galtieri (1981-1982) e Reynaldo Benito Bignone (1982-1983) (SEOANE, 2015, *on-line*).

Seoane (2015, *on-line*) aponta que esse período tem uma fama muito triste ao redor do mundo “por ter se edificado sobre milhares de ‘desaparecidos’ e sobre milhares de cidadãos assassinados em centros de detenção clandestinos, quebrou a tradição da Argentina industrial e de massas, desenvolvida até meados do século XX.” Nesse sentido, historiadores e autores destacam que o método utilizado pelo regime

foi o terror. Foram montados na Argentina 364 campos clandestinos de detenção sob controle militar, onde os opositores eram torturados, assassinados e desapareciam. O maior deles foi a Escola Mecânica da Armada (ESMA). Dados oficiais estimam em 14 mil os desaparecidos ou mortos, mas os organismos de direitos humanos calculam que foram cerca de 30 mil. Houve aproximadamente 10 mil presos políticos, cerca de 300 mil exilados, por volta de 300 adolescentes desaparecidos e cerca de 500 crianças sequestradas juntamente com seus pais, muitas delas roubadas pelos militares logo depois de nascerem nos centros clandestinos de detenção. Muitos dos desaparecidos eram intelectuais, religiosos, dirigentes sindicais, estudantes e professores universitários. A maioria foi de operários (SEOANE, 2015, *on-line*).

Por outro lado, havia grupos e pessoas que buscavam resistir, sendo que o grupo “mais importante foi o de direitos humanos, cujo maior emblema foram as Mães da Praça de Maio (...)” (SEOANE, 2015, *on-line*), e também as Avós de Maio, grupos de mulheres que saíram às ruas buscando informações sobre seus filhos desaparecidos, filhas, noras, netos e buscando justiça para aqueles que foram assassinados e o trabalho delas de procurar os desaparecidos continua até os dias de hoje.³²²

³²¹ “Las cosas andaban medio mal, le contó, porque Elena tenía problemas de plata y estaba histérica, pero se fue todo a la mierda cuando su papá les contó a unos turistas de Buenos Aires que la Hostería había sido una escuela de policía hacía treinta años, antes de ser hotel.” (original)

³²² Veja-se: <https://exame.com/inteligencia-artificial/argentino-usa-inteligencia-artificial-para-procurar-bebes-desaparecidos-durante-a-ditadura/>. Acesso em: 24 jul. 2023.

Em 1983, iniciou a transição para a democracia, com o governo de Raúl Ricardo Alfonsín. Interessante ressaltar que no ano de 2022, muito se falou na mídia sobre o filme “Argentina, 1985”, produzido pela plataforma online Amazon.³²³ O filme argentino concorreu ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e se passa no período da redemocratização, em que foi instaurado um processo civil contra os militares de alta patente que tiveram envolvimento na ditadura, sendo um episódio importantíssimo na história do país por trazer à tona

dolorosos depoimentos de testemunhas que foram presas e torturadas e também de familiares que tiveram seus entes sequestrados, ameaçados e mortos. Os relatos baseados nos reais depoimentos causam comoção nos espectadores. O histórico julgamento de 1985 revelou os horrores da ditadura militar na Argentina, e puniu os responsáveis pelos crimes que aconteceram durante o período (GAMA, 2023, *on-line*).

Em 1989, Carlos Saúl Menem foi eleito, reforçando o sistema econômico do neoliberalismo, construindo o maior endividamento da história do país e ampliando a distância entre ricos e pobres (SEOANE, 2015, *on-line*). Em dezembro de 2001, no governo de Francisco de la Rúa, houve uma rebelião, especialmente da classe média urbana, cuja repressão governamental deixou um grande saldo de mortos e feridos, além de ocorrer o *corralito*, isto é, o confisco dos valores depositados nas poupanças dos argentinos (SEOANE, 2015, *on-line*), especialmente da classe média, que saiu às ruas a manifestar-se.

Em 2002, a Argentina teve cinco presidentes no período de uma semana e declarou o maior incumprimento de dívidas da história. Em 2003, com o governo de Néstor Carlos Kirchner, foram anuladas as leis de Ponto Final e Obediência Devida, promulgadas em 1982, que estabeleceram a autoanistia para os militares e a destruição de documentação desse período (SEOANE, 2015, *on-line*). As questões relacionadas com a memória são muito relevantes, por exemplo, os diferentes tipos de documentação. Por isso, aqueles que estavam e estão no poder tentam destruir e apagar os documentos, para que não constem provas daquilo que aconteceu.

Retomando o ponto da narrativa, em muitas escolas de polícias durante a ditadura, como dito acima, ocorreram massacres, torturas e assassinatos. Isso seria um motivo para que Elena, a dona do local, não quisesse que contassem o ocorrido

³²³ Filme disponível em: https://www.primevideo.com/dp/amzn1.dv.gti.2980e4f8-464c-4b85-93dc-f93c9941dc2b?autoplay=0&ref_=atv_cf_strg_wb.

em seu hotel para os turistas, com receio de que eles fossem embora por medo do que ocorreu ali no passado.

O pai de Rocío sempre contou esses fatos nos passeios, disse Florencia, mas Rocío alegou que Elena não sabia disso e quando uns turistas mais curiosos perguntaram detalhes para Elena e ela soube das histórias contadas pelo guia, eles brigaram e ela o demitiu. Florencia buscava compreender o motivo de Elena ficar com tanta raiva do pai da Rocío, e a amiga lhe respondeu

não quer que os turistas pensem mal, diz meu pai, porque foi escola de polícia na ditadura, lembra o que estudamos no colégio? Como assim, mataram gente lá? Meu pai diz que não, que Elena se aflige à toa, que ali foi escola de polícia, nada mais. Rocío disse que era uma desculpa de Elena essa coisa da escola de polícia na ditadura, que não lhe importava nada aquela história, pois tinha comprado a Hospedaria havia dez anos. Que estava de saco cheio de seu pai, queria demiti-lo e se agarrou àquilo. Andava mal de dinheiro, tinha que demitir gente (ENRIQUEZ, 2017, p. 39).³²⁴

As personagens não sabiam ao certo o que ocorreu nas escolas de polícias, em razão de elas não viverem a ditadura, então possivelmente só possuíam uma memória coletiva do ocorrido por meio dos aprendizados da escola, geralmente um resumo mal contado daquilo que de fato ocorreu. Florencia se espantou com a possibilidade de terem matado pessoas no local, o que realmente acontecia, mas a amiga negou. Rocío explica que Elena proibiu o pai de fazer *tours* particulares, caso contrário iria à Justiça, mas o pai não queria mais continuar com esse trabalho, queria ir embora da cidade.

Rocío afirmou não querer ir embora, pois queria estudar em La Rioja no ensino médio, junto com ela e as outras meninas. Florencia abaixou a cabeça “não queria que Rocío a visse prestes a chorar. Se a amiga fosse embora de Sanagasta, ela fugiria junto, não queria nem saber. Mas então escutou a melhor notícia possível, a melhor notícia que tinha escutado na vida” (ENRIQUEZ, 2017, p. 40). Rocío contou que eles iam se mudar para La Rioja, cidade em que a Florencia morava, em função de o pai

³²⁴ “No quiere que los turistas piensen mal, dice mi papá, porque fue escuela de policía en la dictadura, ¿te acordás de que lo estudiamos en el colegio? ¿Qué, mataron gente ahí? Mi papá dice que no, que Elena se persigue, que ahí fue escuela de policía nomás. Rocío dijo que era una excusa de Elena lo de la escuela de policía en la dictadura, que no le importaba nada esa historia, si había comprado la Hostería hacía diez años. Que estaba de culo con su papá y lo quería echar, se agarró de eso. Andaba mal de plata, tenía que echar gente.” (original)

ter conseguido um trabalho lá. As meninas saíram do quiosque e se dirigiram até a praça das rosas. No caminho

através das janelas de algumas casas era possível ver as pessoas reunidas, muitas mulheres, rezando o terço. Florencia tinha um pouco de medo dessas reuniões, sobretudo quando havia velas acesas e a chama bruxuleante iluminava os rostos e os olhos fechados. Parecia um funeral. Em sua família ninguém rezava. Nisso eram muito estranhos (ENRIQUEZ, 2017, p. 40).³²⁵

O medo estava sempre presente, principalmente à noite e quando está relacionado com rituais ou costumes religiosos, uma vez que estes possuem uma grande ligação com questões como vida e morte, luz e escuridão, pureza e pecados e fazem que o ambiente se torne mais sombrio, remetendo ao gótico, pois representam medos universais e próprios da natureza humana, como “o medo da escuridão, da morte, da dor, são turbações genéricas, comuns aos espectadores ou leitores de diversas partes do mundo”³²⁶ (ORDIZ ALONSO-COLLADA, 2014b, p. 106, tradução nossa), mas ao mesmo tempo remetem a medos locais, como os terços de cidades pequenas cheios de velas.

De acordo com Inés Ordiz (2019, p. 275, tradução nossa), este conto mostra um dos recursos que Mariana Enriquez utiliza de forma reiterada em sua obra, que é “a *gotificação* da religião. Em algumas das narrativas da autora, a iconografia e os rituais católicos se transformam em uma fonte de medo e horror”.³²⁷ A personagem diz sentir medo dessa atmosfera das reuniões religiosas e é uma antecipação do medo que vai continuar presente na narrativa, aumentando gradualmente.

Elas se sentaram em um banco e Rocío disse que a Florencia tinha que ajudá-la com algo e antes de contar a fez prometer que a iria ajudar e Florencia concordou. Então Rocío abriu a sua mochila e mostrou a amiga o seu conteúdo “que sob a luz do poste fez Florencia saltar: pareceu-lhe que aquela carne era um animal morto, um pedaço de corpo humano, algo macabro” (ENRIQUEZ, 2017, p. 41).³²⁸ No entanto,

³²⁵ “A través de las ventanas de algunas casas se podía ver a la gente reunida, muchas mujeres, rezando el rosario. A Florencia le daban un poco de miedo esas reuniones, sobre todo cuando había velas encendidas y el resplandor titilante iluminaba las caras y los ojos cerrados. Parecía un funeral. En su familia nadie rezaba. En eso eran muy raros.” (original)

³²⁶ “El miedo a la oscuridad, a la muerte, al dolor, son turbaciones genéricas, comunes a los espectadores o lectores de diversas partes del mundo.” (original)

³²⁷ “la *gotificación* de la religión. En algunas de las narrativas de la autora, la iconografía y los rituales católicos se convierten en una fuente de miedo y horror.” (original)

³²⁸ “le pareció que esa carne era un animal muerto, un pedazo de cuerpo humano, algo macabro.” (original)

mesmo esperando o pior – assim como o leitor também costuma fazer nos relatos de terror – eram somente linguças. Florencia ficou aliviada e só entendeu para que serviriam as linguças depois que Rocío explicou:

é para fazer a Elena cagar de medo. Então Rocío explicou o plano, e dava para ver em seus olhos que ela odiava Elena. Sabia, dava para perceber, que a mulher era namorada de seu pai (...). No entanto, não admitia isso. Mas era óbvio, pelo modo como falava dela, porque a voz tremia de alegria quando a imaginava humilhada. Era óbvio que queria castigar Elena e defender sua mãe (ENRIQUEZ, 2017, p. 41).³²⁹

Florencia, nesse momento, “fez força com a mente, tinham lhe dito uma vez que, se desejasse de verdade uma coisa, podia conseguir que acontecesse, e queria que Rocío confiasse nela, que se confessasse. Se o fizesse, seriam de fato inseparáveis. Mas Rocío não o fez (...)”³³⁰ (ENRIQUEZ, 2017, p. 41), ou seja, Rocío não contou as reais razões do plano contra a Elena, motivadas pela relação amorosa dela com o seu pai e também não se confessou em nenhum outro aspecto, como a amizade delas ou algo mais.

As meninas se encontraram nos fundos da Hospedaria após o jantar. Elas podiam entrar pela área da piscina, já que não a trancavam com chave. O local se dividia em um prédio grande no fundo que contornava o parque e a piscina, com um formato de ferradura. Na frente, do lado que dava para a rua, havia outro prédio e no meio de ambos, um cassino. Sobre o local o narrador conclui: “o formato da Hospedaria era estranho e, de fato, lembrava muito um quartel” (ENRIQUEZ, 2017, p. 42).³³¹ Rocío viu que seu pai ainda tinha uma cópia das chaves e ela teve a ideia ao vê-las:

entrar na Hospedaria de noite, enquanto a encarregada dormia num quarto do edifício da frente, bem longe. Invadir vários quartos, fazer buracos nos colchões — que eram de espuma de borracha: para cortá-los não era preciso nem uma boa faca —, enfiar um bife dentro de cada um e voltar a arrumar as camas. Em poucos meses, o cheiro de carne em decomposição seria insuportável e, com sorte, demorariam muito para encontrar a origem do

³²⁹ “(...) es para hacerla cagar a la Elena. Entonces Rocío explicó su plan y en sus ojos se notaba que odiaba a Elena. Sabía, se le notaba, que era novia de su papá (...). Sin embargo, no lo admitía. Solamente era obvio por cómo hablaba de ella, porque le temblaba la voz de alegría cuando la imaginaba humillada. Era obvio que quería castigar a Elena y defender a su mamá.” (original)

³³⁰ “hizo fuerza con la mente, le habían dicho una vez que, si deseaba algo de verdad, podía lograr que sucediera y ella quería que Rocío confiara en ella, que se confesara. Si lo hacía, serían de verdad inseparables. Pero Rocío no lo hizo (...)” (original)

³³¹ “La forma de la Hostería era extraña y, en efecto, se parecía muchísimo a un cuartel.” (original)

fedor. Florencia se surpreendeu com a maldade do plano, e Rocío lhe disse que tinha visto o método num filme (ENRIQUEZ, 2017, p. 42).³³²

Aqui está presente o sinistro feminino, pois a personagem Rocío decide atuar agressivamente com uma motivação vingativa em face da Elena, como uma catarse para ela quando seu plano estivesse concluído e a maldade desse plano impressiona, em virtude de mostrar elaboração e não se importar em esperar o resultado, o qual demoraria semanas, mostrando não ser algo impulsivo.

Quando entraram na Hospedaria, logo apareceu Negro, o cachorro guardião do lugar, mas ele conhecia Rocío, que lhe deu uma linguiça, então não houve problemas. Elas entraram, estava bem escuro, “e 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 facho de luz deixaria ver os pés de um homem escondendo-se num canto. Mas não havia nada” (ENRIQUEZ, 2017, p. 42).³³³ A personagem tinha medo de algo sobrenatural no local, semelhante a um fantasma.

O lugar escuro, frio, sem pessoas – em época de baixa temporada o prédio dos fundos ficava fechado – remete a um ambiente gótico, assustador e “a Hospedaria, como todo espaço gótico que se preza, tem um passado violento, pois foi utilizada como academia de polícia durante a ditadura e a violência exercida entre suas paredes volta em forma de fantasmas”³³⁴ (ORDIZ, 2019, p. 276, tradução nossa), figuras citadas mais adiante.

Ainda sobre o ambiente gótico, Emanuela Jossa (2019) em artigo em que analisa o tema dos desaparecidos como assunto político e os contos considerados oblíquos das escritoras argentinas Mariana Enriquez e Samanta Schweblin, explica que “em consonância com a tradição do fantástico gótico, frequentemente o terror se deve ao local das histórias: casas assombradas, lugares públicos abandonados,

³³² “entrar en la Hostería por la noche, cuando la encargada dormía en una habitación del edificio de adelante, bien lejos. Entrar en varias habitaciones, hacer agujeros en los colchones –que eran de gomaespuma: para tajarlos ni siquiera se necesitaba un buen cuchillo–, meter un chorizo adentro de cada uno y volver a hacer las camas. En un par de meses, el olor a carne en descomposición iba a resultar insoportable y, con suerte, iban a tardar mucho en encontrar el origen de la peste. A Florencia la sorprendió la maldad del plan y Rocío le dijo que había visto el método en una película.” (original)

³³³ “y cuando Florencia encendió la linterna, sintió un miedo bestial: estaba segura de que iba a iluminar una cara blanca que correría hacia ellas o que el haz de luz dejaría ver los pies de un hombre escondiéndose en un rincón. Pero no había nada.” (original)

³³⁴ “La Hostería, como todo espacio gótico que se precie, tiene un pasado violento, ya que fue utilizada como academia de policía durante la dictadura y la violencia ejercida entre sus paredes regresa en forma de fantasmas.” (original)

favelas inhóspitas” (JOSSA, 2019, p. 159-160), como no presente conto e no próximo a ser analisado, “A casa de Adela”, em que irá aparecer a figura da casa assombrada.

Mesmo na escuridão desse ambiente assustador, Florencia reparou que Rocío “estava linda na penumbra, pensou Florencia, com o cabelo preso num rabo de cavalo e um pulôver escuro (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 41).³³⁵ Florencia destaca a beleza da amiga, mesmo em um momento tão tenso, mostrando como ela se sentia atraída por ela. As jovens interagiam de novo:

estou supernervosa, 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 (ENRIQUEZ, 2017, p. 41).³³⁶

Fica claro que Florencia sentia uma atração sexual por Rocío, mas ela estava experimentando sensações, sem saber bem o que seriam. As meninas começaram o plano, cortando com uma faca de cozinha o colchão, sem maiores dificuldades e introduzindo a linguixa dentro. Ao recolocar o lençol no colchão não se notava nada. Realizaram o procedimento em dois quartos mais quando “(...) Florencia, que começava a ficar com medo, disse: por que não vamos embora, a coisa já está feita” (ENRIQUEZ, 2017, p. 43).³³⁷

No entanto, Rocío disse que não, pois tinham de acabar com as linguixas que tinha levado. Elas “entraram em um quarto que dava para a rua, precisavam ter muito cuidado para que não se visse de fora a luz da lanterna, porque a persiana não estava bem fechada, até entrava um pouco da iluminação dos postes” (ENRIQUEZ, 2017, p. 42).³³⁸ Era perigoso se alguém as visse lá dentro, “e se alguém pensasse que havia ladrões na Hospedaria e atirasse nelas? Tudo podia acontecer” (ENRIQUEZ, 2017, p. 42).³³⁹

³³⁵ “Estaba muy linda en la oscuridad, pensó Florencia, con el pelo atado en una cola de caballo y un pulóver oscuro (...)” (original)

³³⁶ “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.” (original)

³³⁷ “(...) Florencia, que empezaba a tener miedo, dijo: por qué no nos vamos, ya está.” (original)

³³⁸ “Se metieron en una habitación que daba a la calle, tenían que tener mucho cuidado para que no se viese desde afuera la luz de la linterna porque la persiana que daba al exterior no estaba bien cerrada, hasta entraba un poco de la iluminación de los faroles.” (original)

³³⁹ “¿Y si alguien se pensaba que había ladrones en la Hostería y les disparaban? Todo podía ser.” (original)

Após inserir a linguixa no colchão, Rocío disse estar cansada e sugeriu a Florencia que elas se deitassem na cama. Florencia respondeu “você é louca. / Não tem problema, vai, vamos descansar”³⁴⁰ (ENRIQUEZ, 2017, p. 42) retrucou Rocío. Quando iam se deitar, é descrita uma cena assustadora:

chegou de fora um ruído que as obrigou a se agacharem, assustadas. Foi repentino e impossível: o barulho do motor de um carro ou de uma caminhonete, 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; e os homens que corriam agora batiam em todas as janelas e as persianas e iluminavam com os faróis do caminhão ou caminhonete ou carro o quarto onde elas estavam, por entre as frestas da persiana podiam ver os faróis, o carro estava subindo o jardim e os pés continuavam correndo e as mãos batendo e algo metálico também batia e havia gritos de homem, muitos gritos de homem; alguém dizia: “Vamos, vamos”, escutou-se um vidro quebrado e mais gritos (ENRIQUEZ, 2017, p. 42).³⁴¹

Para descrever o ocorrido, são usadas expressões como “impossível”, “não podia ser real”, mostrando o caráter anormal do que estava acontecendo. A descrição dos barulhos ouvidos pelas adolescentes, tendo em vista o local dos fatos, era o que possivelmente aconteceu em uma escola de policiais, pois elas ouviram vozes de homens, pessoas correndo, gritando e fazendo barulho nas persianas, chamando-as.

Sendo assim, seria como se as adolescentes ouvissem os fantasmas daqueles que passaram por essa escola de policiais da época da ditadura e possivelmente lá morreram. Elas, estando do lado de dentro, seriam como os detidos, sendo punidos e torturados pelos policiais do lado de fora. Nesse trecho, Inés Ordiz (2019, p. 276, tradução nossa) analisa o seguinte:

a sintaxe e a pontuação desse trecho, que tem poucas pausas e frases muito breves, conectadas por vírgulas, reproduzem o estado de choque, o medo e a urgência da experiência de Lali e Flor [as personagens]. A passagem é

³⁴⁰ “Sos loca vos. /No pasa nada, dale, descansemos.” (original)

³⁴¹ “(...) desde afuera llegó un ruido que las obligó a agacharse, asustadas. 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 hombres; y los hombres que corrían ahora golpeaban todas las ventanas y las persianas e iluminaban con los faros del camión o camioneta o auto la habitación donde ellas estaban, por entre las rendijas de la persiana podían ver los faros, el coche estaba subido al jardín y los pies seguían corriendo y las manos golpeando y algo metálico también golpeaba y se escuchaban gritos de hombre, muchos gritos de hombre; alguno decía: «Vamos, vamos», se escuchó un vidrio roto y se escucharon más gritos.” (original)

violenta e lacerante precisamente pelo uso e repetição de palavras como 'gritos' e 'golpes'. Esses termos reproduzem de uma maneira vívida a brutalidade institucional perpetrada nas estações de polícia durante a ditadura argentina.³⁴²

Tudo isso que ouviram fez as meninas sentirem um medo extremo, elas se abraçaram, gritaram muito e “Florescia 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. 42).³⁴³ De repente, os faróis do carro do lado de fora se apagaram e a porta do quarto se abriu e “as garotas tentaram se levantar, mas tremiam demais. Florescia achou que ia desmaiar. Escondeu o rosto no ombro de Rocío e a abraçou até machucá-la” (ENRIQUEZ, 2017, p. 43).³⁴⁴ No local entraram duas pessoas, mas quando ligaram a luz as meninas reconheceram Elena e uma empregada do local que a acompanhava e baixou a pistola que levava consigo. Elena estava muito brava

(...) mas se deu conta de que as garotas estavam assustadas demais: ouvira as duas gritarem como se as estivessem matando. Seus próprios gritos as haviam delatado. As garotas não tinham medo dela, algo mais acontecera, mas Elena não imaginava o quê e, quando tentou interrogá-las, elas choraram ou lhe perguntaram se aquilo tinha sido o alarme da Hospedaria, o que tinha sido aquela barulheira e os sujeitos que batiam em tudo. Que alarme, perguntou Elena várias vezes, de que sujeitos vocês estão falando, mas as garotas não pareciam entender (ENRIQUEZ, 2017, p. 43).³⁴⁵

É destacado que “algo mais acontecia”, ou seja, o medo não era de que simplesmente a dona do local as encontrasse lá, o medo profundo das garotas era por outro motivo. Elena disse que não havia nenhum alarme nem sujeitos, mas ninguém parecia entender bem o que tinha acontecido: “O que era aquilo tudo, Deus do céu. Por que haviam gritado daquele jeito e durante tanto tempo. Telma, a empregada, dizia que as escutara chorar e uivar durante uns cinco minutos”

³⁴² “La sintaxis y la puntuación de este extracto, que tiene pocas pausas y frases muy breves conectadas por comas, reproducen el estado de shock, el miedo y la urgencia de la experiencia de Lali y Flor. El pasaje es violento y lacerante precisamente por el uso y la repetición de palabras como «gritos» y «golpear». Estos términos reproducen de una manera vívida la brutalidad institucional perpetrada en las estaciones de policía durante la dictadura argentina.” (original)

³⁴³ “Florescia sintió cómo se hacía pis, no pudo contenerse, no pudo y tampoco podía seguir gritando porque el miedo no la dejaba respirar.” (original)

³⁴⁴ “Las chicas intentaron levantarse, pero temblaban demasiado. Florescia creyó que se iba a desmayar. Escondió la cara en el hombro de Rocío y la abrazó hasta lastimarla.” (original)

³⁴⁵ “(...) se dio cuenta de que las chicas estaban demasiado asustadas: las había escuchado gritar como si las estuvieran matando. Sus propios gritos las habían delatado. Las chicas no le tenían miedo a ella, algo más había pasado, pero Elena no se explicaba qué y, cuando intentó interrogarlas, ellas lloraban o le preguntaban si eso había sido la alarma de la Hostería, qué había sido ese ruido y los tipos que golpeaban. Qué alarma, dijo Elena varias veces, de qué tipos hablan, pero las chicas no parecían entender.” (original)

(ENRIQUEZ, 2017, p. 43).³⁴⁶ Na narrativa esse tempo de cinco minutos também não se nota, parece que tudo ocorreu muito rápido em um espaço de tempo bem mais breve.

Ressalte-se que os fatos narrados pelas adolescentes desestabilizam os limites do cotidiano da narrativa, que até esse momento não apresentava nenhum fator sobrenatural. O ocorrido causou estranhamento e medo às personagens e também ao leitor, que passaram a se questionar sobre o ocorrido, já que os fatos não são explicados de modo racional na narrativa. Sendo assim, seria possível classificar os acontecimentos dentro do denominado fantástico, já que, de acordo com David Roas (2017, p. 18), a problematização do fenômeno é o que determina o caráter fantástico de um relato.

Para conceituar o fantástico, serão utilizadas as obras teóricas de David Roas, *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014) e *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011), assim como alguns aspectos da obra de Rosemary Jackson (1986). Esta última, apesar de ser uma obra do século XX, é um estudo importante sobre o insólito de modo geral e será relevante, em virtude de a autora focar seu estudo em obras anglo-saxãs e estas, como Mariana Enriquez afirmou em diversas entrevistas, foram suas leituras e referências. Roas explica que o fantástico seria uma categoria, a qual apresenta

fenômenos, situações, que supõem uma transgressão de nossa concepção do real, já que se trata de fenômenos impossíveis, inexplicáveis a partir de tal concepção. E para que essa dimensão fantástica se faça perceptível, tais fenômenos (...) devem aparecer em um mundo semelhante ao nosso: isso permite trazer à tona o contraste a perturbação que tais fenômenos estabelecem (ROAS, 2014, p. 131).

Além disso, David Roas destaca que o fantástico não é somente uma hesitação se algo de fato ocorreu ou não, é necessário haver um certo questionamento por parte dos personagens e do leitor, ou seja, o fantástico

exige não somente a *coexistência* do possível e do impossível dentro do mundo ficcional, mas também (e sobretudo) o *questionamento* de tal coexistência, tanto dentro como fora do texto. Disso se deduz que a tematização do conflito resulta essencial: a problematização do fenômeno é

³⁴⁶ “Por qué habían gritado así y durante tanto tiempo. Telma, la empleada, decía que las había escuchado llorando y aullando unos cinco minutos.” (original)

o que determina, em suma, sua fantasticidade (ROAS, 2016, p. 21-22, tradução nossa).³⁴⁷

Com o passar do tempo, advindo novas ferramentas e tecnologias, o que era fantástico em determinada época deixou de ser, integralmente ou em partes. Entre outros exemplos citados por David Roas (2016, p. 12-16) estariam questões sobre mecânica quântica, partículas subatômicas, buracos negros, matéria obscura, energia negativa, dez dimensões ou mundo on-line que são amplamente estudados e com comprovações científicas de sua existência, características e propriedades.

Desse modo, é comum que os autores busquem atualizar o efeito fantástico de suas narrativas olhando para a nova realidade do mundo, vendo o que continua sendo ou não possível e impossível, real e irreal. Roas (2016, p. 78, tradução nossa) destaca que “os autores fantásticos do século XX e do pouco que levamos do XXI são muito conscientes dessa necessidade de realismo e cotidianidade nas histórias, de que ambos os elementos são um requisito essencial para a criação do efeito fantástico.”³⁴⁸

Nesse sentido, a autora Mariana Enriquez, inserida na denominada literatura pós-ditatorial, na maioria de seus contos narra o cotidiano de forma crua, onde insere, assim como vários escritores latino-americanos já o fizeram, o fantástico e/ou o realismo mágico, o maravilhoso, o terror, o horror, o gótico, o sinistro, o macabro e a ficção científica. De acordo com Izabel Fontes (2018), em seu artigo em que analisa o horror, o abjeto e o corpo político em três contos de Mariana Enriquez, esses modos ou gêneros

ganham uma incrível força política, operando uma atualização do imaginário da última ditadura civil-militar do país através do trabalho alegórico e inquietante. Dentro desse universo, a construção narrativa dos corpos ocupa um lugar central: espectros, mortos vivos, monstros, corpos híbridos, que transitam nos limites entre o horror e o fascínio (FONTES, 2018, p. 246).

Sobre o fantástico, outro aspecto que merece destaque é sua relação com o medo. Roas (2011, p. 58, tradução nossa) explica que “o fantástico – por meio de vampiros, fantasmas, duplos e o resto de figuras e motivos do imaginário sobrenatural

³⁴⁷ “No solo exige la *coexistencia* de lo posible y lo imposible dentro del mundo ficcional, sino también (y por encima de todo) el *cuestionamiento* de dicha coexistencia, tanto dentro como fuera del texto. De ello se deduce que la tematización del conflicto resulta esencial: la problematización del fenómeno es lo que determina, en suma, su fantasticidad.” (original)

³⁴⁸ “los autores fantásticos del siglo XX, y de lo poco que llevamos de XXI, son muy conscientes de esa necesidad de realismo y cotidianidad en las historias, de que ambos elementos son un requisito esencial para la creación del efecto fantástico.” (original)

– tem relação com os medos coletivos que afligem aos seres humanos, com tudo aquilo que escapa aos limites da razão”.³⁴⁹ Assim como as percepções sobre aquilo que pode ou não ser real e impossível mudaram um pouco ao longo do tempo, aquilo que causa medo também.

Alguns temores se mantêm, como o medo à morte e aos rituais satânicos, por exemplo, mas algumas figuras não suscitam mais medo como ocorreu em suas origens, quando eram novidade e provocavam surpresa ou terror no leitor, como o vampiro ou os zumbis, que foram romantizados nos últimos anos, apesar de que pairam muitas dúvidas sobre eles e a depender do modo em que são trazidos nas narrativas, continuam gerando inquietação e medo.

Ressalte-se que Roas (2016, p. 56, tradução nossa) afirma que “todo relato fantástico (...) provoca a inquietação do receptor”, se opondo ao autor Tzvetan Todorov, um dos principais referentes dentro dos estudos do fantástico, que não considera o medo como uma condição de tais relatos, pois segundo ele, o fantástico sim produz um efeito particular sobre o leitor, mas pode ser tanto o medo, quanto o horror ou uma mera curiosidade que outras formas literárias não geram (TODOROV, 2010, p. 50). Já para Roas, o fato de inquietar quem lê é uma característica intrínseca do relato fantástico, não importa que o objeto da inquietação, perplexidade, incerteza ou medo mude, esses sentimentos e percepções continuarão presentes.

Portanto, o que caracterizaria o fantástico contemporâneo seria “a irrupção do anormal em um mundo em aparência normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, senão para postular a possível anormalidade da realidade, para revelar que nosso mundo não funciona como acreditávamos” (ROAS, 2016, p. 68, tradução nossa).³⁵⁰ A realidade é aquilo que inquieta, gera questionamentos e perplexidade, chegando a ser anormal, irreal, quebrando as expectativas de possibilidade em que a pessoa leitora e/ou personagens acreditam ou fingem acreditar.

Muitas vezes todos sabem dos problemas do mundo, mas fingem não os ver, incluindo o passado histórico, o qual muitos tentam apagar, mas a narrativa obriga a

³⁴⁹ “lo fantástico –a través de vampiros, fantasmas, doubles y el resto de figuras y motivos del imaginario sobrenatural– tiene que ver con los miedos colectivos que atenazan a los seres humanos, con todo aquello que escapa a los límites de la razón.” (original)

³⁵⁰ “es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, para revelar que nuestro mundo no funciona como creíamos.” (original)

se deparar com o problema sem poder fugir e “com Enríquez são invocados fantasmas sociais que remetem à história recente argentina – imigrantes, meninos de rua, favelados e demais vidas excluídas, precarizadas, que não importam – estetizadas em relatos de autêntico terror político (...)”³⁵¹ (GALLEGO CUIÑAS, 2020a, p. 05, tradução nossa), assustadores porque remetem a fatos que aconteceram ou acontecem no mundo real e o modo como é narrado choca o leitor.

A autora Rosemary Jackson (1986, p. 12) em seu importante estudo sobre o fantástico, chama a atenção para o fato de que sua característica essencial é ter uma função subversiva, derrogando as regras e convenções consideradas normativas, em razão de se opor às definições de “real” e “possível” já estabelecidas. A autora também explica que a estrutura da narrativa fantástica está baseada em contradições e o fantástico desorienta o leitor sobre “real”, invertendo-o e recombina-o, mas não escapa de sua esfera, visto que o fantástico não existe de modo independente do mundo “real” (JACKSON, 1986, p. 18).

Tanto Roas (2016) quanto Jackson (1986) relacionam o fantástico ao sinistro, eixo principal de análise do presente trabalho, como foi visto no início do trabalho. Roas (2016, p. 68) considera que o efeito essencial do fantástico é o medo, ou seja, uma impressão ameaçadora, uma inquietação, como dito acima. Segundo o autor “(...) o fantástico se tornou o melhor recurso para expressar de forma simbólica a ameaça que supõe a desfamiliarização do real, incorporando-a (...) em monstros horrendos ou em fenômenos impossíveis” (ROAS, 2016, p. 53, tradução nossa).³⁵² Essa *desfamiliarização*, ou seja, tornar não familiar o que antes era, fazê-lo estranho, é o sinistro que, segundo o autor, é equiparado ao fantástico.

Por outro lado, Rosemary Jackson (1986, p. 61) explica que Todorov era contrário a qualquer leitura psicanalítica das narrativas fantásticas. No entanto, a autora defende que caso “se parta das teorias freudianas sobre o sinistro e suas teorias sobre a constituição do sujeito humano, é possível entender o fantástico moderno como uma literatura preocupada pelo desejo inconsciente e relacionar esse

³⁵¹ “Con Enríquez, se invocan fantasmas sociales que remiten a la historia reciente argentina — inmigrantes, niños callejeros, villeros y demás vidas excluidas, precarizadas, que no importan— estetizadas en relatos de autêntico terror político.” (original)

³⁵² “(...) lo fantástico se ha convertido en el mejor recurso para expresar de forma simbólica la amenaza que supone la desfamiliarización de lo real, encarnándola, como decía antes, en monstruos horrendos o en fenómenos imposibles.” (original)

desejo à ordem cultural”³⁵³ (JACKSON, 1986, p. 62, tradução nossa), isto é, uma literatura que dá espaço para o discurso do inconsciente se manifestar, dando a conhecer de modo mais profundo uma cultura.

No conto em estudo, as adolescentes haviam falado sobre as mortes que supostamente ocorreram no local da Hospedaria e estavam fazendo algo que se considerava errado (invadir o local e colocar linguças nos colchões), além da questão subjacente do desejo e atração sexual de Florencia pela sua amiga Rocío, todas questões latentes no inconsciente das personagens e que se mostram presentes no episódio vivido por elas, semelhante a algo sobrenatural.

Importante ainda ressaltar as palavras de Anna Boccuti (2020) em seu artigo em que analisa o insólito, a subversão fantástica e a ironia feminista em obras de narradoras fantásticas e insólitas na língua espanhola dos últimos anos, no qual cita Mariana Enriquez, no qual ela explica:

o fantástico, tal e como tem se teorizado e praticado nas últimas décadas na América Latina, se entrelaça ao presente com o terror, a ciência ficção, o gótico, o estranho, o grotesco, o absurdo, o maravilhoso, formas que são afins porque problematizam os limites e a representação do real, porém diferem profundamente dele porque não compartilham seu elemento estrutural constitutivo: a contradição que se instaura entre as leis do mundo fantástico (...) [e as leis do mundo racional]” (BOCCUTI, 2020, p. 152, tradução nossa).³⁵⁴

O ambiente da narrativa remete ao modo gótico, como explicado acima, mas há a presença de um fato que passa dos limites do real e é objeto de questionamentos e inquietações por parte das personagens e do leitor, portanto, pode-se considerar dentro do fantástico. Florencia e Rocío, personagens principais do conto, perguntam a Elena, dona da Hospedaria, se o barulho era algum alarme e se havia pessoas no local, mostrando elas problematizarem o fenômeno que ouviram, buscando uma resposta racional para o ocorrido, mas não a encontraram.

No entanto, Gabriele Bizzarri (2019), em seu artigo em que analisa aspectos da cultura pop e dos transgênicos em contos de Mariana Enriquez, afirma que na

³⁵³ “Si se parte de las teorías freudianas de lo siniestro, y sus teorías de la constitución del sujeto humano, es posible entender el fantástico moderno como una literatura preocupada por el deseo inconsciente, y relacionar este deseo al orden cultural.” (original)

³⁵⁴ “Lo fantástico, tal como se ha teorizado y practicado en los últimos decenios en América Latina, se entrelaza al presente con el terror, la ciencia ficción, el gótico, lo extraño, lo grotesco, lo absurdo, lo maravilloso, formas que le son afines porque problematizan los límites y la representación de lo real, empero difieren profundamente de él porque no comparten su elemento estructural constitutivo: la contradicción que se instaura entre las leyes del mundo fantástico (...).”

presente narrativa (assim como afirmado no conto “*Pablito clavó un clavito*: uma evocação do Baixinho Orelhudo”) há uma típica oscilação própria do relato fantástico levada a níveis extremos, mas continua sendo inquietante:

(...) um centro de detenção e tortura *higienizado* e reconvertido em hotel se anima com as vozes espectrais de uma violência localizada e traçável e, no entanto, a admoestação identitária sugerida pelo recurso sobrenatural se banaliza confundindo-se com a invenção retrofuturista de uma gravação utilizada como alarme, cuja hipotética mensagem se dispersa nas lógicas circulares da reprodução (que, como tal, carece de fonte, é *sem origem*) (BIZZARRI, 2019, p. 219-220, tradução nossa).³⁵⁵

Para Bizzari (2019), então, a hipótese racional apresentada pela personagem seria banal e sem referência a algo de dentro da narrativa (com alguma referência anterior, por exemplo), mas essa oscilação continua sendo inquietante na narrativa. Depois, Rocío foi quem começou explicar com mais calma o que aconteceu:

disse que tinham escutado carros, que tinham visto faróis, mencionou outra vez correrias e pancadas nas janelas. Elena se irritou. A fedelha estava mentindo, inventando aquela história de fantasmas para arruinar a Hospedaria assim como Mario desejara arruiná-la; ela a traía como Mario, com certeza por ordem dele. Não quis escutar mais nada (ENRIQUEZ, 2017, p. 45).³⁵⁶

Elena pensava que Rocío tinha inventado uma “história de fantasmas” para arruinar seu negócio, não acreditou no que a adolescente lhe dizia. De fato, muitas pessoas são totalmente céticas com lendas e fatos insólitos que fujam do padrão da normalidade estabelecido. Além disso, não lhe convinha acreditar, então era melhor pensar que se tratava de algo, uma traição de Mario, pai de Rocío, guia turístico demitido por ela. Elena faz referência a *histórias de fantasmas*. Sandra Gasparini (2020, p. 111, tradução nossa) em seu livro sobre leituras sobre o terror, o fantástico e a ciência, explica:

³⁵⁵ “(...) un centro de detención y tortura higienizado y reconvertido en hotel se anima con las voces espectrales de una violencia localizada y trazable, y sin embargo, la amonestación identitaria sugerida por el recurso sobrenatural se banaliza confundiéndose con la invención retrofuturista de una grabación utilizada como alarma, cuyo hipotético mensaje se dispersa en las lógicas circulares de la reproducción (que, como tal, carece de fuente, es sin origen).” (original)

³⁵⁶ “dijo que habían escuchado autos, que habían visto faroles, habló otra vez de corridas y golpes en las ventanas. Elena se enojó. La pendeja le mentía, se inventaba esa historia de fantasmas para arruinarle la Hostería como había querido arruinársela Mario; la traicionaba como Mario, seguramente por orden de él. No quiso escuchar más.” (original)

os fantasmas não precisam fazer-se visíveis por meio de figuras ameaçantes, lençóis ou tecidos rasgados. Tanto na narrativa oral popular como na *ghost story* [história de fantasmas] britânica, as presenças fantasmais podem ser representadas de modo metonímicos por meio de suspiros, leves brisas, barulhos de correntes, sussurros ou sombras que se deslocam perto dos cantos ou no alto das torres.³⁵⁷

De fato, o relato que as garotas contam não faz alusão a figuras fantasmais como lençóis brancos. O que elas narram remete a sons e presenças que não viram, ao passado, ao que aconteceu muito tempo atrás e que nem elas mesmas conheciam, e a personagem de Elena citou as narrativas de fantasmas. Essas figuras são conhecidas por voltarem ao local em que morreram ou ficarem presas em um lugar, pois, conforme explica Durán (2019, p. 268, tradução nossa), os “ecos de episódios reais do passado podem também ficar presos nos espaços físicos em que se produziram (...)”³⁵⁸, isto é, o espaço em si é muito relevante e significativo para o regresso dos fantasmas. Nesse sentido, o fantasma é aquele que volta e

com o *revenant*, Enríquez alegoriza esse retorno vital da dor que é estímulo para a resistência. O círculo não se fecha, ao contrário, fica mais potente. 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 cena tão experimental como dramaticamente disruptiva (DURÁN, 2019, p. 277, tradução nossa).³⁵⁹

Com o gótico e o fantástico, Enríquez pode trabalhar de forma muito mais ampla as questões sociais e políticas que lhe chamam a atenção, como a ditadura do seu país, a violência, as drogas, a miséria, os feminicídios, os santos populares, entre outros, enriquecendo as narrativas.

Também é possível dizer, pelo relato do narrador, estamos diante do sinistro, desta vez essa inquietante estranheza seria provocada pelos supostos fantasmas ouvidos pelas garotas, sendo as situações de retorno dos mortos, de fantasmas e de espíritos citadas por Freud (2019, p. 69), em seu estudo sobre o tema, como associadas à presença do grau máximo do sinistro (ominoso) para algumas pessoas.

³⁵⁷ “Los fantasmas no necesitan hacerse visibles a través de figuras amenazantes, sábanas o telas rasgadas. Tanto en la narrativa oral popular como en la *ghost story* británica las presencias fantasmales pueden ser representadas de modo metonímico a través de suspiros, leves brisas, ruidos de cadenas, susurros o sombras que se desplazan cerca de los rincones o en lo alto de las torres.” (original)

³⁵⁸ “Ecos de episodios reales del pasado pueden también quedar aprisionados en los espacios físicos en los que se han producido (...)” (original)

³⁵⁹ Con el *revenant*, Enríquez alegoriza ese regreso vital del dolor que es acicate para la resistencia. El círculo no se cierra, se potencia. 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. (original)

A forma como a escritora se aproxima do sinistro, conforme Lucía Leandro-Hernandez (2018, p. 147, tradução nossa) afirma, tem um caráter mais social, mostrando o fantasma do passado ditatorial de seu país e a vulnerabilidade de ser adolescente, entre outros aspectos.

Além disso, há a presença de uma ferramenta do gótico, a reinvenção do tempo, em que o passado invade o presente e a percepção do tempo é confusa (ORDIZ ALONSO-COLLADA, 2014b, p. 97-98), ocorrendo a superposição e distorção de tempos, um código do gótico (ORDIZ, 2019, p. 277), assim como o medo, que era do passado, mas se infiltrou no presente, no cotidiano das personagens.

O medo é tanto daquilo que as garotas ouviram fora da Hospedaria, semelhante ao ocorrido no mesmo local no tempo da ditadura (passado), assim como o pai de Rocío ter sido demitido supostamente por contar segredos do passado da Hospedaria, fatos que a dona do lugar, Elena, queria esconder, mas que se revelam, o que é sinistro, ou seja, algo desconhecido que se torna familiar porque vem à tona.

Por outro lado, Pablo Brescia (2020b) em seu artigo, no qual explora algumas leituras da obra de Enriquez, explica que no conto a matriz da desapareição está presente, assim como em quase todos os contos do livro segundo suas análises, e que aqui também ocorre: “os homens que vêm buscar os ‘desaparecidos’, reencarnados em Florencia e Rocío (...)” (BRESCIA, 2020b, p. 144, tradução nossa).³⁶⁰

O autor entende que os desaparecidos reencarnaram nas adolescentes, leitura de modo geral permitida pelo texto, o qual não limitou essa possibilidade, mas seria uma reencarnação metafórica, em razão de o texto não deixar nenhuma pista no sentido de alguém ter de fato reencarnado nas jovens – isso também seria um fato sobrenatural e um tópico comum em muitos relatos fantásticos. As outras hipóteses de leitura já apresentadas se voltam mais para o lugar físico, ou seja, os fantasmas teriam voltado ou ficado presos no lugar em que aconteceram as torturas e os assassinatos.

Elena então ligou para os pais das garotas e disse que da próxima vez iriam para a delegacia. Os pais foram buscá-las e “o abraço de Rocío e Florencia foi desfeito aos puxões quando foram buscá-las. Amanhã te ligo, disseram uma à outra, foi tudo certo, tocou um alarme, não, não era um alarme, diziam-se coisas ao pé do ouvido e

³⁶⁰ “los hombres que vienen a buscar a los ‘desaparecidos’, reencarnados en Florencia y Rocío (...)” (original)

não escutavam a fúria de seus pais, (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 45).³⁶¹ Novamente eram apresentadas hipóteses racionais para o ocorrido, mas eram descartadas na sequência, o que gerava mais raiva nos pais das garotas, os quais haviam chegado até o local. Eles queriam explicações, mas não as obtiveram.

A mãe de Florencia trocou sua calça com urina e mais do que brava parecia um pouco assustada e avisou que a filha já não iria ver mais a amiga. Já em casa, “Florencia ergueu a manta até quase cobrir o rosto e decidiu que nunca mais apagaria o abajur” (ENRIQUEZ, 2017, p. 45).³⁶² Isso reflete o medo que a personagem sentia de ficar no escuro, igual estava na Hospedaria. Florencia sabia que a mãe cederia a que ela falasse por telefone com a amiga, “agora o que a preocupava muito mais era dormir. Estava com medo dos homens que corriam, do carro, dos faróis. Quem eram? Para onde tinham ido? E se voltassem para buscá-la outra vez, outro dia? E se a seguissem até La Rioja?” (ENRIQUEZ, 2017, p. 46).

Florencia ainda tinha muitas dúvidas sobre o que tinha acontecido e sobre o que poderia acontecer, estava com muito medo e continuava questionando o fenômeno vivenciado. Ela não sabia quem eram os homens que escutou e onde eles estavam no momento, se poderiam ir buscá-la, indagações de alguém que acredita que os homens existam de fato, não que sejam fantasmas ou que sejam algo irreal ou imaginado, já que a amiga também estava lá e ouviu o mesmo que ela. A irmã apareceu no quarto e elas conversaram: “O que aconteceu? / Nada, me deixa em paz. / Você se *mijou*. Alguma coisa aconteceu. / Me deixa. / Lali franziu a boca e depois sorriu” (ENRIQUEZ, 2017, p. 46).³⁶³

A irmã disse ainda que iriam ficar trancadas em casa uma semana, então Florencia tinha que lhe contar o que aconteceu e adicionou “e é melhor me contar, senão... / Senão o quê. Senão eu conto à mamãe que você é sapata. Todo mundo percebe, menos ela. Pegaram você aos amassos com sua amiga, né? / Lali riu, apontou um dedo para Florencia e fechou a porta” (ENRIQUEZ, 2017, p. 46).³⁶⁴ A irmã

³⁶¹ “Rocío y Florencia se separaron de su abrazo a los tirones cuando vinieron a buscarlas. Mañana te llamo, se dijeron, fue todo cierto, nos puso una alarma, no, no era una alarma, se decían cosas al oído y no escuchaban el enojo de sus padres, (...)” (original)

³⁶² “Florencia se subió la frazada hasta casi taparse la cara y decidió que nunca más iba a apagar el velador.” (original)

³⁶³ “Qué pasó. Nada, dejame. Te measte. Algo pasó. Dejame. Lali frunció la boca y después le sonrió.” (original)

³⁶⁴ “Y te conviene contarme o si no... Si no qué. Si no, le cuento a mamá que sos tortita. Todo el mundo se da cuenta menos ella. Te agarraron a los chupones con tu amiga, ¿no? Lali se rió, señaló a Florencia con un dedo y cerró la puerta.” (original)

ameaçou contar para a mãe que Florencia era lésbica, algo que, segundo ela, era notado por todos, menos pela mãe. Nesse sentido,

o horror do passado argentino também está vinculado com um momento chave, potencialmente traumático, no presente de Florencia: o despertar de sua sexualidade homossexual (que, sem dúvidas, teria sido considerada monstruosa pelos católicos fervorosos de Sanagasta) (...). O espaço da Hospedaria, portanto, contém o desejo de Florencia, mas o interrompe abrindo um espaço na linearidade do tempo que permite a violência do passado materializar-se no presente (ORDIZ, 2019, p. 277, tradução nossa).³⁶⁵

Se fosse um romance heterossexual provavelmente a ameaça não teria uma força tão grande, pois mesmo que os pais tentassem evitar, saberiam que uma hora os filhos iriam se relacionar com alguém. Porém, ainda há muito preconceito com as relações homoafetivas e ainda mais com filhos adolescentes, sendo que muitos pais acreditam que os filhos não sabem o que querem ou não passa de uma fase de rebeldia, é difícil que aceitem com naturalidade, como se fosse um relacionamento heterossexual padrão.

Tratando da mistura de tempos, entre passado e presente e a relação que se estabelece entre eles e as personagens, é importante trazer à tona a questão da homossexualidade na ditadura, como aponta Ordiz (2019, p. 277). Na Argentina, durante a ditadura, mais de 400 homossexuais desapareceram e Emanuel Theumer (2016, s. p), em seu artigo sobre a importância de recordar esse fato histórico que começou a recuperar-se e sair à luz recentemente, explica que os homossexuais entre os 30 mil desaparecidos da ditadura, não desapareceram por sua orientação sexual, mas recebiam um tratamento ainda mais violento e sádico quando eram capturados.

No entanto, Guilherme Rodrigues Passamani, afirma que ao final dos anos setenta houve uma perseguição aos homossexuais na Argentina, pois havia ultracatólicos integrando o governo militar, para quem a homossexualidade era sinônimo de decadência da população, relacionando-a ao grupo político da esquerda e por isso deveriam ser eliminados (PASSAMANI, 2010, p. 04).

É comum que alguns grupos sofram perseguições ainda maiores em ditaduras e genocídios, como ocorreu em vários episódios históricos importantes, entre eles a

³⁶⁵ “El horror del pasado argentino también está vinculado con un momento clave, potencialmente traumático, en el presente de Florencia: el despertar de su sexualidad homosexual (que, sin duda, hubiera sido considerada monstruosa por los fervientes católicos de Sanagasta). El espacio de la Hostería, por tanto, contiene el deseo de Florencia, pero lo interrumpe abriendo un espacio en la linealidad del tiempo que permite a la violencia del pasado materializarse en el presente.” (original)

ditadura nazista (1933-1945), que perseguiu, torturou e matou milhares de homossexuais, os quais também eram internados em clínicas psiquiátricas.³⁶⁶ Também durante a ditadura franquista (1939-1975) houve uma perseguição aos homossexuais, com leis que tentavam punir e encarcerar essas pessoas.³⁶⁷ Ainda hoje há diversos países que preveem pena de morte para aqueles que mantenham relações sexuais consentidas com pessoa do mesmo sexo e vários outros preveem penas diversas, como prisão (inclusive pena perpétua) ou castigos corporais.³⁶⁸

No conto, a irmã da personagem principal acredita que as meninas foram pegas se beijando e isso teria sido o motivo de se assustarem tanto, ou seja, não seria sobrenatural, só seria algo que causaria medo na irmã mais nova pela vergonha de ser descoberta assim. No fim, a irmã ri de Florencia e fecha a porta do quarto. Assim como nos demais contos, os personagens têm dúvidas sobre o que ocorreu, pois não é explicado claramente em nenhum momento e o leitor permanece com os mesmos questionamentos.

É possível perceber, portanto, que Mariana Enriquez pretende trabalhar com os fatos históricos que marcaram a vida das pessoas de seu país. A ditadura, apesar de sua relevância histórica e proximidade cronológica, é um tema tabu. Nem sempre as narrativas sobre esse período estão ao alcance de todos, seja pela dor do trauma, seja pelo esquecimento, por isso é tão importante tratar dele, recordar o ocorrido e não apagar o passado, caso contrário ele irá desaparecer da memória coletiva da sociedade, pois não haverá quem narre o que ocorreu. Por isso a escritora Mariana Enriquez

(...) busca provocar horror no leitor, misturando o fantástico com a realidade metatextual argentina: por meio da ficção se evidencia o impacto das desapareições de pessoas realizadas na ditadura militar. Diante dessa situação histórica que mesmo hoje em dia procura restabelecer a identidade e a memória das vítimas de um processo político de erradicação massiva, se opõe um presente marcado por essa ferida do passado que permanece aberta. É assim que as gerações posteriores a este período de obscurantismo político herdaram esta violência, vivem com ela e a ressignificam desde o ponto

³⁶⁶ Mais detalhes sobre a perseguição aos homossexuais durante o nazismo: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=741960>. Acesso em: 15 jan. 2024.

