

Lorena Ely Pereira Barbosa Ruas

O HORROR E A VIOLÊNCIA COMO CAMPOS REFERENCIAIS DA
CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NARRATIVO: As Coisas que perdemos no
Fogo

Projeto de Pesquisa apresentado ao Programa
de Pós-Graduação em Letras/Estudos
Literários da Universidade Estadual de Montes
Claros para avaliação final no curso de
Mestrado em Estudos Literários

Área: ESTUDOS LITERÁRIOS
Linha de pesquisa: LITERATURA,
TERRITÓRIOS, FRONTEIRAS.

Orientador: Professor Doutor Danilo Barcelos

Montes Claros, MG

2024

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

Reitor(a): Wagner de Paulo Santiago

Vice-reitor(a): Dalton Caldeira Rocha

Pró-reitor(a) de Pesquisa: Maria das Dores Magalhães Veloso

Coordenadoria de Acompanhamento de Projetos: Virgílio Mesquita Gomes

Coordenadoria de Iniciação Científica: Maria Alice Ferreira dos Santos

Coordenadoria de Inovação Tecnológica: Sara Gonçalves Antunes de Souza

Pró-reitor de Pós-graduação: Marlon Cristian Toledo Pereira

Coordenadoria de Pós-graduação Lato-sensu: Cristiano Leonardo de Oliveira Dias

Coordenadoria de Pós-graduação Stricto-sensu: Luciana Maria Costa Cordeiro

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenador(a): Andrea Cristina Martins Pereira

Coordenador(a) adjunto(a): Rita de Cássia Silva Dionísio

FOLHA DE APROVAÇÃO:

MESTRANDO(A): LORENA ELY PEREIRA BARBOSA RUAS

**O HORROR E A VIOLÊNCIA COMO CAMPOS REFERENCIAIS DA
CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NARRATIVO: As Coisas que perdemos no
Fogo**

BANCA (TITULARES)

Prof. Dr. Danilo Barcelos Corrêa – Orientador/Presidente

Prof(a). Dr(a).Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida – UNIMONTES

Prof. Dr. André Carneiro Ramos – UEMG

BANCA (SUPLENTE)

Prof. Dr.Alex Fabiano Correia Jardim – UNIMONTES

Prof. Dr.Ednaldo Cândido Moreira Gomes – UFAL

[] APROVADA

[] REPROVADA

À Penélope,
que a sua imaginação trabalhe a favor da humanidade
mesmo se envolta em assombro.

AGRADECIMENTOS

Fui informada pelo meu orientador metódico que os agradecimentos são para aqueles envolvidos na pesquisa. Após abrir vocalmente um parêntese, ele acrescentou “claro, podemos extrapolar um pouco”. Gosto de pensar que esse parêntese foi inserido como permissão para que citasse, também, o gato que me fez companhia – se fosse esse o caso – e, por isso, exercerei a gratidão cronologicamente tal qual mandam o coração e o dever, ainda que por vezes julgue faltar harmonia nos meus gestos em relação à diligência que me foi concedida.

Agradeço aos meus pais por me ensinarem o poder da palavra desde a infância. À amiga Zenaide Tamires Costa por me apresentar com afeto o Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Unimontes. Aos colegas, agora amigos, das oficinas de criação literária do Lugar de Ler que atravessaram comigo a pandemia do SARS-COV-2 escrevendo contos e discutindo livros. Ao autor e professor de escrita criativa Antônio Xerxenesky por me apresentar a obra que compõe o corpus ficcional desse trabalho, auxiliar na elaboração do projeto de pesquisa e sempre dispor do seu tempo escasso de trabalhador e pai para ler todas as coisas que enviei e responder a um sem-número de perguntas feitas por whatsapp (algumas enviadas no Shabat – e claro – não respondidas no mesmo dia). Ao professor Geraldo Cáffaro por me apresentar as primeiras referências teóricas utilizadas nessa pesquisa. À professora e coordenadora Andreia Cristina Martins Pereira por me ouvir com serenidade. Ao amigo Josué Coelho, patrulha das notas de roda pé.