³⁶⁷ Mais informações sobre a homossexualidade durante o franquismo: <https://pdfs.semanticscholar.org/2cf3/62803d4a48c7f7ec4b2fed6d9d4a44301b0b.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2024.

³⁶⁸ Sobre os países que punem a homossexualidade: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-64252532#:~:text=Em%20seis%20pa%C3%ADses%2C%20a%20lei,nos%20seus%20respectivos%20c%C3%B3digos%20penais>. Acesso em: 15 jan. 2024.

da história em que se encontram (LEANDRO-HERNANDEZ, 2018, p. 147, tradução nossa).³⁶⁹

A autora ressignifica no conto um episódio da ditadura militar da Argentina por meio do fantástico e do gótico, inserindo a possível presença de fantasmas na trama. Ao analisar essas figuras, elas têm uma grande relação com a memória e com o passado, pois

o fantasma retorna ao mundo dos vivos para que sua memória seja restituída, para que por meio de sua presença espectral se mantenha viva a lembrança dos crimes de lesa humanidade perpetrados pela ditadura. (...) figura que vigia e que censura quem se atreve a dialogar com a sua memória. A figura do fantasma lhe permite a Enríquez trazer ao espaço ficcional a situação dos desaparecidos pela ditadura civil-militar, mas desde um espaço outro, de onde se desloca da lógica da realidade a partir de onde usualmente se aborda o tema (LEANDRO-HERNANDEZ, 2018, p.150-151, tradução nossa).³⁷⁰

Desse modo cabe destacar relatos, extremamente relevantes, que tentam plasmar na narrativa os fatos, tal e como são recordados por quem escreve, como testemunhos. Já outros escritores, como no presente caso da escritora Mariana Enríquez, utilizam diversos gêneros e modos para contá-los, entre eles o fantástico, o gótico; outros utilizam a poesia e as histórias em quadrinhos, por exemplo.

No conto analisado, a relação morto-vivo “propõe um modo de ver a história argentina: por meio da ficção é possível atrair o passado para interrogá-lo, para dar-lhe um significado por meio do texto, fazendo surgir uma forma de manifestação da memória” (LEANDRO-HERNANDEZ, 2018, p. 156, tradução nossa).³⁷¹ Essa

³⁶⁹ “(...) busca provocar horror en el lector mezclando lo fantástico con la realidad metatextual argentina: a través de la ficción se evidencia el impacto de las desapariciones de personas realizadas por la dictadura cívico-militar. Ante esta situación histórica que aún hoy en día busca restablecer la identidad y la memoria de las víctimas de un proceso político de erradicación masiva, se opone un presente marcado por esa herida del pasado que permanece abierta. Es así que las generaciones posteriores a este periodo de oscurantismo político heredan esta violencia, viven con ella y la resignifican desde el punto de la historia desde el que interactúan con la misma.” (original)

³⁷⁰ “El fantasma retorna al mundo de los vivos para que su memoria sea restituída, para que a través de su presencia espectral se mantenga vivo el recuerdo de los crímenes de lesa humanidad perpetrados por la dictadura. (...) como figura que vigila y censura a quienes se atreven a dialogar con su memoria. La figura del fantasma le permite a Enríquez traer al espacio ficcional la situación de los desaparecidos por la dictadura cívico-militar, pero desde un espacio otro, donde se disloca la lógica de la realidad desde donde se aborda usualmente el tema.” (original)

³⁷¹ “Esta relación vivo-muerto presente en el texto propone una manera de ver la historia argentina: a través de la ficción es posible atraer el pasado para interrogarlo, para darle un significado a través del texto, lo que propone una forma de manifestación de la memoria.” (original)

manifestação da memória ocorre por meio do texto narrativo e, nas palavras de Leandro-Hernandez (2018, p. 162, tradução nossa),

a escrita se converte nesse espaço de denúncia que busca evidenciar a injustiça, a marginalidade e o esquecimento das vítimas dos governos, grupos militares ou paramilitares e inclusive do crime organizado. Com isso, a literatura busca interpelar o leitor e mantém viva a memória dos vencidos e põe em dúvida a univocidade da história e sua maquinaria implacável de aniquilação da diferença. O relato de Enriquez propõe uma aproximação à história argentina a partir do sobrenatural.³⁷²

Ao narrar sobre os fantasmas da ditadura civil-militar da Argentina, a escritora Mariana Enriquez quer buscar e encontrar os desaparecidos, mostrá-los, expor as cicatrizes de uma sociedade, a qual teve que seguir adiante apesar de perder a tantos deles, mostrando que “(...) todo segredo, desapareição ou mera negação da realidade está destinada a voltar em forma de monstros do passado” (ORDIZ, 2019, p. 278, tradução nossa).³⁷³ Nas palavras de Gasparini (2020, p. 112, tradução nossa),

fantasma e identidade – uma das questões centrais da narrativa argentina recente – parecem ser duas caras de um mesmo problema: as identidades ocultas pela violência da história, pela cumplicidade dos que sabem e calam ou, inclusive, pela heteronormatividade imperante vão se revelando em um jogo que implica uma ‘desfantasmagoria’ que apela (...) à construção de um presente livre de pesadelos e culpas.³⁷⁴

A autora começou a tratar dos monstros e fantasmas da ditadura no conto “Teia de aranha”, mas a desapareição de um dos personagens não estava ligada a isso e era um tema transversal, apesar de muito importante. Por outro lado, no presente conto, os fantasmas e desaparecidos da ditadura se tornam um dos temas principais da narrativa, visto que Mariana Enriquez, nas palavras de Ordiz (2019, p. 277, tradução nossa)

³⁷² “La escritura se convierte en ese espacio de denuncia que busca evidenciar la injusticia, la marginación y el olvido de víctimas de los gobiernos, grupos militares o paramilitares e incluso el crimen organizado. Con esto, la literatura interpela al lector y mantiene viva la memoria de los vencidos y pone en entredicho la univocidad de la historia y su maquinaria implacable de aniquilación de la diferencia. El relato de Enríquez propone un acercamiento a la historia argentina desde lo sobrenatural.” (original)

³⁷³ “(...) todo secreto, desaparición o mera negación de la realidad está destinada a regresar en forma de monstruos del pasado.” (original)

³⁷⁴ “Fantasma e identidade - una de las cuestiones centrales de la narrativa argentina reciente- parecen ser dos caras de un mismo problema: las identidades ocultas por la violencia de la historia, por la complicidad de los que saben y callan o, incluso, por la heteronormatividad imperante se van develando en un juego que implica una ‘desfantasmagización’ que apela (...) a la construcción de un presente libre de pesadillas y culpas.” (original)

combina a figura gótica do fantasma que retorna de um passado violento e enterrado com uma sutil crítica à opressão das sexualidades femininas (particularmente a dos grupos LGBTQ+) por parte das sociedades patriarcais contemporâneas. A referência à ditadura como parte de um passado muito próximo é outra das constantes na literatura de Enríquez.³⁷⁵

Por ser um meio de chegar a mais pessoas, superando tabus, censuras e preconceitos, a literatura pode fazer os leitores refletirem sobre o ocorrido, para não esquecerem tudo o que aconteceu, para tentar aprender sobre o passado e não o apagar da memória, pois apesar da dor, silenciar não seria uma solução.

4.2.4 “A casa de Adela”³⁷⁶

A narradora do conto é homodiegética. O conto trata sobre o desaparecimento da menina Adela em uma casa abandonada. A narrativa inicia do seguinte modo: “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”³⁷⁷ (ENRIQUEZ, 2017, p. 61). A narradora, Clara, diz que lembra todos os dias de Adela, a amiga desaparecida, e a repetição involuntária é um dos temas que provocam o efeito sinistro, de acordo com Freud (2019, p.60) e tal efeito será visto ao longo da narrativa.

Os sonhos eram diferentes, mas “nunca falta a chuva nem faltamos meu irmão e eu, os dois parados diante da casa abandonada, com capas amarelas, observando os policiais no jardim que falam em voz baixa com nossos pais” (ENRIQUEZ, 2017, p. 61).³⁷⁸ No sonho aparecem algumas pistas, mas o que chama a atenção é a presença da polícia nos sonhos, já adiantando que pode ter acontecido algo ruim no passado.

³⁷⁵ “(...) combina la figura gótica del fantasma que retorna de un pasado violento y enterrado con una sutil crítica a la opresión de las sexualidades femeninas (particularmente las de los grupos LGBTQ+) por parte de las sociedades patriarcales contemporáneas. La referencia a la dictadura como parte de un pasado demasiado cercano es otra de las constantes en la literatura de Enríquez.” (original)

³⁷⁶ “*La casa de Adela*” no original em língua espanhola.

³⁷⁷ “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.” (original)

³⁷⁸ “nunca falta la lluvia ni faltamos mi hermano y yo, los dos parados frente a la casa abandonada, con nuestros pilotos amarillos, mirando a los policías en el jardín que hablan en voz baja con nuestros padres.” (original)

De acordo com Markendorf e Jardim (2023), em seu artigo em que analisam o tema dos horrores e desaparecidos no presente conto, “a presença fantasmagórica do passado deriva do inquietante e estranho desaparecimento da amiga, evento testemunhado e vivenciado por Clara e Pablo de modo traumático, que se torna difícil de explicar ou justificar de maneira crível” (MARKENDORF; JARDIM, 2023, p. 358).

Sobre Adela, a narradora explica que a amizade com ela aconteceu pois “(...) ela era uma princesa de subúrbio, mimada em seu enorme chalé inglês inserido em nosso bairro cinzento de Lanús, tão diferente que parecia um castelo e seus habitantes, os senhores, e nós, os servos em nossas casas quadradas (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 61).³⁷⁹ Na casa de Adela havia brinquedos importados, ela fazia as melhores festas de aniversário, tinha uma piscina e um projetor para ver filmes. No entanto, segundo a narradora,

sobretudo, ficamos amigos dela, meu irmão e eu, porque Adela só tinha um braço. Ou talvez fosse mais exato dizer que lhe faltava um braço. O esquerdo. Por sorte, não era canhota. Faltava-lhe desde o ombro; tinha ali uma pequena protuberância de carne que se movia, com um fragmento de músculo, mas não servia para nada. Os pais de Adela diziam que havia nascido assim, que era um defeito congênito (ENRIQUEZ, 2017, p. 62).³⁸⁰

A descrição do corpo da personagem, em que falta o braço esquerdo, do lado sinistro, e esse motivo fez com que a narradora e o irmão fossem seus amigos. No entanto, “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).³⁸¹ Júlio França (2012), em seu artigo sobre monstros e a literatura do medo no Brasil, explica que o monstro inspira medo, mas “combina-se, paradoxalmente, com uma espécie de desejo de ser como ele, liberto das imposições sociais” (FRANÇA, 2012, *on-line*), por isso os irmãos se sentiram atraídos por Adela.

³⁷⁹ “(...) ella era una princesa de suburbio, mimada en su enorme chalet inglés insertado en nuestro barrio gris de Lanús, tan diferente que parecía un castillo, y sus habitantes, los señores, y nosotros, los siervos en nuestras casas cuadradas (...)” (original)

³⁸⁰ “sobre todo, nos hicimos amigos de ella, mi hermano y yo, porque Adela tenía un solo brazo. O a lo mejor sería más preciso decir que le faltaba un brazo. El izquierdo. Por suerte no era zurda. Le faltaba desde el hombro; tenía ahí una pequeña protuberancia de carne que se movía, con un retazo de músculo, pero no servía para nada. Los padres de Adela decían que había nacido así, que era un defecto congénito.” (original)

³⁸¹ “Muchos otros chicos le tenían miedo, o asco. Se reían de ella, le decían monstrolina, adefesio, bicho incompleto; decían que la iban a contratar en un circo, que seguro estaba su foto en los libros de medicina.” (original)

Ela sofria bullying de garotos, que consideravam seu corpo abjeto. O corpo gera muitos comentários, muitos pejorativos, e se o corpo tiver alguma diferença dos padrões considerados normais, isso aumenta ainda mais. Adela, por outro lado,

Ela não se importava. Nem sequer queria usar um braço ortopédico. Gostava de ser observada e nunca escondia o coto. 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. 62).³⁸²

Aqui está presente o sinistro feminino, em que a personagem feminina de Adela, sabendo da repulsa que seu corpo causa em algumas pessoas, respondendo a uma motivação crítica e catártica de reivindicar-se como sujeito sinistro (ABALIA, 2014, p. 842), por sua decisão monstruosa e radical sobre seu corpo, aproximando-se e inclusive esfregando uma parte de seu corpo em outra pessoa que sentia repulsa dela para que ela se sentisse mal.

A mãe da narradora e do irmão dizia que Adela tinha um caráter único, era um doce e tinha pais bons. No entanto, “Adela dizia que seus pais mentiam. Sobre o braço. Não nasci assim, contava. E o que aconteceu, perguntávamos. E então ela contava sua versão. Suas versões, melhor dizendo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 62).³⁸³ Uma dessas versões era que tinha sido atacada por um cachorro dobermann preto chamado Inferno. Ela dava mais detalhes: “(...) o cão a atacara quando ela só tinha dois anos. Lembrava-se: da dor, dos grunhidos, do som das mandíbulas mastigando, do sangue manchando a grama, mesclado com a água da piscina. Seu pai o havia matado com um tiro; (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 63).³⁸⁴

A descrição é forte e muito detalhada tendo em vista que aconteceu quando Adela tinha apenas dois anos e ela dizia lembrar de tudo. O irmão da narradora dizia não acreditar, em razão de Adela sequer ter uma cicatriz. Ela rebatia e eles se provocavam até a Adela chorar, mas nunca brigavam totalmente.

³⁸² “A ella no le importaba. Ni siquiera quería usar un brazo ortopédico. Le gustaba ser observada y nunca ocultaba el muñón. Si 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.” (original)

³⁸³ “Adela decía que sus padres mentían. Sobre el brazo. No nací así, contaba. Y qué pasó, le preguntábamos. Y entonces ella contaba su versión. Sus versiones, mejor dicho.” (original)

³⁸⁴ “(...) la había atacado cuando ella tenía dos años. Se acordaba: el dolor, los gruñidos, el ruido de las mandíbulas masticando, la sangre manchando el pasto, mezclada con el agua de la pileta. Su padre lo había matado de un tiro;” (original)

No entanto, a narradora afirma, “assim transcorriam as tardes depois da escola, até que meu irmão e Adela descobriram os filmes de terror e tudo mudou para sempre” (ENRIQUEZ, 2017, p. 63).³⁸⁵ Esse aviso deixa o leitor curioso sobre o que vai acontecer a seguir. A narradora diz que não sabia qual tinha sido o primeiro filme, uma vez que a mãe dela não a permitia assistir, mesmo ela tendo a idade de Adela. A narradora perguntava para a mãe: “— E por que o Pablo você deixa? — Porque é mais velho que você. — Porque é homem! — gritava meu pai, intrometido, orgulhoso. — Odeio vocês! — berrava eu, e chorava na minha cama até adormecer” (ENRIQUEZ, 2017, p. 64).³⁸⁶ A resposta do pai foi machista, permitindo que o filho fizesse coisas diferentes da filha e mais coisas somente por ser homem.

Porém, os pais não puderam evitar o irmão e Adela contarem os filmes e depois mais histórias para a narradora. Era inesquecível

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. Eu não dizia nada. Mas Adela sabia. Meu irmão, não sei. Ele era capaz de esconder melhor que nós (ENRIQUEZ, 2017, p. 64).³⁸⁷

A descrição das sombras no jardim é ambígua, pois bem poderia tratar-se de sombras de folhagens com o vento, por exemplo, porém, poderia tratar-se de sombras fantasmagóricas, gerando um ambiente sinistro. Sobre o irmão da narradora ter escondido que via as sombras, ela complementa:

Ele soube esconder até o final, até seu último ato, até só restarem dele aquelas costelas expostas, aquele crânio destruído e, sobretudo, 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. 64).³⁸⁸

³⁸⁵ “(...) así pasaban las tardes después de la escuela hasta que mi hermano y Adela descubrieron las películas de terror y cambió todo para siempre.” (original)

³⁸⁶ “—¿Y por qué a Pablo lo dejás? —Porque es más grande que vos. —¡Porque es varón! —gritaba mi papá, entrometido, orgulloso. —¡Los odio! —gritaba yo, y lloraba en mi cama hasta quedarme dormida.” (original)

³⁸⁷ “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 lo decía. Pero Adela sabía. Mi hermano no sé. Él era capaz de ocultar mejor que nosotras.” (original)

³⁸⁸ “Él supo ocultar hasta el final, hasta su último acto, hasta que solamente quedó de él ese costillar a la vista, ese cráneo destruido y, sobre todo, 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.”

A informação do suicídio do irmão é chocante. Além disso, surpreende a coincidência de que ele teve decepado o braço esquerdo, o mesmo braço que Adela não tinha, marcando um destino sinistro entre ambos os personagens. Novamente está presente a repetição involuntária, muito marcante, e é um dos fatores que fazem que o angustiante se torne sinistro (FREUD, 2019, p.60).

A narradora conclui dizendo que o corpo do irmão nos trilhos parecia colocado lá, exibido como uma mensagem e essa seria uma hipótese também para a coincidência do braço do irmão. No entanto, esse fato não é mais explicado nem explorado na narrativa. Depois a narradora cita uma casa que mudou tudo, mas ainda sem explicar do que se tratava:

Desde que entramos na casa, nunca consegui ver um filme de terror: vinte anos depois, conservo a fobia e, se vejo uma cena por acaso ou por engano na televisão, à noite tomo comprimidos para dormir e durante dias tenho náuseas e me lembro de Adela sentada no sofá, com os olhos quietos e sem o braço, enquanto meu irmão a olhava com adoração (ENRIQUEZ, 2017, p. 64).³⁸⁹

A fobia da narradora foi desencadeada por coisas muito fortes, é algo psicológico e nesse caso ligada ao horror e ao terror das imagens e conteúdos dos filmes. Pode-se observar o seguinte:

a narradora também desenvolve um comportamento obsessivo, de contornos patológicos, uma vez que sua realidade presente é precariamente equilibrada sobre o incômodo do passado mal resolvido, força conflituosa causadora de incessante sofrimento e, ainda, indomesticável nas tentativas de repressão (o campo dos sonhos, aliás, é onde retorna a matéria, provando a recusa do recalque) (MARKENDORF; JARDIM, 2023, p. 360).

Sobre as histórias que o irmão e Adela lhe contavam, a narradora diz não lembrar de muitas delas, mas cita algumas que lembra:

(...) uma sobre um cão possuído pelo demônio (...), outra sobre um homem que tinha espartilhado a mulher e escondido seus restos numa geladeira, e esses restos, durante a noite, haviam saído para persegui-lo, pernas e braços e tronco e cabeça rolando e se arrastando pela casa, até que a mão morta e vingadora matou o assassino apertando-lhe a garganta — Adela tinha um fraco também por histórias com membros mutilados e amputações —; outra

³⁸⁹ “Desde que entramos en la casa, nunca pude ver una película de terror: veinte años después conservo la fobia y, si veo una escena por casualidad o por error en la televisión, esa noche tomo pastillas para dormir y durante días tengo náuseas y recuerdo a Adela sentada en el sofá, con los ojos quietos y sin su brazo, mientras mi hermano la miraba con adoración.” (original)

sobre o fantasma de um menino que sempre aparecia nas fotos de aniversário, (...) (ENRIQUEZ, 2017, p. 65).³⁹⁰

A narradora destaca que Adela gostava de histórias de membros mutilados e amputados, sendo que ela não tinha um braço e, de acordo com sua versão, foi por uma mutilação provocada por um cachorro chamado Inferno, sendo que outro tema que Adela gostava era do cachorro possuído pelo demônio. Nota-se como as histórias se cruzam e se repetem. De acordo com Freud (2019, p. 64-65), “membros cortados, uma cabeça decepada, uma mão separada do braço, (...) pés que dançam sozinhos (...) têm algo de muito sinistro”.

Mais adiante a narradora afirma: ela “(...) gostava especialmente das histórias sobre a casa abandonada. Inclusive sei quando começou a obsessão” (ENRIQUEZ, 2017, p. 65).³⁹¹ Ela diz ter iniciado quando ela, sua mãe e seu irmão foram ao supermercado e a mãe começou a andar mais rápido quando passaram na frente de uma casa abandonada. Eles perguntaram por que ela corria e ela riu, dizendo que lhe dava medo a casa.

Os filhos ficaram mais interessados e queriam saber o motivo. Após insistências, ela disse que pelo fato de estar abandonada e tinha medo de que alguém se escondesse lá dentro, por exemplo, um ladrão. Pablo, o filho, continuou fazendo perguntas, mas ela só sabia que os antigos donos se mudaram para o bairro antes do Pablo nascer e na casa morava um casal de idosos que tinha falecido. Pablo quis saber se eles faleceram juntos, então a mãe disse “que mórbido você está, filho, vou proibir de ver os filmes”³⁹² (ENRIQUEZ, 2017, p. 65) e depois o filho falou que segundo ele a casa tinha fantasmas, e a mãe retrucou “— Os filmes estão te fazendo mal!” (ENRIQUEZ, 2017, p. 66).³⁹³

A mãe parecia preocupada pelo fato de seu filho estar vendo filmes de terror e a narradora achou que ela iria proibir o irmão de assistir aos filmes, no entanto, tudo continuou igual. Pablo contou da casa para Adela e “ela se entusiasmou: uma casa

³⁹⁰ “(...) una sobre un perro poseído por el demônio (...) otra sobre un hombre que había descuartizado a su mujer y había ocultado sus miembros en una heladera y esos miembros, por la noche, habían salido a perseguirlo, piernas y brazos y tronco y cabeza rodando y arrastrándose por la casa, hasta que la mano muerta y vengadora mató al asesino apretándole el cuello —Adela tenía debilidad, también, por las historias de miembros mutilados y amputaciones—; otra sobre el fantasma de un niño que siempre aparecía en las fotos de cumpleaños, (...)” (original)

³⁹¹ “Me gustaban especialmente las historias sobre la casa abandonada. Incluso sé cuándo comenzó la obsesión.” (original)

³⁹² “Qué morbosos estás, hijo, te voy a prohibir las películas.” (original)

³⁹³ “—¡A vos te están haciendo mal las películas!” (original)

mal-assombrada tão perto, no bairro, a apenas duas quadras, era pura felicidade. Vamos vê-la, disse ela. Saímos correndo, os três”³⁹⁴ (ENRIQUEZ, 2017, p. 66). A narradora disse:

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. 67).³⁹⁵

Os detalhes da casa começam a surgir e remetem à ideia de um dos tropos góticos mais importantes, o da casa abandonada, lugar em que aconteceram diversas histórias e filmes de terror e muitas vezes o local tinha vida própria ou era o personagem principal. No presente conto, de acordo com Markendorf e Jardim (2023, p. 368), é isso que ocorre, pois, “a casa em questão dá nome ao conto, é a espacialidade que configura o terror e a verdadeira protagonista do relato de Clara”.

A narradora volta a falar de Adela e sua aparência física: “Tinha os dentes amarelos. Isso, sim, me dava nojo, não seu braço, ou falta de braço. Não escovava os dentes, acho; e, além disso, era muito pálida, e a pele translúcida fazia ressaltar aquela cor enfermicha, (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 67).³⁹⁶ A caracterização de Adela remete ao fantasmal. Depois a menina indagou aos irmãos se eles tinham se dado conta de que a grama estava muito baixa, que isso era estranho. Clara, quem o irmão chamou para entrar, disse:

cruzar o portão enferrujado foi horrível. Não é por causa do que aconteceu depois que me lembro dele assim: tenho certeza do que senti então, naquele exato momento. Fazia frio no jardim. A grama parecia queimada. Arrasada. (...) E a casa zumbia, zumbia como um mosquito rouco, como um mosquito gordo. Vibrava (ENRIQUEZ, 2017, p. 67).³⁹⁷

³⁹⁴ “Ella se entusiasmó: una casa embrujada tan cerca, en el barrio, a dos cuadras apenas, era la pura felicidad. Vamos a verla, dijo ella. Los tres salimos corriendo.” (original)

³⁹⁵ “La casa no tenía nada especial a primera vista, pero, si se 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.” (original)

³⁹⁶ “Tenía los dientes amarillos. Eso sí me daba asco, no su brazo, o su falta de brazo. No se lavaba los dientes, creo; y, además, era muy pálida y la piel traslúcida hacía resaltar ese color enfermizo, (...)” (original)

³⁹⁷ “Cruzar el portón oxidado fue horrible. No lo recuerdo así por lo que pasó después: estoy segura de lo que sentí entonces, en ese preciso momento. Hacía frío en ese jardín. Y el pasto parecía quemado. Arrasado. (...) Y la casa zumbaba, zumbaba como un mosquito ronco, como un mosquito gordo. Vibraba.” (original)

Izabel Fontes (2020), em artigo sobre a figura do monstro e o corpo político na literatura argentina contemporânea, explica que, de modo diverso dos demais contos do livro, aqui

não temos a metamorfose de um corpo ideal em um corpo monstruoso, mas temos a ideia de monstro como parte integrante da caracterização da personagem. Desde o início, Adela é apresentada como uma aberração, que gera desconforto, medo, repulsa. Esse caráter de aberração aparece em oposição ao fato de a menina ser muito rica e, portanto, despertar a inveja dos vizinhos (FONTES, 2020, p. 87-88).

Clara, a narradora, quando passou o portão da casa sentiu frio e um zumbido vindo da casa, o qual lhe gerou mal-estar. Isso demonstra não ser somente a casa, mas tudo ao redor dela tinha algo de distinto, era “como se entrassem em uma dimensão à parte, inteiramente separada do bairro. Fator característico de histórias de casas mal-assombradas, o mal fica circunscrito ao perímetro do terreno (...)” (MARKENDORF; JARDIM, 2023, p. 369).

Clara afirma que Adela e Pablo só falavam da casa, ou seja, se tornou uma obsessão para eles, que perguntavam a todos os vizinhos o que sabiam da residência. A maioria não sabia nada demais. Disseram que os filhos do casal jamais apareceram lá e que nunca ninguém os viu. Isso pode fazer pensar que os filhos poderiam nem sequer existir. Um senhor falou que o casal de velhinhos que morava lá parecia russo, lituano ou polaco pois “(...) os velhinhos eram louros, transparentes. Como você, como Adelita, como a sua mãe” (ENRIQUEZ, 2017, p. 68).³⁹⁸ O senhor que disse isso não nomeou a Clara, irmã de Pablo, entre os que eram quase transparentes, como se fossem fantasmas. Pablo foi quem deu a ideia de entrar na casa. Clara

lhe disse que estava louco. Estava obcecado. Precisava saber o que tinha acontecido naquela casa, o que havia dentro. Desejava aquilo com um fervor muito estranho para um menino de onze anos. Não entendo, nunca pude entender o que a casa lhe fez, o que o atraiu assim. Porque atraiu primeiro a ele. E ele contagiou Adela (ENRIQUEZ, 2017, p. 68).³⁹⁹

A obsessão de Pablo era extrema. No idioma original a escritora usa o termo *fanatizado*, ou seja, ter um comportamento extremista e fanático. Demonstra um nível

³⁹⁸ “(...) los viejitos eran rubios, transparentes. Como vos, como Adelita, como tu mamá.” (original)

³⁹⁹ “Le dije que estaba loco. Estaba fanatizado. Necesitaba saber qué había pasado en esa casa, qué había adentro. Lo deseaba con un fervor muy extraño para un chico de once años. No entiendo, nunca pude entender qué le hizo la casa, cómo lo atrajo así. Porque lo atrajo a él, primero. Y él contagió a Adela.” (original)

extremo de devoção e adoração, e é o que ocorria com Pablo e Adela em relação à casa. Além disso, a narradora falou que a casa atraiu o irmão e a Adela, como se o lugar tivesse uma força sobrenatural. Rosa Díez Cobo (2020) em seu artigo sobre a casa mal-assombrada em que analisa o presente conto, dentre outros, explica que

a casa maligna é aquela na qual, tão somente com um primeiro olhar, sabemos que nos encontramos diante de um organismo consciente, diante de uma entidade doente e à espreita daqueles que ousem cruzar seu umbral. Constitui a moradia perversa e ominosa por excelência (DÍEZ COBO, p. 141, tradução nossa).⁴⁰⁰

Clara diz que Pablo e Adela ficavam na frente do local durante horas, sentados, em silêncio e ela ficava na calçada, mas “as pessoas que passavam pela calçada, os vizinhos, não prestavam atenção. Não lhes parecia estranho, ou talvez nem os vissem” (ENRIQUEZ, 2017, p. 69).⁴⁰¹ O fato de que os vizinhos talvez não vissem o Pablo e a Adela remete novamente à ideia de que eles pareciam fantasmas.

Para fortalecer a ideia de que a casa possuía uma força sobrenatural, Clara explica que não teve coragem de contar para a mãe que o irmão e a Adela ficavam lá sentados por horas, mas “vai ver que a casa não me deixava falar. Não queria que eu os salvasse” (ENRIQUEZ, 2017, p. 69).⁴⁰² Pablo e Adela já não conversavam sobre filmes, somente sobre histórias da casa. Um dia Clara perguntou de onde tiravam essas histórias e eles responderam surpresos “— A casa nos conta as histórias. Você não escuta? — Coitada — disse Pablo. — Não escuta a voz da casa. — Não importa — disse Adela. — Nós contamos a você”⁴⁰³ (ENRIQUEZ, 2017, p. 69).

É necessário ressaltar a relação estabelecida pelos personagens com a casa. Anteriormente a narradora citou que a casa zumbia como um mosquito, ou seja, “Clara confere à casa um aspecto zoomorfizado e descreve-a como um inseto-bicho. Já Pablo e Adela criam uma representação antropomórfica da casa, com quem estabelecem uma relação imediata e muito particular (MARKENDORF; JARDIM, 2023, p. 370), pois inclusive a ouviam falar.

⁴⁰⁰ “(...) la casa maligna es aquella en la cual, con tan solo un primer golpe de vista, sabemos que nos encontramos ante un organismo sintiente, ante un ente enfermo y al acecho de aquellos que osen cruzar su umbral. Constituye la vivienda perversa y ominosa por antonomasia.” (original)

⁴⁰¹ “Pasaban horas ahí, sentados, en silencio. La gente que pasaba por la vereda, los vecinos, no les prestaban atención. No les parecía raro o quizá no los veían.” (original)

⁴⁰² “(...) a lo mejor, la casa no me dejaba hablar. La casa no quería que los salvara.” (original)

⁴⁰³ “—La casa nos cuenta las historias. ¿Vos no la escuchás? —Pobre —dijo Pablo—. No escucha la voz de la casa. —No importa —dijo Adela—. Nosotros te contamos.” (original)

Pablo demorou um pouco para convencer Adela a entrar na casa, em razão de ela parecer estar com medo e antes era ele que tinha medo, mas o fizeram no último dia do verão, em companhia de Clara. Na escola os garotos diziam que Pablo e Adela eram namorados e “metiam o dedo na boca, até a garganta, fazendo gesto de vomitar. Seu irmão sai com a monstra, zombavam”⁴⁰⁴ (ENRIQUEZ, 2017, p. 69) à narradora, mas eles não se incomodavam.

De novo fica claro o bullying que Adela sofria e quem a acompanhava também. Sempre o motivo era o seu corpo, que os garotos achavam monstruoso, pelo fato de ser diferente dos demais, por faltar uma parte. Os padrões de normalidade e beleza são estabelecidos socialmente e tudo o que for diverso disso vai ser humilhado, maltratado e expulso. Além disso, Markendorf e Jardim (2023, p. 362) afirmam que

por ser um conceito socialmente construído, o corpo do monstro é um corpo cultural, cujas representações e interpretações podem mudar repetidamente (...) o monstro torna-se a diferença materializada, é a sua leitura como “outro” que constitui o ser monstruoso.

Os jovens decidiram entrar na casa após o jantar, à noite. A narradora explica que antes as crianças brincavam na rua até tarde, mas que no presente não era mais assim, já que o lugar se tornou pobre e perigoso e conta que “o chalé de Adela foi vendido e dividido em apartamentos. No jardim foi construído um galpão. Melhor assim, acho. O galpão oculta as sombras” (ENRIQUEZ, 2017, p. 70).⁴⁰⁵ Novamente a narradora fala das sombras, sem explicar bem o que seriam. Além disso, é interessante notar que ela intercala em sua narração o passado e o presente, explicando como está a situação atual, o que faz com que a leitura se torne mais dinâmica.

Clara e Pablo foram até a casa e na rua havia crianças que brincavam com elásticos, com uma bola e com patins, sendo que os dois passaram “(...) entre eles, despercebidos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 70).⁴⁰⁶ Mais uma vez a narradora fala de passar despercebidos, como se não os vissem, como se fossem fantasmas. Adela já

⁴⁰⁴ “(...) se metían los dedos en la boca, hasta la garganta, haciendo gesto de vómito. Tu hermano sale con la monstra, se reían.” (original)

⁴⁰⁵ “El chalet de Adela se vendió y fue dividido en departamentos. En el parque se construyó un galpón. Es mejor, creo. El galpón oculta las sombras.” (original)

⁴⁰⁶ “Pasamos entre ellos, desapercibidos.” (original)

esperava no jardim e Clara pensou que ela “estava muito tranquila, iluminada. Conectada, penso agora” (ENRIQUEZ, 2017, p. 70).⁴⁰⁷

Adela mostrou que a porta já estava um pouco aberta e eles se surpreenderam. Pablo até levava uma mochila com ferramentas achando que teria que forçar para abrir a porta. Também não precisaram de lanterna, em função de inesperadamente haver luz. Nesse sentido, Markendorf e Jardim (2023, p. 371-372) argumentam:

a casa se mostra como organismo vivo e consciente que não somente espera, recebe e convida a entrar. A narradora também nota a diferença em Adela, a descreve como tranquila, iluminada e conectada – com a casa, em nome de quem parece estar atuando, pois toma a frente e guia os outros dois.

A narradora explica que então os três caminharam

(...) de mãos dadas sob aquela luminosidade que parecia elétrica, ainda que no teto, onde deveria haver lâmpadas, só houvesse fios velhos saindo dos buracos como ramos secos. Parecia a luz do sol. Do lado de fora era noite e ameaçava tempestade, uma poderosa chuva de verão. Ali dentro fazia frio e cheirava a desinfetante, e a luz era como de hospital. A casa não parecia estranha por dentro (ENRIQUEZ, 2017, p. 70-71).⁴⁰⁸

Sobre essa breve familiaridade que a narradora sentiu ao entrar na casa, isso “constrói mais rapidamente o efeito de estranho-inquietante-infamiliar [sinistro] (*unheimlich*), aquilo que um dia foi conhecido, mas deixou de ser” (MARKENDORF; JARDIM, 2023, p. 358), já que logo essa familiaridade se esfumou. Havia um telefone antigo preto em uma mesinha na entrada, que Clara desejou que não tocasse, o que de fato não aconteceu. Porém, conforme Markendorf e Jardim (2023, p. 372) explicam, “os móveis antigos nos remetem ao passado, como se dentro da casa existisse outra época, outro lugar, um tempo que não o presente. Um lugar que não tem lugar. Nada disso parece afetar Adela (...)”. De acordo com Díez Cobo (2020, p. 138, tradução nossa)

(...) o clássico conceito freudiano *Unheimliche* tem, em sua raiz, o vocábulo ‘heim’, que não significa outra coisa do que ‘lar’; ou seja, literalmente, *Unheimliche* representa muito mais do que o sinistro, o ominoso, ou uma

⁴⁰⁷ “Estaba muy tranquila, iluminada. Conectada, pienso ahora.” (original)

⁴⁰⁸ “(...) caminamos de la mano bajo esa luminosidad que parecía eléctrica, aunque en el techo, donde debería haber lámparas, sólo había cables viejos, asomando de los huecos como ramas secas. Parecía la luz del sol. Afuera era de noche y amenazaba tormenta, una poderosa lluvia de verano. Ahí adentro hacía frío y olía a desinfectante y la luz era como de hospital. La casa no parecía rara por adentro.” (original)

‘inquietante estranheza’; é a turbacão, o temor, que reside no cotidiano, internamente, no próprio domicílio.⁴⁰⁹

Graças aos estudos na área psicanálise, sobretudo o ensaio de Freud intitulado *Das Unheimliche* de 1919, o sinistro ganhou notoriedade. Freud se deteve em explicar a origem e os diversos significados que a palavra teve ao longo da história, para assim estabelecer parâmetros sobre o sinistro. Segundo Freud (2019, p. 50), em alemão, observando-se todas as acepções do termo *Heimlich* e *Unheimlich*, a palavra “‘familiar’ [*heimlich*], entre as diversas nuances no seu significado, também aponta coincidente com seu oposto ‘infamiliar’ [*unheimlich*]. O familiar se torna então infamiliar;”, ou seja, significaria algo antes familiar e se tornou estranho, desconhecido, ligado ao angustiante, àquilo que foi recalcado, mas veio à tona (FREUD, 2019, p. 62).

O psicanalista austríaco elencou algumas coisas, situações ou impressões que despertam o sentimento do sinistro: algumas repetições em situações idênticas (como explicado acima); amputações do corpo humano; o animismo; o mau-olhado; a morte e os cadáveres; os espíritos e os espectros; o medo de ser enterrado vivo; a solidão; a escuridão; o silêncio, dentre outros. Depois de analisar o sinistro em textos literários, em especial na obra *O homem de areia* de E. T. A. Hoffmann, e compará-lo com o que ocorre na realidade, Freud (2019, p. 70) concluiu que o sinistro na ficção é muito mais rico do que nas vivências reais.

Em seguida, a narradora conta que a casa “(...) zumbia, como se colônias de bichos ocultos vivessem atrás da pintura das paredes” (ENRIQUEZ, 2017, p. 71).⁴¹⁰ Os bichos poderiam ser uma explicação racional para o zumbido que a narradora ouvia, mas não há certeza do que se trata de fato esse barulho, o que não é explicado na narrativa.

Adela ia à frente, se adiantando, e segundo Clara, eles pediam para ela esperar e Adela “dava atenção, mas não sei se nos escutava claramente. Quando se virava para nos olhar, parecia perdida. Em seus olhos não havia reconhecimento. Dizia “sim, sim”, mas eu sentia que já não falava conosco. Pablo sentiu o mesmo, depois me

⁴⁰⁹ “(...) el clásico concepto freudiano Unheimlich tiene, en su raíz, el vocablo ‘heim’, que no significa otra cosa que «hogar»; es decir, literalmente, Unheimlich representa mucho más que lo siniestro, lo ominoso, o una «inquietante extrañeza»; es la turbación, el temor, que reside en lo cotidiano, de puertas adentro, en el propio domicilio.” (original)

⁴¹⁰ “(...) zumbaba, como si vivieran colonias de bichos ocultos detrás de la pintura de las paredes.” (original)

disse” (ENRIQUEZ, 2017, p. 71).⁴¹¹ Nesse sentido, parecia que Adela estava ausente ou hipnotizada pela casa, o que poderia ser causado pelo seu zumbir incessante.

Mais adiante, os garotos foram até a sala. Lá havia uns sofás e umas estantes de vidro enormes que chegavam até o teto, estavam muito limpas e cheias de pequenas decorações. Eles se aproximaram para ver do que se tratava:

“— São unhas — disse Pablo. Senti que o zumbido me ensurdecia e comecei a chorar. Abracei Pablo, mas não deixei de olhar. Na prateleira seguinte, mais acima, havia dentes. (...) Quando levantei a cabeça para olhar a terceira prateleira, apagou-se a luz. Adela gritou no escuro” (ENRIQUEZ, 2017, p. 71-72).⁴¹²

As unhas e dentes expostos são assustadores, causam horror nos personagens e no leitor, que os relaciona com mortes e torturas. Especificamente, “nos fazem pensar nos horrores dos centros de detenção e tortura da ditadura militar, *locus horribilis* que incorporam e evocam traumas, medos e ansiedades culturais e históricas da sociedade argentina” (MARKENDORF; JARDIM, 2023, p. 375). Clara queria sair da casa, mas Pablo entrava cada vez mais e ela o seguia para não ficar sozinha. O irmão seguia adiante e sua lanterna

(...)iluminava coisas sem sentido. Um livro de medicina, de folhas brilhantes, aberto no chão. Um espelho pendurado no alto, perto do teto, quem podia se refletir ali? Uma pilha de roupa branca. Pablo se deteve: movia a lanterna, mas a luz simplesmente não revelava nenhuma outra parede (ENRIQUEZ, 2017, p. 72).⁴¹³

O livro de medicina faz pensar em uma hipótese mais racional, de que quem morava na casa era algum médico, enfermeiro ou estudante de medicina ou enfermagem, também por causa da roupa branca, e de algum modo os dentes e unhas das estantes seriam para estudo, mas essa é uma hipótese que não é comentada nem trabalhada no texto. Pablo chamou Adela, que estava atrás deles e quando a viram, ainda na sala das estantes, ela saudou-os “com a mão direita, parada junto a uma porta. Depois girou o corpo, abriu a porta a seu lado e a fechou atrás de si. Meu

⁴¹¹ “Ella hacía caso pero no sé si nos escuchaba claramente. Cuando se daba vuelta para mirarnos, parecía perdida. En sus ojos no había reconocimiento. Decía «sí, sí», pero yo sentí que ya no nos hablaba. Pablo sintió lo mismo. Me lo dijo después.” (original)

⁴¹² “—Son uñas —dijo Pablo. Sentí que el zumbido me ensordecía y me puse a llorar. Abracé a Pablo, pero no dejé de mirar. En el siguiente estante, el de más arriba, había dientes.” (original)

⁴¹³ “(...) iluminaba cosas sin sentido. Un libro de medicina, de hojas brillantes, abierto en el suelo. Un espejo colgado cerca del techo, ¿quién podía reflejarse ahí? Una pila de ropa blanca. Pablo se frenó: movía la linterna y la luz sencillamente no mostraba ninguna otra pared. (original)

irmão correu, mas, quando chegou à porta, não conseguiu abri-la. Estava trancada com chave” (ENRIQUEZ, 2017, p. 72).⁴¹⁴ Depois disso não a viram nem ouviram mais. A casa adquiriu o protagonismo do conto, e passou

a atuar como cenário fatal. Por sua dimensão oculta, adquire traços claustrofóbicos e labirínticos, quase um quebra-cabeças onde cada peça é estrategicamente posicionada para intensificar a atmosfera de medo, estranheza, impotência e perigo sobrenatural (MARKENDORF; JARDIM, 2023, p. 373).

Ressalte-se que uma porta se trancar instantaneamente é muito estranho e aqui se assemelha a um feito sobrenatural e poderia ser considerado um fato fantástico, na acepção de Roas (2016), pois Adela desapareceu completamente dentro de uma casa, sem explicações plausíveis, gerando inquietação e questionamentos nas personagens, violando os limites do real no espaço de uma casa abandonada. Pablo correu para pegar suas ferramentas que deixou na mochila, do lado de fora, e Clara o seguiu correndo, mas quando chegaram

do lado de fora chovia, e as ferramentas estavam esparramadas na grama ressecada do jardim; molhadas, brilhavam na noite. Alguém as tirara da mochila. Enquanto permanecíamos quietos por um minuto, assustados, surpresos, alguém fechou a porta por dentro. A casa parou de zumbir (ENRIQUEZ, 2017, p. 72-73).⁴¹⁵

A narradora fala de alguém tirar as ferramentas da mochila do irmão, mas não dá indícios de quem possa ter sido ou quem teria interesse em fazer algo assim. Pablo tentou durante muito tempo abrir a porta, após isso os pais deles chamaram a polícia. A mãe de Adela estava desmaiada e os policiais faziam sinais negativos com a cabeça quando saíam da casa. Era essa noite que não saía dos sonhos da narradora. Sobre Adela, ela explica:

nunca a encontraram. Nem viva nem morta. Pediram-nos a descrição do interior da casa. Contamos. Repetimos. Minha mãe me deu um tabefe quando falei das prateleiras e da luz. ‘A casa está cheia de escombros, sua mentirosa!’, gritou. A mãe de Adela chorava e pedia ‘por favor, onde está Adela, onde está Adela’. Na casa, respondemos. Abriu uma porta, entrou num

⁴¹⁴ “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.” (original)

⁴¹⁵ “Afuera llovía y las herramientas estaban desparramadas sobre el pasto seco del jardín; mojadas, brillaban en la noche. Alguien las había sacado de la mochila. Cuando nos quedamos quietos un minuto, asustados, sorprendidos, alguien cerró la puerta desde adentro. La casa dejó de zumbir.” (original)

quarto e deve estar lá ainda. Os policiais diziam que não restava uma única porta do lado de dentro. Nem nada que pudesse ser considerado um quarto. A casa era uma casca, diziam. Todas as paredes internas tinham sido demolidas. Lembro que os escutei dizerem “máscara”, não “casca”. A casa é uma máscara, escutei (ENRIQUEZ, 2017, p. 73).⁴¹⁶

Adela desapareceu. No caso da morte de alguém há um corpo, há uma certeza, diferente da desapareição, em que só há dúvidas, nada concreto. Na Argentina, a questão da desapareição de pessoas é algo muito sério, dado que ocorreram desapareições massivas de pessoas durante a ditadura militar. Izabel Fontes (2020, p. 82-83), explica que a sociedade argentina

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. É uma condenação dupla e que divide o tecido social em dois: aqueles que faltam, e aqueles que estão, mas não podem seguir adiante, por estarem presos a um luto impossível. A morte do desaparecido é apenas uma morte ficcional, que deve ser vista primeiramente como uma ficção jurídica (...) uma verdade abstrata. O desaparecido está condenado à impossibilidade de morrer, estando preso nas dobras entre o mundo dos vivos e o dos mortos.

As mães, de Clara e Adela, interrogam de modo desesperado e procurando saber o que aconteceu, nos remetendo “às Mães da Praça de maio, um dos maiores símbolos do luto nacional pelos assassinados e desaparecidos durante a ditadura militar argentina” (MARKENDORF; JARDIM, 2023, p. 361). As Mães da Praça de maio eram mães e avós de desaparecidos que iam às ruas em passeatas pedindo ao Estado para procurar os seus filhos, netos e outros familiares que desapareceram durante a ditadura militar na Argentina (1976-1983). Elas se tornaram um símbolo de luta e protesto, com seus lenços brancos na cabeça. No parágrafo anterior, Clara explica que se os policiais tivessem dito máscara, poderia significar que a casa realmente ocultava coisas. Markendorf e Jardim (2023, p. 378) explicam que

se considerarmos a casa como máscara que esconde algo, local de sombras ou segredos, surgem ainda mais hipóteses: além de um reflexo ou uma representação do aterrorizante passado histórico argentino, a casa poderia

⁴¹⁶ “Nunca la encontraron. Ni viva ni muerta. Nos pidieron la descripción del interior de la casa. Contamos. Repetimos. Mi madre me dio un cachetazo cuando hablé de los estantes y de la luz. «¡La casa está llena de escombros, mentirosa!», me gritó. La madre de Adela lloraba y pedía «por favor, dónde está Adela, dónde está Adela». En la casa, le dijimos. Abrió una puerta de la casa, entró en una habitación y ahí debe estar todavía. Los policías decían que no quedaba una sola puerta dentro de la casa. Ni nada que pudiera ser considerado una habitación. La casa era una cáscara, decían. Todas las paredes interiores habían sido demolidas. Recuerdo que los escuché decir «máscara», no «cáscara». La casa es una máscara, escuché.” (original)

ser uma porta ou portal para outras dimensões, tempos ou mundos. Da mesma forma, Adela poderia ter sido engolida pela casa-viva maligna de acordo com os parâmetros clássicos da espacialidade gótica ou seu desaparecimento encobriria um trauma de violência real cujo horror é tamanho que a narradora só consegue explicá-lo através de um conto de terror simbólico.

A casa em si era sinistra, pois era familiar, mas se tornou estranha quando aquilo que ficava oculto, dentro dela, foi aparecendo. A casa mal-assombrada é um dos motivos principais do gótico e das histórias de fantasmas em particular (ALONSO-COLLADA, 2014, p. 237) e também de contos fantásticos, em razão de poder ser um ambiente em que ocorrem fatos horríveis e assustadores.

Em alguns casos é a casa mal-assombrada ou amaldiçoada que se torna um personagem, que pode se mexer, falar, fazer barulhos, aumentar e diminuir de tamanho, como ocorre no presente conto. Na acepção de Díez Cobo (2020, p. 138, tradução nossa), “uma casa mal-assombrada não é outra coisa senão um prédio ou lar onde ocorrem, ou parecem acontecer, fatos de natureza sobrenatural em um intervalo que pode ir do meramente inquietante ao francamente terrífico”.⁴¹⁷

Após tantos conflitos, Clara explicou: “Nós mentíamos. Ou tínhamos visto algo tão feroz que estávamos em choque. Eles não queriam nem mesmo acreditar que tínhamos entrado na casa. Minha mãe nunca acreditou em nós” (ENRIQUEZ, 2017, p. 73).⁴¹⁸ Os fatos de todos duvidarem deles fez a narradora começar a duvidar dela mesma e do seu irmão, em razão de não saberem se realmente viram o que lembravam, pois o choque havia sido muito grande. Não acreditavam neles, nem a própria mãe, nem a mãe de Adela, a qual também pedia para eles contarem a verdade. Eles contavam o que lembravam e ela ia embora chorando.

Pablo também chorava e um dia o pai o encontrou em casa lutando “(...) com a chave na fechadura — aquela fechadura sempre funcionava mal —; levava ferramentas e uma lanterna na mochila” (ENRIQUEZ, 2017, p. 74).⁴¹⁹ Assim como na casa abandonada, que Pablo ficou tentando abrir a porta pela qual Adela passou e sumiu, na sua casa ele também tinha problemas com a fechadura que não abria facilmente. A única porta que não apresentou problemas para abrir foi justamente a

⁴¹⁷ “Una casa embrujada no es otra cosa que un edificio u hogar donde suceden, o parecen suceder, hechos de naturaleza sobrenatural en un rango que puede ir desde lo meramente inquietante a lo francamente espeluznante.” (original)

⁴¹⁸ “Nosotros mentíamos. O habíamos visto algo tan feroz que estábamos shockeados. Ellos no querían creer siquiera que habíamos entrado en la casa. Mi madre no nos creyó nunca.” (original)

⁴¹⁹ “(...) con la llave en la cerradura —esa cerradura siempre andaba mal—; llevaba herramientas y una linterna en la mochila.”

da entrada da casa abandonada, em virtude de quando decidiram entrar, coincidentemente, a porta estava semiaberta, como se os esperasse e facilitasse a sua entrada, evitando desistirem de entrar no local. Nessa noite, Pablo e o pai brigaram durante horas e o menino

(...) pedia por favor, que queria se mudar, que se não se mudasse ficaria louco. Mudamos de casa. Meu irmão ficou louco do mesmo jeito. Suicidou-se aos vinte e dois anos. Eu reconheci o corpo destroçado. Não tive opção: meus pais estavam de férias no litoral quando ele se jogou embaixo do trem, bem longe da nossa casa, perto da estação Beccar. Não deixou um bilhete. Ele sempre sonhava com Adela: em seus sonhos, nossa amiga não tinha unhas nem dentes, sangrava pela boca, sangravam suas mãos (ENRIQUEZ, 2017, p. 74).⁴²⁰

Pablo, irmão de Clara, teria sofrido demais após o desaparecimento da amiga, e acabou enlouquecendo por completo, a ponto de se suicidar. Há que lembrar, no entanto, da fala anterior de Clara sobre o irmão parecer colocado nos trilhos de modo proposital, como uma mensagem. Nesse caso, quem lê passa a se perguntar se alguém responsável pelo desaparecimento de Adela também poderia ter feito isso com Pablo.

Novamente está explícito o tópico da loucura, muito utilizado pela autora Mariana Enriquez em seus contos. Neste caso, é o personagem masculino que enlouquece. Ele sempre tinha pesadelos horríveis com a Adela e essa repetição sinistra o afetava ainda mais, pois ele não só não podia esquecer, como revivia diversas vezes algo macabro.

Clara conta após o suicídio do irmão ela voltava na casa, a qual continuava com o jardim amarelo e queimado, mas nas janelas “a polícia derrubou os tijolos que as tapavam há quinze anos e assim ficaram, abertas. Dentro da casa, quando o sol a ilumina, veem-se vigas e o teto esburacado e sujeira” (ENRIQUEZ, 2017, p. 74).⁴²¹ A narradora explica que as crianças do bairro sabiam o que havia acontecido na casa, por isso

⁴²⁰ “(...) recuerdo que mi hermano le pedía por favor que quería mudarse, que si no se mudaba, se iba a volver loco. Nos mudamos. Mi hermano se volvió loco igual. Se suicidó a los veintidós años. Yo reconocí el cuerpo destrozado. No tuve opción: mis padres estaban de vacaciones en la costa cuando se tiró bajo el tren, bien lejos de nuestra casa, cerca de la estación Beccar. No dejó una nota. Él siempre soñaba con Adela: en sus sueños, nuestra amiga no tenía uñas ni dientes, sangraba por la boca, sangraban sus manos.” (original)

⁴²¹ “la policía derrumbó los ladrillos que las tapiaban hace quince años y así quedaron, abiertas. Adentro de la casa, cuando el sol la ilumina, se ven vigas y el techo agujereado y basura.” (original)

no chão, pintaram com spray o nome de Adela. Nas paredes externas também. Onde está Adela?, diz uma pichação. Outra, menor, escrita com vigor, repete o modelo de uma lenda urbana: é preciso dizer Adela três vezes à meia-noite, diante do espelho, com uma vela na mão, e então veremos refletido o que ela viu, quem a levou. Meu irmão, que também visitava a casa, leu essas indicações e fez o velho ritual uma noite. Não viu nada. Quebrou o espelho do banheiro com os punhos, e precisamos levá-lo ao hospital para que o costurassem (ENRIQUEZ, 2017, p. 74-75).⁴²²

Muitos realizam rituais urbanos, ou por acreditarem neles ou porque não lhes resta outra opção. Pablo tentou fazê-lo para conseguir ver Adela, mas não deu certo e em uma atitude agressiva e desesperada quebrou o espelho e se machucou. Iam costurar suas feridas, que ficariam marcadas em seu corpo em forma de cicatrizes. Por outro lado, Clara finaliza o relato explicando que não tem coragem de entrar na casa de novo, pois há uma inscrição do lado de fora da porta que a mantém longe: “Aqui vive Adela, cuidado!, diz. Imagino que foi escrita por um garoto do bairro como piada ou desafio. Mas eu sei que tem razão. Que essa é a casa dela. E ainda não estou preparada para visitá-la”⁴²³ (ENRIQUEZ, 2017, p. 75).

Clara acredita de alguma forma que Adela mora na casa. Não fica claro se ela pensa que ela ainda está viva ou se ela viveria na casa como um fantasma. Além disso, a narradora deixa em aberto a possibilidade de visitá-la algum dia, alegando que ainda não está pronta para isso, sugerindo que algum dia o fará. Mais uma vez, Enriquez deixa o final do conto em aberto e

de uma forma ou de outra, é um desfecho que contém um desaparecimento tão extremo quanto inconclusivo, pois Enriquez não nos oferece uma resposta definitiva sobre o ocorrido. Ao analisarmos a casa como território simbólico, as possibilidades de interpretação se tornam múltiplas (MARKENDORF; JARDIM, 2023, p. 361).

Díez Cobo (2020, p. 152, tradução nossa) elenca algumas dessas leituras:

Não saberemos nunca se Adela foi abduzida por uma casa maligna dentro dos parâmetros mais estritamente clássicos do gótico; se sofreu algum incidente real que a Clara menina somente pode explicar-se por meio da fantasia; ou se Enriquez monta uma história de terror baseada em fatos ‘reais’

⁴²² “En el suelo pintaron, con aerosol, el nombre de Adela. En las paredes de afuera también. ¿Dónde está Adela?, dice una pintada. Otra, más pequeña, escrita con fibra, repite el modelo de una leyenda urbana: hay que decir Adela tres veces a la medianoche, frente al espejo, con una vela en la mano, y entonces veremos reflejado lo que ella vio, quién se la llevó. Mi hermano, que también visitaba la casa, vio esas indicaciones e hizo ese viejo ritual una noche. No vio nada. Rompió el espejo del baño con sus puños y tuvimos que llevarlo al hospital para que lo cosieran.” (original)

⁴²³ “Acá vive Adela, ¡cuidado!, dice. Imagino que la escribió un chico del barrio, en chiste o desafío. Pero yo sé que tiene razón. Que ésta es su casa. Y todavía no estoy preparada para visitarla.” (original)

[ditadura do Processo de Reorganização Nacional de 1976-1983] reatualizada em uma arrepiante versão gótica.⁴²⁴

De fato, o conto faz pensar nos desaparecidos da ditadura, os quais estão entre nós como fantasmas, como ausências, não são concretos, mas tampouco tiveram um final. Novamente, a autora utiliza o gótico e o fantástico para tratar de um tema social de seu país, sendo que

a estratégia de acesso a esse passado de violência se dá através do trabalho com os excessos, temas e motivos clássicos da literatura de horror, de ficção científica ou policial (lugares solitários, atmosfera grotesca e macabra, seres sobrenaturais, monstros, realidades alternativas, cidades destruídas, futuros distópicos, mistérios), mas que são trazidos para a realidade latino-americana, construindo uma atmosfera de medo e opressão (FONTES, 2020, p. 79).

Rosa Díez Cobo (2020, p. 153) explica que não é a primeira vez que Mariana Enriquez recorre ao terror das desapareições históricas para conectá-las com o gótico, sendo que muitas vezes Enriquez “situa seus terrores em um marco crítico que faz alusão a realidades sociais e históricas da Argentina e, inclusive, no mesmo volume de contos incluiu outro relato de casa inquietante, ‘A Hospedaria’” (DÍEZ COBO, 2020, p. 153, tradução nossa).⁴²⁵

Emanuela Jossa (2019) em seu artigo sobre os desaparecidos, analisando alguns contos de Mariana Enriquez, explica que em sua opinião a escritora continua trabalhando o terror das ações do Estado durante a ditadura militar e

(...) essa permanência no imaginário literário coincide com a permanência de uma dor suspensa. (...) Sendo uma morte negada, sem a materialidade do corpo, sem uma prova de realidade, sem os dados empíricos do delito, sem história, sem túmulo, a desapareição implica a possibilidade do duelo e estende no tempo a angústia da incerteza. O desaparecimento forçado é uma violência prolongada e seu eco também é dilatado (JOSSA, 2019, p. 159, tradução nossa).⁴²⁶

⁴²⁴ “No sabremos nunca si Adela fue abducida por una casa maligna dentro de los parámetros más estrictamente clásicos del gótico; si sufrió algún incidente real que la Clara niña solo pudo explicarse a través de la fantasía; o si Enríquez ensambla una historia de terror basada en hechos ‘reales’ reactualizada en una escalofriante versión gótica.” (original)

⁴²⁵ “(...) sitúa sus terrores en un marco crítico alusivo a realidades sociales e históricas de la Argentina e, incluso, en el mismo volumen de relatos se incluye otro relato de casa inquietante, ‘La hostería’.” (original)

⁴²⁶ “(...) esta permanencia en el imaginario literario coincide con la permanencia de un dolor suspendido. (...) Siendo una muerte negada, sin la materialidad del cuerpo, sin una prueba de realidad, sin los datos empíricos del delito, sin historia, sin tumba, la desaparición implica la imposibilidad del duelo y extiende en el tiempo la angustia de la incertidumbre. La desaparición forzosa es una violencia prolongada y su eco también es dilatado.” (original)

Podemos notar que Enriquez trabalhou diretamente com a figura do fantasma no conto anterior, “A Hospedaria”, como aponta Gasparini (2020, p. 115), não só como modo de representar a violência, mostrando a presença sinistra do Estado, mas também utiliza a figura

(...) da casa fantasma, a casa monstro, organismo vivo. Essa moradia maldita cobrou a vida de duas crianças, a de Adela menina e a de Pablo, seu amigo, que se suicidará onze anos depois, o dobro da vida desde que entrou ali. Não se sabe o que a casa veio a dizer; os sonhos sugerem explicações, mas não dão com nenhuma mais correta que outra. É um lugar onde também se entrelaçam passado e futuro e as consequências de cruzar o seu umbral são fatais” (GASPARINI, 2020, p. 115).⁴²⁷

Sendo assim, o que no início era uma história de jovens que gostavam de filmes de terror e quiseram entrar na casa abandonada que lhes causava medo, no final do conto

(...) duas sequências quebram a linearidade não da narração, mas de sua significação. Primeiro a ansiedade da mãe de Adela, que com insistência pergunta pelos detalhes, porque precisa ter uma noção real de um evento que se apresenta incerto, indecifrável, absurdo. Segundo, quando a narradora da história, uma das crianças, já adulta, volta à casa (...). Na situação narrativa, a pergunta [onde está Adela?] é óbvia, direta e sem segundas intenções. Porém, ao mesmo tempo, soa como um eco sinistro, reiterando o reclamo incessantemente repetido nas paredes, nas ruas e na Praça de Maio (JOSSA, 2019, p. 160-161, tradução nossa).⁴²⁸

O conto causa estranheza e inquietação ao leitor, que se pergunta o que ocorreu com a Adela, fato que não é explicado ao final da narrativa. No entanto, considerando o final e conhecendo todo o contexto da História da Argentina, especificamente o período da ditadura militar, o conto ganha uma nova e ampla significação, pois suscita “(...) algo que se coloca fora do texto, o modifica e até mesmo

⁴²⁷ “(...) de la casa fantasma, la casa monstruo, organismo vivo. Esa morada maldita se cobra dos vidas, la de Adela niña y la de Pablo, su amigo, que se suicidará once años después, el doble de vida desde que entró allí. No se sabe lo que la casa viene a decir; los sueños sugieren explicaciones pero no dan con ninguna más cierta que otra. Es un lugar donde también se anudan pasado y futuro y las consecuencias de cruzar su umbral son fatales

⁴²⁸ “(...) dos secuencias quiebran la linealidad no de la narración, sino de su significación. Primero, la ansiedad de la madre de Adela, que con insistencia pregunta por los detalles, porque necesita tener una noción real de un evento que se presenta incierto, indescifrable, absurdo. Sin el cuerpo de la hija, todavía espera. Segundo, cuando la narradora de la historia, una de los niños, ya adulta vuelve a la casa (...). En la situación narrativa, la pregunta es obvia, directa y sin segundas intenciones. Pero a la vez suena como un eco siniestro, reiterando el reclamo incesantemente repetido en las paredes, en las calles, en la Plaza de Mayo.” (original)

o substitui”⁴²⁹ (JOSSA, 2019, p. 161, tradução nossa), causando ainda mais medo, em razão de as desapareições serem algo que ocorria de fato e acontecem ainda em países menos democráticos ou mais violentos.

Sandra Gasparini (2020), analisando romances e contos da literatura contemporânea argentina explica ter se trabalhado muito a relação do gótico, o terror e o espaço, sendo que

a detalhada construção do espaço que no gênero gótico teve tanta importância, está colocada em primeiro plano nesses relatos: a relevância das casas e CCDT [Centros Clandestinos de Detenção, Tortura e Extermínio argentinos] nos relatos sobre violência e terror político é fundamental (GASPARINI, 2020, p. 60, tradução nossa).⁴³⁰

Os centros de detenção clandestinos ficavam em casas dentro da cidade e nos locais foram torturadas e assassinadas muitas pessoas⁴³¹ durante a ditadura militar, sendo semelhantes a campos de concentração. Como visto acima, na narrativa o espaço da casa se torna o protagonista do relato, um dos elementos do gótico, sendo que, no presente conto, Enriquez utiliza três elementos do gótico muito importantes,

o passado fantasmagórico, a personagem monstruosa e o *locus horribilis* ou *locus horrendus* – para expressar medos, interditos e mal-estares da sociedade argentina, em especial pós-ditadura militar que governou o país de 1976 a 1983. De forma tão transgressora quanto política, a autora imprime, revela e denuncia medos, sombras, escuridão, fobias, traumas, recalques e monstros reais em um mundo cuja suposta lucidez esconde uma lógica perversa e insana. A ausência de respostas, tão recorrente em casos de desaparecimentos, intensifica esse efeito e possibilita interpretações, assimilações e reflexões múltiplas sem, no entanto, criar qualquer sensação de indefinição ou discrepância (MARKENDORF; JARDIM, 2023, p. 377).

O sinistro arquitetônico da casa, segundo Gasparini (2020, p. 67), não surge da estrutura edilícia do local, mas das práticas que se davam ali dentro e aterrorizam quem adentra nela, visto que “na privacidade dos interiores irrompe o irracional associado com o ‘operativo’, com a aparição de um fantasma ou o espaço urbano se

⁴²⁹ “(...) algo que se coloca fuera del texto, lo modifica y hasta lo sustituye.” (original)

⁴³⁰ “La detallada construcción del espacio que en el género gótico había tenido tanta importancia está puesta en primer plano en estos relatos: la relevancia de las casas y CCDT en los relatos sobre violencia y terror político es fundamental.” (original)

⁴³¹ Para saber mais sobre: <https://www.comisionporlamemoria.org/sitiosdememoria/ficha/espacio-para-la-memoria-y-promocion-de-derechos-humanos-ex-ccdy-el-infierno/>

transforma em uma armadilha mortal quando não em um túmulo sem nome” (GASPARINI, 2020, p. 67, tradução nossa).⁴³²

No próximo conto a ser analisado, “Sob a água negra”, é exatamente o espaço urbano que aparece como esse local perigoso e mortal, ao contrário do presente conto, em que é a figura da casa abandonada que detém essa característica e no conto anterior, “A Hospedaria”, era o local da Hospedaria, que também se assemelha a uma casa, um lugar fechado, que escondia segredos e um passado sombrio. Sobre a casa mal-assombrada, portanto, pode-se considerar que ela

(...) se transforma em símbolo do incerto não somente em relação a sua capacidade de representação visual da ambiguidade física do fantasma, mas também como símbolo da dupla natureza do sinistro freudiano. Se o *unheimliche* [sinistro] emerge do *heimliche* (literalmente, “caseiro”, “do lar”), então as aparições requerem um espaço cotidiano para manifestar-se (ALONSO-COLLADA, 2014, p. 237, tradução nossa).⁴³³

Mariana Enriquez trata de temas como desaparecidos e a ditadura militar utilizando estratégias diversas à não ficção, ampliando e diversificando as temáticas, as leituras e as significações, laborando com aspectos próximos da realidade dos países da América Latina. Mariana Enriquez sabe da importância de trabalhar com a memória e com temas pouco explorados, por serem considerados tabus. Ela coloca aquilo que viveu e busca visibilizar diversas questões polêmicas em suas narrativas que ainda causam horror, inquietações e medo na população.

4.3 Sob e sobre os corpos da (pós)ditadura

O tema sobre os corpos da ditadura e da pós-ditadura foi escolhido porque nos contos são analisados aspectos diretamente ligados à ditadura pela qual a Argentina passou, relacionando este capítulo às análises finais do capítulo anterior. Os contos analisados aqui serão “Sob a água negra” e “Os anos intoxicados”.

⁴³² “En la privacidad de los interiores irrumpe lo irracional asociado con el “operativo”, con la aparición de un fantasma o bien el espacio urbano se transforma en una trampa mortal cuando no en una tumba sin nombre.” (original)

⁴³³ “(...) se convierte em símbolo de lo incierto no solo en relación a su capacidad de representación visual de la ambigüedad física del fantasma, sino también como símbolo de la doble naturaleza de lo siniestro freudiano. Si lo *unheimliche* emerge de lo *heimliche* (literalmente, “casero”, “hogareño”), entonces las apariciones requieren de un espacio cotidiano para manifestarse.” (original)

Em um conto serão abordados fatos que remetem a um crime real ocorrido na Argentina e também a uma prática de tortura e assassinato que ocorria durante a ditadura. O tema da pós-ditadura é trabalhado no último conto, isto é, como o país ficou depois de passar por um período ditatorial, mostrando as duras consequências socioeconômicas para a população.

Escolheu-se ressaltar as características do gótico e do fantástico, sendo que em uma das narrativas há um elemento sobrenatural que chama a atenção, diferente das demais narrativas em que não há presenças marcantes de fatos sobrenaturais. Mais uma vez, também será analisado o sinistro feminino.

4.3.1 “Sob a água negra”⁴³⁴

O conto apresenta um narrador extradiegético. Em resumo, trata de uma promotora que está investigando um caso de violência policial e vai visitar a favela em que ocorreu o fato, ao lado do contaminadíssimo Rio Riachuelo, e lá vê um dos garotos que foi jogado ao rio por um policial e que todos acreditavam que estava morto, sendo carregado em um caixão, mas ele acorda de repente, como um zumbi.

No início do conto, um policial chega na sala da promotora com “(...) o sorriso irônico que ela conhecia tão bem: toda a atitude vinda da impunidade e do desprezo. Tinha visto muitos assim. Conseguira que condenassem pouquíssimos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 149).⁴³⁵ O promotor de justiça é aquele que solicita as condenações pelos crimes supostamente cometidos por alguém, para o juiz que decide se serão condenados ou não. No conto, a personagem é uma promotora mulher que investiga policiais por crimes de corrupção e assassinatos e solicita que sejam condenados. Exercer cargos de relevância e poder, lutando contra a corrupção e a violência institucional ainda é muito complicado na América Latina e ao ser uma mulher é ainda pior e também muito perigoso.

A protagonista queria mudar de sala e de jurisdição, pois “odiava a escuridão daquele edifício centenário e odiava mais ainda que lheoubessem os casos dos bairros empobrecidos do sul, casos em que o crime estava sempre misturado com o

⁴³⁴ ““Bajo el agua negra” no idioma original, espanhol.

⁴³⁵ “(...) o sorriso irônico que ela conhecia tão bem: toda a atitude vinda da impunidade e do desprezo. Tinha visto muitos assim. Conseguira que condenassem pouquíssimos.” (original)

infortúnio” (ENRIQUEZ, 2017, p. 149).⁴³⁶ A sala da promotora era lúgubre e um local do qual ela queria sair, em razão de se sentir presa, se assemelhando a um ambiente gótico. Sobre os casos, ela era encarregada pelos bairros mais pobres, o que supunha uma quantidade de crimes denunciados maior, sempre tendo como tela de fundo a miséria, o preconceito, a falta de oportunidades e de coisas básicas como educação, saúde, alimentação e moradia.

Há que recordar que as leis e as decisões judiciais tendem a punir de forma mais rigorosa esses crimes do que aqueles chamados de “colarinho branco”, os crimes ligados a pessoas com renda alta ou envolvendo valores muito altos de dinheiro, no quais são mais comuns acordos e pagamentos de multa em vez da prisão, mostrando a aporofobia (aversão ao pobre) do sistema penal como um todo, principalmente nos países da América Latina.

A promotora deixou claro que o policial poderia não responder a suas perguntas e questionou por que não foi com um advogado até lá, ao que ele respondeu “— Eu sei me defender sozinho e, além do mais, sou inocente” (ENRIQUEZ, 2017, p. 150).⁴³⁷ Ela pensou que já havia escutado muitas vezes essa resposta, mesmo sendo contrária a todas as provas que ela conseguiu. A promotora explicou:

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).

Aqui há uma denúncia sobre a violência institucional vigente na região e também sobre o problema da corrupção dos entes estatais, em especial a corrupção policial: um problema comum na América Latina. Chamam a atenção os crimes serem cometidos por policiais, os quais têm o poder e dever de proteger a população dos supostos criminosos que agem ou podem agir diariamente. A promotora mostrou uma gravação de voz do policial em que ele diz “assunto resolvido, aprenderam a nadar”⁴³⁸ (ENRIQUEZ, 2017, p. 150). Isso demonstraria, pela data e hora da ligação, que o policial sabia que haviam jogado dois jovens no rio Riachuelo, mas ele negou.

⁴³⁶ “Odiaba la oscuridad de ese edificio centenario y odiaba todavía más que le tocaran los casos de los empobrecidos barrios del sur, casos donde el crimen siempre estaba mezclado con la desdicha.” (original)

⁴³⁷ “—Yo sé defenderme solo y, además, soy inocente.” (original)

⁴³⁸ “‘Asunto solucionado, aprendieron a nadar.’ (original)

A promotora conseguiu, após dois meses de investigação, tudo por meio de subornos e ameaças, mostrando que, inclusive ela, ao procurar justiça no caso que investigava, lutando contra a corrupção, tomou atitudes corruptas para conseguir o que almejava, pois o sistema funcionava assim. A versão dos fatos obtida foi a seguinte:

Emanuel López e Yamil Corvalán, os dois de quinze anos, voltavam de um baile em Constitución para suas casas na Villa Moreno, às margens do Riachuelo. (...) Foram interceptados por dois agentes da delegacia 34 e acusados de tentar roubar um quiosque (...). Os policiais estavam bêbados. Espancaram os adolescentes nas margens do Riachuelo até deixá-los quase inconscientes. Depois, aos pontapés, fizeram com que subissem as escadas de cimento até o mirante da ponte que cruzava o Riachuelo e os empurraram na água (ENRIQUEZ, 2017, p. 150-151).⁴³⁹

A atitude dos policiais foi totalmente ilegal, desumana e terrífica. Causa medo por sua crueldade, mas também porque fatos semelhantes acontecem no cotidiano. O fato se torna cada vez mais macabro conforme aparecem mais detalhes sobre o ocorrido. Foi realizada a autópsia no corpo do adolescente Yamil, encontrado a 01 km do lugar em que fora jogado:

Naquela área, o Riachuelo quase não tem correnteza, é quieto e morto, com seu óleo e seus restos de plástico e produtos químicos pesados, o grande depósito de lixo da cidade. A autópsia concluiu que o garoto tentara nadar em meio à imundície negra. Havia morrido afogado, quando os braços não suportaram mais o esforço (ENRIQUEZ, 2017, p. 151).⁴⁴⁰

O rio Riachuelo é conhecido por ser um dos mais contaminados do mundo.⁴⁴¹ Sendo assim, o fato de os policiais atirarem os garotos nesse lugar demonstraria uma perversidade muito grande, em razão de tratar-se praticamente de uma morte direta,

⁴³⁹ “Emanuel López y Yamil Corvalán, los dos de quince años, volvían de bailar en Constitución a sus casas en la Villa Moreno, a orillas del Riachuelo. (...) Los policías estaban borrachos. Golpearon a los adolescentes a orillas del Riachuelo hasta dejarlos casi inconscientes. Después, los subieron a patadas por las escaleras de cemento hasta el mirador del puente que cruzaba el Riachuelo y los empujaron al agua.” (original)

⁴⁴⁰ “A esa altura, el Riachuelo no tiene casi corriente, está quieto y muerto, con su aceite y sus restos de plástico y químicos pesados, el gran tacho de basura de la ciudad. La autopsia estableció que el chico había intentado nadar entre la grasa negra. Había muerto ahogado cuando los brazos no soportaron más el esfuerzo.” (original)

⁴⁴¹ Para saber mais sobre o rio Matanza-Riachuelo: <https://www.ecogestos.com/cuenca-matanza-riachuelo-una-de-las-mas-contaminadas-del-mundo/#:~:text=Las%20fuentes%20de%20contaminaci%C3%B3n%20del,petrolero%2C%20metales%20pesados%20y%20derivados>. Acesso em: 15 jul. 2023.

mesmo que eles soubessem nadar, uma vez que pelo tanto de contaminação não poderiam se mover nas águas para salvarem-se.

Allison Mackey (2022) realiza um estudo sobre o ecogótico do Rio da Prata, sendo um ramo do gótico unido à ecocrítica e estuda os textos que abordam o medo e o terror relacionados a questões ambientais, fora do controle dos seres humanos, quase sempre por sua causa. Mackey (2022, p. 256) afirma que, no conto, a figura do rio ocupa um papel central, mas de forma preocupante, sendo um espaço de crise em contato com o gótico. Diferente de rios que remetem à natureza, à vida, ao passar do tempo e seus ciclos, o rio aqui remete à morte, ao tóxico, ao estanque.

A mãe de Emanuel identificou seus tênis que apareceram na beira do rio e disse que os policiais Cuesta e Suárez estavam perseguindo o seu filho, mas ela não sabia o motivo. No entanto, o corpo do jovem nunca apareceu. A mãe dele disse

(...) que seu filho era um bom menino, ainda que às vezes roubasse e de vez em quando se drogasse, mas era porque o pai tinha ido embora e eles eram muito pobres e o filho queria coisas, tênis e um iPhone e tudo o que via na televisão. E que não merecia morrer assim, afogado, porque uns policiais queriam rir dele, rir enquanto ele tentava nadar na água poluída (ENRIQUEZ, 2017, p. 152).⁴⁴²

As pessoas da comunidade apresentavam diversos problemas familiares e económicos, o que possui relação com a suposta criminalidade, muitas vezes atrelada a esses problemas sociais. De acordo com Eleanor Marie Hodgson (2019, p. 35), em seu estudo sobre o gótico urbano da Argentina na obra de Mariana Enriquez, na Argentina as pessoas de classe média construíram uma visão ruim dos garotos pobres das comunidades como sendo o pior da sociedade, sem considerar que, na realidade, muitas vezes eles são vítimas da globalização e o fracasso da economia e do Estado em incluir a todos em suas políticas.

Quando teve oportunidade, a promotora pediu para o policial confessar, lhe oferecendo a pena em uma cela melhor, mas o policial riu e no final disse: “— 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).⁴⁴³ A fala do

⁴⁴² “(...) que su hijo era un buen chico, aunque sí, a veces robaba y de vez en cuando se drogaba, pero era porque el padre se había ido y eran muy pobres y el chico quería cosas, zapatillas y un iPhone y todo lo que veía en la televisión. Y que no se merecía morir así, ahogado, porque unos policías se querían reír de él, reírse mientras él intentaba nadar en el agua contaminada.” (original)

⁴⁴³ “—Ojalá toda esa villa se prenda fuego. O se ahoguen todos. Ustedes no tienen idea de lo que pasa ahí adentro. Ni idea tienen.” (original)

policial mostra o seu preconceito com o lugar e é como uma premonição ou aviso do que vai ocorrer na narrativa.

Logo na sequência é dito que Marina Pinat, a promotora, tinha uma ideia do que acontecia dentro da comunidade, pois ela já tinha oito anos no cargo e havia visitado pessoalmente o local algumas vezes, mesmo que ela não fosse obrigada a isso, mas gostava de conhecer as pessoas que apareciam em seus processos. Allison Mackey (2022, p. 261) nota que em vários contos do livro analisado, sendo eles “O menino sujo”, “O quintal do vizinho” e aqui “Sob a água negra”, há uma preocupação por parte da protagonista de classe média de Buenos Aires – todas mulheres – em proteger crianças vulneráveis. Poderia ser por um instinto materno, por culpa de não poder fazer nada a mais ou por terem errado no passado, mas elas tentam de alguma forma ajudar essas crianças em situações de extrema vulnerabilidade socioeconômica.

O narrador explica que menos de um ano atrás o trabalho da promotora havia ajudado “(...) um grupo de famílias que morava perto de um curtume a ganhar um processo contra a fábrica de couro que jogava cromo e outros dejetos tóxicos na água” (ENRIQUEZ, 2017, p. 153).⁴⁴⁴ No caso, os filhos das famílias que moravam perto da água contaminada a bebiam e mesmo que fervida,

(...) 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).⁴⁴⁵

A descrição acima choca o leitor, já que é direta e cru. A autora utiliza a descrição das malformações nos corpos como uma ferramenta gótica (HODGSON, 2019, p. 40). No entanto, o horror maior é causado por saber que coisas assim acontecem na realidade, não é um acontecimento sobrenatural ou distópico. De fato, em 2008 houve na Argentina um julgamento histórico que ordenou a limpeza da bacia Matanza-Riachuelo, na capital Buenos Aires e que desemboca no *Río de la Plata*, por ser um dos mais contaminado e tóxicos do mundo, causando diversas doenças na

⁴⁴⁴ “(...) un grupo de familias que vivía cerca de una curtiembre le ganara un juicio a la fábrica de cuero que echaba cromo y otros desechos tóxicos al agua.

⁴⁴⁵ “(...) se enfermaban, morían de cáncer en tres meses, horribles erupciones en la piel les destruían 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.” (original)

população, em especial nos moradores da favela Inflamável, à beira do rio, que hoje passa por um longo processo de limpeza.⁴⁴⁶

Enriquez novamente trabalha com uma notícia de um fato importante em seu país e, utilizando o gótico, o horror e o fantástico, irá transformar o material em uma narrativa ficcional surpreendente. Não é somente o rio que foi baseado na realidade do seu país, mas o principal acontecimento do conto também, pois, em 2007, um policial da Polícia Federal de Buenos Aires fez com que três adolescentes pulassem ao rio Riachuelo.⁴⁴⁷ Um deles não conseguiu sair vivo, Ezequiel Demonty, de 19 anos. O caso foi um escândalo na Argentina, uma vez que escancarou a corrupção e a violência policial neste século, mesmo vivendo em uma democracia e isso serviu mais uma vez de material para a escritora que ficcionaliza um fato real. Inés Ordiz (2019), em seu artigo sobre o gótico feminino e feminista, a figura da bruxa e as transgressões das personagens femininas em contos de Mariana Enriquez, analisa este conto e destaca que ele “relaciona diretamente a injustiça social e o modo gótico” (ORDIZ, 2019, p. 272, tradução nossa).⁴⁴⁸

Mariana Enriquez “combina elementos do terror universal com contextos sociais locais para oferecer uma crítica ao empobrecimento de certos grupos marginalizados na idade do capitalismo neoliberal” (ORDIZ, 2019, p. 271, tradução nossa).⁴⁴⁹ No conto é destacada a miséria e a pobreza dos grupos que ficaram literalmente à margem, neste caso, do rio Riachuelo, o que se mostra muito representativo da relação entre espaço, capitalismo, dinheiro e poder, em razão de quem não tem recursos também não tem como decidir onde morar, nem sequer têm lugares disponíveis para viver de modo adequado.

Nas visitas à comunidade a promotora conheceu o padre Francisco, que já não celebrava mais missas, exceto quando algumas idosas lhe pediam, mas ele mantinha no local um refeitório para crianças de famílias muito pobres. A decisão das missas se deu pois “em sua maioria, os habitantes da favela eram devotos de cultos afro-brasileiros ou tinham suas próprias devoções, santos pessoais, São Jorge ou Santo

⁴⁴⁶ Veja-se: <https://elpais.com/argentina/2023-08-27/viaje-por-el-riachuelo-como-se-esta-limpiando-el-rio-mas-contaminado-de-argentina.html>. Acesso em: 27 ago. 2023.

⁴⁴⁷ Veja-se: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-10508-2002-09-22.html>. Acesso em: 20 ago. 2023.

⁴⁴⁸ “El cuento relaciona directamente la injusticia social y el modo gótico (...)” (original)

⁴⁴⁹ “(...) combina elementos del terror universal con contextos sociales locales para ofrecer una crítica al empobrecimiento de ciertos grupos marginados en la edad del capitalismo neoliberal.” (original)

Expedito, e erguiam pequenos altares para eles nas esquinas” (ENRIQUEZ, 2017, p. 153).⁴⁵⁰

Mais uma vez a presença dos santos e religiões populares se faz presente na narrativa, em oposição ao catolicismo, considerada a religião com maior número de devotos na Argentina. Sobre o padre, concluiu: “o jovem e bem-intencionado vigário estava cansado, oprimido por uma obscura desesperança” (ENRIQUEZ, 2017, p. 153).⁴⁵¹ A desesperança caracterizada como obscura se mostra como mais um sinal daquilo que está por vir e tem um sentido negativo.

A promotora já ia embora do trabalho quando chegou mais uma pessoa para atendimento. Era uma adolescente grávida, mas muito magra e que não disse seu nome. Ela contou que o Emanuel estava na favela. Quando questionada, a moça não sabia de quantos meses estava grávida. A promotora “calculou uns seis meses de gravidez. A garota tinha as pontas dos dedos queimadas, manchadas com o amarelo químico do cachimbo de crack. O bebê, se nascesse vivo, seria doente, deformado ou viciado” (ENRIQUEZ, 2017, p. 154).⁴⁵² É destacada a condição social da pessoa, uma adolescente grávida e viciada em drogas, causando danos à sua saúde e ao seu bebê, por continuar ingerindo drogas na gravidez. Além do problema da jovem, o seu filho provavelmente nasceria doente, gerando mais problemas sociais à comunidade.

A adolescente explicou que todo mundo conhecia Emanuel, em virtude de ele ser famoso na Vila Moreno e ele tinha sido quase namorado da sua irmã. A jovem afirmou que Emanuel saiu da água, há umas duas semanas atrás, ele tinha voltado. Nesse momento “Marina sentiu um calafrio. A menina tinha as pupilas dilatadas dos viciados e os olhos, na meia-luz do gabinete, pareciam completamente pretos, como os de um inseto que vive de carniça” (ENRIQUEZ, 2017, p. 155).⁴⁵³ Desde o início, as características físicas da jovem são ressaltadas, destacando no corpo do Outro aquilo que é diferente, estranho e até mesmo assustador.

⁴⁵⁰ “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.” (original)

⁴⁵¹ “(...) el cura joven y bienintencionado estaba cansado, cargado de una oscura desesperanza.” (original)

⁴⁵² “Le calculó unos seis meses de embarazo. La chica tenía las puntas de los dedos quemadas, manchadas con el amarillo químico de la pipa de paco. El bebé, si nacía vivo, iba a nacer enfermo, deforme o adicto.” (original)

⁴⁵³ “Marina sintió un escalofrío. La chica tenía las pupilas dilatadas de los adictos y los ojos, en la media luz de la oficina, parecían completamente negros, como los de un insecto carroñero.” (original)

A promotora não terminava de entender a fala da adolescente, então perguntou de onde Emanuel voltou, se ele tinha ido a algum lugar e a jovem respondeu: “— Não! Não foi a lugar nenhum. Voltou da água. Estava na água”⁴⁵⁴ (ENRIQUEZ, 2017, p. 155) e a adolescente disse que ele queria ver a promotora.

A descrição da jovem faz a pessoa leitora pensar que tudo o que ela está afirmando poderia ser uma alucinação causada pelas drogas ingeridas, seria uma explicação racional para o fato sobrenatural contado. No entanto, esse é o primeiro acontecimento a transpassar os limites do real na narrativa e a personagem principal, assim como o leitor, se inquietam e começam a se questionar sobre os fatos contados. Ainda sobre o aspecto físico da garota, o narrador afirma:

Marina tentou não pensar em como a garota mexia os dedos manchados pelo cachimbo tóxico; cruzava-os como se não tivessem articulações, como se fossem extraordinariamente moles. Seria ela uma das meninas disformes, defeituosas de nascença por culpa da água contaminada? Não era tão nova. A deformidade vinha ocorrendo desde quando, então? Tudo era possível (ENRIQUEZ, 2017, p. 155).⁴⁵⁵

Ao afirmar que tudo era possível, o fantástico não poderia se concretizar, pois o impossível poderia acontecer e seria considerado parte da normalidade. Ainda sobre Emanuel, a adolescente contou que ele teria emergido do rio Riachuelo e caminhava pelos corredores semelhantes a labirintos da favela e algumas pessoas “(...) tinham corrido, mortas de medo, quando cruzaram com ele. Diziam que caminhava devagar e que fedia. A mãe não quisera recebê-lo. Isso surpreendeu Marina” (ENRIQUEZ, 2017, p. 155-156).⁴⁵⁶

O fato de a mãe não querer receber o filho desaparecido remete a um problema social que ocorre em casos semelhantes, quando a pessoa aparece muito tempo depois de desaparecer e não é mais a mesma, não se adequa em seu antigo lar e a família sente o desaparecido como outra pessoa. De acordo com Semilla Durán (2019, p. 271, tradução nossa), o morto que reaparece na favela arrasta com ele

⁴⁵⁴ “—¡No! A ningún lado se fue. Volvió del agua. Siempre estuvo en el agua.” (original)

⁴⁵⁵ “Trató de no pensar en cómo movía la chica los dedos manchados por la pipa tóxica, los cruzaba como si no tuvieran articulaciones, como si fueran extraordinariamente blandos. ¿Sería ella una de las chicas deformes, defectuosas de nacimiento por culpa del agua contaminada? Era demasiado grande de edad. ¿La deformidad venía ocurriendo desde cuándo, entonces? Todo era posible.” (original)

⁴⁵⁶ “(...) algunos habían corrido muertos de miedo cuando se lo cruzaron. Decían que caminaba lento y queapestaba. La madre no había querido recibirlo. Eso sorprendió a Marina.” (original)

(...) um halo tóxico que paralisa a comunidade e a mergulha em uma espécie de morte simbólica. Porém, na realidade, a respiração letal que acompanha o *revenant* não é senão a culminação de um processo de contaminação prévio que condenou seus habitantes à doença e à deformidade.⁴⁵⁷

Sendo assim, não é o morto que propaga uma doença, ao contrário, ele ficou doente com a contaminação do lugar, assim como todos os demais moradores. O medo ao ver uma pessoa que era dada como morta e emergiu da água remete ao modo gótico e à figura do zumbi. O ser humano se sente atraído pela eterna juventude e muitos sonham com a imortalidade, elemento que aparece muito nas obras góticas. Os representantes desse fascínio pela vida eterna seriam os fantasmas e os zumbis, figuras que continuam existindo mesmo após a morte (ORDIZ ALONSO-COLLADA, 2014b, p. 95). No entanto, aqui o suposto zumbi ganha uma significação muito mais poderosa do que a procura da juventude, ele tem uma representação social, como será abordado adiante.

O zumbi é um ser sobrenatural que, de acordo com Sandra Gasparini (2020, p. 93) em seu livro sobre leituras de terror, fantástico e ciência, brinca com o papel da (in)consciência pública, pois tem relação com teorias apocalípticas, projeções dos contextos sociais em que se vive atualmente, gerando medo pela falta de perspectiva e incerteza sobre o futuro do planeta. Há zumbis vítimas de um ritual vudu, outros estão ligados à figura do infectado e atualmente essa praga tende a ser política, relacionada a fatores biopolíticos negativos (GASPARINI, 2020, p. 94).

Nesse sentido, explica Alexander Meireles (2019, *on-line*) no verbete Zumbi, no Dicionário Ficcional do Insólito que “o Zumbi se torna um espelho para a podridão do ser humano quando colocado em situações extremas, fazendo com que tanto as criaturas quanto os humanos que buscam sobreviver a qualquer custo se tornem ameaças igualmente perigosas”, ou seja, não é somente o zumbi que seria putrefato, mas também o ser humano que o colocou naquela situação e os que buscam sobreviver a qualquer custo, como os policiais corruptos, que além de terem sido os responsáveis por jogar os adolescentes ao rio, faziam de tudo para continuar impunes e assim poder continuar agindo como sempre fizeram e também os donos das fábricas que tanto contaminam os rios. Allison Mackey (2022, p. 263, tradução nossa), afirma “com a figura do rio fétido, Enriquez faz uma denúncia não só das autoridades

⁴⁵⁷ “(...) un halo tóxico que paraliza a la comunidad y la sume en una suerte de muerte simbólica. Pero en realidad el aliento letal que acompaña al *revenant* no es sino la culminación de un proceso de contaminación previo que ha condenado a sus habitantes a la enfermedad y la deformación.” (original)

(in)competentes, mas de todas as pessoas cúmplices desses processos de negligência deliberada”.⁴⁵⁸

De acordo com María Angélica Semilla Durán (2019) em seu artigo sobre os fantasmas, o fantástico e o político em alguns contos de Mariana Enriquez, a figura presente neste conto é a do *revenant*, isto é, uma ausência que se faz presente e

(...) há um desejo de vingança, respeito a quem os assassinaram; também há uma instância institucional que decide sua eliminação e uma ‘visitante’ (...) a qual pertence ao outro mundo e que será quem assumirá a função de testemunha (...) e narrará a definitiva decomposição social de um espaço condenado porque sujeito a uma ‘limpeza’ punitiva. O rio contaminado é a imagem de um drama social de abandono, não somente da natureza, mas também da população (DURÁN, 2019, p. 269, tradução nossa).⁴⁵⁹

Sobre o garoto estar vivo, há a seguinte conclusão: “O crime estava comprovado, mas um morto que na verdade estava vivo era um crime a menos e uma sombra de dúvida sobre toda a investigação” (ENRIQUEZ, 2017, p. 156).⁴⁶⁰ Apesar de pouco crível, em nenhum momento a promotora esboçou alegria caso o jovem tivesse de fato aparecido vivo, pois para a sua investigação seria algo ruim, em razão da defesa utilizar isso para invalidar todos os fatos. Portanto, para ela seria melhor o jovem aparecer morto ou não aparecer, o que é algo sinistro. De noite, em seu apartamento, Marina pensou:

A razão lhe dizia que a menina grávida só estava buscando dinheiro, mas havia algo na história que soava estranhamente real, como um pesadelo vívido. Dormiu mal, pensando na mão do menino morto, porém vivo, chegando à margem, no nadador fantasma que voltava meses depois de ser assassinado. Sonhou que daquela mão caíam os dedos quando o garoto sacudia a imundície após emergir e acordou com o nariz gotejando cheiro de carne morta e um medo horrível de encontrar aqueles dedos inchados e infecciosos entre os lençóis (ENRIQUEZ, 2017, p. 156).

Em seu lado racional, tudo era uma mentira da jovem grávida, mas o irracional, acreditava que tudo era verdade, portanto, estava em conflito. A promotora teve um

⁴⁵⁸ “Con la figura del río fétido, Enríquez hace una denuncia no solo de las autoridades (in)competentes, sino también de toda la gente cómplice de estos procesos de negligencia “deliberada.” (original)

⁴⁵⁹ “(...) hay un deseo de venganza respecto a quienes los asesinaron; también hay una instancia institucional que decide su eliminación y una “visitante” –la jueza Pinat– que pertenece a otro mundo y que será quien asuma la función del testigo – como Sofía en el cuento precedente – y narre la definitiva descomposición social de un espacio condenado porque sujeto a una “limpieza” punitiva. El río contaminado es la imagen de un drama social de abandono, no sólo de la naturaleza sino también de las poblaciones.” (original)

⁴⁶⁰ “El crimen estaba comprobado, pero un muerto que resultaba estar vivo era un crimen menos y una sombra de duda sobre toda la investigación.” (original)

pesadelo assustador, semelhantes à cenas de filmes de mortos-vivos, mostrando que a personagem, apesar de ser promotora e investigar crimes bárbaros, sentia muito medo em seu inconsciente. No dia seguinte, tentou comunicar-se com pessoas da comunidade, como a mãe de Emanuel e o padre Francisco, mas ninguém atendeu o dia todo. Então Marina decidiu visitar a comunidade no dia seguinte. No caminho até a Ponte Moreno, a promotora viu tudo igual era antes:

Buenos Aires ia se desfazendo em comércios abandonados, janelas tapadas com tijolos para evitar que as casas fossem invadidas, outdoors enferrujados que coroavam edifícios dos anos setenta. (...) A avenida, ela sabia, era a zona morta, o lugar mais vazio do bairro. Por trás daquelas fachadas, que eram carrancas, viviam os pobres da cidade. E, nas duas margens do Riachuelo, milhares de pessoas haviam construído casas nos terrenos vazios, desde precários barracos de madeira ou zinco até apartamentos muito decentes de cimento e tijolos (ENRIQUEZ, 2017, p. 157).⁴⁶¹

A descrição do ambiente remete ao modo gótico, em virtude de o lugar ser caracterizado como abandonado, enferrujado, vazio e também pobre e precário. É um local inquietante por si só. Fazia anos falavam em limpar o rio e a promotora lembrou das histórias que seu pai, que trabalhou um tempo em um frigorífico da região lhe contou: “(...) 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. 156).⁴⁶² O ambiente tóxico e contaminado é ressaltado na narrativa e o medo que as pessoas sentiam disso também. O horror é causado pela contaminação e sujeira:

(...) 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. (...) O fato de em suas margens ter sido construído aquele casario, a Villa Moreno, deprimia Marina. Só gente muito desesperada ia morar ali, ao lado daquela fetidez perigosa e deliberada (ENRIQUEZ, 2017, p. 158).⁴⁶³

⁴⁶¹ “Buenos Aires se iba deshaciendo en comercios abandonados, ventanas tapiadas con ladrillos para evitar que las casas fueran tomadas, carteles oxidados que coronaban edificios de los años setenta. (...) La avenida, lo sabía, era la zona muerta, el lugar más vacío del barrio. Detrás de esas fachadas, que eran mascarones, vivían los pobres de la ciudad. Y en las dos orillas del Riachuelo miles de personas habían construido sus casas en los terrenos vacíos, desde precarios ranchos de chapa hasta muy decentes departamentos de cemento y ladrillos.” (original)

⁴⁶² “(...) cómo 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.’” (original)

⁴⁶³ “(...) 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. (...) Que a sus orillas se hubiese construido ese caserío, la Villa Moreno, deprimía a Marina. Sólo gente muy desesperada se iba a vivir ahí, al lado de esa fetidez peligrosa y deliberada.” (original)

A promotora não indaga se as pessoas que vão morar em um lugar tão horrível e inóspito de fato teriam outras opções, se escolheram onde morar ou foi o único local em que puderam se estabelecer sem serem retirados. Mariana Enriquez afirma que muitos dos monstros sociais contemporâneos surgem dos sistemas que permitem que poucos enriqueçam às custas de muitos que empobrecem cada vez mais (ORDIZ, 2019, p. 271).

Uns trezentos metros antes de entrar na comunidade o taxista informou que somente até aí era feito o percurso, que ela não podia obrigá-lo a levá-la até lá dentro e a promotora percebeu que o taxista estava muito assustado. O advogado dos garotos mortos disse que nesse dia não a podia acompanhar, que o faria no dia seguinte, mas ela decidiu ir sozinha e ele a chamou de louca por isso. A promotora pensou: “(...) do que tinha medo, depois de tudo? Já fora várias vezes à favela. Era pleno dia. Muita gente a conhecia: não iriam tocá-la” (ENRIQUEZ, 2017, p. 159).⁴⁶⁴

Aqui está presente o sinistro feminino, pela decisão radical da personagem feminina de visitar uma comunidade muito perigosa sozinha, tentando apurar os crimes que lá ocorreram. No entanto, ela está colocando seu corpo e sua vida em perigo com o objetivo de conseguir as condenações dos policiais corruptos que há tanto tempo investigava. Marina se reivindica como um sujeito sinistro, respondendo a uma motivação crítica (ABALIA, 2014, p. 842), mostrando que se importa mais com o trabalho, demonstrando sua inteligência e esforço, que com a sua aparência e o fato de correr perigo nesse lugar.

Ela se dirigiu até a ponte de onde os policiais jogaram os adolescentes. O narrador conta que Marina tinha quarenta anos e estava bem treinada, tanto que os empregados do tribunal diziam em voz baixa que ela estava bem conservada para a idade dela, mas ela não considerava isso um elogio, ela detestava e se ofendia com essas palavras: “não queria ser bonita; queria ser forte, de aço” (ENRIQUEZ, 2017, p. 160).⁴⁶⁵ A personagem queria que os demais olhassem para sua força, não a sua beleza ou a fragilidade que se ganha ao envelhecer. Normalmente para as mulheres são reservados comentários sobre aparência física, e não sobre conquistas ou habilidades.

⁴⁶⁴ “(...) ¿de qué tenía miedo, después de todo? Había ido varias veces a la villa. Era pleno día. Mucha gente la conocía: no iban a tocarla.” (original)

⁴⁶⁵ “no quería ser bella; quería ser fuerte, acerada.” (original)

A promotora entrou de fato na comunidade e “nem bem pisou na rua de entrada, a quietude a desconcertou. A favela estava terrivelmente silenciosa. Aquele silêncio era impossível” (ENRIQUEZ, 2017, p. 160).⁴⁶⁶ Novamente o narrador cita o impossível, neste caso apontando que não existia a possibilidade de uma comunidade, mesmo que abandonada pelo Estado e muito perigosa, ser totalmente silenciosa, sem os sons de pessoas, crianças, músicas e motos, em razão de serem lotadas de pessoas.

Outra coisa que Marina estranhou foi “(...) a total falta dos santos populares, as imagens de *Gauchito Gil*, de Iemanjá, de algumas virgens que costumavam ter pequenos altares” (ENRIQUEZ, 2017, p. 161).⁴⁶⁷ As religiões e cultos populares eram muito presentes na comunidade e Mariana Enriquez gosta de destacar essas religiões em sua narrativa. Ninguém atendia as ligações da promotora, mas ela tentou ir sozinha até a igreja. Em determinado momento ela

(...) escutou passos leves que chapinhavam, alguém correndo às suas costas. Girou o corpo. Era um dos meninos disformes. Reconheceu-o de imediato, como não identificá-los? Com o tempo, aquela cara que, quando bebê, tinha sido feia, tornara-se ainda mais horrível: o nariz muito largo, como o de um felino, e os olhos muito separados, perto das têmporas. O menino abriu a boca, para chamá-la talvez: não tinha dentes. Tinha um corpo de oito ou dez anos e nem um único dente. 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 (...) (ENRIQUEZ, 2017, p. 161).⁴⁶⁸

A descrição do menino remete a um ser sobrenatural com aspecto assustador. A promotora seguiu o menino, como se ele fosse seu guia. De acordo com Eleanor Marie Hodgson (2019, p. 41, tradução nossa),

a presença do menino faz invocar a inquietude gótica levando a história ao clímax, mas é também uma representação muito real dos efeitos horrorosos dos problemas meio ambientais que afetam a favela Moreno. O padre e o menino deformado ajudam a trazer o conto ao reino do sobrenatural.⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ “Ni bien pisó la calle de entrada, la desconcertó la quietud. La villa estaba terriblemente silenciosa. Ese silencio era imposible.” (original)

⁴⁶⁷ “(...) la total falta de los santos populares, los Gauchito Gil, las Iemanjá, incluso algunas vírgenes que solían tener pequeños altares.” (original)

⁴⁶⁸ “(...) escuchó pasos débiles que chapoteaban, alguien que corría detrás de ella. Se dio vuelta. Era uno de los chicos deformes. Lo reconoció de inmediato, cómo no distinguirlos. Con el tiempo, esa cara que de bebés había sido fea se había vuelto todavía más horrible: la nariz muy ancha, como la de un felino, y los ojos muy separados, cerca de las sienes. El chico abrió la boca, para llamarla quizá: no tenía dientes. Tenía un cuerpo de ocho o diez años y ni un solo diente. 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 (...)” (original)

⁴⁶⁹ “La presencia del chico es evocar la inquietud gótica llevando el clímax de la historia, pero también es una representación muy real de los efectos horrorosos de los problemas medioambientales que

Chegaram à paróquia, que parecia abandonada, mas a parede que antes era branca agora “encontravam-se cobertas de grafites. De perto, Marina pôde ver que eram letras, mas todas sem sentido, não formavam palavras: YAINGNGAHYOGSOTHOTHHEELGEBFAITHRODOG” (ENRIQUEZ, 2017, p. 162).⁴⁷⁰ Sobre essas letras que parecem um código difícil de compreender, Ordiz (2019, p. 272, tradução nossa) explica:

(...) corresponde à invocação de Yog-Sothoth, uma entidade cósmica imaginada por H. P. Lovecraft que aparece pela primeira vez em ‘O caso de Charles Dexter Ward’, e é um dos progenitores do mais conhecido Cthulhu. Um dos rituais associados com Yog-Sothoth implica o uso de sais essenciais de uma pessoa falecida para ressuscitá-la da morte (ENRIQUEZ, 2019, p. 272).⁴⁷¹

As letras são utilizadas para invocar uma entidade e depois são utilizados sais essenciais de um falecido para ressuscitá-lo. No conto, as letras também podem ter sido escritas como forma de convocar uma entidade. Neste caso, o adolescente Emanuel. No ritual original tentavam ressuscitar o morto e na narrativa também aparece a ideia de um morto ressurgindo, como se tivesse ressuscitado.

Uma característica muito importante do modo gótico é a intertextualidade, que aparece de forma consciente nas obras (ORDIZ ALONSO-COLLADA, 2014b, p. 96). A autora Mariana Enriquez cita em diversas entrevistas o quanto foi influenciada pela literatura de terror anglo-saxã, e mesmo trabalhando com elementos e figuras populares regionais para que a narrativa fizesse sentido e causasse o efeito esperado em um contexto latino-americano, ela utilizou muitos tropos comuns do gótico e do fantástico de outros países.

Como exemplo, a autora explica em entrevista (ENRIQUEZ, 2021, p. 311) que no presente conto, apesar de tratar de temas argentinos, como a violência institucional da época da ditadura, ela construiu um “universo lovecraftiano” na narrativa,

afectan la Villa Moreno. El Padre y el chico deformado ayudan a traer el cuento al reino de lo sobrenatural.” (original)

⁴⁷⁰ “Estaban cubiertas de grafitis. De cerca, Marina pudo ver que eran letras, pero sin sentido, no formaban palabras: YAINGNGAHYOGSOTHOTHHEELGEBFAITHRODOG. La secuencia de letras, notó, siempre era la misma, pero seguía sin tener sentido para ella.” (original)

⁴⁷¹ “(...) se corresponde con la invocación de Yog-Sothoth, una entidad cósmica imaginada por H. P. Lovecraft que aparece por primera vez en «El caso de Charles Dexter Ward», y que es uno de los progenitores del más conocido Cthulhu. Uno de los rituales asociados con Yog-Sothoth implica el uso de sales esenciales de una persona fallecida para resucitarla de la muerte.” (original)

remetendo à obra do autor estadunidense H. P. Lovecraft⁴⁷² (1890-1937), um dos mais reconhecidos autores de terror, fantasia e ficção científica da literatura mundial.