Sou grata a dedicação e amor da minha rede de apoio: Marlúcia B. Ruas, a melhor avó que a minha filha poderia ter; Lohayenne Ely Ruas, minha irmã, melhor amiga e segunda mãe da Penélope; e Elenice França, amiga, companhia alegre de todas as manhãs. Sem vocês não teria tempo e energia.

Não posso me esquecer dos profissionais de saúde mental que caminham comigo por quase uma década, Maria Rita Tupinambá e Paulo Nilton. Vocês contribuem para que eu saiba que existir não é apenas possível, é prazeroso.

Retribuo com dedicação à solidariedade estendida a mim pelos meus pacientes que compreenderam esse momento flexibilizando seus horários a fim de contribuir com a conclusão desse ciclo.

Reconheço os esforços do meu amor e marido Nelson Souza Soares que caminhou por todo o bairro com a nossa filha durante muitas horas para que ela se distraísse da minha ausência enquanto eu estudava. A você, coração, obrigada também pelos cafezinhos e cocalas.

Agradeço imensamente a disciplina, didática, dedicação e gentileza do meu orientador, o professor Danilo Barcelos Correa com quem pretendo ter a honra de trabalhar novamente. Sua orientação me reconciliou com a escrita.

O Inimigo aproveita, portanto, da noite para induzir ao mal o ser humano fragilizado pelo desaparecimento da luz.

Jean Delumeau, História do medo no ocidente

RESUMO

Partindo das produções de Wolfgang Iser a respeito da base do texto ficcional, os modos de fingir (2013) e de Martin Heidegger sobre as noções de espaço, lugar e habitação (2012), este estudo se propõe a analisar o livro de contos “As coisas que perdemos no Fogo”, da escritora e jornalista argentina Mariana Enriquez, a respeito de como elementos clássicos do terror – a citar o monstro, o fantasma, a casa assombrada – são mobilizados dentro do texto, tomando por base a violência e o horror como campos referenciais para a construção do espaço narrativo. A justificativa desse empreendimento intelectual explica-se pela necessidade de pensar o horror enquanto efeito artístico promovido pela experiência de alteridade que a literatura viabiliza. Nesta pesquisa, como teorias alcançadas por meio da leitura dos contos, utilizamos os estudos de Delumeau (1996), Cohen (2000), Carroll (1999), Furtado (1980), Halbwachs (2003), entre outros. O curso dessa investigação demonstrou de que maneira o acesso a elementos externos ao mundo ficcional pode auxiliar na construção do jogo narrativo e contribuir para que leituras históricas e sociais sejam derivadas do objeto literário.

Palavras-chave: Mariana Enriquez; Horror; Monstro; Literatura do Insólito; Autoria feminina; Escritora latino-americana.

ABSTRACT

This study examines Mariana Enriquez's short story collection, *As Coisas que Perdemos no Fogo*, through the lens of literary theory and cultural studies. Drawing on the works of Wolfgang Iser and Martin Heidegger, we explore how the text mobilizes classic horror tropes—the monstrous, the ghostly, and the uncanny—to construct a narrative space rooted in violence and horror. By analyzing two specific stories, we investigate how the interplay between the fictional world and external realities shapes the reader's experience. We draw on the insights of scholars such as Delumeau, Cohen, Carroll, Furtado, and Halbwachs to illuminate the historical and social dimensions embedded within the text. This research ultimately demonstrates how literary analysis can uncover the complex interplay between fiction, history, and culture, and how the exploration of horror can offer profound insights into the human condition.

Keywords: Mariana Enriquez; Horror; Monster; Female authorship; Latin American writer.

Sumário

<u>INTRODUÇÃO</u>	<u>11</u>
1.1. O QUE A LUZ ILUMINA; DESLOCAMENTOS NO ESPAÇO	28
1.2 COMO TEMPLOS ABANDONADOS E DEPOIS OCUPADOS POR INFIÉIS: CONSTITUCIÓN	30
1.3 CENÁRIOS DE MORTE; NADANDO SOB ÁGUA SUJA NA VOLTA DE CONSTITUCIÓN	33
 <u>2. REFLEXÕES SOBRE A FOGUEIRA</u>	 <u>38</u>
2.1 A CASA ASSOMBRADA	41
2.2 DE HOMENS E MONSTRAS.....	55
 <u>CONSIDERAÇÕES FINAIS OU “O QUE ENCONTRAMOS NAS CINZAS”</u>	 <u>70</u>
 <u>REFERÊNCIAS</u>	 <u>73</u>