Marina observou o local à sua frente e não era mais uma igreja, em razão de estar completamente vazio e na parte de dentro uma parede tinha o mesmo grafite do exterior e as cadeiras, a mesa, a cruz, as imagens do sagrado coração de Jesus e da Virgem de *Luján* haviam desaparecido e

no lugar do altar havia uma estaca, cravada num modesto vaso de metal. E, cravada na estaca, uma cabeça de vaca. O ídolo — porque era isso, Marina logo percebeu — devia ser recente, porque não havia cheiro de carne podre na igreja. A cabeça estava fresca (ENRIQUEZ, 2017, p. 162).⁴⁷³

A imagem é assustadora, pois é inesperada e estranha. O que a promotora viu se assemelha a um culto popular, mas não há maiores informações sobre o significado do culto. No conto a vaca havia sido citada anteriormente relacionadas aos frigoríficos, algumas das indústrias mais contaminantes do rio Riachuelo. Os restos das vacas eram jogados no rio, sem nenhum tratamento anterior, deixando a água com a cor de sangue, mas aqui a vaca é colocada em um altar, como se fosse uma imagem sagrada. Todas as imagens são crus e provocam horror.

Atrás da promotora surgiu o padre com um aspecto sujo, exausto e totalmente bêbado, caindo, o qual lhe disse que não deveria ter ido até lá. A promotora indagou sobre os acontecimentos no local, quando o menino, em um canto da sala, disse

— Em sua casa o morto espera sonhando. — É tudo o que esses retardados dizem! — gritou o padre, e Marina, que havia estendido o braço para ajudá-lo a levantar do chão, retrocedeu. — Retardados imundos e infectos! Te mandaram a puta grávida deles e isso foi suficiente para te convencer a vir? Não achei que você fosse tão estúpida (ENRIQUEZ, 2017, p. 162).⁴⁷⁴

O leitor começa a se indagar se alguém elaborou uma armadilha para a promotora, utilizando a grávida e a história dos adolescentes como isca e isso provoca um certo medo, não se sabe o que irá ocorrer, visto que o padre parecia muito bravo.

⁴⁷² Veja-se: <https://www.sitelovecraft.com/hplovecraft.php>. Acesso em: 10 ago. 2023.

⁴⁷³ “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 —porque eso era, se dio cuenta Marina— debía ser reciente, porque no había olor a carne podrida en la iglesia. Esa cabeza estaba fresca.” (original)

⁴⁷⁴ “—En su casa el muerto espera soñando. —¡Es todo lo que dicen estos retrasados! —gritó el cura, y Marina, que le había extendido el brazo para ayudarlo a levantarse del suelo, retrocedió—. ¡Inmundos retrasados infectos! ¿Te mandaron a la puta embarazada de ellos y fue suficiente para convencerte de que vinieras? No te creía tan estúpida.” (original)

Marina escutou tambores ao longe: “A batucada, pensou, aliviada. Era fevereiro. Claro. Era isso o que estava acontecendo. As pessoas tinham ido ensaiar para o desfile de carnaval (...)”⁴⁷⁵ (ENRIQUEZ, 2017, p. 163) e depois pensou “a cabeça de vaca seria o presente intimidador de algum dos traficantes da favela, que odiavam o padre Francisco porque ele costumava denunciá-los ou tentava recuperar os garotos viciados, o que significava tirar deles clientes e empregados” (ENRIQUEZ, 2017, p. 163).⁴⁷⁶

A personagem está tentando pensar em hipóteses racionais para alguns dos fatos estranhos que presenciou, mesmo apresentando dúvidas sobre os acontecimentos. Essas indagações aparecem no texto entre parênteses e em itálico, como forma de destacá-las do restante do texto, marcando uma possível intervenção direta do pensamento da personagem na narrativa.

A promotora falou para o padre que ele tinha que sair daquele lugar, mas ele respondeu: “— Eu tentei, eu tentei! Mas não se pode sair. Você também não vai sair. Aquele garoto despertou o que dormia debaixo d’água. Você não está escutando? Não está escutando os tambores desse culto de mortos?” (ENRIQUEZ, 2017, p. 163).⁴⁷⁷ O padre disse que aquilo era um culto de pessoas mortas e explicou para Marina:

— Durante anos pensei que este rio podre fizesse parte do nosso caráter, entende? Nunca pensar no futuro, bah, vamos jogar toda a imundície aqui, o rio leva tudo! Nunca pensar nas consequências, melhor dizendo. Um país de irresponsáveis. Mas agora penso diferente, Marina. 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! (...) 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. 163-164).⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ “La murga, pensó aliviada. Era febrero. Claro. Eso pasaba. La gente se había ido a practicar para la murga de carnaval (...)” (original)

⁴⁷⁶ “la cabeza de vaca sería el regalo intimidante de alguno de los traficantes de la villa, que odiaban al cura Francisco porque él solía denunciarlos o intentaba recuperar a los chicos adictos, lo que significaba quitarles clientes y empleados.” (original)

⁴⁷⁷ “—Lo intenté, ¡lo intenté! Pero no se puede salir. Vos no vas a salir tampoco. Ese chico despertó lo que dormía debajo del agua. ¿No los escuchás? ¿No escuchás los tambores de ese culto de muertos?” (original)

⁴⁷⁸ “—Durante años pensé que este río podrido era parte de nuestra idiosincrasia, ¿entendés? Nunca pensar en el futuro, bah, tiremos toda la mugre acá, ¡se la va a llevar el río! Nunca pensar en las consecuencias, mejor dicho. Un país de irresponsables. Pero ahora pienso diferente, Marina. 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! (...) Capas y capas de mugre para mantenerlo muerto o

De acordo com o padre, antes ele achava irresponsável quem jogavam coisas no rio, mas depois começou a pensar ser proposital, para ter um lugar onde esconder coisas e segredos que nunca deveriam vir à tona. O rio, familiar, ocultava coisas estranhas, as quais não deveriam emergir, representando o sinistro. No entanto, o que parecia impossível, como diz o narrador, aconteceu, e os mortos começaram a nadar sob a água e acordaram das profundezas. Inés Ordiz (2019, p. 272, tradução nossa) afirma: o rio Riachuelo “(...) na Buenos Aires real é um espaço contaminado e tóxico, na história ficcional é o lar de um deus da Morte, o qual acorda quando um dos adolescentes cai na água”.⁴⁷⁹

Pablo Brescia (2020b) em seu artigo com algumas hipóteses de leitura da obra de Mariana Enriquez explica que no conto a matriz da desapareição está presente, assim como em quase todos os contos do livro, como já foi citado, e aqui também ocorre, pois o rio Riachuelo “oculta um exército de zumbis, brincando com o [modo literário] policial” (2020b, p. 144, tradução nossa).⁴⁸⁰ De acordo com o autor, o conto mistura o fantástico e o policial, tendo em vista haver uma investigação de uma autoridade sobre um assassinato não explicado.

Sobre o nome do moço, Emanuel, o padre recorda ser um nome bíblico que significa “Deus está conosco”, e ele se preocupa sobre qual deus seria, em razão de poder ser um deus pagão ou de outra religião que não a cristã, sendo esse um problema. O menino guia de Marina até ali era um vigia colocado para observá-lo, explicou o padre Francisco.

Por outro lado, a promotora continuava pensando em hipóteses racionais para tudo: que o padre estava louco por ser odiado pelas pessoas da vila, que o menino tinha sido abandonado e por isso seguia o padre, que as pessoas estavam festejando o carnaval e conclui “tudo era espantoso, mas não impossível. Não havia nenhum garoto morto que vivia, não havia nenhum culto dos mortos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 164).⁴⁸¹ Mais uma vez é apontado que nada era impossível, apesar do horror, porém

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.” (original)

⁴⁷⁹ “(...) en la Buenos Aires real es un espacio contaminado y tóxico, en la historia ficcional es el hogar de un dios de la Muerte que despierta cuando uno de los adolescentes cae al agua.”

⁴⁸⁰ “(...) oculta un ejército de *zombies* en el jugueteo con el policial (...)” (original)

⁴⁸¹ “No había ningún chico muerto que vivía, no había ningún culto de muertos.” (original)

a promotora ainda não havia visto nada sobrenatural até esse momento, ela só tinha ouvido falar sobre o fato.

Marina foi ajudar o padre, o qual estava muito bêbado, a sair da paróquia, quando em um momento de distração ele pegou a sua arma e apontou na direção dela, mas explicou que não queria matá-la, ao contrário, queria lhe agradecer. Nesse momento ele enfiou a arma em sua própria boca e atirou, se suicidando. Se para ele o suicídio era a salvação, demonstrava que ele estava vivendo algo pior que a morte. A promotora não tentou ajudar o padre, em razão de não haver possibilidade de ele sobreviver. Apenas retirou a arma de sua mão e se preocupou que suas digitais estivessem por todos os lados. Quando saiu da igreja ela estava chorando e percebeu que a favela não estava mais vazia e viu a batucada era em verdade uma procissão

uma fila de gente tocando os tambores da batucada, com seu rufar tão ruidoso, encabeçada pelos meninos disformes com seus braços magros e dedos de molusco, seguida pelas mulheres, gordas em sua maioria, com o corpo desfigurado dos alimentados quase unicamente à base de carboidratos. Havia alguns homens, poucos, e Marina reconheceu entre eles alguns policiais: julgou ver Suárez, (...) (ENRIQUEZ, 2017, p. 166).⁴⁸²

Verifica-se como a autora destaca o corpo em sua narrativa. Aqui ela descreve o corpo deformado dos meninos intoxicados pelo veneno da água e também os corpos das mulheres, desfigurados pelos contaminantes presentes nas comidas baratas. No modo gótico é fundamental a descrição dos corpos, principalmente daqueles monstruosos, em função de provocam medo ou aversão. A promotora explicou que atrás deles estava o ídolo da procissão, deitado em um colchão.

O instinto de Marina lhe dizia para sair correndo dali, mas ela queria ver quem estava deitado. Novamente aparece a frase “o morto espera sonhando”, repetida pelo garoto cego e no texto aparece em itálico. Ela tentava enxergar, mas o colchão estava inexplicavelmente alto e quando se aproximou uma mulher a empurrou. Era a mãe de Emanuel, a qual deu uma cabeçada em Marina para soltar-se dela. As pessoas começaram a gritar “eu, eu, eu” e o que eles estavam levando

(...) sobre a cama se mexeu um pouco, o suficiente para que um de seus braços cinzentos se pendurasse na lateral, como o braço de alguém muito

⁴⁸² “Una fila de gente que tocaba los tambores murgueros, con sus redoblantes tan ruidosos, encabezada por los chicos deformes con sus brazos delgados y los dedos de molusco, seguida por las mujeres, la mayoría gordas, con el cuerpo desfigurado de los alimentados casi únicamente a base de carbohidratos. Había algunos hombres, pocos, y Marina distinguió entre ellos a algunos policías que conocía: hasta creyó ver a Suárez, (...)” (original)

doente, e Marina se lembrou dos dedos de seu sonho que caíam da mão podre e só então correu, com a arma entre as mãos, correu rezando em voz baixa como não fazia desde a infância (...) (ENRIQUEZ, 2017, p. 165-166).⁴⁸³

A religião está novamente presente, mas desta vez trata-se da religião da personagem principal que não havia sido citada até esse momento, o fim da narrativa, como se a personagem somente se lembrasse da fé ao final de tudo e tentasse se salvar do ocorrida acontecendo na comunidade. Por outro lado, as pessoas estavam realizando um ritual, semelhante a um ritual pagão, desde o momento em que a promotora entrou na comunidade. Aqui é possível observar

a mistura do sobrenatural com o real (...) o choque cultural que se manifesta entre comunidades de gente com diferentes compreensões de mundo. A caracterização de Emanuel como um monstro, uma manifestação do 'outro', que é uma ameaça a vida humana, é um uso do gótico para descrever o contraste e o medo que realmente existe entre as classes sociais diferentes da Argentina (HODGSON, 2019, p. 42, tradução nossa).⁴⁸⁴

Há uma contraposição entre as crenças, pois a crença das pessoas da favela se mostra muito forte, e a da personagem principal não, em virtude de ela se pautar muito mais na razão. O medo da personagem é o medo ao outro, ao pobre, ao marginalizado, que passam a ser incompreendidos pelo resto das pessoas, se tornam estranhos em todos os aspectos. A pesquisadora María Angélica Semilla Durán afirma:

é nesse contexto socioeconômico degradado onde se produz a derrota da razão ocidental – representada pela promotora, que incriminou os policiais culpáveis do assassinato – frente à potência afetiva da crença, representada pela procissão dos habitantes da favela que portam em majestade ao morto (...) (DURÁN, 2019, p. 271, tradução nossa).⁴⁸⁵

⁴⁸³ "(...) sobre la cama se movió un poco, suficiente para que uno de sus brazos grises cayera al costado de la cama, como el brazo de alguien muy enfermo, y Marina recordó los dedos de su sueño que se caían de la mano podrida y recién entonces corrió, con el arma entre las manos, corrió rezando en voz baja como no hacía desde la infancia, (...)." (original)

⁴⁸⁴ "(...) mezcla la sobrenatural con lo real, (...) en el choque cultural que manifiesta entre comunidades de gente con diferentes comprensiones del mundo. La caracterización de Emanuel como un monstruo, una manifestación del "otro"²⁶, que es una amenaza a la vida humana, es un uso del gótico para describir el contraste y el miedo que realmente existe entre las clases sociales diferentes de Argentina." (original)

⁴⁸⁵ "Es en ese contexto socio-económico degradado donde se produce la derrota de la razón occidental –representada por la jueza, que ha incriminado a los policías culpables del asesinato – frente a la potencia afectiva de la creencia, representada por la procesión de los habitantes de la villa que portan en majestad al muerto (...)." (original)

Já os dedos cinzas do personagem Emanuel remetem novamente ao zumbi, o morto que recobra a vida, mas mantém seu corpo apodrecido. No fim, quando a promotora estava correndo para sair da favela ela tentava

ignorar que a água negra parecia agitada, porque não podia estar agitada, porque aquela água não respirava, 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. Marina correu até a ponte e não olhou para trás e tapou os ouvidos com as mãos ensanguentadas para bloquear o ruído dos tambores (ENRIQUEZ, 2017, p. 167).⁴⁸⁶

Hodgson (2019, p. 42) afirma que Enriquez primeiro chama a atenção para as personagens dos adolescentes assassinados, fazendo o leitor, majoritariamente de classe média, simpatizar com eles e suas famílias, para depois transformar Emanuel em uma figura monstruosa, examinando diretamente o choque cultural provocado com o contato do outro que é estranho, diferente, para mostrar que no fundo a classe média não se importa com as pessoas das favelas, preferiria nem saber o que ocorre de fato lá dentro, manter distância e não faz nada para mudar essa realidade.

No entanto, o leitor deve enfrentar essa realidade se quer chegar ao fim da narrativa, e é isso que a escritora faz, a fim de o leitor não poder se abster de saber sobre a realidade do mundo. No conto, Enriquez trabalha mostrando mais informações sobre uma favela de Buenos Aires, a sua pobreza, contaminação e marginalização, as suas religiões populares e os rituais pagãos dos moradores, sendo que esses

elementos, em que o outro se manifesta nos planos narrativo e discursivo do relato também encontram seu ponto de convergência nas identificações dos espaços periféricos como zonas de marginalização relacionados à violência ambiental e à força contaminadora de uma presença hegemônica e normativa das esferas industrial e corporativa (YELOVICH, 2020, p. 117, tradução nossa).⁴⁸⁷

No final, a água parecia que ia engolir Marina, de modo sobrenatural, em razão de a água desse rio não possuir correnteza nem ondas. No entanto, o final é aberto,

⁴⁸⁶ “ignorar que el agua negra parecía agitada, porque no podía estar agitada, porque esa agua no respiraba, el agua estaba muerta, no podía besar las orillas con olas, no podía agitarse con el viento, no podía tener esos remolinos ni la corriente ni la crecida, cómo era posible una crecida si el agua estaba estancada. Marina corrió hacia el puente y no miró atrás y se tapó los oídos con las manos ensangrentadas para bloquear el ruido de los tambores.” (original)

⁴⁸⁷ “Estos elementos, en donde el otro se manifiesta en los planos narrativo y discursivo del relato, también hallan su punto de convergencia en las identificaciones de los espacios periféricos como zonas de marginalización relacionados a la violencia ambiental y a la fuerza contaminadora de una presencia hegemónica y normativa de las esferas industrial y corporativa.” (original)

pois não sabemos se de fato ela consegue sair do local ou não. Também não sabemos se o moço que estava no colchão se mexeu e conversou, como alegaram outros personagens, ou se se tratava do corpo do desaparecido que foi encontrado na água, já em estado de decomposição.

Outra leitura, ainda, é saber se o que a promotora viu de fato era tão estranho quanto o narrador, com o ponto de vista da promotora, descreveu, ou se era de algo normal para os moradores da favela, mas sob o olhar de uma promotora, a qual faz parte da classe média alta, poderia ser algo sobrenatural.

A grávida, por exemplo, consumia drogas, então pode ter tido uma alucinação e contado para a promotora, assim como o padre que estava extremamente bêbado. A procissão poderia ser algum ritual popular das pessoas da favela, realizado após terem achado o corpo do adolescente desaparecido. No entanto, todo o ambiente da favela provocou medo, angústia e repulsa na personagem de Marina. Era um local sinistro, pois, apesar de ser familiar em certo sentido, se mostrou estranho e foi revelando coisas que deveriam ter permanecido ocultas. No conto,

(...) a ordem que foi perturbada é a do respeito e a proteção de *todas as vidas*. O retorno do morto rompe com os marcos diferenciais de inclusão/exclusão definidos pela organização social ao fazer de sua morte um estandarte e devolver-lhe o luto do qual tinha sido privado (DURÁN, 2018, p. 272, tradução nossa).⁴⁸⁸

Eles haviam sido privados do luto já que o adolescente havia desaparecido, então a família não sabia se ele estava vivo ou morto. Esse é um dos principais problemas pelos quais as famílias e conhecidos dos desaparecidos passam, não há um final, estão sempre esperando uma resposta sobre o ocorrido ou que o desaparecido ressurgir. De acordo com Ordiz (2019, p. 273, tradução nossa), a presente narrativa mistura “uma poderosa crítica social aos sistemas contemporâneos, ancorada especificamente em um espaço local e flerta com a tradição do horror universal. O cotidiano, o insólito e a crítica aberta ao *status quo* também se fundem com o modo gótico (...).⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ “(...) el orden que ha sido perturbado es el del respeto y la protección de todas las vidas. El retorno del muerto rompe con los marcos diferenciales de inclusión/exclusión definidos por la organización social al hacer de su muerte un estandarte y devolverle el duelo del que se lo había privado” (original)

⁴⁸⁹ “combina una poderosa crítica social a los sistemas contemporâneos, anclada específicamente en un espacio local con guiños a la tradición del horror universal. Lo cotidiano, lo insólito y la crítica abierta al *status quo* también se fusionan con el modo gótico.” (original)

O horror universal e o horror local, mais próximo do leitor, se aliam com uma crítica social pertinente à realidade local, mas também do mundo todo, o que faz com que os leitores se identifiquem mais com o contexto da narrativa. De acordo com Hodgson (2019, p. 43, tradução nossa),

o conto sim tem aspectos sobrenaturais, mas a parte mais importante do horror é que ela mostra as vidas e experiências dos portenhos pobres de uma maneira que é crível. Mesmo o conto sendo ficcional, o horror não é. Mariana Enríquez faz com que seus leitores anelem um final feliz, o que lhes permitiria sacudir sua própria incomodidade depois de ler o conto, mas ela nunca escreve finalizações para ‘se sentir bem’. Ela se mantém fiel ao gênero gótico com um final em que Marina foge de medo. O objetivo é claro: explorar os medos dos leitores e obrigá-los a se darem conta de que são parte dos problemas que arremetem a cidade.⁴⁹⁰

O sinistro feminino ocorre pela decisão radical da personagem feminina de visitar uma favela tão perigosa sozinha, tentando apurar os crimes que lá ocorreram. No conto é citada brevemente a idade da personagem e o fato dela querer ser conhecida por sua força, não por sua beleza ou fragilidade. No entanto, o foco da narrativa não está no corpo da personagem feminina, diferente de outros contos como “Nada de carne sobre nós”, que será analisado no próximo capítulo ou “A casa de Adela”, em que a descrição do corpo da personagem Adela era muito importante para o sinistro feminino.

Aqui o foco é na atitude que a promotora tomou, em suas ações, em virtude de ser com isso que ela se importa, em ser lembrada pelos seus feitos e não por seu corpo, apesar de colocá-lo em perigo ao visitar a comunidade, sabendo ser muito perigosa. Ou seja, a personagem não dava tanta importância ao seu corpo, a ponto de colocá-lo em risco para conseguir as condenações pelas quais lutava há muito tempo.

A autora Mariana Enríquez novamente trata do tema dos desaparecidos e assassinados na ditadura militar da Argentina. Neste caso, trata do caso específico dos jovens que eram jogados às águas para não haver vestígios de seus corpos. Houve episódios, parte da memória coletiva dos argentinos, nos anos 70, nos quais

⁴⁹⁰ “El cuento si tiene aspectos sobrenaturales, pero el parte más importante del horror es que ella muestra de las vidas y experiencias de los porteños pobres en una manera que es creíble. Aunque el cuento es ficcional, el horror no es. Mariana Enríquez hace que sus lectores anhelan un final feliz, lo que les permitiría sacudir su propia incomodidad después de leer el cuento, pero ella nunca escribe terminaciones de “sentirse bien”. Ella se mantiene fiel a el género gótico con un final en que Marina huye en miedo. El objetivo es claro: para explotar los miedos de los lectores y obligarlos a darse cuenta de que son parte de los problemas que arremetan la ciudad.” (original)

os militares jogaram pessoas vivas de aviões da Marinha ao *Río de la Plata* (DURÁN, 2019, p. 270) para nunca encontrassem seus corpos e assim não houvesse provas das torturas e assassinatos cometidos. São episódios duros da história da Argentina, os quais a autora retrata utilizando o fantástico e o gótico.

Ainda sobre a figura do zumbi, interessante a afirmação de Gasparini (2020, p. 110, tradução nossa) que explica: o zumbi “deixa de ser uma *vida* desde o momento em que o corpo é materialidade pura, não é indivíduo, mas horda, não pretende recuperar uma história, mas terminar com a História ou marcar seu fim, dramatizá-lo”.⁴⁹¹

No conto é repara-se como o adolescente, o qual sai putrefato da água, precisa das outras pessoas, do coletivo, da procissão, e ele não está recuperando sua história, mas marcando o ocorrido e dando um final para a sua desapareição que não permitiu o luto de sua família. Esse fim é dramatizado com a procissão, um ritual do qual a comunidade toda participa. Ainda de acordo com Sandra Gasparini (2020, p. 92, tradução nossa),

o fantasma e o zumbi funcionam na narrativa argentina recente como dois modos de representação a violência estatal, dois recursos próprios da literatura de terror que servem para articular uma série de questões vinculadas com formas de controle. (...) se definem em relação a forma em que se administra o terror: o fantasma como representação do medo individual (ancorado no passado) e o zumbi, do medo social (presente).⁴⁹²

A narrativa trabalha com os medos sociais do presente, que inclui o medo às autoridades corruptas, à miséria, à contaminação e à morte. Mackey (2022, p. 261-262, tradução nossa) afirma que a narrativa representa o “realismo social em tom de ficção gótica e, no caso deste conto, centrado na brutalidade policial e abuso de poder contra jovens de comunidades marginalizadas”.⁴⁹³ Mariana Enriquez trabalha, nas palavras de Israel Yelovich (2020, p. 121, tradução nossa),

⁴⁹¹ “La del zombi deja de ser una vida desde el momento en que el cuerpo es materialidad pura, no es individuo sino horda, no pretende recuperar una historia sino terminar con la Historia o marcar simplemente su fin, dramatizarlo.” (original)

⁴⁹² “El fantasma y el zombi funcionan en la narrativa argentina reciente como dos modos de representación de la violencia estatal, dos recursos propios de la literatura de terror que sirven para articular una serie de cuestiones vinculadas con formas de control. (...) se definen en relación con la forma en que se administra el terror: el fantasma como representación del miedo individual (anclado en el pasado) y el zombi, del miedo social (presente).” (original)

⁴⁹³ “Esto es realismo social en clave de ficción gótica y, en el caso de este cuento, centrada en la brutalidad policial y abuso de poder contra jóvenes de comunidades marginadas.” (original)

com o desencanto e o espanto de um entorno urbano caracterizado por concorrentes instâncias sobrepostas de dominação e submissão da alteridade e de transformação monstruosa da humanidade de seus interlocutores, onde a mutação também se aprecia nos contrastes referentes às iniquidades sociais e as disparidades econômicas, entre outros.⁴⁹⁴

Desse modo, o foco nesta narrativa está também na exploração de um dos horrores do século XXI, a pobreza (ORDIZ, 2019, p. 281). A miséria assusta, em razão de estar próxima da maioria das pessoas, faz parte da realidade e por isso é tão temida. Esse medo é explorado no conto, mostrando a miséria das comunidades, a corrupção de alguns mais poderosos, os quais se aproveitam da vulnerabilidade de outros, a contaminação, a qual é pior nos locais mais pobres e afastados, onde as pessoas são esquecidas pelo Estado e pelo restante da sociedade. No entanto,

com o *revenant*, Enríquez alegoriza esse retorno vital da dor que é estímulo para a resistência. O círculo não se fecha, se potencializa. 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 como dramaticamente disruptiva (DURÁN, 2019, p. 277, tradução nossa).⁴⁹⁵

A dor das pessoas da comunidade pela morte dos adolescentes fez eles saírem às ruas em uma procissão, um ato útil para o seu processo de luto, do qual tinham sido privados com o desaparecimento dos jovens. Essa saída às ruas é uma forma de resistir, é um ritual em comunidade, em que uns ajudam os outros a passar pelos mesmos sentimentos e situações.

Assim, o mesmo poderia se aplicar à resistência das marchas e protestos, nos quais geralmente é necessário a dor ou a perda (por exemplo, a dor pelas mortes por violência doméstica que ocorrem diariamente ou a perda financeira pelo aumento dos preços ou aumento de anos para conseguir se aposentar) para que as pessoas saiam a protestar, resistam às imposições e peçam melhorias básicas, sendo que muitas pessoas ainda lutam pelo que deveria ser o básico, o direito fundamental à vida.

⁴⁹⁴ “En Enríquez se halla la urgencia narrativa para con el desencanto y el espanto de un entorno urbano caracterizado por concurrentes instancias superpuestas de dominación y sumisión de la otredad y de transformación monstruosa de la humanidad de sus interlocutores, en donde la mutación también se aprecia en los contrastes referidos a las inequidades sociales y a las disparidades económicas, entre otros.” (original)

⁴⁹⁵ “Con el *revenant*, Enríquez alegoriza ese regreso vital del dolor que es acicate para la resistencia. El círculo no se cierra, se potencia. 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.” (original)

4.3.2 “Os anos intoxicados”⁴⁹⁶

O conto tem um narrador autodiegético. É dividido em anos, que aparecem em negrito ao longo da narrativa, iniciando em 1989. Em resumo, trata das vidas de adolescentes de classe média baixa em Buenos Aires ao longo de alguns anos e suas experiências com drogas e bebidas alcoólicas em um período socioeconomicamente difícil para o país.

A narradora explica: “naquele verão, cortava-se a eletricidade em turnos de seis horas, uma ordem do governo porque o país não tinha mais energia, e nós não entendíamos muito bem o que isso significava” (ENRIQUEZ, 2017, p. 47).⁴⁹⁷ Na Argentina, durante os anos posteriores à ditadura, o país passou por um período de recuperação democrática, com muitas dificuldades econômicas que se estenderam até os anos 2000, mas sem se recuperar totalmente até o ano de 2023, em que eles apresentaram problemas econômicos graves.⁴⁹⁸ A falta de luz era extremamente comum, sendo 1989 um ano marcado pelo calor e falta de energia⁴⁹⁹, porém os apagões continuam ocorrendo até hoje, como visto anteriormente.

Em seu artigo sobre o fantasma da ditadura militar argentina em textos de Mariana Enriquez, Climent e Pimentel (2021, p. 05) lembram que a autora “passa a sua adolescência e juventude em meio a uma realidade política social na qual os graves problemas econômicos atingem a maior parte da sociedade argentina” e esse período vai ser retratado nesta narrativa “do ponto de vista de uma adolescente que passa a maior parte do tempo convivendo com suas amigas e pouco se importa com os problemas sociais, políticos e econômicos da época, em razão de estar preocupada em viver o aqui e agora” (CLIMENT; PIMENTEL, 2021, p. 06).

A narradora afirma: “os adultos são inúteis, pensávamos, que inúteis eles”⁵⁰⁰ (ENRIQUEZ, 2017, p. 47), e dizia não sentir dó pela falta de energia, pelas contas, as quais os pais não podiam pagar ou pelo pouco dinheiro que tinham para comprar

⁴⁹⁶ “Los años intoxicados” (original).

⁴⁹⁷ “Ese verano se cortaba la electricidad en turnos de seis horas, una orden del gobierno porque el país ya no tenía energía, y nosotras no entendíamos muy bien qué significaba eso.” (original)

⁴⁹⁸ Veja-se: <https://eleconomista.com.ar/economia/las-perspectivas-economicas-2023-son-sombrias-argentina-sera-pais-mas-rezagado-region-n63886>. Acesso em: 23 ago. 2023.

⁴⁹⁹ Veja-se: <https://www.infobae.com/sociedad/2019/01/06/calles-a-oscuras-baldes-de-agua-calor-extremo-y-solo-4-horas-de-teve-a-30-anos-del-verano-que-vivimos-sin-luz/>. Acesso em: 23 ago. 2023.

⁵⁰⁰ “Inútiles, los adultos, pensábamos, qué inútiles.” (original)

comida por causa da inflação, pois para elas essas eram coisas estúpidas. Por um lado, vemos a pobreza que as famílias na Argentina enfrentavam, mesmo sendo da classe média, e por outro lado, o discurso da narradora que mostra uma atitude de rebeldia usual na adolescência, período no qual é comum tentar não se importar com os assuntos supostamente adultos e sérios.

A narradora conta que apesar de tudo elas tinham um furgão, do namorado da Andrea, a qual ela considerava a mais linda dentre elas, ressaltando: “o nome do namorado não importa (...)”⁵⁰¹ (ENRIQUEZ, 2017, p. 47), dando a entender que ele não era relevante. Elas eram três amigas e durante o final de semana fumavam “uma maconha venenosa trazida do Paraguai que quando estava seca fedia a urina e pesticida, mas era barata e eficaz” (ENRIQUEZ, 2017, p. 47).⁵⁰² Desde o início da narrativa observa-se que as adolescentes não seguiam o ideal de boas garotas, ao contrário. As drogas estavam presentes em sua vida assim como na de muitos adolescentes nessa época de grandes crises econômicas, em que a falta de perspectiva de futuro fazia os jovens consumirem ainda mais substâncias, as quais causavam dependência, como a própria autora afirma ter utilizado durante a sua adolescência, assim como seus amigos.

A escritora Mariana Enriquez afirmou em diversas entrevistas e em artigos escritos (ENRIQUEZ, 2023, p. 488) que quando era jovem consumiu grandes quantidades de drogas ilícitas, entre elas a cocaína, cogumelos e LSD. Ela relata serem as drogas muito comuns, seus amigos também consumiam, sobretudo nessa época de dificuldades socioeconômicas no país, as drogas se alastraram.⁵⁰³ Em seguida, a narradora explica que depois de fumar,

(...) quando já estávamos totalmente loucas entrávamos na parte de trás do furgão, que não tinha janelas nem luz alguma (...). Pedíamos ao namorado de Andrea que dirigisse muito rápido, que freasse bruscamente, que girasse várias vezes ao redor da rotunda de entrada da cidade, pedíamos que acelerasse nas esquinas e nos fizesse saltar nas lombadas; e ele fazia tudo porque estava apaixonado por Andrea e tinha esperança de que um dia ela o amasse também. Nós gritávamos e caíamos uma em cima da outra; era melhor que montanha-russa e que álcool (ENRIQUEZ, 2017, p. 48).⁵⁰⁴

⁵⁰¹ “El nombre del novio no importa (...)” (original)

⁵⁰² “Fumábamos una marihuana venenosa traída de Paraguay que cuando estaba seca olía a orina y plaguicidas pero era barata y efectiva.” (original)

⁵⁰³ Para saber mais do assunto, veja-se: <https://intercambios.org.ar/assets/files/Consumo-dedrogasenArgentina.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2023.

⁵⁰⁴ “(...) cuando ya estábamos totalmente locas, nos subíamos a la parte de atrás de la camioneta, que no tenía ventanas ni luz alguna. Le pedíamos al novio de Andrea que manejara muy rápido, que frenara, que girara varias veces alrededor de la rotunda de entrada a la ciudad, le pedíamos que acelerara en

A narradora deu a entender que a amiga não era apaixonada pelo namorado, o qual fazia de tudo por ela, inclusive colocar a namorada e as amigas em perigo, só porque tinha sido solicitado por elas. No fim “(...) ríamos aos gritos, suadas, às vezes ensanguentadas. O interior do furgão cheirava a estômagos vazios e cebola, às vezes também ao xampu de maçã que compartilhávamos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 48).⁵⁰⁵ As garotas se divertiam com essa suposta brincadeira, macabra e nojenta, mas lhes causava prazer, mesmo com sangue, lesões e vômito, elas gargalhavam após o ocorrido.

A narradora explica que “as pessoas diziam que éramos parecidas, fisicamente parecidas, mas não passava de uma ilusão de ótica, porque copiávamos umas das outras os gestos e a forma de falar” (ENRIQUEZ, 2017, p. 48).⁵⁰⁶ Essa semelhança inclusive de movimentos remete à figura do duplo – figura importante para o fantástico, mas que não é objeto do presente estudo – e neste caso acontece com as três meninas, as quais se tornaram semelhantes aos olhos dos demais.

Depois a narradora explica algumas diferenças físicas entre elas e quando vai se referir a si mesma diz “(...) eu não conseguia ter a barriga chapada e nem fazer com que minhas coxas deixassem de roçar umas nas outras e assar quando eu andava” (ENRIQUEZ, 2017, p. 48).⁵⁰⁷ A adolescente tinha em mente certos estereótipos de imagem e de beleza comuns para a época, os quais permanecem vigentes ainda hoje em certos aspectos, ainda que matizados pelos discursos atuais de autoaceitação e empoderamento feminino que rejeitam os padrões patriarcais estabelecidos socialmente. Constata-se que ao falar de suas características ela o faz de modo negativo, o que ela não tinha ou algo incomodando em seu corpo.

Ela explica que o namorado de Andrea só dirigia por mais ou menos uma hora, pois ou ele se cansava ou tinha medo de algum policial parar ele e achar que ele tinha sequestrado as garotas. Ele as deixava na casa de alguma delas ou “na praça Itália, onde comprávamos dos hippies da feira de artesanato aquela maconha venenosa que

las esquinas y que nos hiciera saltar en los lomos del burro; y él hacía todo porque estaba enamorado de Andrea y tenía la esperanza de que alguna vez ella lo quisiera también. Nosotras gritábamos y nos caíamos una encima de la otra; era mejor que la montaña rusa y que el alcohol.” (original)

⁵⁰⁵ “(...) nos reíamos a los gritos, *transpiradas*, a veces ensangrentadas, el interior de la camioneta olía a estómagos vacíos y cebolla, a veces también al champú de manzana que compartíamos.” (original)

⁵⁰⁶ “la gente decía que éramos parecidas, físicamente parecidas, pero se trataba nada más que de una ilusión óptica porque nos copiábamos los gestos y la forma de hablar.” (original)

⁵⁰⁷ “(...) yo no conseguía tener la panza chata ni que mis muslos dejaran de rozarse –e irritarse– al caminar.” (original)

se chamava Ponto Vermelho. Também tomávamos *clericot* que um dos hippies fazia numa lata de tomates de cinco litros (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 49).⁵⁰⁸ Verifica-se novamente que as adolescentes consumiam muito álcool e drogas e no fim voltavam “(...) para casa muito tarde, muitas horas depois de a feira acabar; ninguém nos dava atenção naquele verão” (ENRIQUEZ, 2017, p. 49).⁵⁰⁹

Aqui pode-se associar a imagem das garotas com a figura do fantasma, em razão de não serem vistas nem notadas pelas suas famílias, elas transitavam pelos lugares, mas não havia contato direto entre eles. Por último, a narradora explica que os cortes de energia não respeitavam mais os horários programados e cada vez duravam mais e elas passavam “as noites mais longas de nossas vidas mortas de calor em pátios e calçadas escutando rádio (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 49).⁵¹⁰

Pode-se observar que por causa dos apagões o ambiente é escuro e sombrio, remetendo ao gótico (ALONSO-COLLADA, 2014, p. 98), assim como a presença do sangue e das drogas, causando medo pelas perigosas consequências que podem gerar. A referência ao calor destoa das narrativas góticas mais famosas, sobretudo as anglo-saxãs, já que a maioria se passa em um clima frio, mais comum naqueles países. No entanto, o calor extremo também é uma condição adversa⁵¹¹ e está sendo utilizado em narrativas góticas contemporâneas da América Latina.

Na sequência há uma separação textual com o ano 1990 em negrito. A narradora inicia contando um fato histórico do momento: “O presidente tivera que entregar o cargo antes do final do mandato e ninguém gostava muito do novo, embora tivesse vencido as eleições por uma maioria impressionante” (ENRIQUEZ, 2017, p. 49).⁵¹²

Como dito anteriormente, em 1976 iniciou a ditadura civil-militar na Argentina, com a derrubada do governo de María Estela Martínez de Perón e durou até o ano de 1983, quando iniciou a transição para a democracia, com o governo de Raúl Ricardo Alfonsín. No ano de 1989, Carlos Saúl Menem foi eleito presidente, sobre quem a

⁵⁰⁸ “en la plaza Italia, donde les comprábamos a los hippies de la feria artesanal esa marihuana venenosa que se llamaba Punto Rojo. También tomábamos clericó que uno de los hippies hacía en una lata de tomates de cinco litros (...)” (original)

⁵⁰⁹ “(...) a casa muy tarde, muchas horas después de que la feria cerrara; nadie nos prestaba atención ese verano.” (original)

⁵¹⁰ “las noches más largas de nuestras vidas muertas de calor en patios y veredas escuchando la radio.” (original)

⁵¹¹ Um grande clássico da literatura se passa em dia extremamente quente e que é algo muito relevante na narrativa, que é o romance *O estrangeiro* (1942) de Albert Camus.

⁵¹² “El presidente había tenido que entregar el mando antes del final de su período y a nadie le gustaba demasiado el nuevo aunque había ganado las elecciones por una mayoría impresionante.” (original)

narradora se refere. Ele reforçou o sistema econômico do neoliberalismo, construindo o maior endividamento da história do país e fazendo a distância entre ricos e pobres aumentar ainda mais (SEOANE, 2015, *on-line*).

As garotas todas tinham telefone fixo em casa, algo raro na época, mostrando que elas pertenciam à classe média, e elas ficavam horas conversando até os pais gritarem com elas para encerrar a ligação. Em uma das ligações, Paula, uma das adolescentes, decidiu que elas tinham que começar a ir até Buenos Aires sem que os pais soubessem, indo de ônibus e voltando de madrugada. A narradora afirma: “nossos pais nunca saberiam. Nunca souberam” (ENRIQUEZ, 2017, p. 50).⁵¹³ Novamente uma referência aos pais das adolescentes, os quais não se importavam ou não olhavam para as filhas, nem sabiam que elas iam para outra cidade durante os finais de semana.

A narradora conta ter se apaixonado pelo garçom de um bar chamado Bolívia e ele “me rejeitou, sou veado, veado até não poder mais, me disse, e o que eu tenho a ver com isso, gritei, e tomei quase um litro de gim e se fui para a cama com alguém naquela noite não me lembro” (ENRIQUEZ, 2017, p. 50).⁵¹⁴ As garotas bebiam muito, nem lembrando de tudo o que acontecia na noite anterior, podendo representar um perigo ainda maior para elas. Nesse dia, a narradora acordou e estava com a roupa suja de vômito, então foi para a casa da amiga Andrea se lavar, pois “na casa de Andrea ninguém fazia perguntas: o pai dela estava sempre bêbado e ela trancava o quarto à chave para evitar que ele entrasse de noite” (ENRIQUEZ, 2017, p. 50).⁵¹⁵

As adolescentes falam das aventuras nas ruas e o leitor vê os inúmeros perigos dessas situações, no entanto, aqui se observa o perigo dentro da própria residência de uma das garotas, que pode ser ainda pior que o das ruas. O pai da Andrea bebia muito e a narradora deu a entender que ele poderia inclusive entrar no quarto da filha durante a noite, ficando implícito cometer importunações sexuais ou um estupro. A narradora disse ainda que quando iam até a casa dela só ficavam na cozinha, pois lá o pai da adolescente somente entrava para buscar gelo para sua bebida.

Na cozinha juraram “que nunca teríamos namorados. Juramos com sangue, fazendo-nos pequenos cortes, e com beijos, na escuridão, porque não havia

⁵¹³ “nuestros padres nunca se enterarían. Nunca se enteraron.” (original)

⁵¹⁴ “me rechazó, soy puto reputo, me dijo, a mí qué me importa, le grité, y me tomé casi un litro de ginebra y si me acosté con alguien esa noche no me acuerdo.” (original)

⁵¹⁵ “En la casa de Andrea nadie hacía preguntas: su padre estaba siempre borracho y ella tenía llave de su habitación para evitar que él se le metiera de noche.” (original)

eletricidade outra vez” (ENRIQUEZ, 2017, p. 50).⁵¹⁶ As jovens se autolesionaram como forma de fazer uma promessa, como um pacto de sangue, uma ação perigosa e que assusta, mas que acontece em alguns grupos de adolescentes.⁵¹⁷ Além disso, observa-se a sexualidade aflorada das garotas, as quais se beijavam entre elas e prometiam nunca ter namorados.

Percebe-se aqui a presença do sinistro feminino, por meio dessa motivação das personagens de reivindicar-se como sujeitos sinistros, a qual se mostra sobretudo na decisão das personagens sobre seus corpos, pois elas atuam em certo ponto de forma assustadora e radical cortando-se para fazer um pacto entre elas com seu sangue, utilizando todos os tipos de droga e bebendo até esquecer o que fizeram.

A narradora conta que a promessa foi feita pensando em que iriam fazer se o pai bêbado da Andrea entrasse na cozinha e as visse abraçadas e sangrando. Ele “era alto e forte, mas sempre andava cambaleando, devia ser muito fácil dar-lhe um empurrão. Andrea não queria empurrá-lo, era fraca com os homens; eu prometi nunca voltar a me apaixonar e Paula disse que nunca se deixaria tocar por um macho” (ENRIQUEZ, 2017, p. 50).⁵¹⁸ Observa-se que as garotas demonstram certo receio com os homens, tanto com o pai da Andrea como com possíveis namorados. Entre elas eram muito unidas e não falavam de amizade com homens, somente foi citado o namorado de Andrea, mas ele não parecia importar-lhes.

Uma noite quando elas voltavam de Buenos Aires, uma adolescente no ônibus pediu para o motorista parar para ela descer, e ele respondeu que lá não havia parada. Eles estavam passando pelo Parque Pereyra, no meio do caminho entre a cidade das garotas e Buenos Aires. O local era um “parque enorme que em outros tempos foi uma fazenda de mais de dez mil hectares e que Perón expropriou dos donos milionários; agora é uma reserva ecológica que parece um bosque um tanto sinistro, úmido, em que mal entra o sol” (ENRIQUEZ, 2017, p. 51).⁵¹⁹ A narradora se refere ao bosque como um lugar um pouco sinistro, por ser escuro, úmido, inabitado, no meio

⁵¹⁶ “juramos que nunca tendríamos novios. Juramos con sangre, cortándonos apenas, y con besos, en la oscuridad porque la electricidad no existía otra vez.” (original)

⁵¹⁷ Veja-se: <https://agazetadoacre.com/2014/05/noticias/maes-denunciam-pacto-de-sangue-dentro-de-escola-estadual/>. Acesso em: 24 ago. 2023.

⁵¹⁸ “era alto y fuerte, pero siempre caminaba tambaleándose, debía ser muy fácil darle un empujón. Andrea no quería dárselo, era débil con los hombres; yo prometí nunca volver a enamorarme y Paula dijo que nunca se iba a dejar tocar por un varón.” (original)

⁵¹⁹ “parque enorme que alguna vez fue una estancia de más de diez mil hectáreas y que Perón expropió a sus millonarios dueños; ahora es una reserva ecológica que parece un bosque algo siniestro, húmedo, en el que apenas entra el sol.” (original)

do caminho, ou seja, é familiar porque conhecem o local, mas pode ocultar o desconhecido, algo perigoso.

A garota insistiu em descer e um homem perguntou “mas aonde você quer ir a esta hora, querida?” (ENRIQUEZ, 2017, p. 51).⁵²⁰ A adolescente, a qual tinha a mesma idade das garotas, “encarou-o com um ódio horrível que o deixou mudo. Encarou-o como uma bruxa, como uma assassina, como se tivesse poderes” (ENRIQUEZ, 2017, p. 51).⁵²¹ A moça assustou somente com seu olhar, mostrando o quão profundo era, como se fosse um poder sobrenatural. As adolescentes afirmaram:

nunca nos esquecemos daquele olhar e daquela garota. Ninguém ia lhe fazer mal, disso tínhamos certeza: se alguém podia ser maligno, esse alguém era ela. Não levava bolsa nem mochila. Estava vestida com roupas frescas demais para o frio da noite de outono (ENRIQUEZ, 2017, p. 51).⁵²²

A referência ao clima pode sugerir que a garota não era como as demais pessoas, as quais sentem frio e calor, ela era diferente, sem mutar-se com o clima do local, podendo também indicar algo sobrenatural, que transpassa os limites do real e gera inquietações nas personagens, assim como no leitor, o qual se questiona sobre a menina, podendo caracterizar o fantástico.

As amigas, que não conseguiam esquecê-la, decidiram ir procurá-la no bosque. O irmão da Paula, uma das adolescentes, as levou até lá, onde havia um moinho de estilo holandês transformado em uma chocolataria para os turistas. Uma casa servia como museu e local para festas de casamento e era cuidada pelo vigia do parque, mas “parecia prender a respiração entre os pinheiros, secreta e vazia” (ENRIQUEZ, 2017, p. 51).⁵²³ Detecta-se que o clima no bosque e à noite é mais frio, além de escuro e vazio, remetendo a ambientes góticos mais comuns, como explicado acima.

O irmão da Paula sugeriu que a moça talvez fosse filha do vigia e as levou “de volta para casa rindo de nós, as meninas bobas que julgavam ter visto um fantasma. Mas eu sei que aquela garota não era filha de ninguém” (ENRIQUEZ, 2017, p. 52).⁵²⁴ Aqui é explícita a referência ao fantasma, pois a garota de olhar maligno que não

⁵²⁰ “Pero adónde querés ir a esta hora, querida.” (original)

⁵²¹ “lo miró con un odio horrible que lo dejó mudo. Lo miró como una bruja, como una asesina, como si tuviera poderes.” (original)

⁵²² “Nunca nos olvidamos de esa mirada y de esa chica. Nadie le iba a hacer daño, de eso estábamos seguras: si alguien podía ser dañino, era ella. No llevaba bolso ni mochila. Estaba vestida con ropa demasiado veraniega para el fresco de la noche de otoño.” (original)

⁵²³ “parecía contener la respiración entre los pinos, secreta y vacía.” (original)

⁵²⁴ “de vuelta a casa riéndose de nosotras, las nenas bobas que habían creído ver un fantasma.” (original)

sentia frio e queria descer no meio de um bosque escuro de madrugada não poderia ser normal, seria um ser sobrenatural, no caso, um fantasma, comumente apresentando-se sob forma humana.

Sandra Gasparini (2020, p. 111, tradução nossa) em seu livro sobre leituras de terror, fantástico e ciência, explica: “ser espectral significa, então, ser como um fantasma, ou seja, estar fora de lugar e de tempo. (...) Não estão do todo presentes, nem ausentes, nem vivos, nem mortos. O fantasma é a marca do rastro de uma ausência. Aparição e desaparecimento (...)”.⁵²⁵ Por se tornar visível, mesmo momentaneamente, o fantasma pode ser uma força ativadora, provocando reações sociais, como é o caso na narrativa, em que as garotas foram ao bosque procurar por ela.

Na sequência há uma separação textual com o ano 1991 em negrito. A narradora explicou que o colégio não acabava nunca e elas começaram

a levar garrafinhas de uísque escondidas na mochila. Bebíamos no banheiro e roubávamos Emotival da minha mãe. Emotival era um comprimido que ela tomava porque estava deprimida et cetera [sic]. Não nos provocava nada em especial, apenas um sono espantoso e um cansaço que nos fazia dormir com a boca aberta e roncar na sala de aula (ENRIQUEZ, 2017, p. 52).

As garotas ingeriam cada vez mais álcool, até na escola, pois o consumo de bebidas tende a aumentar caso não haja controle nas quantidades ingeridas. Já o remédio Emotival (2015), chamado de Lorazepam no Brasil, elenca entre suas reações adversas a visão dupla, confusão, depressão, tonturas, fraqueza muscular, dentre outros. Esses sintomas são importantes considerando o restante da narrativa, em razão de muito do que vai ocorrer poder ser causado pelo remédio, considerando uma hipótese mais racional.

Os pais das garotas acharam que o sono delas era por causa dos horários em que dormiam, sempre muito tarde. A narradora disse sobre os pais: “Continuavam tão estúpidos como sempre, embora agora estivessem menos nervosos com a inflação e com a falta de dinheiro: a nova lei monetária estabelecia que um peso valia um dólar (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 52).⁵²⁶ Apesar dessa mudança na lei, a narradora diz que

⁵²⁵ “Ser espectral significa, entonces, ser como un fantasma, es decir, estar fuera de lugar y de tiempo (...). No están del todo presente ni ausentes, ni vivos ni muertos. El fantasma es la marca o el rastro de una ausencia. Aparición y desaparición (...)”

⁵²⁶ Seguían tan estúpidos como siempre aunque ahora estaban menos nervosos por la inflación y la falta de dinero: la nueva ley monetaria establecía que un peso valía un dólar (...)”

as famílias delas continuavam muito pobres. No entanto, “nós achávamos, de todo modo, que podíamos ser ricas” (ENRIQUEZ, 2017, p. 53).⁵²⁷ A adolescência é a fase em que muitos jovens ainda sonham em ser ricos e acreditam que isso seja fácil, contudo, na fase adulta se dão conta das dificuldades.

Nessa época elas conheceram a colega nova, Ximena, a qual veio da Patagônia e cujos pais eram ricos, pois tinham negócios que envolviam petróleo. A casa dela era enorme, tinha até um lago interior com uma pequena ponte, piscina, roseiras e chão de madeira. As garotas queriam ver tudo, até tirar fotos. No entanto, a narradora diz:

Em pouco tempo passamos a detestar Ximena. Ela era feia, tinha uma cicatriz vertical no queixo, e no colégio a chamavam de Cara de Cu por causa disso. Nós a convencemos a roubar dinheiro da mãe, era tão fácil para ela!, e comprar drogas. Às vezes, comprimidos na farmácia (...) (ENRIQUEZ, 2017, p. 53).⁵²⁸

É possível observar a rivalidade feminina entre as adolescentes. Como Ximena era rica, o oposto delas, as amigas decidiram usar a aparência da colega para atacá-la, sendo que ela passou a sofrer bullying no colégio. Utilizaram uma cicatriz, algo no seu corpo, que é considerado algo feio, fora dos padrões, uma marca, e isso serviu para que lhe dessem um apelido pejorativo. No entanto, as amigas utilizavam Ximena para furtar dinheiro da mãe e comprar drogas e remédios que naquela época eram vendidos sem bula nas farmácias.

Tudo mudou “quando tomamos os comprimidos azuis que depois evitamos para sempre, a pobre Ximena se transtornou tanto que quis incendiar o piso de madeira caríssimo de seu quarto e ficou falando de olhos que flutuavam por toda a casa” (ENRIQUEZ, 2017, p. 53).⁵²⁹ É possível inferir que Ximena não consumia drogas e bebidas do modo como as amigas faziam. Sendo assim, ao tomar um remédio possivelmente muito forte, ela teve efeitos muito piores que as demais. Porém, a narradora disse que as jovens não se impressionaram, pois já tinham visto ou ouvido

⁵²⁷ “Nosotras creíamos, igual, que podíamos ser ricas.” (original)

⁵²⁸ “Enseguida detestamos a Ximena. Ella era fea, tenía una cicatriz vertical en el mentón y en el colegio le decían Cara de Culo por eso. La convencimos de que le robara plata a su mamá, jera tan fácil para ella!, y comprara drogas. A veces, pastillas en la farmácia (...)” (original)

⁵²⁹ “Cuando tomamos las pastillas azules que después evitamos para siempre, la pobre Ximena se trastornó tanto que quiso incendiar el piso de madera finísimo de su habitación y hablaba de ojos que flotaban por toda la casa.” (original)

coisas muito piores. Um exemplo que a narradora conta é de um dos hippies da feira de artesanato que elas visitavam:

tinha sido internado no ano anterior depois de comer cogumelos demais: dizia que uns homenzinhos de poucos centímetros de altura lhe atiravam flechinhas no pescoço. Tanto quis arrancar as supostas flechinhas que arranhou a pele até quase abrir a jugular com as unhas. Levaram-no ao instituto psiquiátrico de Romero e não se soube mais dele. Queria ser namorado de Paula, a chamava de companheira espiritual. Paula roubava ácidos dele para tomar nos aniversários (ENRIQUEZ, 2017, p. 53-54).⁵³⁰

O ocorrido com o moço hippie causa horror, é algo macabro. As drogas o fizeram ter alucinações e se automutilar de forma grave e não se sabe o que ocorreu com ele depois. Sobre Ximena, “tiveram que lavar o estômago dela e botaram a culpa em nós. Não nos importamos, exceto pelo dinheiro. Então começamos a odiar os ricos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 53).⁵³¹ As garotas foram culpadas pelo ocorrido com a Ximena, por incentivá-la a consumir drogas e medicamentos.

Na sequência há outra separação textual, desta vez com o ano 1992 em negrito. A narradora inicia contando que tinham uma nova vizinha na rua delas chamada Roxana, a qual morava sozinha e tinha 18 anos. A narradora explica: “sua casa ficava no final de um corredor, nós estávamos tão magras que podíamos passar por entre as grades do portão se alguém o fechasse à chave. Roxana nunca tinha comida em casa (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 54).⁵³²

No entanto, em vez de isso ser um problema, a narradora afirma: “a falta de comida era boa: tínhamos prometido a nós mesmas comer o mínimo possível. Queríamos ser leves e pálidas como garotas mortas. Não queremos deixar pegadas na neve, dizíamos, ainda que na nossa cidade jamais nevasse” (ENRIQUEZ, 2017, p. 54).⁵³³ As jovens queriam se assemelhar a garotas mortas, leves e pálidas, como fantasmas.

⁵³⁰ “había terminado internado el año anterior después de comer demasiados hongos: decía que unos homrecitos de centímetros de altura le tiraban flechitas al cuello. Tanto se quiso arrancar las supuestas flechitas que se rascó el cogote hasta casi abrirse la yugular con las uñas. Lo llevaron al instituto psiquiátrico de Romero y no se supo nada más de él. Quería ser novio de Paula, la llamaba mi compañera espiritual. Paula le robaba ácidos para tomar en los cumpleaños.” (original)

⁵³¹ “A Ximena le tuvieron que lavar el estómago y nos culparon a nosotras. No nos importó, salvo por la plata. Entonces empezamos a odiar a los ricos.” (original)

⁵³² “Su casa quedaba al final de un pasillo y nosotras estábamos tan flacas que podíamos entrar por entre las rejas de la puerta si alguien cerraba con llave. Roxana nunca tenía comida en la casa,” (original)

⁵³³ “La falta de comida era buena: nos habíamos prometido comer lo menos posible. Queríamos ser livianas y pálidas como chicas muertas. No queremos dejar huellas en la nieve, decíamos, aunque en nuestra ciudad jamás nevaba.” (original)

Novamente está presente o sinistro feminino pela motivação crítica das personagens femininas de reivindicar-se como sujeitos sinistros e aqui se mostra por meio da decisão das personagens que atuam de modo radical sobre seus corpos a ponto de modificá-los substancialmente. Elas comiam pouco, pela falta de comida em suas casas, dado que suas famílias não tinham dinheiro para comprar suficiente alimento. No entanto, depois passou a ser por decisão delas, prometendo comer cada vez menos. Tal decisão poderia caracterizar a anorexia, um transtorno alimentar grave, mas relativamente comum entre adolescentes⁵³⁴, por quererem modificar seu corpo para encaixar em determinados padrões socioculturais ocidentais de beleza. Além disso, há drogas causadoras de magreza excessiva em quem as consome, como o *crack*.

Um dia, na casa de Roxana, as garotas viram “o que nos pareceu uma enorme lâmpada branca, do tipo usado pelas videntes, uma bola de cristal, um espelho do futuro. Mas não: era cocaína, de um de seus amigos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 54).⁵³⁵ As adolescentes acreditavam terem encontrado um objeto místico na casa da vizinha, porém, tratava-se de droga. Roxana ensinou as adolescentes técnicas para consumir a droga e potencializá-la. Às vezes elas cheiravam “na mesa e também no espelho do quarto de Roxana. Ela o colocava bem no centro e nos sentávamos em volta, como se o espelho fosse um lago onde afundávamos a cabeça para beber (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 54).⁵³⁶

O espelho é um objeto que reflete a imagem de quem se observa. De acordo com o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 1292, tradução nossa), o espelho reflete “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência (...)”⁵³⁷ e, portanto, é símbolo de sabedoria e conhecimento, porém, “o espelho coberto de pó é o espírito obscurecido pela ignorância” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 1294).⁵³⁸ No presente caso, as adolescentes cobrindo de pó o espelho, representaria essa ignorância. Além disso, a narradora afirma que Roxana mentia para elas. Uma das histórias consideradas mentira era a seguinte:

⁵³⁴ Veja-se: <https://www.fcm.unicamp.br/adolescentes/aprenda/anorexia-e-bulimia>. Acesso em: 28 ago. 2023.

⁵³⁵ “lo que nos pareció una enorme lámpara blanca, del estilo de las que usan las adivinas, una bola mágica, un espejo del futuro. Pero no: era cocaína, de uno de sus amigos.” (original)

⁵³⁶ “Tomábamos en la mesa y también en el espejo de la habitación de Roxana: ella lo ponía justo en el centro y nosotras nos sentábamos alrededor, como si el espejo fuera un lago donde hundíamos la cabeza para beber (...)” (original)

⁵³⁷ “La verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia (...)” (original)

⁵³⁸ “(...) el espejo cubierto de polvo es el espíritu obscurecido por la ignorancia.” (original)

dizia que no parque Pereyra havia reuniões de bruxas que faziam rituais em louvor de um homem feito de palha e, embora nos sobressaltasse escutar sobre rituais no parque, não lhe dizíamos que o que ela descrevia se parecia muito com um filme que tínhamos visto na televisão num sábado à tarde (...) (ENRIQUEZ, 2017, p. 55).⁵³⁹

Percebe-se que as histórias de bruxos eram comuns no entorno das garotas e elas assistiam filmes de terror, aumentando seu imaginário sobre o tema e fazendo com que as histórias contadas como reais fossem menos críveis pela sua semelhança com narrativas vistas em meios audiovisuais. No entanto, elas poderiam estar na ignorância, como simbolizava o espelho com pó, visto que de fato poderiam existir certos rituais, ou não, e nesse caso o espelho com pó representaria as mentiras contadas pela amiga.

Às vezes as garotas preferiam usar ácidos e álcool no lugar de cocaína. Uma tarde elas estavam brincando com incensos quando sentiram “que algo nos perseguia pela casa, um touro talvez, ou um porco selvagem com presas e chifres, trombamos nas coisas, nos machucamos. Foi como estar no furgão outra vez, mas dentro de um pesadelo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 54).⁵⁴⁰ A quantidade de drogas ingeridas pelas garotas as fazia alucinar e não saber controlar seus movimentos e ações, gerando perigos para todas elas.

Na sequência há outra separação textual com o ano 1993 escrito em negrito. A narradora conta que era o último ano do colégio e Andrea conheceu seu namorado e após isso ela mudou. A narradora se deu conta de a amiga ter tido relações sexuais com o namorado pois “Andrea tinha um cheiro diferente e às vezes nos olhava com desprezo e sorrisos. Eu lhe disse que era uma traidora” (ENRIQUEZ, 2017, p. 56).⁵⁴¹ Elas prometeram que não teriam namorados, porém a amiga havia descumprido a promessa e por isso a narradora a considerava uma traidora. A narradora lembrou a Andrea o caso de Celina, uma colega da escola:

⁵³⁹ “Decía que en el parque Pereyra se reunían brujas y que hacían rituales alabando a un hombre hecho de paja y, aunque nos sobresaltaba escuchar sobre ritos en el parque, no le decíamos que lo que describía se parecía mucho a una película que habíamos visto en televisión un sábado a la tarde (...).” (original)

⁵⁴⁰ “que nos perseguía algo por la casa, un toro quizá, o un cerdo salvaje, con dientescuernos, y corrimos, nos chocamos, nos lastimamos. Fue como estar en la camioneta otra vez, pero dentro de una pesadilla.” (original)

⁵⁴¹ “Andrea olía diferente y a veces nos miraba con desprecio y sonrisas. Le dije que era una traidora.” (original)

(...) tinha morrido depois do quarto aborto, sangrando na rua enquanto tentava chegar ao hospital. Os abortos eram ilegais, e as mulheres que os faziam jogavam em seguida as garotas na rua; nos consultórios havia cães, dizia-se que os animais comiam os fetos para não deixar rastros. Ela nos encarou irritada e disse que não tinha medo de morrer. Nós a deixamos chorando na praça (ENRIQUEZ, 2017, p. 56).⁵⁴²

Os abortos na época eram ilegais, porém eram feitos clandestinamente. É um problema social que afeta as mulheres pelo mundo e, em decorrência disso, à sociedade como um todo. A narradora quer chocar a amiga, por isso conta detalhes macabros sobre a colega que morreu realizando um aborto. O relato causa nojo e um impacto muito grande e a amiga, mesmo dizendo não ter medo da morte, acaba chorando, mostrando que o medo de coisas reais e próximas sempre permanece.

A narradora e Paula decidiram ir até o parque Pereyra procurar a garota vista no ônibus, pensando que ela poderia ser a sua nova terceira amiga, em lugar da Andrea. Quando elas chegaram ainda havia famílias e crianças brincando no local. Estava anoitecendo e um vigia perguntou se elas já iam embora e elas responderam afirmativamente. A narradora explica: “dei-lhe um sorriso. Paula não sorria porque estava tão magra que, quando os dentes apareciam, ela parecia uma caveira” (ENRIQUEZ, 2017, p. 57).⁵⁴³ A aparência das personagens é ilustrada mais uma vez, em função de a narradora comparar a amiga com uma caveira, remetendo à morte, e por isso assusta.

O vigia lhes disse para ter cuidado com os escorpiões, uma vez que nesse mês de setembro houve uma invasão do inseto, em virtude de o mês ter sido excepcionalmente quente. A narradora pensou “(...) que numa dessas podia deixar que algum me picasse e morrer. Assim quem sabe se lembrassem de nós, como de Celina morta na rua com seu feto sangrando entre as pernas. Deitei na grama e pensei no veneno” (ENRIQUEZ, 2017, p. 57).⁵⁴⁴ É macabro pensar em sua morte e querer ser lembrado por isso, desejo da narradora, o que em geral só ocorre quando há uma

⁵⁴² “(...) que había muerto después de su cuarto aborto, desangrada en la calle, cuando intentaba llegar al hospital. Eran ilegales los abortos y las mujeres que los hacían enseguida arrojaban a las chicas a la calle; en los consultorios había perros, decían que los animales se comían los fetos para no dejar rastros. Ella nos miró enojada y dijo que no le importaba morir. La dejamos llorando en la plaza. (original)

⁵⁴³ “(...) le sonreí. Paula no sonreía porque estaba tan delgada que cuando los dientes se le asomaban parecía una calavera.” (original)

⁵⁴⁴ “Yo pensé que a lo mejor podía dejar que alguno me picara y morir. Así capaz nos recordaban, como a Celina muerta en la calle con su feto sangrando entre las piernas. Me acosté sobre el pasto y pensé en el veneno.” (original)

morte trágica, como a da colega Celina. Nas palavras de Climent e Pimentel (2021, p. 03),

a reflexão sobre a morte mesclada com o medo e a vontade de morrer são presentes no fluxo de pensamentos dos personagens que, tal como as narrativas de estilo gótico, apresentam um conflito interno, uma vez que o mal e a loucura ameaçam os protagonistas e os demais personagens a partir de dentro de si, gerando uma profunda reflexão sobre suas próprias vidas e levando a um sentimento de pessimismo e negativismo (...).

Enquanto isso, Paula procurava a garota no meio das árvores, chamando-a e “veio me procurar quando escutou algo roçar entre as árvores, quando viu uma sombra branca. As sombras não são brancas, eu lhe disse. Esta era, garantiu-me” (ENRIQUEZ, 2017, p. 57).⁵⁴⁵ Os fantasmas no imaginário social tendem a ser retratados como seres pálidos, brancos ou translúcidos, então pode-se considerar que a personagem tenha visto um fantasma. Por outro lado, pensando de modo mais racional, poderia ser simplesmente uma luz ou um reflexo e por estar procurando algo fantasmal no bosque se sugestionou.

A narradora disse que estavam esgotadas de tanto andar e “a falta de energia era o pior efeito de deixar de comer”⁵⁴⁶ (ENRIQUEZ, 2017, p. 57), sendo as alucinações e desmaios outros efeitos comuns pela falta de comida e líquidos. As adolescentes não encontraram a garota, mas Paula encontrou uma fita branca e acreditou ser dela. A narradora pensava que a fita tinha sido deixada lá por uma família que fez piquenique, mas não lhe disse nada à amiga, a qual considerava o objeto um amuleto, uma mensagem da garota.

Na sequência há a última separação textual do conto com o ano 1994 escrito em negrito. A narradora conta que Paula comemorou seu aniversário na casa da Roxana e elas tinham conseguido “(...) um ácido que, segundo nos disseram, acabara de chegar da Holanda. Chamavam-no de Dragãozinho” (ENRIQUEZ, 2017, p. 58).⁵⁴⁷ Verifica-se como passam os anos e as drogas sempre estão presentes na vida das personagens.

Elas colocaram para tocar um disco do Led Zeppelin, pois “sabíamos que aquilo ia aborrecer o namorado de Andrea, e era isso mesmo que queríamos, aborrecê-lo”

⁵⁴⁵ “Me vino a buscar cuando escuchó un roce entre los árboles, cuando vio una sombra blanca. Las sombras no son blancas, le dije. Ésta era blanca, me aseguró.” (original)

⁵⁴⁶ “La falta de energía era el peor efecto de dejar de comer.” (original)

⁵⁴⁷ “(...) un ácido que, según nos habían dicho, recién había llegado de Holanda. Le decían Dragoncito.” (original)

(ENRIQUEZ, 2017, p. 58).⁵⁴⁸ Elas não gostavam do namorado punk de Andrea e queriam irritá-lo. A narradora explicou que ainda escutavam discos de vinil, mesmo podendo comprar CDs, em razão de as coisas eletrônicas estarem baratas, por causa do valor do peso ainda estar igual ao dólar. No entanto, os pais das garotas não acreditavam que isso fosse durar muito e a narradora afirma

estávamos tão fartas do que eles diziam, meus pais, os outros pais, sempre anunciando o fim, a catástrofe, a volta dos cortes de luz, todos os males patéticos. Agora já não choravam mais pela inflação: choravam porque não tinham trabalho. Choravam como se não tivessem culpa de nada. Nós odiávamos as pessoas inocentes (ENRIQUEZ, 2017, p. 58).⁵⁴⁹

Os adultos viviam em uma crise eterna, pelas coisas ruins que aconteciam ou pelo que ainda iria acontecer, sempre esperando o pior, em virtude de as coisas de fato nunca melhorarem, não importava o governo que estivesse no poder. Quando Andrea e seu namorado chegaram à festa, tocava uma música que ele considerava de velhos idiotas. Ofereceram-lhe um pouco de ácido, avisando que também era de hippies e ele “respondeu que sim, mas, como era algo químico e artificial, ele gostava. Preferia tudo o que era químico, disse, os sucos em pó, os comprimidos, o náilon” (ENRIQUEZ, 2017, p. 59).⁵⁵⁰

Sobre a droga, a narradora afirmou: “o ácido era como uma descarga elétrica muito delicada. Nossos dedos tremiam, colocávamos as mãos diante dos olhos e as unhas pareciam azuis” (ENRIQUEZ, 2017, p. 59).⁵⁵¹ A narradora, Paula e Andrea estavam no quarto da Roxana e havia várias pessoas na casa. O espelho estava pendurado na parede.

Andrea dançava e gritava com as amigas e somente quando tocou um blues romântico voltou a olhar para seu namorado. Nesse momento “ele estava sentado num canto e parecia morto de medo. Apontava algo com o indicador e repetia não sei o quê, porque a música estava alta demais” (ENRIQUEZ, 2017, p. 59).⁵⁵² As pupilas

⁵⁴⁸ “Sabíamos que al novio de Andrea le iba a molestar y eso queríamos, molestarlo.” (original)

⁵⁴⁹ “estábamos tan hartas de lo que decían ellos, mis padres, los otros padres, siempre anunciando el fin, la catástrofe, la vuelta de los cortes de luz, todos los males patéticos. Ahora ya no lloraban por la inflación: lloraban porque no tenían trabajo. Lloraban como si ellos no tuvieran la culpa de nada. Nosotras odiábamos a la gente inocente.” (original)

⁵⁵⁰ “contestó que sí, pero, como era algo químico y artificial, le gustaba. Prefería todo lo químico, dijo, los jugos en polvo, las pastillas, el nailon.” (original)

⁵⁵¹ “El ácido era como una descarga eléctrica muy delicada. Nos temblaban los dedos, nos poníamos las manos frente a los ojos y las uñas parecían azules.” (original)

⁵⁵² “Él estaba sentado en un rincón y parecía muerto de miedo. Señalaba algo con el dedo índice y repetía no sé qué porque la música estaba demasiado alta.” (original)

dele estavam muito dilatadas e a narradora se aproximou dele tentando imitar o olhar de ódio da jovem que viram no bosque e com os cabelos eriçados pela eletricidade:

Você está com medo?, perguntei, e ele me respondeu com um olhar confuso. Era lindo, por isso Andrea não o abandonava. Segurei o queixo dele e com a outra mão o soquei na cabeça, um golpe de punho perto da têmpora. O cabelo, tão bem acomodado pelo gel, transformou-se num monte sem sentido sobre a testa. Paula, vindo de trás, rindo, cortou-o com a tesoura que tínhamos usado para cortar as cartelas de ácido. Só então me dei conta de que ela estava usando no cabelo a fita branca da garota do bosque. Por puro azar, a tesoura atingiu o namorado punk no supercílio, essa parte do rosto que sangra muito (...) (ENRIQUEZ, 2017, p. 62).⁵⁵³

A narradora agrediu o namorado de Andrea em uma atitude imprevisível. Depois ocorreu um acidente com ele e o sangue começou a se espalhar, então

ele se assustou, o punk, se assustou muito quando o sangue gotejou na camiseta branca e certamente viu o mesmo que nós, ou algo parecido distorcido pelo ácido: suas mãos cheias de sangue, as paredes manchadas, nós com facas ao seu redor. Quis sair correndo da casa, mas não encontrava a porta. Andrea o seguiu, tentava falar, mas ele não entendia. Quando saiu ao pátio, o namorado punk tropeçou num vaso de plantas e começou a tremer no chão, não sei se de medo ou porque estava tendo convulsões. (...) alguém estava alucinando com escorpiões ou quem sabe os bichos tivessem invadido de verdade a casa (ENRIQUEZ, 2017, p. 60).⁵⁵⁴

Em minutos a cena se tornou um caos. Não ficou claro se de fato todas as garotas estavam com facas na mão, se era somente a tesoura ou era uma alucinação do namorado de Andrea, o qual estava sob efeito de drogas, após ser agredido na cabeça e muito transtornado vendo sangue por todo lugar. No entanto, a narradora explica que uma das adolescentes de fato estava portando uma faca: “Paula guardou no bolso da calça jeans uma faca quase de brinquedo, uma faquinha de passar geleia

⁵⁵³ “¿Tenés miedo?, le pregunté, y me contestó con una mirada confundida. Era lindo, por eso Andrea nos abandonaba. Era lindo y era inocente. Le agarré el mentón y con la otra mano le pegué en la cabeza, un golpe de puño cerca de la sien. El pelo, tan bien acomodado por el gel, se volvió un montón sin sentido sobre su frente. Paula, desde atrás, riéndose, le tiró con las tijeras que habíamos usado para cortar los cartones de ácido. Recién entonces me di cuenta de que se había puesto la cinta blanca de la chica del bosque en el pelo. De pura mala suerte, la tijera le pegó al novio punk sobre la ceja, esa parte de la cara que sangra mucho (...).” (original)

⁵⁵⁴ “Él se asustó, el punk, se asustó mucho cuando la sangre le goteó sobre la remera blanca y seguramente vio lo mismo que nosotras, o algo parecido distorsionado por el ácido: sus manos llenas de sangre, las paredes manchadas, nosotras con cuchillos a su alrededor. Quiso salir corriendo de la casa, pero no encontraba la puerta. Andrea lo siguió, trataba de hablarle, pero él no le entendía. Cuando salió al patio, el novio punk se llevó por delante una maceta y en el piso empezó a temblar, no sé si de miedo o si serían convulsiones. (...) alguien estaba alucinando con escorpiones o a lo mejor los bichos habían invadido de verdad la casa.” (original)

no pão. Não vamos precisar disto, falou. Ele está morto?, perguntou Andrea, e seus olhos brilharam” (ENRIQUEZ, 2017, p. 59).⁵⁵⁵

A pergunta de Andrea e seu olhar são sinistros, pois o brilho no olhar remete ao desejo, isto é, algo que deveria permanecer oculto veio à tona, o desejo por algo que não se deveria esperar, neste caso, a morte do namorado. No entanto, não se sabe se de fato ele morreu ou se estava inconsciente, em razão de ficar em aberto na narrativa. No fim,

Paula tirou a fita do cabelo e amarrou-a no pulso. Voltamos para a casa, para dançar. Esperávamos que Andrea abandonasse o garoto no chão e voltasse conosco, outra vez as três, com nossas unhas azuis, intoxicadas, dançando diante do espelho que não refletia ninguém mais (ENRIQUEZ, 2017, p. 60).⁵⁵⁶

Aqui está presente o sinistro feminino nas amigas de Andrea, as quais esperavam que ela deixasse o namorado no chão, inconsciente ou morto, e voltasse para a festa com elas. As garotas se mostram como sujeitos sinistros por meio de suas ações radicais ao longo da noite, sobre seus corpos e os corpos dos demais – consumo de drogas, agressão, ameaça, acidentes, portar objetos perigosos – e suas omissões assustadoras – não ajudar o namorado de Andrea, o qual estava tremendo no chão.

No fim, a autora volta a fazer uma referência a intoxicação, a qual também dá nome ao conto, “Os anos intoxicados”, tendo em vista que o conto retrata episódios da vida das jovens ao longo de seis anos consecutivos, de 1989 a 1994, todos eles com a presença marcante das drogas. A narradora fazia alusão a fatos sócio-históricos importantes da Argentina enquanto mostrava a história pessoal das adolescentes, em um paralelo: a decadência política e econômica do país na época da pós-ditadura e a vida das jovens, permeada de pobreza, medo e incertezas. Elas utilizavam a droga como meio de escapar de sua realidade, fugir de um passado sombrio, um presente escuro e um futuro que apenas se podia vislumbrar.

A última imagem do conto, dançar em frente ao espelho que não refletia mais ninguém, pode sugerir que as jovens fossem fantasmas e por isso não se refletiam

⁵⁵⁵ “Paula se guardó en el bolsillo del jean un cuchillo casi de juguete, un cuchillito para untar jalea sobre el pan. No lo vamos a necesitar, dijo. ¿Está muerto?, preguntó Andrea, y le brillaron los ojos.” (original)

⁵⁵⁶ “Volvimos a la casa, a bailar. Esperábamos que Andrea abandonara al chico en el suelo y volviera a nosotras, otra vez las tres con nuestras uñas azules, intoxicadas, bailando frente al espejo que no reflejaba a nadie más.” (original)

mais no espelho, ou seja, elas estariam mortas. É possível pensar que a morte ocorreu na última festa após a ingestão da droga importada, em razão da narradora disse sentir algumas descargas elétricas no corpo ou o cabelo eriçado e leve demais, como se já fosse um fantasma.

No entanto, é mais um conto do livro que não deixa claro o final e que é aberto, deixando dúvidas sobre o ocorrido. Pablo Brescia (2020b, p. 144) explica que no conto a matriz da desapareição também está presente, assim como em quase todos os contos do livro, pelo seu final aberto e tendo em vista a presença de uma garota-fantasma, ocorrendo o extermínio final do namorado punk de uma das adolescentes.

Além disso, o conto todo é carregado de aspectos negativos que remetem ao gótico, como apontam Climent e Pimentel (2021, p. 03), no sentido de não vislumbrar esperança em um futuro melhor e de viver uma realidade dura, escura. Os relacionamentos amorosos das personagens são ruins, as amizades também, assim como os episódios com drogas e álcool, os apagões, o calor insuportável, as músicas tristes, os pais que não se importavam com elas e só reclamavam, a economia caótica, as drogas consumidas diariamente, a saúde piorando a cada dia, o aspecto físico das personagens também pior, assim como o psicológico, a loucura, as mortes em seu entorno, inclusive a amizade entre as três personagens inseparáveis não era igual ao início.

É possível observar que na obra da autora Mariana Enriquez “tanto o pessimismo quanto a degeneração surgem como a única opção possível, pois os personagens estão inseridos em uma realidade em que não há outra saída senão a da fuga constante de uma vida sem sentido (...)” (CLIMENT; PIMENTEL, 2021, p. 04). Tudo era ruim ou triste, fazendo o conto todo ter uma atmosfera gótica e possivelmente era essa impressão sobre a época que a autora queria passar aos leitores, anos ruins, tentando ocultar um passado ainda mais sombrio, e com um futuro que poucos vislumbravam pela frente.

4.4 O sinistro feminino das automutilações resistentes

Neste capítulo serão analisados os contos “Fin de curso”, “Nada de carne sobre nós” e “As coisas que perdemos no fogo”. O sinistro feminino será analisado com mais destaque nas narrativas. Também serão feitas considerações sobre as

automutilações que as personagens praticam em si mesmas. Serão feitas reflexões sobre se essas lesões e danos poderiam ser interpretados como uma forma que as personagens encontraram de resistir às violências sofridas diariamente.

Também será abordada a monstruosidade dos corpos femininos e diversos problemas sociais relacionados às personagens, suas escolhas e aos seus corpos. Serão tecidos comentários sobre alguns transtornos físicos e mentais, também associados a aspectos, padrões e cobranças da sociedade sobre as demais pessoas. Nas narrativas serão ressaltados aspectos ligados ao sinistro, ao fantástico, ao gótico e à distopia.

4.4.1 “Fim de curso”⁵⁵⁷

O conto apresenta narradora homodiegética. Em resumo, trata de uma adolescente, Marcela, que se automutila na escola, mas atribui isso a uma entidade que a obriga a fazê-lo. Depois, uma colega sua, a narradora, passa a se interessar muito em Marcela e termina se automutilando também. A narradora inicia dizendo que nunca prestaram muita atenção na companheira de sala, pois

era uma daquelas garotas que falam pouco, que não parecem muito inteligentes nem bobas demais e que têm aquelas caras esquecíveis (...). Só o que a diferenciava era que se vestia mal, e mais que isso: as roupas que usava pareciam escolhidas para esconder o corpo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 113).⁵⁵⁸

Logo no início a narradora fala sobre a aparência física da colega, tendo em vista os julgamentos e críticas serem ainda maiores na adolescência, quando o físico importa ainda mais. A narradora explica que as roupas dela eram alguns números maiores, folgadas, bem fechadas e era somente a roupa que fazia elas olharem para a adolescente,

apenas para comentar seu mau gosto ou sentenciar que se vestia como uma velha. Chamava-se Marcela. Poderia se chamar Monica, Laura, Maria José, Patricia, qualquer desses nomes intercambiáveis que costumam ter as garotas a quem ninguém presta atenção. Era má aluna, mas raramente os

⁵⁵⁷ “Fin de curso” no idioma original, español.

⁵⁵⁸ “Era una de esas chicas que hablan poco, que no parecen demasiado inteligentes ni demasiado tontas y que tienen esas caras olvidables. Lo único que la diferenciaba era que se vestía mal, feo y algo más: la ropa que usaba parecía elegida para ocultar su cuerpo.” (original)

professores a reprovavam. Faltava muito, mas ninguém comentava sua ausência. Não sabíamos se tinha dinheiro, no que os pais trabalhavam, em que bairro morava. Não nos importava. Até que, na aula de história, alguém deu um pequeno grito de repugnância (ENRIQUEZ, 2017, p 113-114).⁵⁵⁹

As garotas falavam mal da colega e não se importavam com ela. O fato de ela faltar e ninguém comentar sua ausência poderia significar a solidão em sala de aula dessa personagem, mostrando-se afastada dos demais. A pessoa leitora saber do grito antes de seu motivo causa surpresa e instiga a continuar a leitura para saber mais. A causa do grito foi que alguém, possivelmente uma garota chamada Guada, viu que “(...) Marcela arrancou as unhas da mão esquerda. Com os dentes. Como se fossem unhas postiças. Os dedos sangravam, mas ela não demonstrava nenhuma dor. Algumas garotas vomitaram” (ENRIQUEZ, 2017, p. 114).⁵⁶⁰

A cena descrita é muito forte e causa horror. Arrancar as unhas é uma técnica de tortura, então que uma adolescente estivesse fazendo isso nela mesma e sem sequer gritar causa um espanto muito grande. Uma auxiliar tirou Marcela da sala e ela faltou uma semana inteira, contudo ninguém explicou nada aos alunos. Quando ela voltou à escola “havia passado de garota ignorada a garota famosa. Algumas tinham medo dela, outras queriam se tornar suas amigas. O que ela fizera era a coisa mais estranha que já havíamos visto” (ENRIQUEZ, 2017, p. 114).⁵⁶¹

Ao mesmo tempo que a temiam, queriam se aproximar de Marcela. É um desejo do proibido, ela provocou uma inquietante estranheza nas demais personagens. Está presente aqui o sinistro feminino, em que a personagem feminina, no caso Marcela, responde a uma motivação crítica e catártica de reivindicar-se como sujeito sinistro (ABALIA, 2014, p. 842), por meio de sua decisão de automutilar-se, realizando uma ação monstruosa, radical e assustadora sobre o seu corpo.

Os pais das demais alunas se preocuparam com a presença da garota “desequilibrada” em sala de aula, mas por faltar pouco tempo para acabar o ano letivo

⁵⁵⁹ “apenas para comentar su mal gusto o dictaminar que se vestía como una vieja. Se llamaba Marcela. Podría haberse llamado Mónica, Laura, María José, Patricia, cualquiera de esos nombres intercambiables, que suelen tener las chicas en las que nadie se fija. Era mala alumna, pero rara vez recibía la desaprobación de los profesores. Faltaba mucho, pero nadie comentaba su ausencia. No sabíamos si tenía plata, de qué trabajaban los padres, en qué barrio vivía. No nos importaba. Hasta que, en la clase de Historia, alguien dio un pequeño grito asqueado.” (original)

⁵⁶⁰ “Marcela se arrancó las uñas de la mano izquierda. Con los dientes. Como si fueran uñas postizas. Los dedos sangraban, pero ella no demostraba ningún dolor. Algunas chicas vomitaron.” (original)

⁵⁶¹ “Cuando volvió, había pasado de chica ignorada a chica famosa. Algunas le tenían miedo, otras querían hacerse amigas de ella. Lo que había hecho era lo más extraño que nosotras hubiéramos visto.” (original)

em que elas terminariam o Ensino Médio, nada mais aconteceu. Os pais da garota asseguraram: “(...) ela ficaria bem, que tomava medicação, que fazia terapia, que estava controlada” (ENRIQUEZ, 2017, p. 114).⁵⁶² A narradora afirma que seus pais nem prestaram atenção nesse episódio, pois eles só se importavam em ela continuar sendo a melhor aluna, como era todos os anos. Percebe-se que a sociedade pensa primeiro em isolar os supostamente loucos e anormais, querem escondê-los, em razão de serem aquilo que é estranho, devendo permanecer oculto.

Marcela voltou com os dedos enfaixados e a narradora afirma parecer que a colega não lembrava o que havia acontecido. Ela não fez amizade com as garotas que se aproximaram dela após o ocorrido e ela não falava nada, “(...) as escutava mas nunca respondia e ficava encarando-as tão fixamente que acabou dando medo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 114).⁵⁶³

Alondra Vanessa Bernal Ortega (2022) analisou o mundo infantil monstruoso em contos de Mariana Enriquez em sua tese de licenciatura, explicando: “(...) as autolesões que se realiza Marcela a irão instalar em um espaço alternativo às demais jovens (...). Passa assim de ocupar um lugar marginalizado a um lugar de protagonista na sala de aula, lugar no qual antes permanecia invisibilizada” (BERNAL ORTEGA, 2022, p. 34, tradução nossa).⁵⁶⁴

Depois a narradora afirma, de modo contundente, “foi no banheiro que tudo começou de verdade” (ENRIQUEZ, 2017, p. 115).⁵⁶⁵ Ela estava lá com a amiga Agustina, estavam discutindo algo quando de repente “(...) Marcela sacou de algum lugar (do bolso, provavelmente) uma gilete. Com rapidez precisa fez um talho na própria bochecha” (ENRIQUEZ, 2017, p. 115).⁵⁶⁶ Novamente, Marcela se automutila e o fez de modo inesperado.

Apesar do sangue que saía quase jorrando, as garotas não fizeram nada e “Marcela continuava se olhando no espelho, estudando a ferida, sem um gesto de dor. Isso foi o que mais me impressionou: não havia doído, (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p.

⁵⁶² “(...) ella se pondría bien, que tomaba medicación, hacía terapia, que estaba contenida.” (original)

⁵⁶³ “(...) las escuchaba pero nunca respondía, y se quedaba mirándolas tan fijo que, al final, les dio miedo.” (original)

⁵⁶⁴ “(...) las autolesiones que se realiza Marcela la instalarán en un espacio alterno a las demás jóvenes, (...). Pasa así, de ocupar un lugar marginal a un lugar protagónico en la sala de clases, lugar en el que antes permanencia invisibilizada.” (original)

⁵⁶⁵ “Fue en el baño donde todo empezó de verdad.” (original)

⁵⁶⁶ “Hasta que Marcela sacó de algún lado (el bolsillo, probablemente) una gillette. Con rapidez exacta se cortó un tajo en la mejilla.” (original)

115).⁵⁶⁷ O normal seria a personagem sentir dor ou desconforto e expressar isso de algum modo, mas o fato de parecer que ela não sentia nada era o mais inquietante.

Uma menina saiu do banheiro onde fazia xixi e viu Marcela tentando estancar o sangue com um lenço e a narradora afirmou, “o sorriso de Marcela, que continuava se olhando enquanto apertava o lenço contra o rosto, era bonito. O rosto dela era bonito” (ENRIQUEZ, 2017, p. 115).⁵⁶⁸ A narradora (e somente ela) destaca a beleza de Marcela no meio do sangue, da ferida e do caos, pois ela continuava sorrindo, em uma atitude sinistra, depois de se automutilar. Desse fato inexplicável e sorriso fora de contexto, a narradora conseguiu ver o belo, que neste caso estava no imperfeito e fora dos padrões, contrário ao esperado que seria uma beleza pura e perfeita. A narradora concluiu: “Um sorriso que podia conquistar qualquer um” (ENRIQUEZ, 2017, p. 115).⁵⁶⁹

Observa-se, conforme aponta David Loría Araujo (2020, p. 58) em sua análise sobre forças obscuras e narrativas porosas de Mariana Enriquez, no início do conto a narradora dizer que a personagem de Marcela era comum e esquecível e depois das autolesões ela passa a destacar a beleza da colega, mostrando o seguinte: “a narradora encontra beleza nessa violência aparentemente autoinflingida e a perspectiva se altera” (LORÍA ARAUJO, 2020, p. 58).⁵⁷⁰

Novamente Marcela faltou durante uma semana às aulas e, quando voltou, “todos tentavam não ficar olhando a venda que cobria metade do rosto, e ninguém conseguia” (ENRIQUEZ, 2017, p. 115).⁵⁷¹ As pessoas queriam olhar aquilo que deveria permanecer oculto, escondido, em razão de gerar interesse e morbidez, era algo sinistro. A narradora passou a procurar se sentar mais perto de Marcela nas aulas, quase de forma obsessiva e afirmou “a única coisa que eu queria era que ela falasse comigo, que me explicasse. Queria visitá-la em sua casa. Queria saber tudo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 115).⁵⁷²

⁵⁶⁷ “Marcela se seguía mirando al espejo, estudiando la herida, sin un gesto de dolor. Eso fue lo que más me impresionó: no le había dolido, (...)” (original)

⁵⁶⁸ “La sonrisa de Marcela, que seguía mirándose mientras se apretaba la cara con el pañuelo, era hermosa. Su cara era hermosa.” (original)

⁵⁶⁹ “Una sonrisa que podía enamorar a cualquiera.” (original)

⁵⁷⁰ “(...) la narradora encuentra belleza en esa violencia aparentemente autoinflingida y la perspectiva se trastoca.” (original)

⁵⁷¹ “todos trataban de no mirar la venda que le cubría la mitad de la cara y nadie lo conseguía.”

⁵⁷² “Lo único que quería era que me hablara, que me explicara. Quería visitarla en su casa. Quería saber todo.” (original)

Alguns comentavam que Marcela poderia ser internada tendo em vista seu comportamento considerado anormal e doentio. A narradora se sentou ao lado de Marcela e pode ver de perto o que estava acontecendo com ela e todas as demais colegas olhavam tudo

(...) assustadas, maravilhadas. Começou com seus tremores, que não eram bem tremores, mas sim sobressaltos. Sacudia as mãos no ar como se espantasse algo invisível, como se tentasse impedir que algo batesse nela. Depois começou a tapar os olhos enquanto dizia que não com a cabeça. Os professores notavam, mas tratavam de ignorar. Nós também. Era fascinante. Ela desmoronava em público sem pudores e nós é que sentíamos vergonha (ENRIQUEZ, 2017, p. 116).⁵⁷³

Depois Marcela começou a arrancar os cabelos, deixando mechas na carteira e “em uma semana, começou a aparecer o couro cabeludo, rosado e brilhante” (ENRIQUEZ, 2017, p. 116).⁵⁷⁴ Verifica-se como Mariana Enriquez destaca muito o corpo de suas personagens femininas, não de um modo delicado, frágil ou sexualizado e erótico, mas sobretudo como corpos monstruosos, fora dos padrões de beleza vigentes. María Paz Salinas (2020) em seu artigo sobre a feiura como postura ética no presente conto de Mariana Enriquez explica:

estes ‘comportamentos estranhos’ [automutilação] mudam a aparência, pois ter o corpo ou a cara com cicatrizes não é considerado como beleza, mas ao contrário, é feio, provoca nojo e rejeição. (...) a feiura de Marcela faz que nos enfrentemos a nossos limites de classificação, refletamos sobre os valores éticos e intrínsecos como o hedonismo. A narradora encontra a Marcela impressionante, mesmo que simbolize ‘a feiura’ (...) (PAZ SALINAS, p. 18, tradução nossa).⁵⁷⁵

Constata-se que na narrativa, quem fica com vergonha pelos seus atos não é a Marcela, mas sim as colegas e professores “(...) por fascinar-se diante de sua metamorfose, atração abjeta, que se mostra no detalhe mórbido com que é referido o

⁵⁷³ “(...) asustadas, maravilladas. Empezó con sus temblores, que no eran temblores sino más bien sobressaltos. Sacudía las manos en el aire como si espantara algo invisible, como si intentara que algo no la golpeará. Después empezó a taparse los ojos mientras decía que no con la cabeza. Los profesores lo veían, pero trataban de ignorarlo. Nosotras también. Era fascinante. Ella se derrumbaba en público sin pudores y a nosotras nos daba vergüenza.” (original)

⁵⁷⁴ “A la semana empezó a adivinarse el cuero cabelludo, rosado y brillante.” (original)

⁵⁷⁵ “Estos ‘comportamientos extraños’ cambia (sic) la apariencia, pues tener el cuerpo o la cara con cicatrizes no es considerado como belleza sino al contrario, es feo, provoca asco y rechazo. (...) la fealdad de Marcela hace que nos enfrentamos a nuestros límites de clasificación, reflexionamos sobre los valores éticos e intrínsecos como del hedonismo. La narradora encuentra a Marcela impresionante, aunque simboliza ‘la fealdad’.” (original)

seu corpo dilacerado. A força se curva em direção ao olho que observa e à voz que narra” (LORÍA ARAUJO, 2020, p. 58).⁵⁷⁶

No entanto, é somente a narradora, a qual não tem nome próprio na narrativa, quem vê beleza na colega Marcela e continua querendo se aproximar dela, em razão de os demais só sentirem nojo, vergonha e falavam em internar a adolescente, apesar de não conseguirem parar de olhar para a jovem. A personagem de Marcela, assim como outras do livro – como as mulheres ardentes, mostradas no último conto a ser analisado, “As coisas que perdemos no fogo” –, “são percebidas como ‘monstruosas’, horríveis’, ‘feias’ e ‘loucas’, mostram suas cicatrizes, queimaduras e usam comportamentos *autoinflingidos*” (PAZ SALINAS, 2020, p. 21, tradução nossa)⁵⁷⁷ e personagens femininas assim

(...) usam costumes autodestrutivos, o que é considerado como uma forma de ‘loucura’, são consideradas ‘feias’, ‘monstruosas’, já que cometem atos estranhos mostrando as cicatrizes e queimaduras, uma nova percepção estética distinta da beleza ideológica como protesto e liberação contra um ambiente hostil (PAZ SALINAS, 2020, p. 19, tradução nossa).⁵⁷⁸

Essas mulheres utilizam seus corpos para protestar, como forma de se libertar das imposições, violências e hostilidades sofridas diariamente, mesmo que para isso tenham que se automutilar. Um dia Marcela saiu correndo da aula e a narradora foi atrás dela, assim como Agustina e Tere, a garota que no episódio do banheiro havia ajudado com o lenço, pois “nós nos sentíamos responsáveis. Ou queríamos ver o que ela ia fazer, como ia terminar tudo aquilo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 116).⁵⁷⁹

Toda a situação gerava muita curiosidade nas colegas. De novo, Marcela estava no banheiro. Ela estava gritando e chorando como uma criança. Nesse momento, “o curativo tinha caído e pudemos ver os pontos da ferida. Apontava para uma das privadas e gritava ‘vá embora me deixe em paz chega’. Havia algo no

⁵⁷⁶ “(...) no es Marcela quien se ruboriza, sino sus maestros y sus compañeras, por fascinarse ante su metamorfosis, atracción abyecta, que se muestra en el detalle morboso con que es referido su cuerpo lacerado. La fuerza se pliega hacia el ojo que mira y la voz que narra.” (original)

⁵⁷⁷ “(...) son percibidas como “monstruosas” “horribles”, “feas” y “locas”, muestran sus cicatrices, quemaduras y usan comportamientos autoinflingidos.” (original)

⁵⁷⁸ “(...) usan costumbres autodestructivas lo cual es considerado como una forma de “locura”, son percibidas como “feas”, “monstruosas”, dado que cometen actos extraños mostrando las cicatrices y quemaduras, una nueva percepción estética distinta a la belleza ideológica como protesto y liberación en contra de un ambiente hostil.” (original)

⁵⁷⁹ “Nos sentíamos responsables. O queríamos ver qué iba a hacer, cómo iba a terminar todo eso.” (original)

ambiente, luz demais, o ar fedia mais do que de costume a sangue, urina e desinfetante” (ENRIQUEZ, 2017, p. 116).⁵⁸⁰

A narradora e Marcela dialogaram brevemente: “— O que está acontecendo, Marcela? — Você não está vendo? — Vendo quem? — Ele. Ele! Ali na privada! Você não está vendo? Ela me olhava, ansiosa e assustada, mas não confusa: estava vendo algo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 116-117).⁵⁸¹ Porém, a narradora não viu nada ali, só “(...) a tampa escangalhada e a correntinha da descarga, que estava quieta demais, anormalmente quieta” (ENRIQUEZ, 2017, p. 117).⁵⁸²

A narradora disse não ver ninguém ali e Marcela a agarrou pelo braço, tocando-a pela primeira vez e disse claro que ela o estava vendo, pois ele estava lá, na privada, e pediu para a narradora falar com ele. As palavras de Marcela pareciam ser uma alucinação, mas também poderia ser algo inventado para dizer às demais garotas.

É possível observar, assim como aponta María Paz Salinas (2020, p. 14), como a personagem de Marcela sempre está associada a lugares sujos como banheiros, e materiais biológicos como urina, vômito, cabelos arrancados e sangue que causam nojo e de modo geral as pessoas querem manter distância desses materiais, sobretudo se forem de outra pessoa. O mesmo nojo está presente nas personagens com relação à personagem de Marcela, de quem todos querem manter distância, com exceção da narradora.

Em seguida, a narradora notou que à Marcela “(...) quase não lhe restavam cílios. Ela os vinha arrancando. Logo passaria às sobrancelhas, imaginei” (ENRIQUEZ, 2017, p. 117).⁵⁸³ Novamente a narradora destaca algo do corpo de Marcela, as mutilações que esta provocava em si mesma, aumentando a cada dia. A narradora disse não escutar nada e Marcela replicou que esse ser lhe falou algo.

A narradora pediu para Marcela lhe contar, mas Agustina entrou no meio da conversa e disse “(...) que deixasse Marcela em paz, perguntando-me se estava louca, não está vendo que não tem ninguém, não entre no jogo dela, isso me dá medo,

⁵⁸⁰ “La venda se le había caído y pudimos ver los puntos de la herida. Señalaba uno de los inodoros y gritaba «andate dejame andate basta». Había algo en el ambiente, demasiada luz, y el aire apestaba más de lo habitual a sangre, pis y desinfetante” (original)

⁵⁸¹ “—¿Qué pasa, Marcela? —¿No lo ves? —A quién. —A él. ¡A él! ¡Ahí en el inodoro! ¿No lo ves? Me miraba ansiosa y asustada, pero no confundida: estaba viendo algo.” (original)

⁵⁸² “(...) la tapa destartalada y la cadena, que estaba demasiado quieta, anormalmente quieta.” (original)

⁵⁸³ “(...) casi no le quedaban pestañas tampoco. Se las había estado arrancando. Pronto empezaría con las cejas, imaginé.” (original)

vamos chamar alguém. Foi interrompida por Marcela, que berrou CALA A BOCA, PUTA DE MERDA” (ENRIQUEZ, 2017, p. 117).⁵⁸⁴

Agustina achou que tudo aquilo era um tipo de brincadeira de Marcela e não queria que a narradora desse continuidade à conversa, como se acreditasse naquilo. O grito, ressaltado em letras maiúsculas, mostra o quanto Marcela ficou nervosa com a intervenção na sua conversa com a narradora, mas elas continuaram dialogando:

— Não dê bola para essas tontas, Marcela. O que ele está dizendo? — Que não vai embora. Que é de verdade. Que vai me seguir e me obrigar a fazer coisas e que não posso dizer não. — Como ele é? — É um homem, mas usa um vestido de primeira comunhão. Tem os braços para trás. Está sempre rindo. Parece chinês, mas é anão. Tem o cabelo empastado de brilhantina. E me obriga. — Te obriga a quê? (ENRIQUEZ, 2017, p. 117-118).⁵⁸⁵

Marcela descreveu uma figura semelhante a um duende religioso, quem a obrigava a fazer coisas, mas quando ia dizer o que lhe obrigava a fazer, uma professora chegou no banheiro e a garota não disse mais nada. A luz e o cheiro do ambiente do banheiro foram destacados pela narradora, podendo fazer parte de um evento sobrenatural descrito por Marcela e, portanto, parte do fantástico, em razão de passar dos limites do real, instalando no cotidiano um evento anormal e gerando inquietações e dúvidas nas personagens e no leitor.

Por outro lado, é possível considerar que tudo não passa de uma paranoia e alucinações de Marcela causadas por um transtorno mental, visto que a paranoia, a perseguição e as alucinações são comuns no modo gótico (ORDIZ ALONSO-COLLADA, 2014b, p. 57). Nessa leitura, o conto não seria mais fantástico, em função de não ser considerado um evento sobrenatural, mas uma visão da personagem, caracterizando o modo gótico.

Ainda, pensando de um modo mais racional, cheiros muito fortes de desinfetantes conforme descritos pela narradora, poderiam causar alucinações, abrindo possibilidade para outra leitura, como tende a acontecer nas narrativas insólitas em que há diversas possibilidades de leitura. Marcela deixou de frequentar a escola depois desse episódio.

⁵⁸⁴ “(...) que dejara en paz a Marcela, preguntándome si estaba loca, no ves que no hay nada, no le sigas el juego, me da miedo, llamemos a alguien. Fue interrumpida por Marcela, que le aulló CALLATE, PUTA DE MIERDA.” (original)

⁵⁸⁵ “—No les des bola a estas taradas, Marcela, ¿qué dice? —Que no se va a ir. Que es de verdad. Que me va a seguir obligando a hacer cosas y no le puedo decir que no. —¿Cómo es? —Es un hombre, pero tiene un vestido de comunión. Tiene los brazos para atrás. Siempre se ríe. Parece chino pero es enano. Tiene el pelo engominado. Y me obliga. —¿Te obliga a qué?” (original)

No entanto, a narradora tomou a decisão de ir visitá-la em sua casa. Ela tocou a campainha tremendo e se surpreendeu quando Marcela abriu a porta, em razão de ela imaginar a colega estando dopada, sem sair da cama. Além disso, pois ela “(...) se apresentou muito distinta, com um gorro de lã cobrindo a cabeça decerto já quase careca, uma calça jeans e um pulôver de tamanho normal. Exceto pelos cílios, que não haviam crescido, parecia uma garota sã, comum” (ENRIQUEZ, 2017, p. 118).⁵⁸⁶ A colega não a convidou a entrar, ao contrário, ela saiu para fora e fechou a porta atrás de si. Marcela lhe disse:

— Você não precisava ter vindo — disse ela. — Eu quero saber. — Saber o quê? Não volto mais para a escola, terminou, esqueça tudo. — Quero saber o que ele te obriga a fazer. Marcela me encarou e farejou o ar ao redor. Depois desviou os olhos para a janela. As cortinas tinham se movido levemente (ENRIQUEZ, 2017, p. 118-119).⁵⁸⁷

O fato de as cortinas se mexerem pode ser um sinal de alguém na janela, olhando ou tentando olhar em direção a elas e o fato de Marcela olhar para a janela pode significar ela esperar que de fato alguém fosse espiá-las. Antes de entrar e fechar a porta de sua casa, Marcela disse “— Você já vai saber. Ele mesmo vai te contar algum dia. Acho que vai te pedir. Logo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 119).⁵⁸⁸ A frase de Marcela é assustadora e sinistra, pois significa que algo que estava oculto e que era estranho pode vir à tona, tornando-se conhecido.

No fim, há uma reviravolta interessante. A narradora estava indo embora, sentada no ônibus, e afirmou: “(...) senti palpitar a ferida que eu fizera na coxa, sob os lençóis, na noite anterior. Não doía. Massageei a perna com suavidade, mas com força suficiente para que o sangue, ao brotar, desenhasse um fino traço úmido em meu jeans azul-celeste” (ENRIQUEZ, 2017, p. 119).⁵⁸⁹ No idioma original, conforme consta na nota de rodapé, a narradora esclarece ter feito o corte com uma *trincheta*, traduzido ao português seria um estilete.

⁵⁸⁶ “(...) se la veía muy distinta, con una gorra de lana que le cubría la cabeza seguro ya casi pelada, un jean y un pulóver de tamaño normal. Salvo por las pestañas, que no habían crecido, parecía una chica sana, común.” (original)

⁵⁸⁷ “—No tendrías que haber venido —dijo. —Quiero saber. —¿Qué querés saber? No vuelvo más a la escuela, se terminó, olvidate de todo. —Quiero saber qué te obliga a hacer él. Marcela me miró y olfateó el aire alrededor. Después desvió los ojos hacia la ventana. Las cortinas se habían movido apenas.” (original)

⁵⁸⁸ “—Ya te vas a enterar. Él mismo te lo va a contar algún día. Te lo va a pedir, creo. Pronto.” (original)

⁵⁸⁹ “(...) sentí cómo palpitaba la herida que me había hecho en el muslo con una trincheta, bajo las sábanas, la noche anterior. No dolía. Me masajeeé la pierna con suavidad, pero con la suficiente fuerza para que la sangre, al brotar, dibujara un fino trazo húmedo sobre mis jeans celestes.” (original)

Portanto, a narradora confessa ter começado a se automutilar também. O destaque é em seu corpo, em sua ferida que palpita, apesar de não doer, mas que a narradora massageia com força, a ponto de a ferida novamente sangrar e manchar sua roupa. O destaque é no corpo mutilado e monstruoso, no sinistro feminino, em razão de a narradora se reivindicar como um sujeito sinistro pela sua decisão também radical e monstruosa de se automutilar.