INTRODUÇÃO

Mariana Enriquez, um dos principais nomes da atual literatura de terror argentina, atualiza as tramas tradicionais de horror para que contenham em si dilemas próprios dos lugares onde essas narrativas se constroem. A sua escrita liga ao espaço narrativo episódios influentes no curso histórico e na construção da mentalidade de uma determinada época e local. Conhecedora da história social e política argentina, ela integra à ficção elementos evocadores de um medo real, humano: o medo civil perante o Estado, o medo animal perante a ameaça. O artifício de criar pontes documentais dentro da ficção pode ser observado em seu livro de contos *As Coisas Que Perdemos No Fogo*, (publicado em 2016 na Argentina pelo Editorial Anagrama, e no Brasil em 2017 pela editora Intrínseca) no qual desenvolve uma nova interpretação de arquétipos clássicos do terror, tais como lugares abandonados, o monstro, o crime, entre outros.

Enriquez fez sua estreia na ficção aos vinte um anos com *Bajar Es Lo Peor*, novela na qual inaugura características do próprio universo narrativo (como a atualização do gótico clássico) que irá lhe acompanhar durante toda a sua produção. Formada em Comunicação Social na Universidade Nacional de La Plata, é jornalista e subeditora do suplemento Radar, do jornal argentino Página/12. A autora do premiado romance *Nossa Parte De Noite* (publicado no Brasil pela editora Intrínseca) que ganhou, na Espanha, os prêmios Herralde, de novela, e o Prêmio de la Crítica 2019, também se destaca nas narrativas breves com os livros *Los Peligros De Fumar En La Cama* (ENRÍQUEZ, 2017), sem tradução no Brasil, e *As Coisas Que Perdemos No Fogo*. A tradução inglesa do primeiro, feita por Megan McDowel, foi finalista do célebre *International Booker Prize* (SANCHEZ, sd.). O segundo, corpus ficcional deste trabalho, publicado em vinte e cinco países, chegou ao Brasil pela Intrínseca em 2017 e tem sido objeto de discussão dentro dos campos do insólito ficcional, espaço narrativo e horror, como podemos ver nos trabalhos de Trevisan e Marinho (2020), Zaratín e Faqueri (2020), Markendorf e Jardim (2023), Da Costa e Marques (2023).

Como jornalista e leitora dos principais nomes de terror contemporâneo, segue o comportamento comum dentro do gênero (CARROLL, 1999, p.294) de permitir que as suas influências sejam observadas, como podemos notar no conto “Sob a água negra”. Do mesmo modo, compreende que uma parte importante do movimento do leitor dentro do texto, especialmente aquele que se insere dentro da narrativa insólita, é possibilitado pelo Espaço.

Em *As Coisas Que Perdemos No Fogo*, a produção da autora se concentra especialmente na edificação do espaço narrativo. Deparamo-nos com cenários avessos ao

conforto e à segurança, que são elementos importantes na localização do leitor dentro do insólito ficcional, mas os percebemos dentro de um panorama real, pois as narrativas que trabalham com o sobrenatural necessitam afirmar a sua veracidade mediante a inserção do leitor, primeiro, na ordem mundana já estabelecida (Campra, 2016). Essa dinâmica é executada por Enriquez através da inserção do leitor em uma geografia manifestamente externa ou diretamente análoga a ela. Isso pode ser observado nos contos “O menino sujo” (na eleição do bairro de Constitución como cenário principal da história), “A hospedaria” (que se passa na cidade de Sanagasta) e “Sob a água negra” (onde o Rio Riachuelo desempenha um importante papel na história).

Além da inserção do leitor primeiramente na realidade conhecida, outro ponto importante da literatura do insólito é o seu ponto de ruptura. A separação entre a ordem conhecida e o acontecimento sobrenatural não se dá na geografia, mas no afastamento do modelo cultural de onde a representação parte (Roas, 2014, p.39). Se a geografia coloca o leitor para caminhar por um cenário verossímil e age como facilitador do pacto ficcional, as alusões a acontecimentos históricos e documentos (ainda que fictícios), possibilitam o contexto de ambiguidade necessário à colocação dos sistemas dos quais o afastamento será produzido.

As Coisas Que Perdemos No Fogo reúne doze contos ambientados nos arredores de uma Buenos Aires nada turística, cercada pelo descaso e marcada pelos vestígios da ditadura. Dentre esses doze contos que integram a obra, elegemos seis sobre os quais nos inclinaremos. São eles “O menino sujo”, “A casa de Adela”, “O quintal do vizinho”, “Sob a água negra”, “As coisas que perdemos no fogo” e “Os anos intoxicados”.

Em “O menino sujo”, encontramos a história de uma mulher de classe média que se apresenta como uma releitura do arquétipo *flâneur* enquanto mora em um antigo bairro de classe média e tenta expiar sua culpa burguesa ajudando um menino sujo e sendo amiga de uma travesti brasileira. No conto “Os anos intoxicados” somos levados por um deslocamento temporal com o relato macabro da experiência jovem na Argentina entre os anos de 1989 e 1994. O desaparecimento de pessoas por motivos políticos em meio à ditadura é revivido a partir de uma criança em “A casa de Adela”. Em “O quintal do vizinho” podemos observar uma aproximação de características sociais e psicológicas entre a protagonista deste conto e do conto de abertura “O menino sujo”, ambas lidando com a culpa em relação ao que sentiam a respeito de um outro que se colocava importante ao mesmo tempo em que trazia em si a marca de um estigma social. A narrativa policial ganha um novo contorno em “Sob a água

negra”, quando uma promotora, suspeitando do exercício criminoso de policiais, decide investigar o sumiço de um jovem e se depara com uma comunidade e eventos que fogem à sua compreensão. O último conto do livro, o homônimo “As coisas que perdemos no fogo”, apresenta uma sociedade onde as mulheres tentam sobreviver deformando os próprios corpos. Em todos, os temas desenvolvidos partem do acesso à realidade histórica ou geográfica como artifícios para a representação do real.

Encontramos em “*Os Anos Intoxicados*” um bom exemplo para o modo como Enríquez fabrica pontes entre a realidade ficcional e a realidade empírica. O conto é dividido em anos, começando em 1989, período de instabilidade política e véspera do novo golpe de estado que levou ao poder o general Alejandro Augustín Lanusse. Enríquez inicia o conto dentro do mundo empírico, recurso estabelecido por Campra (2016) como necessário nas narrativas sobrenaturais.

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. Nossos pais diziam que o ministro de Obras Públicas havia anunciado as medidas necessárias para evitar um apagão generalizado em uma sala iluminada apenas por um Lampião: como num acampamento, repetiam. (Enríquez, 2016, p.47¹)

Podemos notar na abertura do conto retratada acima vários movimentos que situam o leitor em relação ao texto. Primeiro, uma inserção climática na história em “Naquele verão” que já funciona como um sinal de que as sensações táteis devem ser mobilizadas na leitura. O verão como recorte temporal cria um cenário onde a temperatura tem um papel: pedir ao leitor o seu corpo. Após esse artifício ela parte, então, para a localização social quando especifica que naquele período “cortava-se a eletricidade em turnos de seis horas”. Ao especificar isso, ela fornece um fragmento da experiência empírica ao aludir à ausência de luz pressagiada, na vida moderna, pela ausência de energia. Tal recurso funciona como contextualização sociocultural que instiga a participação ativa do leitor, proposta por Roas (2014, p. 45) como fundamental para a existência do fantástico, mas também alude ao medo universal e primitivo do escuro, do desconhecido. O medo da noite. Em “História do medo no ocidente”, Jean Delumeau, ao falar sobre os medos da maioria, cita como um deles o medo da noite, pois “a privação de luz atenua os ‘redutores’ da atividade imaginativa” que fica, desse modo, livre para misturar as fronteiras entre a realidade e a ficção (Delumeau, 2021, p.138). O que se

¹¹ Os trechos aqui citados são de tradução de José Geraldo Couto.