O final do conto mais uma vez é aberto. Pode significar que a narradora já estava ouvindo o anão, conforme a Marcela falou que iria acontecer, e ele teria pedido para ela se cortar e a narradora lhe obedeceu. Nesse caso, seria um fenômeno inexplicável, que desestabiliza os limites do cotidiano, provocando estranhamento da realidade. O leitor passa a se questionar sobre o fenômeno transgressor das leis do nosso mundo, remetendo a um fato fantástico, na acepção de David Roas (2016, p. 21-22). Seguindo esta leitura, Bernal Ortega (2022, p. 35, tradução nossa) afirma: “o monstro irá atrair a protagonista por meio das ações de sua companheira, pelas quais sentirá fascinação”.⁵⁹⁰

Outro aspecto importante para pensar o fantástico na narrativa da escritora argentina é destacado por María Angélica Semilla Durán (2019) em seu artigo sobre os fantasmas na obra de Mariana Enriquez. Ela afirma que o ponto de vista da narradora e das personagens femininas, seriam olhares instáveis:

(...) levam em si o início da invalidação e habilitam a polêmica, não somente entre o real e o imaginado ou alucinatório, mas entre o clichê sexista da loucura feminina e o mito da clarividência da bruxa. Ali, nessa encruzilhada entre a razão e os afetos, entre o corpo e a mente, entre a construção social e a construção mítica re-visitada se instala a ambigüidade do fantástico e se preparam as condições de *impossível relação* própria ao horror (DURÁN, 2018, p. 265, tradução nossa).⁵⁹¹

De acordo com Lória Araujo (2020, p. 58), “é evidente a manipulação afetiva que sofrem estas mulheres. São possuídas por entidades masculinizadas, imunes aos meios médicos ou terapêuticos, cuja coerção as leva a se fazerem dano”⁵⁹². Apesar

⁵⁹⁰ “(...) el monstruo atraerá a la protagonista a través de las acciones de su compañera, por las cuales sentirá fascinación.”

⁵⁹¹ “(...) llevan en sí el germen de la invalidación y habilitan la polémica, no solamente entre lo real y lo imaginado o alucinatorio, sino entre el cliché sexista de la locura femenina y el mito de la clarividencia de la bruja. Allí, en esa encrucijada entre la razón y los afectos, entre el cuerpo y la mente, entre la construcción social y la construcción mítica re-visitada se instala la ambigüedad de lo fantástico y se preparan las condiciones de la imposible relación propia al horror.”

⁵⁹² “(...) es evidente la manipulación afectiva que sufren estas mujeres. Son poseídas por entidades masculinizadas, imunes a los medios médicos o terapéuticos, cuya coerción las lleva a hacerse daño.”

de ser dominada por outro ser, a existência de Marcela também “deixa uma pegada indelével, adere, ‘gruda’ em quem tem contato com ela” (LORÍA ARAUJO, 2020, p. 59)⁵⁹³, mostrando o poder exercido pela adolescente na colega.

Interessante ressaltar que Mariana Enriquez já havia retratado anteriormente uma personagem chamada Marcela e com várias características comuns à personagem da presente narrativa em um conto chamado “Nem aniversários nem batizados”, no livro publicado em 2009, *Os perigos de fumar na cama*⁵⁹⁴ (ENRIQUEZ, 2023), sendo este é possivelmente em um jogo intertextual com sua própria obra. A finalidade poderia ser trabalhar mais a história de um mesmo personagem, podendo ser um relato anterior ou ulterior cronologicamente, dando uma continuação ao personagem, a fim de que se entenda melhor a sua complexidade. Naquele conto, quase ao final, descobriu-se que a personagem era abusada sexualmente, mas não se conhece seu agressor.

Sabendo disso ou mesmo sem saber, seria possível pensar que a personagem de Marcela sofre por coisas que é obrigada a fazer, como ela mesma diz no conto, por um homem pequeno, visto que o abuso sexual é uma das piores experiências pela qual muitas jovens passam, são obrigadas a fazer coisas que não querem. Em última instância, ao pensar na roupa usada pelo pequeno homem, uma roupa de comunhão, remete à igreja e os casos de pedofilia e abuso sexual ocorridos nesse âmbito com frequência. Sobre a leitura remetendo ao abuso sexual, Yuliana Ramos Orta (2018, p. 07, tradução nossa) explica:

(...) acredito que não se deve ignorar a possível relação do abuso sexual e dos atos violentos de Marcela, estes últimos entendidos como o meio que utiliza a menina para processar e canalizar a violência que recebe de outra pessoa. (...) Considero, então, que a liberação de Marcela radica nesses atos autodestrutivos, sobretudo porque só com esses atos ela pode manter o controle total do que ocorre em seu corpo, a diferença de um ato de abuso sexual. Para Marcela, a violência atua como liberação e como método de sobrevivência dentro do mundo violento que a rodeia.⁵⁹⁵

⁵⁹³ “(...) su existencia deja una huella indeleble, se adhiere, se «pega» en quienes tienen contacto con ella.” (original)

⁵⁹⁴ *Los peligros de fumar en la cama* (original).

⁵⁹⁵ “(...) creo que no se debe ignorar la posible relación entre el abuso sexual y los actos violentos de Marcela, estos últimos entendidos como el medio que utiliza la niña para procesar y canalizar la violencia que recibe de otra persona. (...) Considero, entonces, que la liberación de Marcela radica en esos actos autodestructivos, sobre todo porque sólo con estos actos ella puede mantener el control total de lo que ocurre en su cuerpo, a diferencia de un acto de abuso sexual. Para Marcela, la violencia funge como liberación y como método de supervivencia dentro del mundo violento que le rodea.” (original)

Essa é uma hipótese representando algo horrível, mas que poderia acontecer, assim como de fato ocorre tanto na vida real. Essa liberação de Marcela seria uma forma de resistir de alguma forma ao que acontece com ela. A narradora, assim como o leitor, não vai saber os reais motivos que levaram a personagem a se automutilar – poderia ser por alucinações causadas por algum transtorno mental, ou por traumas que passava, como abusos sexuais e bullying – abrindo a possibilidade de diversas leituras da narrativa.

Pensando em outra hipótese, se fosse uma brincadeira de Marcela ou um sintoma de um transtorno mental ou uma alucinação devido ao forte cheiro do banheiro, seria (quase) impossível que a outra garota visse o mesmo, não haveria uma explicação racional contundente, portanto, de algum modo o fenômeno seria inexplicável.

No entanto, também pode ser que a narradora simplesmente decidiu se automutilar, imitando a sua colega, em razão de no fim a narradora não afirmar que foi o anão quem a mandou se cortar, ela não o cita nem afirma tê-lo visto ou ouvido. Talvez ela tenha se cortado copiando o comportamento de Marcela, quem ela considerava tão bela e interessante após vê-la se automutilando, pois na adolescência é comum um imitar ao outro, sem pensar no que fazem e nas consequências de suas atitudes.

Mariana Enriquez aborda “(...) o terror do plano cotidiano, toma como ponto de partida cenas urbanas e espaços conhecidos de Buenos Aires, desenvolve uma problemática próxima ao leitor, penetra nos medos ou dúvidas que confrontam a sociedade de hoje” (PAZ SALINAS, 2020, p. 01, tradução nossa)⁵⁹⁶.

Entre esses medos estão o temor ao bullying, um problema comum principalmente nas escolas e entre crianças e adolescentes, às automutilações, ocorridas nesse mesmo âmbito e à loucura. São medos comuns no século XXI, os quais a autora trabalha associando-os ao fantástico e ao gótico, possibilitando uma maior diversidade de leituras da narrativa, gerando diversas reflexões, entre elas, o que é bonito e feio, certo ou errado, real ou imaginário, levando a pensar questões pertinentes sobre o papel dos adultos na educação dos jovens e a atitude de uns com os outros (desprezo, empatia, indiferença etc.).

⁵⁹⁶ “(...) el terror del plano cotidiano, toman como punto de partida escenas urbanas y espacios conocidos de Buenos Aires, desarrollan una problemática cerca al lector, penetran en los miedos o dudas que confronta la sociedad de hoy.” (original)

4.4.2 “Nada de carne sobre nós”

A narradora do conto é autodiegética. Ela inicia dizendo: “eu a avistei quando estava a ponto de atravessar a avenida. Estava no meio de um monte de lixo, abandonada em cima das raízes de uma árvore” (ENRIQUEZ, 2017, p. 121).⁵⁹⁷ A descrição é ambígua e o leitor pensa ser sobre uma pessoa ou um animal. Depois a narradora revela tratar-se de uma caveira, sem mandíbula nem dentes, os quais devem ter sido arrancados por estudantes de Odontologia. Em resumo, o conto trata de uma moça que encontra um crânio no lixo, ela termina com o namorado e deixa de comer para tornar-se cada vez mais parecida com a caveira.

A narradora foi até o seu apartamento, o qual ficava a duzentos metros dali, com “(...) a caveira entre as mãos, como se caminhasse para uma cerimônia pagã no bosque” (ENRIQUEZ, 2017, p. 121).⁵⁹⁸ Já no início da narrativa há alusão a rituais pagãos, como aqueles realizados por bruxas ou pajens, utilizando caveiras, plantas, unguentos, dentre outros⁵⁹⁹, indicando o início de uma ambientação gótica na narrativa por causa dos ossos encontrados no lixo. A narradora, sem nome próprio, colocou a caveira em cima da mesa da sala e notou ser pequena, se perguntando se seria de uma criança. Ela a analisou melhor e viu

um nome escrito. E um número. “Tati, 1975.” Quantas opções. Podia ser seu nome, Tati, nascida em 1975. Ou sua dona podia ser uma Tati nascida em 1975. Ou o número talvez não fosse uma data e tivesse a ver com alguma classificação. Por respeito, decidi batizá-la com o genérico Caveira. À noite, quando meu namorado voltou do trabalho, já era somente Vera (ENRIQUEZ, 2017, p. 122).⁶⁰⁰

Considerando o número 1975 como uma data, observe-se que a ditadura da Argentina durou de 1976 a 1983. No entanto, há relatos de desapareções forçadas de

⁵⁹⁷ “La vi cuando estaba a punto de cruzar la avenida. Estaba entre un montón de basura, abandonada sobre las raíces de un árbol.” (original)

⁵⁹⁸ “(...) con la calavera entre las manos, como si caminara hacia una ceremonia pagana del bosque.” (original)

⁵⁹⁹ Para saber mais sobre rituais que festejam e ritualizam a morte, envolvendo caveiras e outros adereços, veja-se: http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542014000900004&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 01 set. 2023.

⁶⁰⁰ “(...) que tenía un nombre escrito. Y un número. «Tati, 1975». Cuántas opciones. Podía ser su nombre, Tati, nacida en 1975. O su dueña podía ser una Tati parida en 1975. O el número quizá no era una fecha y tenía que ver con alguna clasificación. Por respeto decidí bautizarla con el genérico Calavera. Por la noche, cuando mi novio volvió del trabajo, ya era solamente Vera.” (original)

peessoas no país desde 1974 (IDENTIFICACIÓN, 2021). Sendo assim, essa caveira poderia ser de uma pessoa desaparecida na ditadura, em razão dos corpos não identificados costumar serem utilizados em faculdades e cursos para estudos. No entanto, essa seria somente uma hipótese e a narradora explica que esse nome poderia significar diversas coisas.

Quando o namorado da narradora chegou do trabalho e viu a caveira se sobressaltou um pouco, “(...) mas não se levantou. Também é preguiçoso e está ficando gordo. Não gosto de gordos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 122).⁶⁰¹ Aqui a narradora começa a falar do aspecto físico do seu namorado e lhe incomoda o seu corpo, ele estar engordando, em uma atitude que poderia ser considerada como gordofobia. O namorado pergunta se a caveira é de verdade e gritou com a narradora:

Por que você trouxe isto, bradou, exagerado, de onde a tirou. Julguei que estava fazendo um escândalo e ordenei que baixasse a voz. Tentei explicar com calma que a encontrara jogada na rua, embaixo de uma árvore, abandonada, e que teria sido totalmente indecente de minha parte agir com indiferença e deixá-la ali. — Você está louca. — Pode ser — respondi, e levei Vera para o quarto (ENRIQUEZ, 2017, p. 122).⁶⁰²

A narradora fala que seria indecente deixar a caveira no lixo, e fala isso como se a caveira fosse sentir algo. Já o namorado se mostra agressivo com a narradora e no fim da discussão a tacha de louca. Como já foi visto em outros contos analisados, por exemplo em “O quintal do vizinho”, esse é um comportamento comum dos homens, sobretudo em discussões, finalizar dizendo que a mulher é ou está louca. Isso serve como forma de diminuí-la e acabar com a discussão, pois qualquer coisa que ela diga ou faça só irá confirmar essa suposta loucura, além de responsabilizá-la e culpá-la por todo o ocorrido.

Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez (2012, p. 08) em artigo sobre os fundamentos teórico-formais do gótico literário, explica que muitas narrativas góticas, em especial do século XIX, trataram da loucura das mulheres, real ou não, assim como o tema do seu confinamento, sendo que as obras têm em comum plasmarem o desejo de controlar as personagens femininas. Portanto, a loucura é um tópico do modo

⁶⁰¹ “(...) pero no se levantó. También es perezoso y se está poniendo gordo. No me gustan los gordos. (original)

⁶⁰² “Por qué trajiste esto, me gritó, exagerado, de dónde la sacaste. Juzgué que estaba haciendo un escándalo y le ordené que bajara la voz. Traté de explicarle con tranquilidad que la había encontrado tirada en la calle, bajo un árbol, abandonada, y que hubiese sido totalmente indecente por mi parte actuar con indiferencia y dejarla ahí. —Estás loca. —Puede ser —le dije, y me llevé a Vera a la habitación.” (original)

gótico importante e que irá aparecer nesta narrativa, assim como já apareceu em várias outras do presente *corpus*.

Apesar da briga, o namorado ficou esperando que a narradora lhe fizesse a comida, visto que o papel de cuidar da casa e da cozinha continuaria sendo das mulheres, conforme os padrões patriarcais arraigados na sociedade. Ela pensou: ele “não tem que comer mais, está ficando gordo, as coxas já roçam uma na outra, (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 122).⁶⁰³ Depois de esperar por volta de uma hora e perceber que ela não lhe iria preparar a comida, o namorado a xingou e ligou para pedir uma pizza. A narradora afirmou “a preguiça: prefere pedir comida em casa a caminhar até o centro e comer num restaurante. O gasto de dinheiro é quase o mesmo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 122-123).⁶⁰⁴ Além de gordo, a narradora considera o namorado preguiçoso.

A narradora falou com a Vera, em voz alta: “— Vera, não sei o que fazer com ele. Se ela pudesse falar, sei que me diria para largá-lo. É uma questão de bom senso” (ENRIQUEZ, 2017, p. 123).⁶⁰⁵ Depois disso, ela borrifou perfume na cama e passou um pouco na caveira, decidindo no dia seguinte ir comprar uma peruca para a Vera. Verifica-se como a narradora antropomorfiza a caveira, pensando no que ela iria lhe aconselhar, passando perfume e querendo comprar-lhe uma peruca. A narradora antes de dormir tranca a porta do seu quarto, demonstrando querer manter distância do namorado e ter certo receio dele.

Depois ela afirma: “meu namorado diz que está assustado e outras besteiras. Dorme na sala, mas não é um sacrifício, porque o futon que comprei com meu dinheiro — ele ganha pouco — é de excelente qualidade” (ENRIQUEZ, 2017, p. 123).⁶⁰⁶ A narradora também trabalha e ganha mais do que o namorado, mas ainda deve fazer a comida, como visto acima, ou seja, o trabalho da casa não deveria ser somente dela, porém esse trabalho não parece ser dividido. O namorado explica estar com medo, tendo em vista ela ficar trancada com a Vera e ele a escuta falando em voz alta com a caveira.

⁶⁰³ “No tiene que comer más, se está poniendo gordo, los muslos ya se le rozan, (...)” (original)

⁶⁰⁴ “La pereza: prefiere el delivery a caminar hasta el centro y comer en un restaurante. El gasto de dinero es casi el mismo.” (original)

⁶⁰⁵ “—Vera, no sé qué hago con él. Si ella pudiera hablar, sé que me diría que lo deje. Es de sentido común.” (original)

⁶⁰⁶ “Mi novio dice que está asustado y otras pavadas. Duerme en el living, pero no es un sacrificio, porque el futón que compré con mi dinero —a él le pagan poco— es de excelente calidad.” (original)

A narradora decide pedir para ele ir embora do apartamento e que a deixe. Ele “faz cara de profunda dor, não acredito nele (...). [Ele] Grita de volta, mas desta vez de medo. É que avistou Verinha, com sua peruca loura caríssima de cabelo natural, fino e amarelo, sem dúvida cortado num vilarejo soviético da Ucrânia ou da estepe” (ENRIQUEZ, 2017, p. 123).⁶⁰⁷ Essa parte da narração se torna cômica em certo ponto por causa da descrição da caveira com a peruca e o modo como a narradora conta tudo torna a situação engraçada. Sobre a peruca e outros adereços para a Vera, a narradora explica:

parece-me muito estranho que existam louros pobres, por isso a comprei. Também comprei para ela uns colares de contas coloridas, muito festivos. E está rodeada de velas aromáticas, dessas que as mulheres que não são como eu põem no banheiro ou no quarto para esperar algum homem entre pequenas chamas e pétalas de rosa (ENRIQUEZ, 2017, p. 123).⁶⁰⁸

Constata-se que a narradora associa a cor de cabelo e de pele com classes sociais. Na América Latina, a porcentagem de pessoas pobres com a cor de pele negra ou parda é muito maior se comparado a pessoas brancas, e no Brasil a porcentagem é o dobro⁶⁰⁹, refletindo em esse tipo de pensamento, em razão de existir um racismo estrutural e institucional na nossa sociedade. Além disso, a narradora diz não ser como certas mulheres, não quer se identificar com elas, as quais esperam o homem com velas e pétalas de rosas, ou seja, as outras seriam românticas, sensuais e luxuriosas e ela queria se afastar de tais características.

No momento do término, o namorado ameaçou contar para a mãe da narradora toda a situação e ela pensou: “achei-o mais gordo do que nunca (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 123).⁶¹⁰ O namorado foi embora da casa essa noite e, em contraposição a ele, a narradora decidiu

⁶⁰⁷ “Pone cara de profundo dolor, no le creo (...). Grita de vuelta pero esta vez grita de miedo. Es que vio a Verita, que tiene su peluca rubia carísima, de pelo natural, pelo fino y amarillo, seguramente cortado en un pueblo ex soviético de Ucrania o de la estepa.” (original)

⁶⁰⁸ “Me parece muy extraño que haya rubios pobres, por eso se la compré. También le compré unos collares de cuentas de colores, muy festivos. Y está rodeada de velas aromáticas, de esas que las mujeres que no son como yo ponen en el baño o en la habitación para esperar a algún hombre entre llamas y pétalos de rosa.” (original)

⁶⁰⁹ Veja-se: [https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/35467-pessoas-pretas-e-pardas-continuam-com-menor-acesso-a-emprego-educacao-seguranca-e-saneamento#:~:text=Em%202021%2C%20considerando%2Dse%20a,pardos%20\(38%2C4%25\).](https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/35467-pessoas-pretas-e-pardas-continuam-com-menor-acesso-a-emprego-educacao-seguranca-e-saneamento#:~:text=Em%202021%2C%20considerando%2Dse%20a,pardos%20(38%2C4%25).) Acesso em: 02 set. 2023.

⁶¹⁰ “Lo vi más gordo que nunca (...)” (original)

(...) começar a comer pouco, bem pouco. Pensei em corpos belos como o de Vera, se estivesse completo: ossos brancos que brilham sob a lua em tumbas esquecidas, ossos magros que quando se batem soam como sininhos de festa, danças na floresta, bailes da morte. Ele não tem nada a ver com a beleza etérea dos ossos nus, ele os tem cobertos por camadas de gordura e aborrecimento. Vera e eu vamos ser belas e leves, noturnas e terrestres; belas crostas de terra sobre os ossos. Esqueletos ocos e bailarinos. Nada de carne sobre nós (ENRIQUEZ, 2017, p. 124).⁶¹¹

Aqui podemos identificar o sinistro feminino, uma estética subversiva da personagem feminina, respondendo a uma motivação crítica e catártica de reivindicar-se como sujeito sinistro (ABALIA, 2014, p. 842), se mostrando na decisão da personagem de deixar de comer, uma ação radical e assustadora, e ao mesmo tempo uma omissão (deixar de se alimentar) sobre seu próprio corpo.

A anorexia⁶¹² é um transtorno alimentar em que a pessoa deixa de se alimentar com a finalidade de emagrecer e mesmo estando magra, ela vê o seu corpo de modo deformado, então continua sem se alimentar. Em certo aspecto, pode-se considerar a anorexia como uma automutilação do corpo, em função de a pessoa emagrecer a níveis extremos, causando um mal muito grande a si mesmo.

A narradora fez o contraponto entre o namorado – sempre ressaltando ele ter engordado, ser gordo, ter gordura – e a Vera, uma caveira – na qual ela destacou a beleza dos ossos, sua magreza e brancura. A narradora queria ser menos, queria a falta de algo, assim como a Vera. Os ossos também remetem à imortalidade, o que sobra das pessoas e é muito mais forte do que a carne, a qual, no entanto, serve de proteção aos ossos. O título do conto se refere à decisão da personagem de se livrar da carne e da gordura que a cobre, para se assemelhar à Vera.

Uma semana após deixar de comer a narradora já sentia as diferenças no seu corpo, mas sonhava com o seguinte: “algum dia, quando me sentar neste piso de madeira, terei ossos em vez de nádegas, e os ossos vão atravessar a carne e vão deixar rastros de sangue no chão, vão cortar a pele por dentro” (ENRIQUEZ, 2017, p. 124).⁶¹³ Aqui novamente está presente o sinistro feminino, mas agora vemos uma ação

⁶¹¹ “(...) empezar a comer poco, bien poco. Pensé en cuerpos hermosos como el de Vera, si estuviese completo: huesos blancos que brillan bajo la luna en tumbas olvidadas, huesos delgados que cuando se golpean suenan como campanitas de fiesta, danzas en la foresta, bailes de la muerte. Él no tiene nada que ver con la belleza etérea de los huesos desnudos, él los tiene cubiertos por capas de grasa y aburrimiento. Vera y yo vamos a ser hermosas y livianas, nocturnas y terrestres; hermosas las costras de tierra sobre los huesos. Esqueletos huecos y bailarines. Nada de carne sobre nosotras.” (original)

⁶¹² Veja-se: <https://www.saude.gov.br/biblioteca/7557-anorexia-nervosa>. Acesso em: 01 set. 2023.

⁶¹³ “algún día, cuando me siente sobre este piso de madera, en vez de nalgas tendré huesos y los huesos van a atravesar la carne y van a dejar rastros de sangre sobre el suelo, van a cortar la piel desde adentro.” (original)

monstruosa da personagem, quem deseja que seu corpo sangue e sua carne se desfaça, dando lugar aos seus ossos que a irão perfurar. É uma imagem forte, causa horror e certa repugnância.

Após isso, a narradora conta ter comprado um pisca-pisca de Natal para colocar por dentro da Vera, pois “não podia continuar vendo-a sem olhos ou, melhor dizendo, com os olhos mortos, de modo que decidi que dentro das órbitas vazias brilhariam duas lampadinhas;” (ENRIQUEZ, 2017, p. 124).⁶¹⁴ A narradora contemplava a Vera, mostrando que para ela a caveira se havia se tornado uma obsessão.

Ela ouviu alguém abrindo a chave da porta e sabia ser a mãe dela, em razão de ser “(...) a única que tem cópia, porque obriguei meu ex obeso a entregar a dele” (ENRIQUEZ, 2017, p. 124).⁶¹⁵ Novamente, há uma referência ao corpo do seu ex-namorado, outra obsessão da narradora. Repara-se que socialmente são os homens quem mais reclamam ou falam mal do corpo de suas parceiras quando não se enquadram nos padrões socioculturais patriarcais estabelecidos, mas no conto é a personagem feminina quem faz isso.

A mãe percebeu a filha mais magra, mas a narradora disse ser devido ao estresse da separação e a mãe respondeu que Patricio, o ex-namorado da narradora, lhe contou sobre ela estar fazendo coisas estranhas: “Diz que você está obcecada por uma caveira. Eu ri. — Ele está louco. Eu e umas amigas estamos arrumando fantasias e maquetes de terror para o Dia das Bruxas, é para nos divertirmos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 125).⁶¹⁶

Agora foi a vez da narradora utilizar o argumento da loucura para se referir ao ex-namorado, mostrando como é comum as pessoas se chamarem de loucas pelos mínimos motivos. Ela apresentou para a mãe uma hipótese racional para sua obsessão pela Vera, visto que “achou macabro que eu a mantivesse dentro do quarto, mas acreditou por completo na história (...)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 125).⁶¹⁷

A mãe da narradora foi embora tranquila. A narradora queria “(...) ficar sozinha porque agora me angustia a incompletude de Vera. Não pode continuar sem dentes, sem braços, sem coluna vertebral. Nunca vou poder recuperar os ossos que

⁶¹⁴ “No podía seguir viéndola sin ojos, o, mejor dicho, con los ojos muertos, así que decidí que dentro de las cuencas vacías brillaran las lamparitas;” (original)

⁶¹⁵ “(...) la única que tiene copia, porque a mi ex obeso lo obligué a entregarme la suya.” (original)

⁶¹⁶ “—Dice que te obsesionaste con una calavera. Me reí. —Está loco. Con unas amigas estamos armando disfraces y maquetas de terror para la Noche de Brujas, es para divertirnos.” (original)

⁶¹⁷ “Le pareció macabro que la tuviera en la habitación, pero se creyó por completo (...)” (original)

correspondem a ela, isso é óbvio” (ENRIQUEZ, 2017, p. 125).⁶¹⁸ A narradora preferia a solidão a qualquer companhia e queria ficar sozinha com Vera. A narradora pensou inclusive em ter que estudar anatomia e conseguir os demais ossos faltantes para a Vera, e se indagou:

e onde buscá-los? Não posso profanar túmulos, não saberia como fazê-lo. Meu pai costumava falar dessas valas comuns dos cemitérios, que ficavam ao ar livre como uma piscina de ossos, mas acho que não existem mais. Se ainda existem, será que não estão protegidas e vigiadas? Ele me dizia que os estudantes de medicina iam buscar ali seus esqueletos, os que usavam para estudar. De onde tiram, agora, os ossos para estudar? (ENRIQUEZ, 2017, p. 125).⁶¹⁹

A narradora lembrou as fossas comuns, habituais durante a ditadura militar, quando havia muitos mortos e não conseguiam ou não queriam identificá-los. Ela acreditava que Vera estava incompleta, então queria achar as demais partes dela, mas sabia que nunca iria recuperar as partes originais. Algo parecido ocorria na ditadura, quando as famílias buscavam desesperadamente pelos seus familiares, vivos ou mortos, em função de mesmo os seus restos serem uma resposta e ponto final para aquele luto sem fim.

Os ossos, as valas e a morte são imagens e figuras que remetem ao modo gótico, as quais se configuram tendo em vista a finalidade fundamental desse modo “(...) de evocar o medo; ao desconhecido, à morte, à dor, ao Mal. As ficções góticas se conectam desde suas primeiras manifestações e ao longo dos séculos seguintes com parte da temática definidora das preocupações humanas” (ORDIZ ALONSO-COLLADA, 2014b, p. 25, tradução nossa).⁶²⁰

A narradora pensou onde procurar ossos e como fazê-lo se o lugar fosse vigiado, ou seja, ela realmente queria conseguir os ossos, mesmo que por algum meio ilícito e pensava que era complicado andar com costelas humanas pelas ruas da

⁶¹⁸ “(...) estar sola porque ahora me tiene angustiada la incompletud de Vera. No puede seguir sin dientes, sin brazos, sin columna vertebral. Nunca voy a poder recuperar los huesos que le corresponden, eso es obvio.” (original)

⁶¹⁹ “¿Y dónde buscárselos? No puedo profanar tumbas, no sabría cómo hacerlo. Mi padre solía hablar de las fosas comunes de los cementerios, que estaban al aire libre, como una piscina de huesos, pero creo que no existen más. Si aún existen, ¿no estarán custodiadas? Me contaba que los estudiantes de Medicina iban a buscar ahí sus esqueletos, los que usaban para estudiar. ¿De dónde los sacan, ahora, los huesos para estudiar?” (original)

⁶²⁰ “(...) de inspirar el miedo; a lo desconocido, a la muerte, al dolor, al Mal. Las ficciones góticas se entroncan desde sus primeras manifestaciones, y a lo largo de los siguientes siglos, con parte de la temática definitoria de las preocupaciones humanas.” (original)

cidade. Ela não pensou moralmente se aquilo seria correto ou não, ela só se preocupava em como conseguir os ossos. No fim, a narradora reflete:

todos caminhamos sobre ossos, é uma questão de fazer buracos profundos e alcançar os mortos encobertos. Tenho que cavar, com uma pá, com as mãos, como os cães, que sempre encontram os ossos, que sempre sabem onde os esconderam, onde os deixaram esquecidos (ENRIQUEZ, 2017, p. 126).⁶²¹

A afirmação de que todos caminham sobre ossos pode se referir à ideia de todos andarmos em cima de mortos e sobre o passado, que agora são os ossos, são restos de história (e História). Além disso, o fato de ter de cavar e procurar pelos ossos pode significar que há que procurar e saber fazê-lo, saber buscar a verdade. Não importa quanto demore, quanto seja difícil, há que procurar a verdade para ela vir à tona. Climent e Pimentel (2021) em seu artigo sobre o fantasma da ditadura militar argentina em textos de Mariana Enriquez afirmam:

saber que seus mortos estão em um determinado lugar e poder visitá-los é algo importante para a sociedade. Esconder os mortos é uma arma política muito poderosa, como pode ser visto na Argentina, com os desaparecidos ou em outros países que sofreram com os regimes ditatoriais onde os mortos eram jogados em valas ou simplesmente desapareciam (CLIMENT; PIMENTEL, 2021, p. 09).

O fato de desaparecer com tantas pessoas foi uma arma política utilizada na ditadura, pois as famílias se desestruturavam, as pessoas se desestabilizavam e era disso que eles precisavam, pessoas enfraquecidas, as quais não pudessem lutar contra as medidas dos ditadores.

Durante a pós-ditadura foi necessária muita luta social para que as instituições se preocupassem com o ocorrido e buscassem os culpados para serem julgados judicialmente. Isso não traria os mortos de volta e a maioria dos desaparecidos também não foram achados, mas foi uma justiça social e legal necessária para punir os culpados e como forma de mostrar a todos que condutas assim não ficariam impunes. Foi necessário desenterrar e cavar, literal e metaforicamente, procurando provas para as condenações acontecerem.

⁶²¹ “Todos caminamos sobre huesos, es cuestión de hacer agujeros profundos y alcanzar a los muertos tapados. Tengo que cavar, con una pala, con las manos, como los perros, que siempre encuentran los huesos, que siempre saben dónde los escondieron, dónde los dejaron olvidados.” (original)

Constata-se que a escritora Mariana Enriquez traz em mais um conto a temática da ditadura militar e da pós-ditadura, mesmo de forma sutil, isto é, não explícita. Como apontam Climent e Pimentel (2021), o fato dela retornar à essa temática pode ter relação com o estranho que Freud estudou em 1974 em um de seus textos mais conhecidos, isto é, “algo ocorrido e reprimido nos limites da experiência de um indivíduo retorna de modo inquietante e assustador” (CLIMENT; PIMENTEL, 2021, p. 08), em razão de ocorrer em várias de suas narrativas.

O fim do conto não deixa claro se a narradora irá continuar sem comer e se vai de fato procurar o esqueleto restante para a caveira. A narrativa fica em aberto. Neste conto, assim como vários outros do livro, como “Verde vermelho e alaranjado”, “Teia de aranha” ou o último conto que será analisado e dá nome ao livro, podemos observar o seguinte:

o monstro de Mariana não é, obrigatoriamente, o monstro sobrenatural do horror clássico, elemento que frequentou o gênero de terror. A autora ressignifica o horror mais tradicional a fim de trabalhar a monstruosidade do cotidiano, o monstro social, o torturador da ditadura militar, o assassino em série, a indiferença social que torna os outros invisíveis. O horror surge como estratégia para pensar os monstros com os quais nós convivemos. Trata-se de uma ressignificação de um estilo do final do século XIX, o horror gótico, utilizado pela autora desde seu primeiro texto, (...) (CLIMENT; PIMENTEL, 2021, p. 11).

A maioria dos contos retratam medos sociais surgidos do cotidiano. Isso aproxima o leitor da narrativa, a potencializa e faz o leitor refletir de modo mais aprofundado sobre a leitura e a relação estabelecida com a realidade. Além disso, a autora escolhe trabalhar com temas difíceis, os quais muitos preferem esquecer ou calar, e apesar de isso são importantes para muitas pessoas. Como sociedade, a opção de silenciar só faz menos pessoas saberem o que aconteceu, permitindo que tudo possa acontecer novamente muito mais rápido. De acordo com Climent e Pimentel (2021, p. 13),

o evento da ditadura é um elemento central para a construção do seu universo literário e que as experiências e os imaginários do período, juntamente ao consumo cultural das diversas concepções do terror, possibilitam outra forma de dar voz ao que antes foi silenciado, de expor as dúvidas e incertezas do que não pode ser explicado e de trabalhar literariamente os horrores presentes na sociedade.

Tratar dos temas sociais que foram e continuam sendo marcantes para seu país é uma forma de trabalhar o trauma, também vivido pela autora, quem cresceu sob a ditadura. Além disso, ela trata de outros temas sociais atuais importantes, como a anorexia neste conto, englobando questões como os padrões de beleza estabelecidos socialmente. Tratar de esses temas em narrativas faz o leitor refletir aspectos diferentes de um mesmo assunto para possibilitar o seu debate e permitir que esses tópicos não sejam esquecidos.

4.4.3 “As coisas que perdemos no fogo”⁶²²

A autora Mariana Enriquez se baseou em fatos verídicos noticiados pela mídia para construir algumas de suas narrativas, tendo em vista ela também ser jornalista. Houve um caso emblemático na Argentina em 2010: Wanda Taddei morreu com 60% do seu corpo queimado, dias depois de o marido, Eduardo Vázquez, um conhecido músico argentino, lhe jogar álcool e atear fogo em seu corpo. Depois disso, começaram a ocorrer vários casos semelhantes (FEMINICIDIO.NET, 2012), de parceiros queimando as mulheres vivas, ocorrendo com bastante frequência no país até os dias de hoje e também em outros países da América Latina, como no México.⁶²³

Esses fatos aparecem de certa forma no conto aqui analisado, “As coisas que perdemos no fogo” (2016). Em resumo, trata de mulheres queimadas vivas por seus parceiros ou ex-parceiros, em casos extremos de violência de gênero. Como a violência não parava, várias mulheres decidiram unir-se e queimar-se voluntariamente a si mesmas, tomando as devidas precauções para não morrer, e sendo cuidadas em hospitais clandestinos gerenciados por algumas delas. Passaram a ser denominadas “Mulheres Ardentes” e, mesmo com a repressão da polícia que tentava impedi-las de ir às fogueiras, elas continuavam queimando-se, sem saber quando iriam parar.

O conto em questão dá nome ao livro, “*Las cosas que perdimos en el fuego*” (“As coisas que perdemos no fogo” em tradução ao português) é a última das doze narrativas apresentadas na obra. O conto inicia com o narrador extradiegético

⁶²² “Las cosas que perdimos en el fuego” (original).

⁶²³ Link que leva a notícias de diversos casos, entre 2021 e 2023, de tentativas de feminicídio ou feminicídios consumados nos quais as mulheres foram queimadas vivas: <https://www.eluniversal.com.mx/tag/mujer-quemada/>. Acesso em: 14 jan. 2024.

explicando que a primeira mulher queimada foi a “garota do metrô” e sobre ela o narrador disse:

(...) era inesquecível. Tinha o rosto e os braços completamente desfigurados por uma queimadura extensa, completa e profunda; ela explicava quanto tempo lhe havia custado para se recuperar, os meses de infecções, hospital e dor, com a boca sem lábios e um nariz pessimamente reconstruído; restava-lhe um só olho, o outro era um buraco de pele, e a cara toda, a cabeça, o pescoço, uma máscara marrom percorrida por teias de aranha” (ENRIQUEZ, 2017, p. 179).⁶²⁴

O narrador dá mais detalhes sobre a aparência da garota, realçando desde o início da narrativa o corpo da personagem. O narrador passa a evidenciar o método como ela pedia dinheiro no metrô. Verifica-se que isso ocorre neste conto, o último do livro e a narradora também destacou o método como o menino sujo pedia dinheiro no metrô, no primeiro conto da obra. É uma ligação entre o início e o fim do livro. Pode representar a ideia de tudo continuar igual, o mundo não mudou e para isso ocorrer talvez somente por meio de uma revolução, a qual será narrada neste último conto.

Ainda sobre essa ligação, no primeiro texto, “O menino sujo”, a narradora disse que o menino tinha um “método muito inquietante”⁶²⁵ (ENRIQUEZ, 2017, p. 12) de pedir esmola. Por outro lado, neste último conto, sobre a garota pedindo dinheiro o narrador diz: “seu método era audaz” (ENRIQUEZ, 2017, p. 180).⁶²⁶ No entanto, reação das pessoas praticamente não mudava, eram sempre de nojo ou repulsa dos personagens, porém tinham um pouco mais de pena do menino, provavelmente por sua tenra idade e tamanho pequeno.

No caso da moça, ela despertava curiosidade por ter um corpo belo, desejável, se vestir com roupas justas e salto alto, entrando em contradição com as suas queimaduras, consideradas horríveis e nojentas. Ao pedir esmola ela

entrava no vagão e cumprimentava os passageiros com um beijo, se não fossem muitos, se a maioria viajassem sentada. Alguns afastavam o rosto com repugnância, até com um grito sufocado; alguns aceitavam o beijo sentindo-se bem consigo mesmos; alguns apenas deixavam que o asco lhes arrepiasse os pelos dos braços, e se ela o notasse, no verão, quando podia ver a pele nua deles, acariciava com os dedos imundos os pelinhos

⁶²⁴ “(...) resultaba inolvidable. Tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda; ella explicaba cuánto tiempo le había costado recuperarse, los meses de infecciones, hospital y dolor, con su boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida; le quedaba un solo ojo, el otro era un hueco de piel, y la cara toda, la cabeza, el cuello, una máscara marrón recorrida por telarañas.” (original)

⁶²⁵ “

⁶²⁶ “Su método era audaz” (original)

assustados e sorria com a boca que era um talho. Havia até quem descesse do vagão quando a via subir: os que já conheciam o método e não queriam o beijo daquela cara horrível (ENRIQUEZ, 2017, p. 180).⁶²⁷

Aqui está presente o sinistro feminino, uma estética subversiva da personagem feminina, respondendo a uma motivação crítica e catártica de reivindicar-se como sujeito sinistro (ABALIA, 2014, p. 842), o que se observa na decisão da personagem de, por meio de suas ações, exibir o seu corpo queimado aos demais, evidenciando o que está fora dos padrões de beleza, mostrando parte de seu sofrimento, e isso incomodava, causava nojo, repugnância e medo, mas ela não se detinha, em razão de ser a sua forma de sobreviver, econômica e é possível que também psicologicamente.

A garota contava a sua história no metrô pedindo dinheiro, em função de ninguém lhe dar trabalho por causa de seu aspecto considerado fora dos padrões de beleza ocidentais (e eurocêtricos). Ela explicava não querer o dinheiro para cirurgias plásticas, pois elas não resolveriam nada, e sempre

(...) nomeava o homem que a havia queimado: Juan Martín Pozzi, seu marido. Fazia três anos que estava casada com ele. Não tinham filhos. Ele achava que ela o enganava e tinha razão: pretendia abandoná-lo. Para evitar isso, ele a arruinou, que não fosse de mais ninguém, então. Enquanto ela dormia, jogou-lhe álcool na cara e aproximou o isqueiro (ENRIQUEZ, 2017, p. 180).⁶²⁸

O narrador relata que no hospital, Juan disse ter sido a garota do metrô quem ateou fogo em si mesma e todos acreditaram nele, mas logo que ela se recuperou um pouco e pôde falar novamente, ela contou ter sido o marido o culpado, então o prenderam. Em seguida é introduzido pelo narrador o personagem principal de Silvina e a mãe dela. O narrador explica que Silvina acreditava ter sido a garota do metrô, se não a desencadeadora de tudo, foi a responsável por introduzir a ideia na sua família.

⁶²⁷ “subía al vagón y saludaba a los pasajeros con un beso si no eran muchos, si la mayoría viajaba sentada. Algunos apartaban la cara con disgusto, hasta con un grito ahogado; algunos aceptaban el beso sintiéndose bien consigo mismos; algunos apenas dejaban que el asco les erizara la piel de los brazos, y si ella lo notaba, en verano, cuando podía verles la piel al aire, acariciaba con los dedos mugrientos los pelitos asustados y sonreía con su boca que era un tajo. Incluso había quienes se bajaban del vagón cuando la veían subir: los que ya conocían el método y no querían el beso de esa cara horrible.” (original)

⁶²⁸ “(...) nombraba al hombre que la había quemado: Juan Martín Pozzi, su marido. Llevaba tres años casada con él. No tenían hijos. Él creía que ella lo engañaba y tenía razón: estaba por abandonarlo. Para evitar eso, él la arruinó, que no fuera de nadie más, entonces. Mientras dormía, le echó alcohol en la cara y le acercó el encendedor.” (original)

Um dia, após contar sua história no metrô, momento no qual todos ficavam em silêncio e com vergonha – possivelmente por ouvir a garota e não fazer nada efetivamente importante para ajudá-la e nem se importar com casos de violência doméstica como o dela – um jovem de uns vinte anos “(...) começou a dizer que manipuladora, que nojenta, que miséria; também fazia piadas” (ENRIQUEZ, 2017, p. 181).⁶²⁹ A mãe de Silvina foi em direção do jovem e lhe deu um soco no rosto, fazendo-o sangrar. Ambas saíram correndo do metrô e correram ainda na rua, caso alguém as tivesse seguido.

Novamente a personagem feminina toma uma decisão radical, isto é, agredir o homem que falou mal da garota do metrô, sem sequer falar alguma coisa para ele antes, e depois rir, feliz e aliviada, mostrando não ter se arrependido nem preocupado com seu feito, retratando a presença do sinistro feminino, por meio de sua ação, se mostrando como um sujeito sinistro que queria defender outra mulher, a garota do metrô.

O narrador explica que após o caso de Lucila a epidemia se desatou. Lucila era uma modelo, a qual ficou muito famosa quando anunciou seu noivado com o jogador de futebol Mario Ponte, considerado o herói do seu time: “O drama chegou numa madrugada, quando tiraram Lucila de maca do apartamento que compartilhava com Mario Ponte: tinha 70% do corpo queimado, e disseram que não ia sobreviver. Sobreviveu uma semana” (ENRIQUEZ, 2017, p. 182).⁶³⁰ O marido lhe jogou álcool e um fósforo e após arder alguns minutos, apagou o fogo. Ele também alegou que ela mesma havia se queimado.

É possível notar como é perpetrado o comportamento de duvidar das vítimas, em sua maioria mulheres, em casos de violência de gênero, abuso sexual e assédio sexual, tentando enfraquecê-las ainda mais, duvidando de sua versão e/ou culpando-as pelo ocorrido, evitando punir os autores dos crimes. Sobre o comportamento violento e destrutivo dos homens, o qual estava se alastrando, Dayanara Guevara Aguirre (2020, p. 183, tradução nossa), em sua tese sobre a irrupção do sinistro em alguns contos de Enriquez, explica: esse “ato se converte em uma conduta modelo

⁶²⁹ “(...) empezó a decir qué manipuladora, qué asquerosa, qué necesidad; también hacía chistes.” (original)

⁶³⁰ “El drama llegó una madrugada cuando sacaron a Lucila en camilla del departamento que compartía con Mario Ponte: tenía el 70% del cuerpo quemado y dijeron que no iba a sobrevivir. Sobrevivió una semana.” (original)

para certo tipo de masculinidade hegemônica e se estabelece como uma conduta legítima, que se propaga vertiginosamente”.⁶³¹

O narrador relata que em todo o país muitas mulheres estavam sendo queimadas pelos maridos, namorados ou amantes, com álcool e fogo ou com ácido. A personagem Silvina e sua mãe decidiram ir ao hospital visitar uma dessas vítimas, uma mulher chamada Lorena Pérez e a sua filha pequena, mesmo sem conhecê-las. Era um caso em que o pai da menina ateou fogo nas duas e depois se suicidou. O narrador conta que nessa mesma noite, ambas, mãe e filha, morreram e que elas foram as últimas assassinadas antes das fogueiras iniciarem. Na frente do hospital, Silvina e sua mãe encontraram a garota do metrô acompanhada de um grupo de mulheres, as quais não estavam queimadas, mas todas protestavam com cartazes pedindo “BASTA DE NOS QUEIMAR” (ENRIQUEZ, 2017, p. 184).⁶³²

Depois de tantos casos de violência machista e vendo que nada mudava, as mulheres decidiram queimar-se a si mesmas, como forma de proteger-se. Elas se queimavam, mas depois iam a hospitais ou centros clandestinos para recuperar-se. Um desses centros era de Maria Helena, quem se tornou amiga das personagens. No entanto, ela explica que após as queimadas voluntárias novamente não acreditaram nelas:

quando de fato as mulheres começaram a se queimar, ninguém acreditou nelas, (...). Achavam que elas estavam protegendo seus homens, que ainda tinham medo deles, que estavam traumatizadas e não podiam dizer a verdade; foi difícil admitir a existência das fogueiras. Mesmo agora, que havia uma fogueira por semana, ninguém sabia o que dizer nem como detê-las, exceto com o de sempre: controles, polícia, vigilância (ENRIQUEZ, 2017, p. 183).⁶³³

Essa incredulidade, de acordo com Dayanara Guevara Aguirre (2020, p.184, tradução nossa), tem relação com o seguinte: “as mulheres têm sido historicamente expropriadas de seu próprio corpo, ou seja, lhes tem sido negado o direito a decidir

⁶³¹ “acto se convierte en una conducta modélica para cierto tipo de masculinidad hegemónica y se establece como conducta legítima, la cual se propaga vertiginosamente” (original)

⁶³² “BASTA BASTA DE QUEMARNOS”. (original)

⁶³³ “Por eso, cuando de verdad las mujeres empezaron a quemarse, nadie les creyó, (...). Creían que estaban protegiendo a sus hombres, que todavía les tenían miedo, que estaban shockeadas y no podían decir la verdad; costó mucho concebir las hogueras. Ahora que había una hoguera por semana, todavía nadie sabía ni qué decir ni cómo detenerlas, salvo con lo de siempre: controles, policía, vigilancia.” (original)

sobre seu próprio corpo, sobretudo se essas decisões vão em direção contrária ou deslegitimam os valores do sistema patriarcal”.⁶³⁴

Entre esses valores estão a submissão das mulheres, cujos corpos são considerados propriedade dos homens, principalmente no âmbito dos relacionamentos afetivos. Eles se consideram os detentores do poder sobre os corpos e as decisões das suas parceiras, como se fossem seus donos, e a narrativa retrata a opinião masculina de que se as mulheres não fossem mais deles, não seriam de mais ninguém, por isso as queimavam.

As fogueiras tornaram-se cada vez mais recorrentes e em consequência disso iniciou a violência institucional, com repressões da polícia e uma grande vigilância, principalmente no caso de mulheres sem família ou andando sozinhas nas ruas. Elas eram abordadas abusivamente para saber se faziam parte das “Mulheres Ardentes”, como passaram a ser chamadas aquelas ajudantes das mulheres queimadas e também as que se queimavam utilizando certas medidas de proteção e iam a centros clandestinos para serem cuidadas depois, enquanto se recuperavam das queimaduras.

A autora Mariana Enriquez em uma entrevista no YouTube durante um evento promovido pela UNAM (*Universidad Nacional Autónoma de México*) disse considerar o conto “As coisas que perdemos no fogo” uma distopia, fazendo parte da ficção científica (LIBROS UNAM, 2020, s. p.). Sendo assim, considerou-se interessante verificar se há elementos que permitam tal leitura e quais são as suas implicações na interpretação do texto.

A palavra distopia deriva do grego, *dus* e *topos*, significando juntas um lugar doente, mau, defeituoso ou não favorável (CLAEYS, 2017, p. 17). A primeira utilização documentada do termo é atribuída “(...) a uma intervenção de John Stuart Mill em 1868. Porém, foi sobretudo durante o século XX quando alcançou o auge na literatura, no cinema e na novela gráfica” (NETTEL, 2018, p. 04, tradução nossa).⁶³⁵

Sobre as distopias, Bentivoglio (2019, p. 58) afirma que a teoria literária as considera “um subgênero literário recorrente em romances de ficção científica. Tal como a utopia, ela se oporia à realidade, mas, sendo o avesso do progresso, uma

⁶³⁴ “las mujeres han sido históricamente expropiadas de su propio cuerpo, es decir, se les ha negado el derecho a decidir sobre su propio cuerpo, sobre todo si estas decisiones se dirigen en dirección contraria o deslegitiman los valores del sistema patriarcal.” (original)

⁶³⁵ “(...) a una intervención de John Stuart Mill en 1868. Pero fue sobre todo durante el siglo XX cuando alcanzó un auge en la literatura, el cine y la novela gráfica.” (original)

expressão do pessimismo”, ou seja, um lugar não desejado e/ou pior que a nossa realidade atual. No entanto, não há um consenso nessa classificação, pois alguns consideram a ficção científica dentro do maravilhoso, outros dentro do fantástico.

Outros estudiosos alinham a distopia na denominada ficção especulativa, a qual seria configurada “por meio de diversos subgêneros que exploram estratégias menos miméticas em comparação aos modos mais realistas de narrar. Compondo essa rede de gêneros especulativos, encontram-se os mitos, os contos de fadas, as fábulas, as utopias, as distopias, as ficções científicas” (LINS, 2016, p.16). Além disso, a pesquisadora María Paulina Moreno Trujillo (2016, p. 189, tradução nossa) fala em um subgênero da distopia, a distopia crítica feminista,

mediante a qual tem-se manifestado desde o século XX as esperanças e temores das mulheres que enfrentam um mundo em transformação que lhes exige uma constante redefinição de sua identidade feminina. As narrativas a que nos referimos como distopias feministas usualmente nos mostram espaços imaginários, que a maioria dos leitores considerariam como lugares nefastos para as mulheres, caracterizados pela supressão do desejo feminino e a instauração de ordens opressoras com base na discriminação de gêneros.⁶³⁶

O narrador em nenhum momento apresenta traços de hesitação sobre os fatos ocorridos na narrativa, se de fato aconteceram ou não, não há dúvidas quanto a isso. Sendo assim, seria possível afastar o caráter fantástico do conto, se assemelhando de fato a uma distopia, a qual faz parte da ficção científica, como explicado acima. Sobre a ficção científica, ressalte-se brevemente o seguinte:

propõe uma narrativa baseada na especulação imaginativa, seja a partir do âmbito da ciência e da tecnologia ou das ciências sociais e humanas (por isso não seria imprescindível encontrar elementos tecnológicos para catalogar um texto como pertencente ao gênero da ciência ficção (LÓPEZ-PELLISA, 2020, s. p., tradução nossa).⁶³⁷

Constata-se que o conto “As coisas que perdemos no fogo” retrata uma sociedade patriarcal, machista e violenta, na qual as mulheres se organizam para

⁶³⁶ “mediante la cual se han manifestado desde el siglo XX las esperanzas y temores de las mujeres que enfrentan un mundo cambiante que les exige una constante redefinición de su identidad femenina. Las narrativas a las que nos referimos como distopías feministas usualmente nos muestran espacios imaginarios, que la mayoría de los lectores percibirían como lugares nefastos para las mujeres, caracterizados por la supresión del deseo femenino y la instauración de órdenes opresoras basadas en la discriminación de géneros.” (original)

⁶³⁷ “propone una narrativa basada en la especulación imaginativa, ya sea a partir del ámbito de la ciencia y la tecnología o de las ciencias sociales y humanas (por lo que no es imprescindible encontrar elementos tecnológicos para catalogar un texto como perteneciente al género de la ciencia ficción).”

tentar resistir à violência com seus próprios corpos, o único que lhes resta. Elas buscam sobreviver, nem que para isso seja necessário apropriar-se da violência sofrida e automutilar-se. Esse foi o modo – radical – encontrado por elas para tentar resolver o problema da violência de gênero, que causava a morte das mulheres, tendo em vista os protestos pacíficos com pedidos para pararem de queimá-las não terem sido efetivos.

Verifica-se aqui a presença do sinistro feminino, no qual as mulheres respondem a uma motivação catártica de reivindicar-se como sujeitos sinistros (ABALIA, 2014, p. 842), mostrando-se por meio de uma estética subversiva no texto, com a decisão das personagens femininas de automutilar-se, queimar-se vivas, realizando uma ação monstruosa, radical e assustadora sobre o seu corpo.

Elas decidiram sacrificar a sua beleza e seus corpos, esperando em troca disso conseguir continuar vivas. Isso fica claro na fala da personagem María Helena, quem defende as fogueiras: “— As queimas são feitas pelos homens, menina. Sempre nos queimaram. Agora nós mesmas nos queimamos. Mas não vamos morrer; vamos mostrar nossas cicatrizes” (ENRIQUEZ, 2017, p. 186).⁶³⁸

O fato de as mulheres decidirem automutilar-se, sacrificando-se, remete em parte a ideia de Mbembe (2017, p. 143) quando ele explica a lógica do martírio dentro da necropolítica (política que busca a morte) e diz que nesse caso a morte de um

anda de mãos dadas com a morte do outro. Homicídio e suicídio são realizados no mesmo ato. E em larga medida, resistência e autodestruição são sinônimos. Lidar com a morte é, portanto, reduzir o outro e a si mesmo ao status de pedaços de carne inertes, dispersos e reunidos com dificuldade antes do enterro. Nesse caso, trata-se de uma guerra corpo a corpo.

No conto as mulheres não morrem, mas poderíamos considerar haver uma quase-morte ou uma morte simbólica, tanto de seus corpos como de sua beleza segundo os padrões hegemônicos, uma vez que a resistência delas significou, em parte, a sua autodestruição. A solução encontrada pelas mulheres na narrativa é dura e triste, pois elas se machucaram, precisando ficar em hospitais para curar-se, buscando afastar os homens delas. No entanto, para vencer a guerra da violência de gênero (psicológica e física) elas tiveram que usar seus corpos para lutar e resistir.

⁶³⁸ “—Las quemas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices.” (original)

As distopias, de modo geral, fazem refletir sobre esses outros lugares (im)possíveis. Após a leitura, pode-se pensar: se os homens continuarem agredindo e matando mulheres no mundo real, em razão de as medidas legislativas e judiciárias existentes parecerem não ser suficientes para enfrentar tal problema –inclusive se expandido aos filhos, como é retratado em um dos casos do conto – as próprias mulheres irão buscar soluções, mesmo sendo extremas. Moreno Trujillo (2016, p. 188, tradução nossa) explica:

para o gênero da distopia crítica é fundamental que o leitor possa conceber a história como um aviso daquilo que pode chegar a acontecer no seu próprio tempo, para que caiba a possibilidade de albergar a esperança de escapar desse panorama pessimista e opressor que nos é colocado como possível.⁶³⁹

No conto, a solução é cruel, mostrando um pessimismo com relação à sociedade, pois a violência só aumenta. A autora escolheu uma resistência radical, tentando chocar o leitor para fazê-lo ver, sem ter para onde fugir. Neste caso, reconhece-se que há o uso de uma importante ferramenta do modo gótico, a reinvenção do tempo, na qual o passado – as fogueiras semelhantes às da Inquisição – invade o presente e a percepção do tempo é confusa (ALONSO-COLLADA, 2014, p. 97-98), em virtude de haver traços de passado, presente e futuro juntos. O medo que estava no passado e no momento presente também invade o futuro, o qual se torna aterrador, incerto, e as narrativas distópicas mostram

o mau funcionamento dos sistemas de organização social atuais, assim como a imparável invasão da tecnologia em nossas vidas diárias. Nessa ficção científica gótica, a incerteza do passado se projeta ao futuro e os fantasmas que ameaçam a realidade não vêm de uma injustiça histórica, mas são resultado dos erros contemporâneos (ALONSO-COLLADA, 2014, p. 98, tradução nossa).⁶⁴⁰

No entanto, apesar de ser uma decisão radical, várias personagens acreditavam que as fogueiras eram algo positivo. Em momento posterior, a garota do metrô foi a um programa de TV dar uma entrevista e disse:

⁶³⁹ “Para el género de la distopía crítica es fundamental que el lector pueda concebir la historia como un aviso de aquello que puede llegar a suceder en su propio tiempo, para que quepa la posibilidad de albergar la esperanza de escapar de ese panorama pesimista y opresor que se nos pinta como posible.” (original)

⁶⁴⁰ “el mal funcionamiento de los sistemas de organización social actuales, así como la imparable invasión de la tecnología en nuestras vidas diarias. En esta ciencia ficción gótica, la incertidumbre del presente se proyecta al futuro, y los fantasmas que amenazan la realidad no provienen de una injusticia histórica, sino que son resultado de los errores contemporáneos.” (original)

Vejam o lado bom, dizia, e ria com sua boca de réptil. Pelo menos não existe mais tráfico de mulheres, porque ninguém quer um monstro queimado e nem essas loucas argentinas que um belo dia vão e se tacam fogo — e numa dessas incendeiam o cliente também” (ENRIQUEZ, 2017, p. 189).⁶⁴¹

Aqui a personagem destaca o seguinte: acabando com a beleza das mulheres, propositalmente, os homens não iriam querê-las, pois eles queriam mulheres belas – nos parâmetros hegemônicos, ocidentais e eurocentristas – para satisfazê-los. Assim, o tráfico de mulheres teria um fim, solucionando com as fogueiras mais uma violência que elas também sofriam contra os seus corpos e a sua liberdade.

Ressalte-se que o novo tratamento dado a alteridade no texto é mais uma característica do gótico contemporâneo, o qual tende a trabalhar com a dissolução de dicotomias. Um exemplo disso seriam as obras, nas quais em vez de matar ou acabar com o sobrenatural ou o outro, o colocam como protagonista (ORDIZ ALONSO-COLLADA, 2014b, p. 100-101), trabalhando assim com o sinistro e/ou mostrando o abjeto.

Isso chega a tal ponto que não somente coloca o leitor em uma posição muito próxima daquilo que ele teme, em razão dos monstros, do sinistro e do abjeto ganharem voz narrativa, deixarem de ser silenciados, mas pode chegar a ocorrer uma identificação com esses seres e isso também aterroriza, pois mostra que talvez as diferenças entre quem é monstro e quem não é, não seja tão grande assim, chocando a pessoa leitora. Tal recurso mostra-se subversivo e, portanto, fundamental na atualidade, ao trabalhar questões como diferenças, reconhecimento, empatia e/ou aceitação.

A personagem Silvina, por outro lado, não estava totalmente de acordo com a atitude das mulheres. Isso pode demonstrar uma crítica, aqui é individual, às decisões radicais tomadas coletivamente, as quais tentam resolver o problema, mas podem trazer soluções ainda piores. Silvina pensou “em se devia ela própria traí-las, desbaratar a loucura por dentro. Desde quando era um direito queimar-se viva? Por que tinha que respeitá-las?” (ENRIQUEZ, 2017, p. 187).⁶⁴²

⁶⁴¹ “Vean el lado bueno, decía, y se reía con su boca de reptil. Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado y tampoco quieren a estas locas argentinas que un día van y se prenden fuego —y capaz que le pegan fuego al cliente también.” (original)

⁶⁴² “En si debía traicionarlas ella misma, desbaratar la locura desde adentro. ¿Desde cuándo era un derecho quemarse viva? ¿Por qué tenía que respetarlas?” (original)

No entanto, Silvina não tomou nenhuma atitude contrária ao grupo, estando aqui presente o sinistro feminino, por meio de uma omissão sinistra da personagem, a qual deixa as mulheres se queimarem sem fazer nada. No entanto, também é uma atitude subversiva, em função de ela não denunciar as companheiras, apesar de não concordar com o que é feito, mostrando-se como um sujeito sinistro, mesmo não se queimando ou ajudando diretamente nas queimas.

Um tempo depois, a mãe de Silvina se tornou chefe de um hospital clandestino. Silvina pensou em sua mãe “(...) sempre arriscada e atrevida, muito mais que ela própria, que continuava trabalhando no escritório e não se animava a se unir às mulheres”⁶⁴³ (ENRIQUEZ, 2017, p. 186), mostrando novamente a presença do sinistro feminino nas ações radicais da mãe. Pensou em seu pai, quem morreu quando ela era pequena, e sobre ele a mãe lhe disse “(‘Nem passe pela sua cabeça que faço isso por culpa de seu pai’, (...) ‘seu pai era um homem delicioso, jamais me fez sofrer’)” (ENRIQUEZ, 2017, p. 187).⁶⁴⁴

Essa fala da mãe da personagem mostra que ela não tinha um hospital clandestino e ajudava outras mulheres por odiar os homens ou por ter sofrido em um relacionamento, era uma decisão dela ajudar. Por último, Silvina pensou “em seu ex-namorado, a quem abandonara imediatamente quando soubera que era definitiva a radicalização de sua mãe, porque ele as colocaria em perigo, ela sabia, era inevitável” (ENRIQUEZ, 2017, p. 187).⁶⁴⁵ A personagem não confiava no namorado e preferiu terminar com ele para não colocar a mãe e ela mesma em risco, visto que se houvesse uma denúncia ligando-as as Mulheres Ardentes, elas poderiam ser presas, em razão de o controle e vigilância sobre o grupo estar muito forte.

Silvina falou com Maria Helena e se dispôs a filmar todo o ritual da queima das mulheres, se alguma lhe permitisse, e colocaria o vídeo na internet como forma de mostrar que elas entravam na fogueira voluntariamente. Quando ela estava filmando, achou que a moça iria desistir de se queimar, em razão de estar chorando,

mas a mulher não se arrependeu. Entrou no fogo como se numa piscina de natação, mergulhou, disposta a submergir: não havia dúvida de que o fazia por vontade própria; uma vontade supersticiosa ou incitada, mas própria.

⁶⁴³ “(...) siempre arriesgada y atrevida, tanto más que ella, que seguía trabajando en la oficina y no se animaba a unirse a las mujeres.” (original)

⁶⁴⁴ “(«Ni se te ocurra pensar que hago esto por culpa de tu padre» (...) «tu padre era un hombre delicioso, jamás me hizo sufrir».” (original)

⁶⁴⁵ “En su ex novio, a quien había abandonado al mismo tiempo que supo definitiva la radicalización de su madre, porque él las pondría en peligro, lo sabía, era inevitable.” (original)

Ardeu apenas por vinte segundos. Cumprido esse prazo, duas mulheres protegidas por amianto a tiraram das chamas e a levaram às pressas ao hospital clandestino (ENRIQUEZ, 2017, p. 187).⁶⁴⁶

Silvina publicou o vídeo nas redes sociais e milhões o viram, mostrando como as pessoas são mórbidas e se interessam por ver sofrimento e dor alheias. O ambiente das fogueiras remete ao modo gótico, dado que aconteciam quase sempre à noite, no meio do deserto, com os galhos secos queimando, mulheres se queimando e saindo feridas das chamas, parecendo monstros. O local e as circunstâncias são lúgubres, obscuros e causam medo. Há apreensão sobre as queimas, isto é, se vão conseguir salvar as moças a tempo de morrer queimadas, se elas vão aguentar, e também o medo a serem descobertas no meio do deserto e as prenderem.

Em certo momento Silvina bebia whisky, fumava e sentia o cheiro de materiais médicos utilizados para as queimaduras, em razão de o cheiro não sair nunca mais “(...) como não saía nunca o cheiro de carne humana queimada, muito difícil de descrever, em especial porque, acima de tudo, cheirava a gasolina, embora por trás houvesse algo mais, inesquecível e estranhamente cálido” (ENRIQUEZ, 2017, p. 189).⁶⁴⁷ A personagem descreve um sentimento sinistro, o corpo humano, algo familiar, se tornou estranho e possivelmente repulsivo ao ser queimado, mas ainda mantinha certa calidez e familiaridade, mesmo sendo transformado para sempre.

Passou por volta de um ano na narrativa. O narrador relata que a mãe de Silvina já não era mais chefe do hospital clandestino, agora trabalhava como enfermeira em outro. Fecharam o hospital depois de uma família reclamar que a filha deles estava lá se recuperando, mas ela tinha filhos, dando a entender que precisavam dos cuidados da mãe. Também fecharam o hospital da amiga Maria Helena, pois nesse ano houve muitas invasões a esses locais. O narrador explica:

os juízes expediam ordens de invasão policial com muita facilidade e, apesar dos protestos, as mulheres sem família ou que simplesmente andavam sozinhas pelas ruas ficavam sob suspeita: a polícia as obrigava a abrir a bolsa, a mochila, o porta-malas do carro quando queria, em qualquer momento, em qualquer lugar. A repressão teve efeito contrário: de uma fogueira a cada cinco meses — registrada: com mulheres que iam aos

⁶⁴⁶ “Pero no se arrepintió. La mujer entró en el fuego como en una pileta de natación, se zambulló, dispuesta a sumergirse: no había duda de que lo hacía por su propia voluntad; una voluntad supersticiosa o incitada, pero propia. Ardió apenas veinte segundos. Cumplido ese plazo, dos mujeres protegidas por amianto la sacaron de entre las llamas y la llevaron corriendo al hospital clandestino.” (original)

⁶⁴⁷ “(...) como no se iba el de la carne humana quemada, muy difícil de describir, sobre todo porque, más que nada, olía a nafta, aunque detrás había algo más, inolvidable y extrañamente cálido.” (original)

hospitais normais — passou-se ao estado atual, de uma por semana (ENRIQUEZ, 2017, p. 188).⁶⁴⁸

Contata-se como a violência institucional, especificamente a policial, aumentou muito em face das mulheres, sobretudo as que andavam sozinhas, as quais se tornaram alvos principais dos homens, os quais queriam abusar delas de diversas formas. No entanto, no conto a repressão fez as fogueiras aumentarem ainda mais, em razão de elas sentirem medo a todo tempo e verem as fogueiras como uma forma de liberdade, de deixar de ser perseguidas por qualquer homem, pois eles não se interessavam em monstros.

Algumas mulheres passaram a andar sempre com algum homem, para que não as parassem nas ruas e fossem revistadas. Novamente as mulheres precisariam dos homens para protegê-las, uma ideia patriarcal que muitos têm ainda hoje, de que quem protege é o homem. Outra solução era ir a campos mais distantes fazer as queimas ou pagar propina para os policiais. Elas davam um jeito de escapar da vigilância, dado que o principal, “o desejo, as mulheres levavam consigo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 189).⁶⁴⁹

Silvina e a mãe foram visitar Maria Helena na prisão, uma amiga, a qual fazia parte do grupo e cuidava de um hospital clandestino. Ela lhes disse que conversava com as demais presas, “conto-lhes que sempre queimaram a nós, mulheres, que nos queimaram durante quatro séculos! Não conseguem acreditar, não sabiam nada sobre os julgamentos de bruxas, percebem? A educação neste país foi para o cacete” (ENRIQUEZ, 2017, p. 190).⁶⁵⁰ Esse trecho da narrativa remete à História não contada nem ensinada, uma crítica direta à educação precária no país, mas que também escolhe o que ensinar ou não.

Desse modo, perdem-se muitos dos referentes e se sabe muito pouco ou nada sobre muitos fatos individuais e coletivos e episódios históricos importantes que as hegemonias tentaram apagar, silenciando as pessoas e mudando a narrativa e o foco dos fatos conforme fosse de seu interesse. Maria Helena narra oralmente às demais

⁶⁴⁸ “Los jueces expedían órdenes de allanamiento con mucha facilidad, y, a pesar de las protestas, las mujeres sin familia o que sencillamente andaban solas por la calle caían bajo sospecha: la policía les hacía abrir el bolso, la mochila, el baúl del auto cuando ellos lo deseaban, en cualquier momento, en cualquier lugar. El acoso había sido peor: de una hoguera cada cinco meses —registrada: con mujeres que acudían a los hospitales normales se pasó al estado actual, de una por semana.” (original)

⁶⁴⁹ “(...) el deseo las mujeres lo llevaban consigo.” (original)

⁶⁵⁰ “Les cuento que a nosotras las mujeres siempre nos quemaron, ¡que nos quemaron durante cuatro siglos! No lo pueden creer, no sabían nada de los juicios a las brujas, ¿se dan cuenta? La educación en este país se fue a la mierda.” (original)

fatos importantes, mostrando que linguagem e memória também são modos de resistir à violência, à submissão e ao silenciamento.

O conto faz referência à Inquisição, relacionada à perseguição das mulheres consideradas bruxas por seus conhecimentos. Grande parte disso não é ensinado nem comentado, e muitos livros e filmes, por exemplo, ajudaram a construir no imaginário coletivo uma imagem negativa dessas mulheres, mostrando as bruxas como malignas, impuras e diabólicas.

No entanto, podemos pensar nos mesmos parâmetros com relação a outros fatos históricos, por exemplo, a colonização, ensinada de um modo deturpado nas escolas e em muitas produções artísticas, as quais retratavam a invasão europeia como o descobrimento do continente denominado por eles de América, sendo considerado o início da suposta civilização, ignorando quem já vivia aqui, seus costumes, suas línguas e sua cultura, tentando apagar e/ou fazer parecer necessários e normais os roubos, a destruição da natureza, os assassinatos em massa, os estupros e a escravidão, dentro outros.

Ainda durante a visita à prisão, Silvina perguntou à Maria Helena quando as fogueiras iriam acabar e ela lhe respondeu não saber, mas se fosse por ela não acabavam nunca e que talvez parassem quando chegassem ao mesmo número de mortas durante a caça às bruxas na Inquisição. Silvina disse que isso era demais, mas sua mãe e Maria Helena disseram ser algo relativo. Nesse momento, no fim do conto, o narrador relata:

Silvina sentia que a fúria enchia seus olhos de lágrimas. (...) Silvina só ouviu que elas estavam velhas demais, que não sobreviveriam a uma queima, a infecção as levaria num segundo, mas Silvinita, ah, quando será que Silvinita vai se decidir, ela daria uma queimada linda, uma verdadeira flor de fogo (ENRIQUEZ, 2017, p. 190).⁶⁵¹

Como dito acima, a personagem de Silvinita é a única com dúvidas se as mulheres se queimarem seria a melhor solução. Mais uma vez, o conto termina com um final aberto, pois não sabemos se Silvinita chegará a passar pela fogueira ou se, ao contrário, ela vai tentar acabar com o movimento desde dentro, como havia

⁶⁵¹ “Silvina sentía que la furia le llenaba los ojos de lágrimas. María Helena abrió la boca y dijo algo más, pero Silvina no la escuchó y su madre siguió y las dos mujeres conversaron en la luz enferma de la sala de visitas de la cárcel, y Silvina solamente escuchó que ellas estaban demasiado viejas, que no sobrevivirían a una quema, la infección se las llevaba en un segundo, pero Silvinita, ah, cuándo se decidirá Silvinita, sería una quemada hermosa, una verdadera flor de fuego.”

cogitado anteriormente, ou se vai continuar tudo como está, as mulheres queimando-se e Silvinita resistindo ao modo de resistir das demais, mas sem intervir na decisão delas.

Pensado o conto como um todo, se ele for lido como uma distopia, esse final aberto demonstra não haver uma solução definitiva para os problemas, no caso, para a violência de gênero. A narrativa faz o leitor refletir sobre esse gravíssimo problema que encontra paralelo em nossa sociedade, mas não se propõe a buscar soluções para isso. É significativo este ser o último conto do livro, o qual ademais dá nome à obra. Podemos pensar que o fim do conto (e do livro) é desesperançoso, em razão de não apresentar um final concreto, retratando a falta de expectativas com relação à sociedade, às pessoas e à vida como um todo.

No entanto, Martorell Campos (2020, p. 22, tradução nossa) explica que muitas distopias contemporâneas estão se distanciando das diretrizes das distopias clássicas, nas quais havia a presença de um indivíduo solitário desobediente ao sistema ou outras em que havia uma derrota total e o fim de tudo. Agora, há distopias que

encenam revoluções populares e que apostam por finais abertos, resulta evidente que estamos diante de distopias *sui generis* que atenuam a irremediável intervenção do medo administrado em pequenas doses de esperança e impulsos utópicos, distanciando-se do derrotismo historicamente imposto ao gênero (MARTORELL CAMPOS, 2020, p. 22, tradução nossa).⁶⁵²

No mesmo sentido, Moreno Trujillo (2016, p. 189, tradução nossa) afirma que tanto as personagens como os leitores “(...) das distopias críticas podem apelar para esse horizonte de esperança que lhes outorga a possibilidade de sobreviver à sociedade distópica por meio de finais ambíguos que parecem evitar a qualquer custo o fechamento absoluto da narrativa”⁶⁵³. Isso se alinha à ideia de a distopia, no fim, se transformar em utopia e vice-versa (MARTORELL CAMPOS, 2020, p. 19).

Sendo assim, poderíamos pensar nesse final aberto também como um pequeno sinal de esperança, de que por meio da resistência e da luta é possível

⁶⁵² “escenifican revoluciones populares y que apuestan por finales abiertos, resulta evidente que estamos ante distopías *sui generis* que atenúan la irremediable intervención del miedo administrando pequeñas dosis de esperanza e impulsos utópicos, distanciándose del derrotismo históricamente achacado al género.” (original)

⁶⁵³ “(...) de las distopías críticas pueden apelar a ese horizonte de esperanza que les otorga la posibilidad de sobrevivir a la sociedad distópica mediante finales ambiguos que parecen evitar a toda costa el cierre absoluto de la narración.” (original)

realizar mudanças na sociedade. Essa leitura é possível pois “sem resistência não há distopia e sem o questionamento crítico da opressão e posteriormente da possibilidade de uma esperança não há resistência” (MORENO TRUJILLO, 2016, p. 209, tradução nossa)⁶⁵⁴. Quem resiste é porque tem esperança de que algo, por mínimo que seja, mude. No conto, as mulheres resistem com a esperança de continuar vivas e poder ser livres com seus corpos.

Como vimos, muitas mulheres decidiram queimar-se, apesar do sofrimento com as queimaduras e a dor que sofriam. A revolução para elas foi feita por meio de seus corpos, mostrando essas cicatrizes, as quais geralmente são consideradas feias, nojentas e deveriam ficar escondidas, em razão de ser fora dos padrões estéticos hegemônicos.

No entanto, durante os protestos pelos assassinatos e queimaduras de mulheres por parte de seus namorados ou maridos, a personagem da garota do metrô, quem estava acompanhada de outras mulheres, disse para alguns jornalistas diante do hospital: “— Se continuarem assim, os homens vão ter que se acostumar. A maioria das mulheres vai ser como eu, se não morrer. Seria ótimo, não? Uma beleza nova (ENRIQUEZ, 2017, p. 184).⁶⁵⁵

A nova beleza seria, portanto, romper com os padrões de beleza impostos pela sociedade patriarcal, aceitando as cicatrizes e feridas, pois elas passaram a ser parte do seu corpo e de sua identidade. O narrador relata como a garota do metrô mostrava o seu corpo, contava sua história pedindo dinheiro aos passageiros, explicando não se destinar a pagar uma cirurgia plástica inútil, era para comer e sobreviver.

Há várias descrições sobre o corpo da garota do metrô, uma delas é a seguinte: “vestia-se com jeans justos, blusas transparentes e até sandálias de salto quando fazia calor. Usava pulseiras e correntinhas penduradas no pescoço. O fato de seu corpo ser sensual era inexplicavelmente ofensivo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 180).⁶⁵⁶

Aqui o narrador mostra uma visão ambígua da garota do metrô: apesar do horror e nojo que provocava, em nenhum momento ela quis se esconder e chegava a ser sensual. Segundo Dayanara Guevara Aguirre (2020, p. 181, tradução nossa), “isso

⁶⁵⁴ “Sin resistencia no hay distopía y sin el cuestionamiento crítico de la opresión y posteriormente la posibilidad de una esperanza no hay resistencia.” (original)

⁶⁵⁵ “—Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva.” (original)

⁶⁵⁶ “se vestía con jeans ajustados, blusas transparentes, incluso sandalias con tacos cuando hacía calor. Llevaba pulseras y cadenas colgando del cuello. Que su cuerpo fuera sensual resultaba inexplicablemente ofensivo.” (original)

constitui uma ação transgressora, pois a sensualidade é um atributo dos corpos belos, segundo o cânone de beleza ocidental, e o corpo da garota do metrô é um corpo que existe à margem do cânone”⁶⁵⁷, mas, apesar disso, passa a ser um corpo modelo para as demais mulheres, as quais decidem passar pela fogueira, e ela se reivindica como sujeito sinistro, não se esconde.

Sendo assim, ao tomar a decisão de queimar seus próprios corpos para sobreviver à violência de gênero, as mulheres, além de resistir, estão realizando uma subversão, tanto dos cânones de beleza patriarcais ocidentais e eurocentristas, quanto da submissão, subalternidade e silenciamento impostos a elas, se rebelando contra tudo isso, mesmo lhes custando tanto. Elas tomam uma decisão, traduzida em uma ação radical e assustadora sobre o seu próprio corpo, caracterizando o sinistro feminino, por meio dessa “estética subversiva que parece responder a uma motivação crítica e catártica [das personagens femininas] de reivindicar-se como sujeitos sinistros” (ABALIA, 2014, p. 842, tradução nossa)⁶⁵⁸. Quase dois anos após as primeiras fogueiras, as mulheres começaram a sair às ruas:

Poucas semanas antes, as primeiras sobreviventes tinham começado a se mostrar. A pegar ônibus. A comprar no supermercado. A pegar táxis e metrô, a abrir contas de banco e tomar um café nas calçadas dos bares, com as caras horríveis iluminadas pelo sol da tarde, com os dedos, às vezes sem falanges, segurando a xícara. Será que lhes dariam trabalho? Quando chegaria o mundo ideal de homens e monstros? (ENRIQUEZ, 2017, p. 189).⁶⁵⁹

Nesse sentido, Guevara Aguirre (2016, p. 193-194, tradução nossa) explica: “(...) as mulheres ardentes assumem com orgulho um corpo ‘novo’, estigmatizado, cuja simples existência é sinistra, para, em um ato subversivo, ressignificar o estigma”.⁶⁶⁰ Ao dar um novo significado ao estigma sofrido, por estar fora dos padrões de beleza impostos a elas, as personagens têm a coragem de mudar, tomam uma

⁶⁵⁷ “Esto se constituye en una acción transgresora, pues la sensualidad es un atributo de los cuerpos bellos, según el canon de belleza occidental, y el cuerpo de la chica del subte es un cuerpo que existe al margen del canon.” (original)

⁶⁵⁸ ““(...) una estética subversiva que parece responder a una motivación crítica y catártica de reivindicarse como *Sujetos* siniestros.” (original)

⁶⁵⁹ “Hacía apenas semanas, las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse. A tomar colectivos. A comprar en el supermercado. A tomar taxis y subterráneos, a abrir cuentas de banco y disfrutar de un café en las veredas de los bares, con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde, con los dedos, a veces sin algunas falanges, sosteniendo la taza. ¿Les darían trabajo? ¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruos?” (original)

⁶⁶⁰ ““(...) las mujeres ardientes asumen con orgullo un cuerpo “nuevo”, estigmatizado, cuya simple existencia es siniestra, para, en un acto subversivo, resignificar el estigma.” (original)

decisão subversiva sobre seu corpo, com o objetivo de resistir, em razão de a vida ser muito mais importante que a beleza e a vida delas importava mais que qualquer padrão estético opressivo.

Em todo o conto, há a presença marcante do fogo. Ele é um dos quatro elementos da natureza e foi fundamental para o desenvolvimento da humanidade. Há várias histórias da mitologia com a presença desse elemento. Entre as divindades romanas, a deusa do fogo Vesta, ou Héstia para os gregos,

velava pelas lareiras. Em seu templo, ardia constantemente um fogo sagrado, sob a guarda de seis sacerdotisas virgens, as Vestais. Como se acreditava que a salvação da cidade dependia da conservação desse fogo, a negligência das vestais, caso o fogo se extinguisse, era punida com extrema severidade, e o fogo era aceso de novo, por meio dos raios do sol (BULFINCH, 2006, p. 20-21).

É famosa também a história dos irmãos Epimeteu e Prometeu, os quais foram incumbidos de fazer os homens e os outros animais, atribuindo-lhes as faculdades necessárias para sobreviverem. Epimeteu atribuiu os dons entre os animais, mas quando chegou a vez do ser humano, ele já havia gastado todos os seus recursos, então pediu ajuda ao irmão Prometeu, um titã. Ele foi até Minerva, quem o ajudou a subir ao céu, onde ele acendeu a sua tocha no carro do sol e trouxe o fogo para o homem, o qual com esse dom seria superior a todos. Por ter feito isso, os irmãos foram castigados (BULFINCH, 2006, p. 24).

Portanto, o fogo representa poder e também perigo. Outra figura muito conhecida com uma ligação fundamental com o fogo é a fênix, sobre a qual Jean Chevalier e Alan Gheerbrant (2000, p. 1349, tradução nossa) afirmam:

segundo o que nos contam Heródoto ou Plutarco, é uma ave mítica, de origem etíope, de um esplendor sem igual, dotada de uma extraordinária longevidade, e que tem o poder, depois de haver-se consumido sobre uma fogueira, de renascer de suas cinzas. (...) Os aspectos do simbolismo aparecem, então, claramente: ressurreição e imortalidade, ressurgimento cíclico.⁶⁶¹

O fogo também aparece com frequência em muitas lendas populares, como na lenda de Anahí, muito conhecida na Argentina, país de nascimento da escritora

⁶⁶¹ “El fênix, siguiendo lo que nos cuentan Herodoto o Plutarco, es un ave mítica, de origen etíope, de un esplendor sin igual, dotada de una extraordinaria longevidad, y que tiene el poder, después de haberse consumido sobre una hoguera, de renacer de sus cenizas.”

Mariana Enriquez, relacionada ainda com a morte na fogueira. Denominada de *lenda de Anahí e do ceibo* (também conhecido no Brasil como árvore-de-coral ou crista-de-galo), contam o seguinte (AIM, 2021, tradução nossa): Anahí era uma indígena, moradoras de uma tribo no rio Paraná. Ela fascinava a todos com o seu canto. No entanto, um dia ela foi capturada por alguns europeus brancos, os quais tomaram suas terras e acabaram com a sua tribo. Ela foi levada em cativeiro junto com outros indígenas. Passou dias e noites chorando, até o carcereiro dormir e ela conseguir fugir, mas ele acordou e a viu, então ela o apunhalou no peito para poder escapar e correr em direção ao bosque. O grito do carcereiro acordou os espanhóis e todos foram atrás de Anahí. Conseguiram capturá-la e, para vingar-se, decidiram queimá-la na fogueira. Para isso, a amarraram a uma árvore e lhe atearam fogo e ela permaneceu calada. Quando as chamas começaram a subir pelo corpo de Anahí, ela milagrosamente se transformou em uma árvore. No dia seguinte, os soldados se encontraram diante do espetáculo de uma árvore maravilhosa, de folhas verdes e brilhantes e flores vermelhas, mostrando todo o seu esplendor, como símbolo de coragem e fortaleza diante do sofrimento.

Esta lenda mostra como a indígena Anahí foi queimada injustamente pelos espanhóis e de seu corpo em chamas nasceu uma árvore, a qual representa a luta, a coragem, a força dos indígenas, de todo um país, que teve o seu sangue derramado. Mostra também a coragem das mulheres, as quais ao longo da história foram escravizadas, estupradas e assassinadas. Mesmo depois da morte, Anahí deixou algo para seu povo um lembrete de tudo o que sofreram e uma esperança, a beleza e a força florescendo da dor.

Constata-se que o fogo é ambivalente, pode destruir, incendiar coisas e pessoas, mas também serve para aquecer, para cozinhar, para juntar e construir. Sobre essa dúplice simbologia do fogo, Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 1403, tradução nossa) explicam:

como o sol por meio dos seus raios, o fogo por meio de suas chamas simboliza a ação fecundante, purificadora e iluminadora. Mas representa também um aspecto negativo: escurece e sufoca por causa da sua fumaça; queima, devora, destrói: o fogo das paixões, do castigo, da guerra.⁶⁶²

⁶⁶² “Como el sol por sus rayos, el fuego por sus llamas simboliza la acción fecundante, purificadora e iluminadora. Pero presenta también un aspecto negativo: oscurece y sofoca por su humo; quema, devora destruye: el fuego de las pasiones, del castigo, de la guerra.”

Ainda sobre a perspectiva positiva do fogo, “quando queima e consome, um símbolo de purificação e de regeneração. Achamos aqui o aspecto positivo da destruição: nova inversão do símbolo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 1403, tradução nossa).⁶⁶³ No conto, o fogo é utilizado pelos homens para destruir as mulheres, acabar com a sua beleza, matá-las. Nesse caso está presente o aspecto negativo do fogo, com seu poder obscuro de destruição. Mas as mulheres decidem inverter a situação, utilizando-se do fogo para se proteger dos homens e salvar suas vidas, queimando-se para afastá-los. Nesse caso, seria possível pensar no aspecto positivo do elemento, como se o fogo fizesse as mulheres renascem e, desse modo, salvar-se, depois de passar pelas fogueiras, como uma fênix.

O ato de ficar em uma fogueira se queimando, mesmo que durante poucos segundos, como ocorre na narrativa, por vontade própria, marca a presença da automutilação no conto, isto é, uma mutilação feita em si mesmo. Podemos pensar nessa automutilação como um sacrifício feito pelas personagens. Os sacrifícios têm relação com o mito e com seu aspecto divino. Neste caso, as mulheres têm a intenção de sacrificar a sua beleza, esperando em troca disso conseguir continuar vivas.

Neste conto, observa-se a crueldade muito presente, tanto na atitude dos homens, os quais queimam e matam as mulheres, também na crueldade da sociedade com a garota do metrô e as mulheres no geral que não se encaixam em certo padrão beleza ou de esposa, a crueldade dos juízes com suas decisões arbitrárias e dos policiais com as mulheres na rua, principalmente as que andavam sozinhas, e a automutilação como uma crueldade contra o próprio corpo. Toda essa crueldade é simbólica e representa também o contexto exterior de produção, a realidade externa.

Por fim, sobre o título do conto, “As coisas que perdemos no fogo”, ressalte-se que ele se apresenta aberto à reflexão, pois fica a dúvida sobre quais seriam essas coisas que se perderam nas chamas. Pode-se pensar na beleza hegemônica dos corpos perdida, parte da saúde de cada uma delas, mas também no medo, que foi consumido pelo fogo, pois as mulheres que passaram pelo ritual da fogueira tomaram uma decisão corajosa sobre seus corpos e suas vidas, tudo com o intuito de sobreviver e resistir, e assim, apesar de tudo, viver.

Além disso, parece que as personagens tentaram transgredir e subverter os valores e ideais patriarcais imperantes em sua sociedade, esperando assim poder ser

⁶⁶³ “El fuego es también, en esta perspectiva, en cuanto quema y consume, un símbolo de purificación y de regeneración. Hallamos aquí el aspecto positivo de la destrucción: nueva inversión del símbolo.”

livres e viver normalmente, sem que o fato de ser mulher represente um perigo constante. O fim do conto fica em aberto, em razão de não haver soluções prontas e fáceis para problemas tão terríveis que continuam acontecendo cada vez mais na vida real, e essa abertura da narrativa distópica permite ao leitor refletir sobre as condições atuais de sua sociedade, pensando como gostaria de viver e até que ponto a sociedade em que vive pode mudar – tanto positiva quanto negativamente.

4.4.4 Outras considerações

Pode-se observar desde o primeiro conto até o último, as personagens femininas passando por uma série de problemas sociais graves. Estão cercadas de violência doméstica, violência institucional, violência psicológica, miséria, drogas, bullying, anorexia, depressão, solidão, culpa, medo. É como o rio *Riachuelo* – citado no conto “Sob a água negra” – cheio de tantos problemas e elas tentam sair dessa lama, fazendo ou deixando de fazer o necessário, tomando atitudes drásticas – boas ou ruins – usando o seu corpo, mostrando-se como sujeitos sinistros para resistir e reexistir, com o objetivo de sobreviver. No livro todo

podemos nos encontrar com protagonistas femininas, as quais terão uma relação de caráter simbiótico com o monstruoso, ou seja, se verão refletidas nessa alteridade. De fato, as protagonistas, se bem são diversas, no geral tendem a não estar conformes com o mundo que as rodeia, sentindo-se estranhas, inclusive em seus próprios corpos. Assim, as protagonistas dos contos arrastam uma história pessoal e/ou são donas de uma visão de mundo que não se ajusta às convenções sociais, o que explica a identificação que opera nelas com aquelas figuras que encarnam o irregular e o estranho. É por isso que, perto do final, na maioria dos relatos, já não poderão escapar dessas figuras monstruosas que têm aparecido intempestivamente em suas vidas (BERNAL ORTEGA, 2022, p. 32, tradução nossa).⁶⁶⁴

Os finais de todos os contos do livro são abertos. A maioria deles deixa dúvidas sobre o que aconteceu ou vai acontecer depois. Podemos pensar que o fim do último conto e, portanto, do livro, é desesperançoso, em virtude de não apresentar o final

⁶⁶⁴ “podemos encontrarnos con protagonistas femeninas, las cuales tendrán una relación de carácter simbiótica con lo monstruoso, es decir, se verán reflejados en esa otredad. En efecto, las protagonistas si bien son diversas, en general tienden a no estar conformes con el mundo que las rodea, sintiéndose extrañas incluso en sus propios cuerpos. Así, las protagonistas de los cuentos arrastran una historia personal y/o son dueñas de una visión de mundo que no se ajusta a las convenciones sociales, lo que explica la identificación que opera en ellas con aquellas figuras que encarnan lo irregular y lo extraño. Es por ello que, hacia el final, en la mayoría de los relatos, ya no podrán escapar de esas figuras monstruosas que han aparecido intempestivamente en sus vidas.” (original)

concreto tão esperado pelo leitor, e isso mostraria essa falta de expectativas com relação à sociedade, às pessoas e à vida como um todo. Também se mostra como uma atitude rebelde e subversiva da escritora, respondendo a uma motivação crítica e catártica, de não escrever aquilo que os leitores querem ou esperam, os faz esperar, mas prefere deixá-los com dúvidas, se omitindo de certo modo, caracterizando o sinistro feminino em sua escrita como um todo.

No que tange a proposta estética de Mariana Enriquez e de várias outras escritoras argentinas, Gallego Cuiñas (2020, p.76, tradução nossa) fez uma análise e afirma:

(...) a natureza de suas propostas estéticas, que contemplam uma direção subversiva – feminista – da linguagem, de temas e problemas – globais – que apontam para a desconstrução de categorias de gênero binárias e de alguns imaginários heteronormativos disseminados pela ideologia patriarcal em relação às ideias de maternidade, sexualidade, amor romântico e violência machista.⁶⁶⁵

Importante ressaltar que essas escritoras latino-americanas também trazem de novo atitudes e/ou posturas feministas “que operam como um dispositivo a partir do qual se discutem os processos de subjetivação de (todas) as mulheres – ambíguos, performáticos e monstruosos – e ressignificam – a partir do sombrio, do sinistro – a construção masculina do feminino” (GALLEGO CUIÑAS, 2020, p.93).⁶⁶⁶ Portanto o sinistro e, principalmente, o sinistro feminino, é um modo de as mulheres discutirem e ressignificarem as suas identidades, desconstruindo as ideias patriarcais de feminino e (re)criando as suas próprias.

Paula Daniela Bianchi (2018), em artigo analisando as figuras da derme e dos ossos em contos da argentina Mariana Enriquez (1973), da brasileira Veronica Stigger (1973) e da mexicana Guadalupe Nettel (1973), explica que os contos do livro *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016)

(...) estão relacionados com personagens vulneráveis que apesar de sua instabilidade precária, encontram linhas de fuga para enfrentar diversas

⁶⁶⁵ “(...) la naturaleza de sus propuestas estéticas, que contemplan un manejo subversivo –feminista– del lenguaje, de temas y problemas –globales– que apuntan a la desconstrucción de categorías genéricas binarias y de ciertos imaginarios heteronormativos disseminados por la ideología patriarcal en relación con las ideas de maternidad, la sexualidad, el amor romántico y la violencia machista.” (original)

⁶⁶⁶ “actitudes o posturas feministas, que operan como un dispositivo a partir del cual se discuten los procesos de subjetivación de (todas) las mujeres –ambiguos, performáticos y monstruosos– y se ressignifica –desde lo sombrio, lo siniestro– la construcción masculina de lo femenino.” (original)

dificuldades. O que organiza e liga esses relatos é a necessidade de exibir o corpo e de inscrever na pele uma maneira de sobrevivência (BIANCHI, 2018, p. 180, tradução nossa).⁶⁶⁷

Essa necessidade de exibir o corpo e de utilizá-lo para sobreviver, mesmo que mutilando-o, caracteriza o sinistro feminino, ou seja, a subversão das personagens femininas que se mostram como sujeitos sinistros (ABALIA, p. 842, 2014), respondendo a uma motivação crítica com o patriarcado e o capitalismo, e catártica, como forma de se liberar das violências e amarras impostas pela sociedade, seja por meio de suas ações monstruosas e extremas, ou por suas omissões perigosas, em relação aos demais personagens, mas principalmente com relação aos seus corpos. María Angélica Semilla Durán (2019) em seu artigo sobre os fantasmas na obra de Mariana Enriquez, explica sobre a relação dos efeitos e a perspectiva feminina dos contos, pois

um elemento decisivo para a criação da particular atmosfera dos contos e da eficácia dos efeitos será o ponto de vista das narradoras ou dos personagens, todas mulheres que mantêm relações tensas com o mundo que as rodeia, seja por excesso de sensibilidade, por inadequação, por ser portadoras de patologias psiquiátricas mais ou menos comprováveis, ou por estar permanentemente alertas aos signos interpretáveis que podem alterar a ordem do real (DURÁN, 2018, p. 265, tradução nossa).⁶⁶⁸

Enriquez quis retratar mulheres reais, as quais erram, acertam, algumas boas, outras más, que tomam atitudes ruins, impulsivas, semelhante à realidade e distanciando-se da ideia de mulheres que devem ser boas, puras, mães e esposas exemplares. Também não quis retratar as mulheres como heroínas, perfeitas, nem como melhores que os homens.

Nesse sentido, Sandra Gasparini (s. d., s. p., tradução nossa) em resenha sobre o livro analisado afirma: “Enriquez explora, justamente, um mundo de mulheres que se cansam de seus namorados, de seus maridos, de seus pais. Mulheres que

⁶⁶⁷ “(...) están relacionadas con personajes vulnerables que a pesar de su inestabilidad precaria encuentran líneas de fuga para embestir diversas dificultades. Lo que organiza y liga a estos relatos es la necesidad de exhibir el cuerpo y de inscribir en la piel una manera de supervivencia.” (original)

⁶⁶⁸ “Un elemento decisivo para la creación de la particular atmósfera de los cuentos y la eficacia de los efectos será el punto de vista de las narradoras o de los personajes, todas mujeres que mantienen relaciones tensas con el mundo que las rodea, sea por exceso de sensibilidad, por inadecuación, por ser portadoras de patologías psiquiátricas más o menos comprobables, o por estar permanentemente alertas a los signos interpretables que pueden alterar el orden de lo real.” (original)

fazem de sua feiura autoinfligida uma militância”⁶⁶⁹, e essa feiura e monstrosidade aos poucos passaria a ser o normal, a nova beleza.

Além da automutilação e da monstrosidade, algumas personagens femininas contam com a ajuda de outras mulheres para sobreviver ou para proteger-se umas às outras, como nos contos “O menino sujo”, “Teia de aranha” ou “As coisas que perdemos no fogo”, mostrando que a ajuda das pessoas é fundamental e entre as mulheres, principalmente.

Essa sororidade muitas vezes é a única ajuda disponível, dado que, como ocorre nos dois últimos contos supracitados, elas têm que se auxiliar para se livrar da violência dos homens. De acordo com Inés Ordiz (2019, p. 264, tradução nossa) em seu artigo em que analisa o gótico feminino e feminista, assim como a figura da bruxa e as transgressões das personagens femininas em contos de Mariana Enriquez,

por meio da subversão de estruturas que desenham a alteridade feminina como perigosa, a aposta pela sororidade e a ruptura de cânones de beleza estabelecidos, Enriquez cria um tipo de gótico feminino (e, em minha opinião, feminista) que ilumina as realidades da sociedade argentina e constitui uma crítica ao *status quo* patriarcal escrita a partir dos obscuros margens do cotidiano.⁶⁷⁰

De fato, Enriquez situa suas narrativas em ambientes cotidianos, sendo que a maioria se passa nas casas, nas ruas ou na escola, em ambientes urbanos. Além disso, as situações são quase todas comuns, com as quais as pessoas leitoras poderiam se identificar facilmente. Só depois surge o elemento sinistro, estranho ou sobrenatural. De acordo com Rosa Busse (2009, s. p.), na ficção, o efeito sinistro é atingido

quando o autor se situa aparentemente no campo da realidade, ou, não esclarecendo o seu ponto de partida, extravasa para o mundo do fictício, induzindo em dúvida e enganando o leitor. É condição, que o leitor se tenha posto por dentro da personagem que vivencia a inquietante estranheza (...).

Além disso, como foi visto anteriormente, uma das características de textos góticos contemporâneos é que haja uma identificação do leitor com o monstro. Desse

⁶⁶⁹ “(...) Enríquez explora, justamente, un mundo de mujeres que se hartan de sus novios, de sus maridos, de sus padres. Mujeres que hacen de su fealdad autoinfligida una militancia.” (original)

⁶⁷⁰ “Mediante la subversión de estructuras que dibujan la alteridad femenina como peligrosa, la apuesta por la sororidad y la ruptura de cánones de belleza establecidos, Enríquez crea un tipo de gótico femenino (y, en mi opinión, feminista) que ilumina las realidades de la sociedad argentina y constituye una crítica al status quo patriarcal escrita desde los oscuros márgenes de lo cotidiano.” (original)

modo, a leitura se torna mais profunda e faz o leitor refletir sobre diversos aspectos do mundo, como fatos socioeconômicos (miséria, violência, ditaduras) e fatos sociais, porém pessoais (transtornos mentais, doenças alimentares, bullying), o que aproxima o leitor do texto, fazendo-o refletir sobre a empatia ou a falta dela, sobre o papel das pessoas na sociedade e sobre fatos que muitos preferem silenciar, esquecer e fingir não ver, mas que acontecem diariamente ou aconteceram na História recente do país, como foi o caso da ditadura militar.

Inés Ordiz (2019, p. 282, tradução nossa) explica acontecer o mesmo com muitas das personagens femininas dos contos, pois

procuram alternativas às maneiras nas quais vivemos, seja por meio da empatia e da resistência às estruturas de opressão (como no caso de Natalia e sua prima ["Teia de aranha"]), a revelação de verdades e violências silenciadas (como no de Marina, Florencia e Rocío ["A Hospedaria"]) ou a transformação ativa dos ideais de beleza canônicos (no das Mulheres Ardentes ["As coisas que perdemos no fogo"]). Esta revolução fictícia é levada a cabo não desde a violência ou do medo, mas desde a sororidade ativa e a aceitação da vulnerabilidade. Todas elas colocam em risco seus próprios corpos e identidades para encarnar a criação dessa 'outra' realidade que redefine os alicerces da alteridade.⁶⁷¹

Sobre a escrita de Mariana Enriquez, ela renovou o modo gótico utilizando para tanto o sinistro feminino, no denominado gótico feminino e, principalmente, um gótico feminista, como foi explicado anteriormente. Sobre isso, Inés Ordiz (2019, p. 281, tradução nossa) afirma:

(...) o gótico feminino recolhe esses elementos [desejo e transgressão] e os explora desde uma perspectiva que situa a mulher (e os seus terrores) no centro do discurso. O gótico feminino contemporâneo, ademais, recolhe as experiências de outros grupos identitários, como os coletivos LGBTQ+, que continuam marginalizados pelas sociedades capitalistas e patriarcais contemporâneas, exemplificando uma evolução paralela à de um feminismo global crescentemente interseccional.⁶⁷²

⁶⁷¹ "(...) buscan alternativas a las maneras en las que vivimos, ya sea mediante la empatía y la resistencia a las estructuras de opresión (como en el caso de Natalia y su prima), la revelación de verdades y violencias silenciadas (como en el de Marina, Florencia y Rocío) o la transformación activa de los ideales de belleza canónicos (en el de las Mujeres Ardientes). Esta revolución ficcional se lleva a cabo no desde la violencia o el miedo, sino desde la sororidad activa y la aceptación de la vulnerabilidad. Todas ellas ponen en riesgo sus propios cuerpos e identidades para encarnar la creación de esta «otra» realidad que redefine los cimientos mismos de la otredad." (original)

⁶⁷² "La escuela crítica del gótico, tan reticente a la hora de definir este modo de una sola manera, parece coincidir en apuntar a la combinación efectiva de deseo y transgresión que emana de las ficciones de la literatura y el cine de terror, además de las horribles ambigüedades que emergen del espacio incierto entre ambos procesos. Como hemos visto, el gótico femenino recoge estos elementos y los explora desde una perspectiva que sitúa a la mujer (y a sus terrores) en el centro del discurso. El gótico femenino contemporáneo, además, recoge las experiencias de otros grupos identitarios, como los colectivos LGBTQ+, que continúan marginados por las sociedades capitalistas y patriarcales

Sobre a proposta do livro e da escritura de Enriquez, Ordiz (2019, p. 281, tradução nossa) faz um resumo certeiro:

(...) o terror literário proposto por Mariana Enriquez explora horrores do século XXI como a pobreza (em “Sob a água negra”), a homofobia (em “A Hospedaria”), a desigualdade das mulheres dentro de estruturas patriarcais (em “Teia de aranha”), ou a violência machista (em “As coisas que perdemos no fogo”). Enriquez examina esses medos contemporâneos desde uma perspectiva que é global (como suas influências literárias) e local ao mesmo tempo. O gótico feminino na narrativa curta da autora, portanto, se apresenta em termos argentinos: recolhe e ficcionaliza os horrores de uma ditadura muito recente, a desigualdade econômica de grupos sociais nas zonas empobrecidas das cidades argentinas e a luta das mulheres no país. Os contos reproduzem uma denúncia criativa da opressão aos grupos desfavorecidos gerada na sombria interseção entre o neoliberalismo capitalista e o patriarcado, exemplificando um poderoso discurso fictício e contestatório que, como grande parte do gótico contemporâneo, aspira a desconstruir os mesmos discursos hegemônicos que geram tal opressão” (ORDIZ, 2019, p. 281).⁶⁷³

Portanto, como explicado anteriormente, é possível considerar o sinistro feminino como fio condutor da obra *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), tomando em conta as ações e omissões monstruosas, radicais ou assustadoras das personagens femininas, sobretudo em relação aos seus corpos, realizando uma subversão, por meio de motivações críticas e/ou catárticas, com a finalidade de reivindicar-se como sujeitos sinistros (ABALIA, 2014, p. 842).

contemporâneas, exemplificando una evolución paralela a la de un feminismo global crecientemente interseccional.” (original)

⁶⁷³ “Situado en este contexto, el terror literario propuesto por Mariana Enríquez explora horrores del siglo xxi como la pobreza (en «Bajo el agua negra»), la homofobia (en «La Hostería»), la desigualdad de las mujeres dentro de estructuras patriarcales (en «Tela de araña»), o la violencia machista (en «Las cosas que perdimos en el fuego»). Enríquez examina estos miedos contemporáneos desde una perspectiva que es global (como sus influencias literarias) y local al mismo tiempo. El gótico femenino en la narrativa corta de la autora, por lo tanto, se presenta en clave argentina: recoge y ficcionaliza los horrores de una dictadura demasiado reciente, la desigualdad económica de grupos sociales en las zonas empobrecidas de las ciudades argentinas y la lucha de las mujeres en el país. Los cuentos reproducen una denuncia creativa de la opresión a los grupos desfavorecidos generada en la sombría intersección entre el neoliberalismo capitalista y el patriarcado, ejemplificando un poderoso discurso ficcional y contestatario que, como gran parte del gótico contemporáneo, aspira a deconstruir los mismos discursos hegemónicos que generan dicha opresión.” (original)

5 INSÓLITO E HIBRIDISMO

A autora Mariana Enriquez, inserida na denominada literatura pós-ditatorial da Argentina, na maioria de seus contos e novelas narra o cotidiano de forma cru, mas insere, assim como vários escritores latino-americanos já o fizeram, o fantástico e/ou o gótico, o realismo mágico, o maravilhoso, o terror, o horror, o sinistro, o macabro e a ficção científica. De acordo com Izabel Fontes (2018), em seu artigo em que analisa o horror, o abjeto e o corpo político em três contos de Mariana Enriquez, esses modos ou gêneros

ganham uma incrível força política, operando uma atualização do imaginário da última ditadura civil-militar do país através do trabalho alegórico e inquietante. Dentro desse universo, a construção narrativa dos corpos ocupa um lugar central: espectros, mortos vivos, monstros, corpos híbridos, que transitam nos limites entre o horror e o fascínio (FONTES, 2018, p. 246).

Ao ler diversas pesquisas e artigos especificamente sobre a obra *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) e sobre a obra de Mariana Enriquez de modo geral, os pesquisadores classificam a sua obra de diversas maneiras, entre elas: fantástico (ROAS, 2020); fantástico-terrífico (AMATTO, 2020); fantástico neogótico; neogótico (GARRIDO, 2014); terror (GABRIEL, 2017); gótico (GOICOCHEA, 2018); gótico feminista (ORDIZ, 2019; CUIÑAS, 2020a); gótico mesopotâmico (SEIFERT, 2021); gótico-fantástico (ALONSO-COLLADA, 2014); realismo gótico (SCHERER, 2020; PASIK, 2021); realismo sujo; realismo do descontentamento (AMATTO, 2020); irrealismo; insólito (ORDIZ, 2019); ficção *Pulp* (PASIK, 2021), dentre outras.