mistura ao seguimento da abertura, em que verificamos a aproximação entre o escuro e a incerteza quando ela diz que se tratava de uma ordem do governo, mas eles - os filhos - não entendiam bem o que isso significava. Por último, ela indica a circunstância política em que aquela experiência social está colocada quando a narradora conta, através da visão dos pais, como se deu a comunicação do governo com a população. Ao final, os pais parecem, ainda, dar um tom mais ameno à situação ao compará-la com um acampamento. Mais uma alusão à experiência empírica:

Nossos pais diziam que o ministro de Obras Públicas havia anunciado as medidas necessárias para evitar um apagão generalizado em uma sala iluminada apenas por um Lampião: como num acampamento, repetiam. (Enríquez, 2016, p.47)

Essa utilização do espaço empírico e do contexto sociocultural para produzir verossimilhança é um recurso comum na narrativa ficcional, mas se faz ainda mais necessário na literatura insólita, visto que antes do rompimento com a realidade para a irrupção do sobrenatural é necessário dar as dimensões do sistema do qual o texto irá se afastar. Ao falar sobre o papel do verossímil no fantástico, Furtado (1980) diz que:

O verossímil remete o texto, antes de mais nada, para um corpus complexo, basicamente determinado pelas camadas sociais dominantes numa época e num espaço geográfico definidos. Compõem-no as normas de conduta individual e coletiva aí correntemente observadas e as linhas fundamentais da carga ideológica que essas normas pressupõem. (Furtado, 1980, p. 46)

O lançamento dessa base empírica para evocação da verossimilhança é feito por Enríquez através de uma seleção factual que mobiliza o leitor dentro da narrativa a eleger lugares. É a partir da eleição desses lugares que ela passa à atualização dos arquétipos do fantasma, da criança morta, da casa abandonada, do monstro, o que caracteriza, para nós, um elemento próprio do fantástico.

Para Todorov (1975), o efeito fantástico surge da irresolução entre uma fonte intelectual e outra sobrenatural, ou seja, o fantástico se coloca na impossibilidade de afirmarmos qual a gênese dos processos desencadeados na narrativa. No entanto, em Enríquez, a vacilação não fica entre a razão e o mágico. Há, por vezes, a impossibilidade de outra explicação que não a sobrenatural. A vacilação produzida pela combinação de uma geografia empírica e um contexto sócio cultural é quanto ao caráter ficcional da narrativa, em um movimento parecido ao executado por Borges em “O Zahir”. No conto em questão, a fim de materializar a influência que uma moeda exercia sobre ele, o autor não apenas se insere

como personagem a gerar um relato, mas também cita eventos históricos (como a ocupação alemã em Paris), locais de Buenos Aires (como o bairro de Constitución ou a rua Belgrano, a praça Garay), filosofia islâmica e outras informações como forma de validar a diegese. Enríquez, por sua vez, cita elementos da crônica policial argentina, ruas e bairros de Buenos Aires (alguns citados também por Borges, como a praça Garay e o Bairro de Constitución), passagens dolorosas da história social da Argentina nos períodos de suspensão da democracia, enquanto desloca um e outro elemento da cidade conforme a conveniência do cenário (como por exemplo, situar uma favela que existe em outro lugar nas margens do Matanza-Riachuelo). Essa dinâmica de afirmar a veracidade do texto através de referências ao mundo empírico é denominada por Furtado (Furtado, 1980, p. 56) como *referências factuais*. Segundo ele, tais referências:

aparecem muitas vezes associadas a outras completamente fictícias, procurando-se com todas elas ceder, como que por simpatia, um pouco do verniz de credibilidade que exibem as manifestações insólitas evocadas na narrativa. (Furtado, 1980, p. 56)

Desse modo, a razoabilidade da narrativa que gera o horror enquanto efeito se instaura pela alusão a elementos empíricos de fácil verificação. Se todos os elementos dados são, até o evento sobrenatural, constituintes da realidade empírica, levantam o questionamento de se poderia essa história ter ocorrido ou ainda ocorrer; ou mesmo quais elementos desencadeadores do horror estão presentes em nosso habitar o mundo; ou, ainda, como a construção do espaço narrativo pode conduzir o leitor ao horror das perguntas anteriores. Almejamos chegar a essas respostas através da investigação da construção do espaço narrativo como campo referencial do Horror e da Violência, tema desta pesquisa.