Isso mostra uma certa necessidade em classificar as obras em categorias estanques, mesmo muitas sendo inclassificáveis em somente um conceito. Nesse sentido, em entrevista, Mariana Enriquez afirmou gostar “(...) de escritores que resultam difíceis de classificar, mas de alguma maneira se relacionam com o policial *noir*, com o conto de fadas, ou o fantástico, ou o terror ou o gótico. Não acredito em compartimentalizações” (LLURBA, 2016, *on-line*, tradução nossa).⁶⁷⁴

Por outro lado, uma das tarefas da teoria literária é exatamente trabalhar com certas categorias e classificações ao analisar uma obra literária. De acordo com

⁶⁷⁴ “(...) me gustan los escritores que resultan difíciles de encasillar pero de alguna manera se tocan con el policial negro, o el cuento de hadas, o el fantástico, o el terror o el gótico. No creo en los compartimentos.” (original)

Alejandra Amatto (2020) em seu artigo sobre os desafios da crítica literária latino-americana e a transculturalização do tema, analisando a obra de duas escritoras, Mariana Enriquez e Liliana Colanzi, o fato da crítica classificar não é em vão, pois

tipificar e definir as características centrais de uma obra literária nos ajuda a compreendê-la em seu sentido organizativo como modelo estético que nos ‘diz algo’ de uma maneira em que nenhuma outra disciplina o faz, embora o que nos é dito também esteja relacionado com outros discursos, como a história, a filosofia ou a sociologia (AMATTO, 2020, p. 215, tradução nossa).⁶⁷⁵

No entanto, esse trabalho que utiliza e analisa classificações deveria partir da obra literária – e não o caminho inverso, da teoria à obra – a fim de enriquecer as análises literárias, tentando não incorrer em imprecisões ou forçando teorias para um objeto que não as contempla.

Nas análises das narrativas, nos capítulos anteriores do trabalho, foi possível constatar que a obra de Mariana Enriquez apresenta características do modo gótico e em alguns textos também do fantástico. O cotidiano de seus contos é assaltado pelo horror e o sinistro, os quais permeiam a sua obra. Em menor quantidade, também há presença de lendas populares, de distopia e de realismo mágico, a depender da leitura realizada.

Além das análises literárias já realizadas, abaixo há uma amostra das categorizações em torno da narrativa de Enriquez. Verifica-se que apesar da grande quantidade de categorias, cada pesquisador realiza uma leitura possível do texto, em razão de os contos serem abertos, permitindo mais interpretações e também encontrando características e associações de mais de um modo narrativo. Dessa maneira, não significa que uma classificação esteja errada ou que uma invalide outra, desde que o texto permita tal posicionamento, as múltiplas leituras são válidas e enriquecedoras, como será visto abaixo.

De acordo com María Angélica Semilla Durán (2019 p. 265, tradução nossa) em seu artigo em que analisa a figura dos fantasmas na obra de Mariana Enriquez,

a ambiguidade própria do fantástico (...), está presente em muitos deles [dos contos] e determina a indecidibilidade persistente entre uma explicação lógica baseada em alterações da percepção ou em fenômenos alucinatórios, e uma

⁶⁷⁵ “Tipificar y definir los rasgos centrales de una obra literaria nos ayuda a comprenderla en su sentido organizativo como un modelo estético que nos “dice algo” de una manera en que ninguna otra disciplina lo hace, aunque lo que se nos diga también esté relacionado con otros discursos como la historia, la filosofía o la sociología.” (original)

crença na existência de forças ocultas que intervêm no mundo e o dominam. Mas em alguns casos vemos que essa dúvida constitutiva é neutralizada por uma espécie de naturalização do sinistro, que se instala no mundo e nos seres, habitando-os. Sejam interiores ou exteriores, a latência dessas forças espreita a cada passo, e a exacerbada relação – que vai da histeria à obsessão – que alguns dos personagens mantêm com o seu entorno, é terreno propício para suas epifanias.⁶⁷⁶

A pesquisadora acima destaca o fantástico nos contos de Enriquez por causa da ambiguidade dos relatos e também faz alusão ao sinistro, o qual estaria no ambiente e nas personagens. Segundo Brescia (2020b), que explora em seu artigo algumas leituras da obra da escritora argentina, Enriquez é uma contista

fantástica especialista: na criação de atmosferas, no trabalho com a tensão a partir do inesperado, na multiplicação simbólica que leva a um potencial de leituras significativo e enriquecedor. (...) Em Enriquez não há humor, porque suas ficções recorrem ao efeito do horror que precisa ser levado a sério para prevalecer na mente do leitor (BRESCIA, 2020b, p. 145, tradução nossa).⁶⁷⁷

De fato, apesar das diversas classificações da obra de Enriquez, não significa que suas narrativas podem ser classificadas em todos os gêneros e modos literários existentes. Há raros momentos cômicos no livro, sendo alguns no início do conto “Nada de carne sobre nós” ou no início de “A Hospedaria”, mas logo todo o senso de humor desaparece, em função de os contos irem se tornando cada vez mais escuros e sinistros. Já o inesperado, uma característica do fantástico, aparece em diversas narrativas do livro, no entanto, na maioria das vezes são pequenos acontecimentos que rompem com a realidade do cotidiano, e não grandes elementos sobrenaturais.

Sobre o tema, Enriquez explicou em entrevista que (MARIANA, 2021, *on-line*) problemas sociais como a violência de gênero, a depressão, a solidão, o uso excessivo de drogas e o medo há tempo que aparecem nas narrativas de horror

(...) porque o terror, o horror se quiser, pode se encaixar em um relato de tom policial, em um realista, enfim, em qualquer parte. Eu gosto de usar o terror com elementos urbanos, contemporâneos, realistas. Gosto muito dos relatos

⁶⁷⁶ “La ambigüedad propia de lo fantástico, ya estudiada por Todorov (1970), está presente en muchos de ellos y determina la indecidibilidad persistente entre una explicación lógica basada en alteraciones de la percepción o en fenómenos alucinatorios, y una creencia en la existencia de fuerzas ocultas que intervienen en el mundo y lo dominan.

⁶⁷⁷ “(...) en la creación de atmósferas, en el manejo de la tensión a partir de lo inesperado, en la multiplicación simbólica que lleva a un potencial de lecturas significativo y enriquecedor; en Enríquez no hay humor, porque sus ficciones recurren al efectismo del horror que necesita ser tomado en serio para prevalecer en la mente del lector.” (original)

de terror fantásticos ou com muitos elementos sobrenaturais, mas não é o que tenho vontade de escrever neste momento (isso pode mudar).⁶⁷⁸

A autora afirma não ter vontade de escrever narrativas com muitos elementos sobrenaturais, comuns em relatos do fantástico, do realismo mágico ou da ficção científica. É o que se observa em suas narrativas, nas quais o medo surge principalmente do sinistro, do inquietante e do gótico e por isso assusta, porque o leitor sente que na realidade poderiam ocorrer (e ocorrem) coisas tão assustadoras como as que está lendo. Nesse sentido, em seu artigo sobre o fantasma da ditadura militar argentina em textos de Mariana Enriquez, Climent e Pimentel (2021, p. 02) explicam:

Enriquez utiliza o gênero de terror, o fantástico e o gótico para dar outra configuração ao narrado a partir de questões muito próprias da sociedade argentina. Ao narrar o horror que permeia o cotidiano da cidade, a autora lança luz sobre alguns fantasmas que povoam a história de seu país.

Repare-se que os pesquisadores citam diversos gêneros utilizados por Enriquez em sua obra, demonstrando que alguns estudiosos também não a inserem em somente uma classificação. Importante destacar que a autora trata de muitos problemas sociais em sua obra, sendo um dos principais a ditadura ocorrida em seu país, Argentina, de 1976 a 1983, e as sequelas desse período na sociedade.

Além disso, como foi explicado no início do trabalho, o sinistro feminino, fio condutor da obra, adiciona ainda mais possibilidades de leituras para as narrativas e mais medos, alguns únicos das mulheres (engravidar, ser mãe, sofrer violência doméstica do parceiro, abortar etc.), além dos medos universais (morte, loucura, depressão etc.).

Por isso Eleanor Marie Hodgson (2019, p. 35, tradução nossa) afirma em seu trabalho sobre o gótico urbano da Argentina em que analisa a obra da autora em estudo: “Mariana Enriquez explora o gênero [de terror/horror] não desde uma só perspectiva, mas desde uma variedade de ângulos que usam o gótico para encarnar uma posição post-feminista”.⁶⁷⁹ No entanto, no nosso ponto de vista, apesar da diversidade de imagens e temas da obra relacionadas ao modo gótico, é com o uso

⁶⁷⁸ “(...) porque el terror, el horror si querés, puede meterse en un relato de tono policial, en uno realista, en fin, en cualquier parte. A mí me gusta usar el terror con elementos urbanos, contemporáneos, realistas. Me encantan los relatos de terror fantásticos o con muchos elementos sobrenaturales, pero no es lo que tengo ganas de escribir en este momento (eso puede cambiar).” (original)

⁶⁷⁹ “Mariana Enríquez explora el género no desde una sola perspectiva, sino desde una variedad de ángulos que usan el gótico para encarnar una posición post- feminista.” (original)

do sinistro feminino que obra consegue encarnar essa posição feminista (ou post-feminista, a depender da teoria utilizada), visto que representa a subversão das personagens femininas dos contos, as quais se reivindicam como sujeitos sinistros.

Também destacando o uso do modo gótico na narrativa de Enriquez, Pablo Brescia (2020b, p. 145) afirma que no livro *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) a autora argentina “(...) mergulha em relações interpessoais turvas e trabalha um gótico local na violência das imagens. Os vértices da naturalidade do horror, a *descolocação* e a sexualidade heterodoxa demonstram nutrir sua poética”.⁶⁸⁰

Nos capítulos em que foi analisado o gótico nos contos, foi possível observar o trabalho da autora com o gótico local, com muitas particularidades de seu país, Argentina, fatos históricos, notícias próprias, lendas e crenças locais, cidades e paisagens de seu país, mas também trabalha o gótico global, fazendo referência a figuras, tropos e medos conhecidos e utilizando referências intertextuais com obras conhecidas no mundo todo.

Ainda com relação ao gótico, Inés Ordiz (2019, p. 273) em seu artigo analisando o gótico feminino e feminista, assim como a figura da bruxa e as transgressões das personagens femininas em contos de Mariana Enriquez, afirma que o cotidiano, o insólito e a crítica ao *status quo* se fundem com o modo gótico em diversos contos de Mariana Enriquez.

Inés Ordiz classifica ainda *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) como pertencente ao gótico feminista (ORDIZ, 2019, p. 264). Detecta-se que a pesquisadora ressalta o cotidiano, a crítica ao *status quo* e o insólito, aliados ao modo gótico na narrativa da autora. Já se abordou brevemente sobre o cotidiano e as críticas e denúncias a problemáticas sociais que a autora faz em sua obra. Interessa agora ampliar um pouco a ideia de insólito.

Ressalte-se ter sido a categoria do insólito amplamente explorada na análise de obras contemporâneas. No tocante ao seu conceito, para explicá-lo, será utilizada a entrada que consta no Dicionário Digital do Insólito Ficcional (GARCÍA, 2020, *on-line*). O denominado insólito ficcional

não seria nem tema, nem efeito, mas um processo compositivo a que o produtor do texto recorreria para arquitetar seu mundo de ficção, no qual as

⁶⁸⁰ “(...) bucea en relaciones interpersonales turbias y trabaja un gótico local en la violencia en las imágenes. Los vértices de la naturalidad del horror, la descolocación y la sexualidad heterodoxa demuestran nutren su poética.” (original)

imagens construídas discursivamente se apresentassem em algum grau de dissonância em relação aos seus referentes acessados no mundo pretensamente real. (...) São esses produtos, de matriz e matiz distintas do real-naturalismo, em que se verifica a presença de composições com ele incoerentes, que se conceitua por insólito ficcional.

Tendo em vista a abrangência do conceito, ele é considerado um termo guarda-chuva ou um macrogênero que pode

abrigar o fantástico – seja o gênero, seja especialmente o modo –; o maravilhoso – clássico, medievo, moderno ou contemporâneo –; o estranho – aquele de Freud trata em seu ensaio “Das Unheimliche” ou o que Todorov apresenta como contíguo ao fantástico –; o realismo maravilhoso, bem como suas muitas variantes, admitindo-se o realismo mágico, o realismo fantástico, o realismo animista; o absurdo – independentemente de entendido como o propôs Sartre, Camus ou qualquer outro –; os contos de fada em geral – ficando-lhes de fora muito poucas narrativas –; uma grande maioria das narrativas de mistério e policial; uma boa quantidade de textos da ficção científica; as produções que se alinham nos cenários da ficção distópica ou da ficção pós-apocalíptica; o *fantasy* (GARCÍA, 2020, *on-line*).

Sendo assim, o termo insólito pode ser utilizado para caracterizar, de modo amplo, todas as narrativas que apresentem algum aspecto em dissonância com a realidade, em maior ou menor grau, e também é útil para tratar de um texto narrativo que apresente características de diversos modos narrativos, os quais se entrelaçam, o que é chamado de hibridismo ou hibridação no texto. Sobre esse conceito, Vladimir Krysiniski (2012, p. 230, grifo do autor), em texto traduzido e apresentado por Zênia de Faria, explica:

em literatura, o termo *híbrido* designa, em geral, textos que rompem as fronteiras dos gêneros, transgridem as normas formais estabelecidas e aparecem como produtos de uma combinação, fusão, mistura ou aglutinação de elementos diferentes. Embora esse tipo de texto, segundo alguns teóricos e críticos, exista desde a antiguidade, sua presença progressiva e até mesmo sua proliferação nos séculos XX e XXI fazem com que ele possa ser considerado uma das marcas da literatura contemporânea, ou da literatura pós-moderna, como querem alguns.

Nas análises das narrativas, foi possível observar essa hibridação, uma tendência nas narrativas contemporâneas, na qual se misturam diferentes modos literários no texto. Porém, há algumas características principais de cada modo ou gênero que continuam diferindo-os dos demais, de acordo com as teorias que os respaldam, e é importante considerar e citar tais diferenças dentro de cada análise

literária, sendo esse um dos objetivos do presente trabalho durante as análises das narrativas.

No entanto, de modo amplo, é possível considerar os contos do livro *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de Mariana Enriquez como pertencentes à categoria do insólito literário, esse macrogênero que permite a presença de diversos modos, como foi observado nas análises mais detidas das narrativas. De acordo com Inés Ordiz Alonso-Collada (2014, p.165), os diversos modos podem colaborar entre si e uma concepção inclusiva do insólito permite conhecer o legado das suas primeiras formas nas diversas vertentes e também permite “(...) analisar as transformações literárias contemporâneas e reconhecer a importância destas formas na história da literatura ocidental” (ORDIZ ALONSO-COLLADA, 2014, p. 165).⁶⁸¹ Por último, destaque-se:

o abjeto, o anormal, o perverso, o horroroso, o cotidiano, formam parte de sua estética, o que falseia o conceito de realidade, pelo qual é possível considerar, sem tirar o mérito das revitalizações da tradição gótica ou renovações ao gênero do terror argentino que lhe são reconhecidas, que a proposta de Mariana Enriquez é, ademais, rupturista ao mesmo tempo que uma preocupação política (GUEVARA, 2021, p. 22).⁶⁸²

Para além dos diversos usos que autora faz dos modos gótico, fantástico, do horror, do sinistro, da distopia e do realismo mágico, ou seja, do hibridismo literário, o qual pode ser classificado como insólito, Mariana Enriquez pode ser considerada subversiva pelos temas sociais retratados em sua obra e o modo como o faz, aliando-os ao insólito, renovando o modo gótico e, assim, renovando também narrativas de cunho feminista e aquelas que tratam de temas sociais como a miséria, a (pós) ditadura e a violência.

⁶⁸¹ “(...) analizar las transformaciones literarias contemporáneas y reconocer la importancia de estas formas en la historia de la literatura occidental.” (original)

⁶⁸² “Lo abyecto, lo anormal, lo perverso, lo horroroso, lo cotidiano, forman parte de su estética lo que falsea el concepto de realidad, por lo cual es posible considerar, sin restar mérito a las revitalizaciones de la tradición gótica o renovaciones al género de terror argentino que se le reconocen, que la propuesta de Mariana Enríquez es, además, rupturista al mismo tiempo que una preocupación política.” (original)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre os objetivos do presente trabalho estavam tratar do sinistro feminino e verificar se o conceito seria pertinente para ser utilizado nas análises do livro escolhido e se poderia ser considerado um fio condutor da obra, como sugeriu a própria autora; destacar algumas características do fantástico e do gótico contemporâneo que poderiam relacionar-se com o *corpus* escolhido e analisar qual o efeito que isso proporcionaria ao texto; e analisar aspectos socioeconômicos tratados nas narrativas, principalmente relacionados à ditadura e pós-ditadura na Argentina e a diversos problemas decorrentes desses períodos.

Após a leitura dos contos, de textos teóricos e analíticos e a leitura e escuta de diversas entrevistas da autora, concluiu-se ser possível considerar o sinistro feminino como fio condutor da obra *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), examinando as ações e omissões monstruosas, radicais ou assustadoras das personagens femininas, sobretudo em relação ao seus corpos, pois estas realizam uma subversão, por meio de motivações críticas e/ou catárticas, com a finalidade de reivindicar-se como sujeitos sinistros (ABALIA, 2014, p. 842).

Nos contos analisados, observaram-se características do modo gótico e em alguns contos, também do fantástico. O cotidiano das narrativas era tomado pelo sinistro e o horror e em menor quantidade, também havia presença de lendas populares, de ficção científica, especificamente a distopia, e de realismo mágico, a depender da leitura realizada, caracterizando o hibridismo literário da obra.

Desse modo, é possível considerar os contos como pertencentes à categoria do insólito literário, macrogênero que engloba diversos modos literários, como os supracitados, facilitando a classificação da obra de modo amplo, sendo que nas análises de cada narrativa foi possível caracterizar os modos literários de forma mais detida conforme permitia cada trecho ou conto.

Mariana Enriquez (1973-), escritora argentina, também professora e jornalista, autora do *corpus* analisado, o livro de contos *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), obra que lhe concedeu fama mundial, é hoje uma das autoras latino-americanas mais importantes no panorama literário mundial. A autora é muito debatida em clubes de leitura, escolas e mencionada nas redes sociais, contando com diversos estudos sobre sua obra.

Muitos críticos e jornalistas falam de uma espécie de movimento de escritoras, em especial da América Latina (BOCCUTI, 2020; DRUCAROFF, 2016; HEVIA, 2021), incluindo Mariana Enriquez (1973), no qual elas abordam, a partir do insólito, diversos problemas sociais dos seus países e, principalmente, violências que as mulheres sofreram e sofrem até os dias de hoje. Entre as autoras estão as também argentinas Gabriela Cabezón Cámara (1954) e Dolores Reyes (1978), as equatorianas María Fernanda Ampuero (1976) e Mónica Ojeda (1988) e as mexicanas Guadalupe Nettel (1973) e Liliana Blum (1974), entre outras.

As narrativas das autoras acima citadas não foram objeto de estudo no presente trabalho, mas o conceito de sinistro feminino também poderia ser útil para enriquecer a análise dos seus textos, se verificada a sua pertinência em cada caso, tendo em vista as temáticas que abordam, muito ligadas às mulheres, seus corpos e as violências sofridas por elas. Além disso, grande parte de suas narrativas têm protagonistas ou narradoras femininas.

Após as análises realizadas, verificou-se que Mariana Enriquez é uma pessoa participativa na sociedade, fazendo refletir sobre diversas questões sociais e fazendo pensar no papel da mulher e em seu protagonismo. Por meio de suas narrativas é possível reexaminar a História e observá-la por meio das personagens femininas de uma nova maneira. Enriquez coloca o protagonismo nas mulheres, trabalhando com a memória coletiva de um país e de um continente, e também reescrevendo a história individual de cada uma delas.

As personagens femininas dos contos não são perfeitas, não fazem as melhores escolhas, não se comportam do modo esperado socialmente, e é assim que elas subvertem a suas vidas, tomam suas próprias decisões, muitas delas assustadoras ou radicais, atuando ou se omitindo, mas escolhendo o que fazer. Elas agem sobre seus corpos, também de modo diferente do esperado pela sociedade patriarcal, porém era sua forma de apropriar-se dos próprios corpos, os quais em muitos casos haviam deixado de ser delas. Almejavam libertar-se de violências a fim de sobreviver, não importando o custo disso, quando, na verdade, poder viver em paz deveria ser o mínimo a que elas teriam direito.

Importante ressaltar que o conceito de sinistro feminino e o fato de verificar sua presença nas narrativas analisadas serve para enriquecer as possibilidades de leitura do texto. Isso porque foi analisado o comportamento das personagens femininas, as

ações ou omissões delas, sem valorar subjetiva e moralmente o que fizeram ou deixaram de fazer, somente tecendo reflexões sobre o ocorrido.

A respeito da memória, a escritora faz um trabalho muito importante lidando com questões da ditadura e da pós-ditadura da Argentina, as quais ainda são tabus no seu país, em virtude de muitos preferirem esquecer o ocorrido, evitando falar sobre o tema por muito tempo.

O silenciamento, tanto o forçado – pois as instituições queriam fazer as pessoas esquecerem o ocorrido – quanto o voluntário – muitas famílias preferiram não falar sobre as mortes e desapareções ocorridas em suas famílias, por medo ou como forma de conseguir seguir adiante – leva a caminhos perigosos, como à negação dos acontecimentos, o que já ocorreu em discursos de políticos da ultradireita (autodenominados ultraliberais) candidatos à presidência da Argentina⁶⁸³, e até mesmo à futura repetição de tais ações.

A obra *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) se mostra importante para a memória coletiva, tratando de temas e problemas de importância sociocultural para seu país, Argentina, e pertinentes também para outros países da América Latina, retratando crenças e mitos locais, associados a medos globais. Outrossim, é relevante para a memória individual de cada um, trazendo questões e problemas individuais também retratados nas narrativas, fazendo o leitor se sentir identificado com a obra lida.

No entanto, a autora traz essas importantes questões sócio-históricas, sendo muitas delas baseadas em notícias de fatos ocorridos em seu país – tendo em vista que Enriquez também é jornalista – sempre aliadas à ficção e aos modos não miméticos, em razão de o insólito estar presente em todas as narrativas e ela utilizar sobretudo o modo gótico, o fantástico e o sinistro feminino em sua obra. Dessa maneira, Mariana Enriquez consegue trazer algo novo ao panorama literário e também uma nova perspectiva sobre notícias e fatos já conhecidos (principalmente pelos argentinos).

Além disso, Enriquez também trabalha nos contos com medos reais: medo de ser assassinada, de empobrecer, de ser dependente química, de sofrer violência

⁶⁸³ Para saber mais sobre o discurso do candidato Javier Milei concorrendo às eleições presidenciais de 2023 na Argentina: https://www.eldiario.es/internacional/negacionismo-javier-milei-debate-presidenciales-argentina-no-hubo-30-000-desaparecidos-dictadura_1_10561546.html. Acesso em: 05 oct. 2023. Atualização: o candidato ganhou as eleições, tomando posse como presidente da Argentina em 10 de dezembro de 2023.

doméstica, de sofrer bullying, de ser emocionalmente dependente do parceiro(a), de sofrer violência psicológica, de ser uma mãe ruim, de engravidar, de ter transtornos alimentares, de enlouquecer, de sofrer homofobia, dos desaparecidos, de ditaduras, da violência institucional, de desaparecer, de morrer. Ela alia esses medos ao gótico, ao sinistro, ao sinistro feminino, ao fantástico, ao horror, ou seja, ao insólito de modo geral, e com isso ela busca chocar ainda mais o leitor.

Quem lê não tem a opção de virar o rosto e fingir não ver os problemas, esquecer tudo o que há de ruim no mundo, como as pessoas fazem depois de assistir ao jornal ou ler uma notícia. Muitos realizam isso para conseguir viver sem pensar somente nos problemas enfrentados por todos, mas também por não se importarem o suficiente. As narrativas permitem ao leitor refletir sobre os problemas e empatizar muito mais com os personagens e suas vidas, assim como detestar outros personagens. Por isso a literatura continua sendo tão importante socialmente, em função de a pessoa leitora sair da sua zona de conforto.

Ademais, Enriquez dá voz àqueles que não costumam ser ouvidos: as mulheres, adolescentes, lésbicas, dependentes químicas, com diferentes transtornos e medos, as quais tomam as rédeas das suas vidas e, apesar de algumas escolhas perigosas e das dores sofridas – considerando os finais abertos das narrativas, os quais permitem diversas interpretações –, todas as personagens femininas sobrevivem (com exceção das mulheres assassinadas no início do conto “As coisas que perdemos no fogo” e da desapareição de Adela no conto “A casa de Adela”).

Assim, não obstante a desesperança de muitos relatos, nos quais as personagens femininas sofrem para continuar vivas, até mesmo se automutilando, o fato de elas resistirem e lutarem abre espaço para uma pequena esperança de elas poderem sobreviver por meio de sua subversão. E essa subversão observada nas narrativas, também ocorre por meio da escrita de Mariana Enriquez, quem se destaca como uma das autoras que renovam o modo gótico na literatura da América Latina e mundialmente, trazendo o sinistro feminino à tona, e tratando de temas tão importantes quanto a ditadura militar pela qual o seu país passou, as dificuldades da pós-ditadura e as diversas violências a que as pessoas, em especial as mulheres e os seus corpos, são submetidas.

Portanto, saber que há escritores e, neste caso, uma escritora da América Latina, com coragem para escrever sobre questões tão importantes e polêmicas, seja qual for o gênero literário ou modo de sua preferência, é uma dessas pequenas

esperanças dos leitores: que as palavras, ideias e reflexões apresentadas nas narrativas consigam ajudar a sociedade de algum modo, fazendo as pessoas se mobilizarem, mesmo o futuro se mostrando cada vez mais sinistro.

REFERÊNCIAS

ABALIA, A. *Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea: análisis y experimentación*. 2013. Tese (Doutorado em Belas Artes) – Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, País Vasco, Espanha, 2014. Disponível em: <https://addi.ehu.es/bitstream/10810/13427/1/Lo%20siniestro%20femenino.%20Andre%20Abalia.pdf>. Acesso em: 29 maio 2021.

ABALIA, A. Lo siniestro femenino: Olimpia y otros fantasmas imaginarios con rostro de mujer. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Zaragoza, n. 34, p. 109-125, 2020. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/336861158.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2021.

AIM. *El ceibo, la flor nacional y la leyenda de Anahí*. Argentina, 2021. Disponível em: <https://www.aimdigital.com.ar/provinciales/el-ceibo-la-flor-nacional-y-la-leyenda-de-anahi.htm>. Acesso em: 03 jan. 2021.

ALMEIDA, G. B. de. Aranha viúva-negra. *Socientífica*, 2022. Disponível em: <https://socientifica.com.br/enciclopedia/aranha-viuv-negra/>. Acesso em: 30 maio 2023.

ALONSO, J. (Org.). *King: Homenaje al Rey del Terror*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2018. *E-book*.

AM750. Mariana Enríquez: Lo lindo del terror es cómo poder sentir miedo estando a salvo. Ciudad de Buenos Aires, 2022. Disponível em: <https://750.am/2022/03/04/mariana-enriquez-lo-lindo-del-terror-es-como-poder-sentir-miedo-estando-a-salvo/>. Acesso em: 10 jun. 2022.

AMATTO, A. Transculturizar el debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enríquez y Liliana Colanzi. *Valenciana*, Valenciana, n. 26, p. 207-230, dez. 2020. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S200725382020000200207&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 24 maio 2021.

AUTORES – Stephen King – Editora Arqueiro. *Arqueiro*, [s. l.], 2023. Disponível em: <https://www.editoraarqueiro.com.br/autores/joe-hill-e-stephen-king>. Acesso em: 30 abr. 2023.

BENTIVOGLIO, J. *História & distopia: a imaginação histórica no alvorecer do século 21*. 2. ed. Vitória: Editora Milfontes, 2019.

BIBLIOTECA NACIONAL MARIANO MORENO. Mariana Enríquez. Autores x autores. Argentina, 03 dez 2018, 1 vídeo (01h44min12seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w4Zlq5zNYW0>. Acesso em: 20 maio 2023.

BIANCHI, P. D. Dermis, huellas de una herida que cincela los huesos: Enríquez, Stigger y Nettel. *REVELL - Revista de Estudos Literários da UEMS*, Campo Grande, v. 3, n. 20,

p. 163-187, 2018. Disponível em:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6862933>. Acesso em: 02 ago. 2020.

BIZZARRI, G. Fetiches pop y cultos trasgénicos. La remezcla de la tradición mágico-folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, Barcelona, v. 7, n. 1, p. 209-229, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.561>. Acesso em: 20 maio 2021.

BRANCO, L. C. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRESCIA, P. Femeninos horrores fantásticos: Schweblin, Enríquez y (antes) Fernández. *Orillas Rivista D'ispanistica*, Padova, vol. 8, 2020a. Disponível em: <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/orillas-n-9-2020/>. Acesso em: 20 maio 2021.

BRESCIA, P. Mariana Enríquez en construcción: diez tesis. *Latin American Literature Today*, Oklahoma, n. 14, 2020b. Disponível em:
[http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/mayo/mariana-enr%C3%ADquez-en-construcción-diez-tesis-de-pablo-brescia](http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/mayo/mariana-enr%C3%ADquez-en-construcci%C3%B3n-diez-tesis-de-pablo-brescia). Acesso em: 20 mar. 2021.

BRESCIA, P. Los exorcismos de Mariana Enriquez. *Latin American Literature Today*, Oklahoma, n. 14, 2020c. Disponível em:
<https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/05/exorcisms-mariana-enriquez-pablo-brescia/>. Acesso em: 20 mar. 2021.

BOCCUTI, A. Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista ¿una cuestión de géneros? *Orillas Rivista D'ispanistica*, Padova, vol. 9, 2020. Disponível em: http://orillas.cab.unipd.it/orillas/09_09boccuti_rumbos/. Acesso em: 20 maio 2021.

BOTTING, F. *Gothic*. Nova Iorque; Londres: Taylor & Francis, 2005. *E-book*.

BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia*: histórias de deuses e heróis. Tradução: David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BUSSE, R. Inquietante estranheza. In: CEIA, C. (coord). *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/inquietante-estranheza-das-unheimliche>. Acesso em: 20 set. 2023.

C5N. Mariana Enriquez en el viaje con Diego Iglesias. Argentina, 18 jul 2023, 1 vídeo, (44min31seg). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=kmjFomCjVLM>. Acesso em: 18 jul. 2023.

CARNIEL, F; VITAL, D. S.; SOUZA, T. D. P. Episiotomia de rotina: necessidade versus violência obstétrica. *J. nurs. health*. Paraná, 2019. Disponível em:
<https://docs.bvsalud.org/biblioref/2019/12/1047273/9.pdf>. Acesso em: 30 maio 2023.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 2000. *E-book*.

CLAEYS, G. *Dystopia: A Natural History – A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*. Oxford: Oxford UP, 2017.

CLIMENT, D. D; PIMENTEL, A. *O fantasma da ditadura militar argentina: análise de textos de Mariana Enriquez*. Anais do X Congresso Internacional de Línguas e Literatura. Campina Grande: Realize Editora, 2021. Disponível em: <https://mail.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/75826>. Acesso em: 08 ago. 2023.

DABOVE, J. P. El gótico argentino contemporáneo. *Revista digital REA*. Argentina: s.n., 4 out. 2018. Disponível em: <http://revistarea.com/el-goticoargentino-contemporaneo>. Acesso em: 08 jun. 2023.

DÍEZ COBO, R. M. Arquitecturas del hogar invertido: reescribiendo la casa encantada. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. 8, nº 1, p. 135-156, mar. 2020. Disponível em: [//doi.org/10.55g6/ver/brumal.633](https://doi.org/10.55g6/ver/brumal.633). Acesso em: 10 ago. 2023.

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

DRUCAROFF, E. ¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde “Los prisioneros de la torre”? *El Matadero*, CABA, n. 10, 2016, p. 23-40. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4969>. Acesso em: 02 jun. 2021.

DURÁN, M. A. S. Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez. *REVELL - REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS*, [s. l.], v. 3, n. 20, p. 261–278, 2019. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3309>. Acesso em: 14 out. 2022.

EMOTIVAL 2 MG COMP. DE ARGENTINA. *Vademecum*, Madrid, 2015. Disponível em: https://www.vademecum.es/equivalencia-lista-emotival+2+mg+comp.-argentina-n05ba06-1438179-ar_1. Acesso em: 30 abr. 2023.

ENRIQUEZ, M. *Alguien camina sobre tu tumba: mis viajes a cementerios*. Buenos Aires: Galerna, 2013. *E-book*.

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

ENRIQUEZ, M. *Bajar es lo peor*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995. *E-book*.

ENRIQUEZ, M. *Como desaparecer completamente*. Buenos Aires: Emecé, 2004. *E-book*.

ENRIQUEZ, M. Desbordes: Entrevista a Mariana Enriquez. [Entrevista cedida a] Ana Príncipi; Ampro Sisti; Silvina Sánchez; Emilia Novo. In: CHIARI, M. (comp.). *Escrituras en voz: Conversaciones sobre literatura argentina*, Argentina, Universidad Nacional de La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 01 jul.

2021, p. 309-344. Disponível em: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.4686/pm.4686.pdf>. Acesso em: 07 jun. 2022.

ENRIQUEZ, M. *El otro lado*. Barcelona: Anagrama, 2023a. *E-book*.

ENRIQUEZ, M. En Argentina un relato de terror no es sólo un relato de género. [Entrevista cedida a] Laura Fernández. *El Cultural*, Buenos Aires, 01 fev. 2017b. Disponível em: <https://elcultural.com/Mariana-Enriquez-En-Argentina-un-relato-de-terror-no-es-solo-un-relato-de-genero>. Acesso em: 10 ago. 2020.

ENRIQUEZ, M. *Éste es el mar*. Barcelona: Literature Random House, 2017c. *E-book*.

ENRIQUEZ, M. *Ese verano a oscuras*. Madrid: Páginas de espuma, 2019. *E-book*.

ENRIQUEZ, M. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama, 2016.

ENRIQUEZ, M. *La hermana menor*: un retrato de Silvina Ocampo. Barcelona: Anagrama, 2018. *E-book*.

ENRIQUEZ, M. *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama, 2009. *E-book*.

ENRIQUEZ, M. *Nuestra parte de noche*. Barcelona: Anagrama, 2019. *E-book*.

ENRIQUEZ, M. “Me considero una escritora latinoamericana”: Una entrevista a Mariana Enríquez. [Entrevista cedida a] Arthur Malcolm Dixon. *Latin American Literature Today*, Oklahoma, n. 14, 2020a. Disponível em: <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/mayo/%E2%80%9Cme-considero-una-escritora-latinoamericana%E2%80%9D-una-entrevista-mariana-enr%C3%ADquez>. Acesso em: 20 nov. 2021.

ENRIQUEZ, M. *Os perigos de fumar na cama*. Trad. Elisa Menezes. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023b.

ENRIQUEZ, M. *Porque demasiado no es suficiente: mi historia de amor con Suede*. Santiago de Chile: Montacerdos, 2023c.

ENRIQUEZ, M. *Sobre la escritura*: una charla con Mariana Enriquez. Buenos Aires: Editorial de Periodismo y Comunicación, 2020b. *E-book*.

FRIERA, S. Mariana Enriquez, nominada en Francia y Estados Unidos. *Página 12*, Argentina, 25 fev. 2022. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/403786-mariana-enriquez-nominada-en-francia-y-estados-unidos>. Acesso em: 10 maio 2022.

FEMINICIDIO.NET. Feminicidio en Argentina: quemadas por ser mujeres. *Feminicidio.net*, Barcelona, 01 jun. 2012. Disponível em: <https://feminicidio.net/feminicidio-en-argentina-quemadas-por-ser-mujeres/>. Acesso em: 02 jul. 2021.

FERIA DEL LIBRO. *Apertura del Diálogo de Escritoras y Escritores de Argentina: conversación con Mariana Enríquez*. Argentina, 07 maio 2022, 1 vídeo (01h13min50s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YnZrA7F-cyc>. Acesso em: 10 maio 2022.

FRANÇA, J. *Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil. Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*; Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

FREUD, S. *O infamiliar* [Das Unheimliche]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FONTES, I. O horror vem de dentro: o abjeto e o corpo político em três contos de Mariana Enríquez. *REVELL - Revista de Estudos Literários da UEMS*. Campo Grande, v. 3, n. 20, p. 244-260, 2018. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6862928>. Acesso em: 02 ago. 2020.

FONTES, I. O monstro e o corpo político na literatura argentina contemporânea. In: DIAS, A.; BÉRENGER, L.; MONTEIRO, M. C. (org.) *O inumano e o monstruo*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020. Disponível em: https://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/OInumano_eo_Monstro.pdf#page=79. Acesso em: 15 jul. 2022.

FORTTES ZALAQUETT, C. ¿Te cuento una historia de horror? Representación de la maternidad en la obra reciente de Mariana Enríquez y de Samanta Schweblin. *Atenea (Concepc.)*, Concepción, n. 523, p. 287-304, jul. 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.29393/ata523-422cftc10422>. Acesso em: 01 jun. 2023.

GABRIEL, R. de S. Mariana Enríquez transforma a tragédia política argentina em contos de terror. *Época*. [s.l.], 2017. Disponível em: <https://epoca.oglobo.globo.com/cultura/noticia/2017/07/mariana-enriquez-transforma-tragedia-politica-argentina-em-contos-de-terror.html>. Acesso em: 12 maio 2022.

GASPARINI, S. *Las horas nocturnas: Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*. Buenos Aires: Argus-a, 2020. *E-book*.

GASPARINI, S. Telarañas intoxicadas. *Academia.edu*, [s. l.]. Acesso: https://www.academia.edu/28582676/Telara%C3%B1as_intoxicadas_Las_cosas_que_perdim_os_en_el_fuego_de_Mariana_Enriquez_Barcelona_Buenos_Aires_Anagrama_2016. Acesso em: 02 set. 2023.

GARCÍA, F. Insólito ficcional. In: REIS, C.; ROAS, D.; FURTADO, F.; GARCÍA, F.; FRANÇA, J. (Editores). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/i/insolitoficcional/>. Acesso em: 06 de jan. de 2020.

GARRIDO, P. *Las formas de lo real en la cuentística de seis escritoras argentinas contemporáneas: Luisa Axpe, Lilliana Díaz Mindurry, Fernanda García Curten, Paola Kaufmann, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin*. 2014. Tese (Doutorado em

Filosofía) – University of Cincinnati. Estados Unidos, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/38245888/Thesis_Paula_Garrido_Las_formas_de_lo_irreal_en_la_cuent%C3%ADstica_de_seis_escritoras_argentinas_contempor%C3%A1neas_Luisa_Axpe_Liliana_D%C3%ADaz_Mindurry_Fernanda_Garc%C3%ADa_Curten_Paola_Kaufmann_Mariana_Enr%C3%ADquez_y_Samanta_Schweblin. Acesso em: 20 set. 2021.

GALLEGO CUIÑAS, A. El feminismo gótico de Mariana Enríquez. *Latin American Literature Today*, Oklahoma, nº.14, 2020a. Disponível em: <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/mayo/el-feminismo-g%C3%B3tico-de-mariana-enr%C3%ADquez-de-ana-gallego-cui%C3%B1as>. Acesso em: 25 maio 2021.

GALLEGO CUIÑAS, A. Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin. In: GUERRERO, G.; LOCANE, J.; LOY, B.; MÜLLER, G. *Literatura latinoamericana mundial: dispositivos y disidencias*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2020b. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7537327>. Acesso em: 12 maio 2021.

GAMA, G. T. Argentina, 1985. *Comciência*, Campinas, n. 241, 2023. Disponível em: <https://www.comciencia.br/argentina-1985/>. Acesso em: 12 jul. 2023.

GOICOCHEA, A. L. Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez. *Revista Lindes – Estudios sociales del arte y de la cultura*, Buenos Aires, n. 15, p. 01-12, jun. 2018. Disponível em: <http://www.revistalindes.com.ar/revista15.html>. Acesso em: 19 ago. 2020.

GOICOCHEA, A. L. (org.) *Miradas góticas: del miedo al horror en la narrativa argentina actual*. Viedma: Etiqueta Negra, 2021. Disponível em: https://issuu.com/etiquetanegracontenidoscultura/docs/miradas_goticas. Acesso em: 31 maio 2021.

GORDILLO VARAS, C. *La tecnología para narrar el horror humano: lo cibergótico en Nefando (2016) y Mandíbula (2018) de Mónica Ojeda*. Dissertação (Mestrado acadêmico em Literatura) – Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile, 2022. Disponível em: <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/66908>. Acesso em: 15 out. 2023.

GUEVARA AGUIRRE, D. *La irrupción de lo “ominoso” en la construcción de los cuerpos femeninos en Las cosas que perdimos en el fuego de Mariana Enríquez*. Dissertação (Mestrado acadêmico em Literatura Latinoamericana) – Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica, 2020. Disponível em: <http://www.kerwa.ucr.ac.cr/handle/10669/82782>. Acesso em: 07 jun. 2021.

HEINRICH, M. Mariana Enriquez en la Feria: una noche donde la literatura asumió el fanatismo de una rock star. *Telam*, Argentina, 04 maio 2022. Disponível em: <https://www.telam.com.ar/notas/202205/591560-mariana-enriquez-feria-internacional-del-libro.html>. Acesso em: 05 maio 2022.

HELPER, M. *Los Últimos*. Buenos Aires: Edhasa, 2021.

HEVIA, E. Las damas oscuras conquistan la literatura latinoamericana. *El Periódico*, Barcelona, 30 maio 2021. Disponível em: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20210530/damas-oscuras-literatura-latinoamericana-mariana-enriquez-maria-fernanda-ampuero-giovanna-rivero-samanta-schweblin-monica-ojeda-guadalupe-nettel-11772692>. Acesso em: 11 jun. 2021.

HODGSON, E. M. *Mariana Enríquez y el Gótico Urbano de Argentina*. 2019. Tese (Conclusão de curso) – University of Colorado Boulder, Colorado, Estados Unidos, 2020. Disponível em: https://scholar.colorado.edu/concern/undergraduate_honors_theses/pc289k00t. Acesso em: 05 jun. 2021.

IDENTIFICACIÓN de desaparecidos entre 1974 y 1983. EAAF - Equipo Argentino de Antropología Forense, [s. l.], 2021. Disponível em: <https://eaaf.org/identificacion-de-desaparecidos-entre-1974-y-1983/>. Acesso em: 31 maio 2023.

JACKSON, R. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos editora, 1986.

JOSSA, E. Los huesos son un asunto político. Los cuentos oblicuos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez. *Les Ateliers du SAL*, Paris, n. 14, p. 156-168, 2019. Disponível em: <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2020/02/lads14v4-156-168.pdf>. Acesso em: 29 maio 2021.

KRYSINSKI, V. Sobre algumas genealogias e formas do hibridismo nas literaturas do século XX. Tradução e Apresentação de Zênia de Faria. *Revista Criação & Crítica*, n. 9, p. 230-241, nov. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 02 set. 2023.

LEANDRO-HERNÁNDEZ, L. Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la memoria en «Cuando hablábamos con los muertos», de Mariana Enríquez. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, [s. l.], v. 6, n. 2, p. 145–164, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.522>. Acesso em: 02 sep. 2021.

LIBROS UNAM. Distopías, terror y otras ficciones. Fiesta del Libro y la Rosa 2020. [S.l.], 23 abr. 2020, 1 vídeo (52:22 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tabqr-vFQ3s>. Acesso em: 25 jun. 2020.

LINS, G. P. dos S. *Distopias de gênero em contos especulativos de Margaret Atwood e Raphael Carter*. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Alagoas, Faculdade de Letras, Maceió, 2016. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFAL_ce858d9e68119608333db9bc6efde520. Acesso em: 02 jul. 2021.

LLALIN KUSHE, La araña vieja - Origen del Hilado. *Cuco*, [s. l.]. Disponível em: https://www.cuco.com.ar/origen_del_hilado.htm#:~:text=Los%20mapuche%20chilen

os%20y%20argentinos,que%20las%20impulsan%20al%20error. Acesso em: 14 jul. 2023.

LLURBA, A. Mariana Enríquez, colección de mujeres siniestras. *El Asombrario & Co*, [s. l.], 2016. Disponível em: <https://elasombrario.publico.es/ariana-enriquez-coleccion-mujeres-siniestras/>. Acesso em: 10 set. 2023.

LÓPEZ, M. *Sensación térmica*. Barcelona: Libros del asteroide, 2021.

LÓPEZ-PELLISA, T. Ficção científica. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Editores). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020. Disponível em: <http://www.insolotoficcional.uerj.br/site/f/ficcao-cientifica/>. Acesso em: 06 de jan. de 2020.

LUFT, D. Misiones - Una novia, un camión y la muerte: la historia real detrás del fantasma del puente del arroyo Yazá. *Misiones online*. Misiones, Argentina, 2022. Disponível em: <https://misionesonline.net/2017/03/17/misterio-del-puente-arroyo-yaza-se-reaviva-la-leyenda-los-fantasmas-1-sp/>. Acesso em: 15 jul. 2023.

MACKEY, A. Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense. *Revista CS*, v. 36, p. 247-287, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.18046/recs.i36.4773>. Acesso em: 23 de maio de 2023.

MASON, D. Asylums. In: HUGHES, W.; PUNTER, D.; SMITH, A. (eds.). *The encyclopedia of the gothic*. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2015. *E-book*.

MARIANA Enriquez, candidata al prestigioso Booker Prize internacional. *Clarín*, Argentina, 30 mar. 2021. Disponível em: https://www.clarin.com/cultura/ariana-enriquez-candidata-prestigioso-booker-prize-internacional_0_M4_10Ok7e.html. Acesso em: 10 abr. 2022.

MARIANA Enríquez: Lo lindo del terror es cómo poder sentir miedo estando a salvo. *Página 12*, Argentina, 04 mar. 2022. AM750. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/470689-mariana-enriquez-lo-lindo-del-terror-es-como-poder-sentir-mi>. Acesso em: 11 nov. 2022.

MARIANA Enriquez en la short list del Booker Internacional por “Los peligros de fumar en la cama”. *La nación*, Buenos Aires, 22 abr. 2021b. Cultura. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/ariana-enriquez-en-la-short-list-del-booker-internacional-por-los-peligros-de-fumar-en-la-cama-nid22042021/>. Acesso em: 30 jun. 2021.

MARKENDORF, M; JARDIM, N. F. R. Horrores (des)aparecidos em “A casa de Adela”, de Mariana Enriquez. *Revista Abusões*. Rio de Janeiro, nº 20, 356-380, 2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/69106/0>. Acesso em: 28 jul. 2023.

MARTORELL CAMPOS, F. Nueve tesis introductorias sobre la distopía, *Quaderns de filosofia*, Valencia, v. 7, n. 2, 2020, p. 11-33. Disponível em: [10.7203/qfia.7.2.20287](https://doi.org/10.7203/qfia.7.2.20287). Acesso em: 30 jun. 2021.

MEIRELES, A. Zumbi. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/zumbi/>. Acesso em: 25 ago. 2023.

MESSIANO, L. I. *Las palabras que confiamos al viento*. Barcelona: Salamandra, 2022.

MORENO TRUJILLO, M. P. El Cuento de la Criada, los símbolos y las mujeres en la narración distópica. *Escritos*, v. 24, n. 52, pp. 185-211, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18566/escr.v24n52.a09>. Acesso em: 20 jun. 2022.

MRÉJEN, V. *Tercera persona*. Cáceres: Editorial Periférica, 2021.

NETTEL, G. Editorial. *Revista Digital de la Universidad de México, on-line*, nov. 2018. Disponível em: <https://www.revistadelauniversidad.mx/releases/887b10c5-73fa-4a81-a8af-d9607f81f0eb/utopias-y-distopias#dossier>. Acesso em: 01 jul. 2021.

ORDIZ ALONSO-COLLADA, I. Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica. *Badebec*, [s. l.], v. 3, n. 06, 2014. Disponível em: <https://badebec.unr.edu.ar/index.php/badebec/article/view/73>. Acesso em: 01 set. 2023.

ORDIZ ALONSO-COLLADA, I. O. *Manifestaciones ficcionales del terror. El gótico contemporáneo de las Américas*. 2014b. Tese (Doutorado em Literatura). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de León, Espanha, 2014. Disponível em: <https://buleria.unileon.es/handle/10612/5968>. Acesso em: 10 maio 2022.

ORDIZ, I. De brujas, mujeres libres y otras transgresiones: el gótico en Las cosas que perdimos en el fuego de Mariana Enríquez. In: Álvarez Méndez, N.; Abello Verano, A. (eds.) *Realidades fracturadas*. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018). Biblioteca Filológica Hispana, 213. Madrid: Visor Books, p. 263-286, 2019.

ORSI, G. O. “Não há negros na Argentina”: o mito da homogeneidade racial argentina. *Simbiótica*, v.9, n.2, maio-ago./2022. Vitória, 2022. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/jr9nm/pdf/hernandez-9788523220150-04.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2023.

PASIK, D. ¿Qué tiene la escritora argentina Mariana Enriquez, que gana premios y da miedo en el mundo? *Clarín*, Argentina, 04 maio 2021. Disponível em: https://www.clarin.com/cultural/-escritora-argentina-mariana-enriquez-gana-premios-da-miedo-mundo-_0_6zZFEde2o.html. Acesso em: 20 maio 2021.

PASSAMANI, G. R. Homossexualidades e ditaduras militares: os casos de Brasil e Argentina. In: *Fazendo Gênero 9: Diásporas, diversidades, deslocamentos*, Mato

Grosso do Sul, 2010. Disponível em:

https://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1275391766_ARQUIVO_Passamani.Completo.FG9.pdf. Acesso em: 15 jan. 2024.

PAZ SALINAS, M. La fealdad como postura ética: Un análisis funcional de los personajes femeninos en el cuento “Fin de curso” de Mariana Enríquez, Gupea Göteborgs Universitets, Alemanha, 2020. Disponível em:

<https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/6629>. Acesso em: 30 ago. 2023.

POMBA Gira: confira os simbolismos e as facetas dessa entidade espiritual.

Dicionário de Símbolos, [s. l.], 2023. Disponível em:

<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/pomba-gira-simbolismos-e-facetas/>. Acesso em: 10 jun. 2023.

REBOSSIO, A. A Argentina debate lei para proibir a anistia de criminosos da ditadura. *El País*, [s. l.], 17 set. 2014. Disponível em:

https://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/16/internacional/1410884074_354051.html. Acesso em: 12 jan. 2024.

REIS, C.; LOPES, A. C. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução: Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

ROAS, D. Más que fantasmas: la explosión de la literatura fantástica femenina. *The conversation*, [s. l.], 02 jan. 2020. Disponível em: <https://theconversation.com/mas-que-fantasmas-la-explosion-de-la-literatura-fantastica-femenina-124612>. Acesso em: 15 ago. 2020.

ROAS, D. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Ed. Páginas de Espuma, 2016. *E-book*.

RODRIGUES JÚNIOR, E. J. A maternidade como motivo gótico em “Os porcos”, de Júlia Lopes de Almeida. *Abusões*. Rio de Janeiro, n. 20, ano 9, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/abusoes.2023.70316>. Acesso em: 05 jul. 2023.

ROMANO, M. L. La noche, el silencio y la magia en la trama ficcional de La Bruja o la Ave Nocturna. In: ZANGRANDI, M. *et. al. Territorio de sombras: montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina*. Buenos Aires: NJ Editor, 2021. *E-book*.

SAITO, C. N. I. Cultura pop japonesa e as novas referências midiáticas: o fenômeno *otaku* e *hikikomori*. *Revista de Estudos Universitários - REU*, Sorocaba, São Paulo, v. 38, n. 2, 2012. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/reu/article/view/1035>. Acesso em: 15 jun. 2023.

SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ, F. J. Fundamentos teóricos-formales del gótico literario. *Polifonía Scholarly Journal*, Clarksville, Estados Unidos, v. 2, 2012.

Disponível em: <https://www.apsu.edu/polifonia/volume2/e1.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2023.

SCHERER, F. Mariana Enriquez, la reina del realismo gótico. *La Nación*, [s.l.], 2020. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/mariana-enriquez-reina-del-realismo-gotico-nid2324952/>. Acesso em: 15 maio 2022.

SEIFERT, M. El país de la selva: la bruja y el gótico mesopotámico en 'Tela de araña' de Mariana Enríquez. *Cuadernos Del CILHA*, Argentina, n. 34, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.48162/rev.34.001>. Acesso em: 10 jul. 2023.

SEOANE, M. Argentina. *Enciclopedia latinoamericana*, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/argentina>. Acesso em: 01 set. 2021.

SINISTRO. In: *DICIO*: Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/sinistro/>. Acesso em: 16 fev. 2023.

SILVA, P. R. da. Uma historiografia sobre a “falta”: a ditadura do general Alfredo Stroessner no Paraguai (1954-1989). *Revista História*, v. 177, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2018.127742>. Acesso em: 02 jun. 2023.

SINISTER and Dexterity: Why "Left" is Associated With Evil. *Merriam-Webster Online*, [s. l.], 2023. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/wordplay/sinister-left-dexter-right-history>. Acesso em: 15 set. 2023.

THEUMER, E. El Nunca Más de los 400. *Página 12*, Argentina, 2016. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-4515-2016-04-29.html>. Acesso em: 15 jul. 2023.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VIGNOLI, R. G.; MONTEIRO, S. D. Deep Web e Dark Weeb similaridades e dissimilaridades no contexto da Ciência da Informação. *Transinformação*, v. 32, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2318-0889202032e190052>. Acesso em: 02 jul. 2023.

YELOVICH, I. El terror social. Vindicación de un género “menor”: ecocrítica y ecofeminismo en “Bajo el agua negra” y “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez. *Tenso Diagonal*, n. 10, p. 112-122, 18 dez. 2020. Disponível em: <https://www.tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/view/278>. Acesso em: 10 jun. 2021.