A partir dessa percepção, temos, com a construção estética do lugar narrativo, interpretações que esbarram nos conceitos de lugar e de espaço. Um dos teóricos que podem nos auxiliar em tal leitura é o filósofo alemão Martin Heidegger, em seu ensaio “Construir, habitar, pensar”, publicado na reunião de trabalhos intitulada *Ensaio e Conferências* (2012). Nesse texto, Heidegger diferencia as categorias de habitar, morar, demorar-se, bem como os conceitos de lugar e de espaço. Em sua análise, Heidegger parte do termo *Ort*, palavra alemã que significa “lugar” e, a partir de uma leitura etimológica no médio alemão, lembra-nos que o termo já significou “ponta de lança”, imagem que utiliza para pensar o lugar: aquele que converge as direções para si. O lugar, então, é para onde concentram-se, direcionam-se movimentos próprios do habitar. Aqui compreenderemos “lugar” numa perspectiva

heideggeriana, no qual o “lugar” surge da “construção”. Da escolha essencial propiciada pela linguagem é que surge, junto à construção, um lugar. Para trabalhar o conceito de lugar, Heidegger usou, em “*Construir, habitar, pensar*”, a metáfora da ponte.

O lugar não está simplesmente dado antes da ponte. Sem dúvida, antes da ponte existir, existem ao longo do rio muitas posições que podem ser ocupadas por alguma coisa. Dentre essas muitas posições, uma pode se tornar um lugar e isso, através da ponte. A ponte não se situa num lugar. É da própria ponte que surge um lugar. A ponte é uma coisa. A ponte reúne integrando a quadratura, mas reúne integrando no modo de propiciar à quadratura estância e circunstância. A partir dessa circunstância determinam-se os lugares e os caminhos pelos quais se arruma, se dá espaço a um espaço. (Heidegger, 2012, p. 133)

Essa metáfora nos é duplamente útil. Ela serve bem ao seu fim original de nos mostrar que as circunstâncias das possibilidades que se colocam como elegíveis a lugar são espaços que retiram seu sentido do próprio lugar. Mas também nos auxilia no entendimento de que o leitor é um ser entre mundos (o empírico e o ficcional) e que encontra a energia para o seu movimento através da ponte do Espaço, “os caminhos pelos quais se arruma, se dá espaço a um espaço”. A narrativa elege o lugar e o leitor, a partir daí, cria espaços na medida em que habita a narrativa através e por causa da linguagem. O que nos leva à questão do como habitar o espaço narrativo.

A resposta para essa questão é dada por Heidegger na habitação poética do homem na terra (Heidegger, 2012, p.165-181). Se o leitor só pode habitar o espaço narrativo através da linguagem que, por sua vez, acena aos lugares, ele constrói, então, o espaço dentro da própria linguagem que é matéria da Literatura. Essa construção configura em si mesma, um habitar.

Apoiados nesse entendimento de que o espaço narrativo é um constructo da linguagem possibilitado pela existência de autor e leitor dentro dela, e entre linguagens, examinaremos a construção do espaço narrativo como campo referencial do horror e da violência. Para demarcarmos e compreendermos o campo referencial usaremos como diretriz a elaboração de Wolfgang Iser de que o fictício do texto literário se dá sob a tríade do real-fictício e imaginário, possibilitada pelos processos apresentados por Iser como base do texto literário, os atos de fingir (Iser, 2013, p.31-56).

Wolfgang Iser concebeu entendimentos acerca da relação entre autor/texto e leitor/texto durante seu percurso de pesquisa que, entre outras coisas, contribuiu para o entendimento de que o texto não é uma entidade estável, antes, se constitui como uma criação conjunta, móvel, que se estabelece a partir da interação entre o leitor e o texto.

O primeiro livro de sua obra teórica notável foi *Der implizite Leser*, sem tradução para o português, de 1972, no qual versa sobre o valor do receptor na confecção da narrativa. Nele, desenvolveu uma ideia que se alinha à perspectiva goethiana em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de que a experiência perceptiva não acontece em uma única via de recepção que obedece a direção texto → leitor, mas depende de uma dinâmica circular na qual a obra é recomposta de modo singular, visto que o leitor não é um elemento fixo. Iser funda, assim, o conceito de Leitor Implícito.

De modo complementar a esse primeiro livro, Iser produz *O ato da leitura*, com o qual pretendia apresentar uma teoria da resposta estética. Nele, aborda questões acerca da composição do texto literário, da leitura, e da intersecção mútua de ambos.

Iser continua a interessar-se pelo tema da leitura e, mais tarde, sua atenção recai sobre o aspecto antropológico da ficção. Ao estudar os modos pelo qual a ficção se realiza no imaginário leitor, constata a presença de dinâmicas produtivas que se repetem em diferentes textos e atuam como formas de conceber e estruturar o texto ficcional. Da verificação desses procedimentos estruturantes nasce a concepção dos *Atos de Fingir*, presentes de modo basilar na composição do texto ficcional.

O autor não vê a ficção como algo que se dá inteiramente fora da realidade, que encontra sua definição na contraposição ao fato. Ele compreende que a ficção depende do acesso a determinados sistemas já estabelecidos para criar, a partir da interação entre eles, uma nova configuração, onde o funcionamento conhecido é subvertido em nome de uma nova ordem, uma nova produção de sentido. Esse arranjo entre real e fictício só é possível na presença de um componente que coloca em movimento as engrenagens da leitura, o Imaginário. Seu esforço no entendimento do Real fictício Imaginário se presta, para além da compreensão do percurso artesanal do texto, à desmistificação da figura do autor como único agente produtor, pois insere também o leitor como agente no processo de ficcionalização.

A instância do Imaginário é sempre acionada em alguém. Tanto ela quanto o Fictício acontecem enquanto tendências humanas e, por isso, não se encerram na literatura, todavia, esta depende de uma junção entre fictício e Imaginário para se concretizar. Iser não se ocupa em determinar o que é Fictício ou Imaginário. Afirma que a gênese de ambos é “precisamente o que escapa ao conhecimento”, mas conclui que “a literatura constitui a interação paradigmática entre ambos” (Iser, 1996, p. 67). Tal interação permite que observemos o Fictício e o Imaginário por meio de suas manifestações, como por exemplo, a literatura que extrapola o mundo empírico que absorve: “O Fictício é caracterizado desse modo por uma

travessia de fronteiras entre os dois mundos que sempre incluem, o mundo que foi ultrapassado e o mundo alvo a que se visa.” (Iser, 1996, p. 67)

O Fictício deflagra o Imaginário que não existe em si mesmo, antes, depende de um estímulo para acontecer. No entanto, o fictício também não se realiza sem a existência do Imaginário. A esse dilema, Iser responde com a existência, no texto literário, dos atos de fingir.

São três os atos de fingir postulados por Iser: a (1) seleção, a (2) combinação e a (3) auto-evidenciação ou auto desnudamento. Os atos de fingir são ações pelas quais se estabelece, através da representação, uma experiência de alteridade. O ato de seleção cria um espaço para a combinação, nele (o espaço para a combinação) são abertas portas pelas quais gera-se o contato extratextual, ultrapassando-o quando permite adentrar por elas componentes dos campos referenciais observados. Tais componentes são colocados no jogo narrativo numa disposição relevante que não apenas alude à função que desempenha no campo referencial, mas também contribui para a criação de um novo *ethos*, um novo mundo regido pelo seu próprio sistema. Essa estrutura revelada no ato de seleção, distingue o movimento de combinação, no qual as margens são ultrapassadas através da interação entre segmentos textuais. Cria-se, desse modo, um jogo no qual a soma dos elementos resulta numa visão coerente, disposta em camadas de significação que interagem entre si, como as gravuras de um folioscópio, gerando sentido e movimento. Na auto evidenciação, cria-se “um espaço entre o mundo empírico e a sua transformação em metáfora para o que permanece não dito” (Rocha, 1999, p.63-76).

Esses atos de fingir integram a base do texto literário, mas também o extrapolam na medida em que o fictício e o Imaginário integram a experiência empírica (Rocha, 1999, p.63-76) que só pode existir dentro da linguagem (Heidegger, 2012, p.125-141). Diante da noção de que o espaço narrativo se dá a partir de um conjunto de escolhas de lugar e da criação de espaços pelo leitor, podemos ver nos contos de Enríquez um campo fértil para a análise de como os elementos socioculturais são mobilizados para eleger os lugares a partir dos quais se construirá a narrativa e, ainda, como o campo referencial do horror e da violência contribuem para a concepção desta.

Sobre as questões que cercam a apresentação de uma metodologia que nos permita testar a hipótese através da investigação dos objetivos, apoiamo-nos no entendimento apresentado por Fábio Alkcelrud Durão em seu artigo intitulado “Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários”, publicado em 2015 pela revista “Delta:

Documentação de estudos em Linguística Teórica e Aplicada”. Nele, o autor elabora uma reflexão acerca do lugar ocupado pela literatura dentro da metodologia de pesquisa e desenha os desdobramentos que surgem da tensão existente entre ela e a pesquisa.

Uma das ideias apresentadas por ele é a de que “o conhecimento que a pesquisa deriva do literário é uma função da integridade do texto como objeto” (Durão, 2015, p. 381). Tal colocação demonstra que o modo *como* a obra se constrói antecede, em interesse para a pesquisa, o *que* ela constrói. Para nos ocuparmos do *como*, trabalharemos com a hipótese de que há nos contos de Enríquez o desenvolvimento do espaço narrativo a partir do horror e da violência como campos referenciais. A investigação da hipótese irá se dar – e dessa maneira se colocam os nossos objetivos – por meio da análise hermenêutica da obra, indo do título à organização dos contos para alcançar a investigação dos elementos do espaço narrativo que as narrativas compartilham entre si. Também investigaremos como a violência e o horror se apresentam na construção do espaço narrativo a fim de compreender como eles atuam enquanto campos referenciais. Por fim, pensaremos como os elementos narrativos que constroem esses últimos, estabelecem ao longo da obra movimentos estéticos, próprios do horror e da violência, para pensarmos o horror como denúncia social presente na elaboração do insólito ficcional da literatura sobrenatural produzida por Enríquez.

Tal plano de pesquisa será executado a partir da eleição de alguns dos contos presentes no livro. Escolha que pode ser explicada em um retorno ao artigo anteriormente citado de Durão. O autor pontua em sua discussão, acerca de como a literatura se presta como objeto deflagrador de reflexões para o pensamento dos dois últimos séculos, que a obra enquanto matéria da pesquisa necessita sustentar-se como tal, ou seja, justificar-se como fonte, afastando-se de lugares comuns e demonstrando particularidades profícuas à indagação da pesquisa. Por isso, elegemos contos que acreditamos cumprir com esse critério.

A fim de melhor apresentarmos as análises que pretendemos fazer dos contos de Enríquez, esta dissertação será dividida em dois capítulos, a saber: i) “O que é perdido no fogo” e ii) “Reflexões sobre a fogueira”.

No primeiro, analisaremos a obra hermenêuticamente, do título para a organização dos contos, até chegarmos à investigação das peças do cenário que os contos compartilham entre si. No segundo, refletiremos sobre o modo como a violência e o horror se apresentam na construção do enredo e, ao final, trabalhamos no entendimento dos movimentos estéticos próprios do horror e da violência para pensarmos o horror como denúncia social.

1. O que é perdido no fogo

“(…) todo estrangeiro é suspeito, sobretudo à noite”

(Jean Delumeau, in: *História do medo no ocidente*)

É possível supor que parte da história do nosso medo está no escuro. É a partir da ausência de forma e suposição de vazio a ser habitado que, material e simbolicamente, construímos o que traz, de modo simultâneo, a ausência e a presença do que pode destruir. Todas as culturas desenvolveram o seu próprio sistema mitológico baseado nas extremidades desconhecidas da vida, o antes não anunciado e o depois não revelado. É sobre essas lacunas que se erguem as experiências filosóficas e estéticas que constituem a organização social de um determinado povo e integram sua cultura. Junto à estrutura possibilitada pelo medo comum do escuro desconhecido, surgem partes complexas da experiência possibilitada pelo fogo. Aquele que passa a apontar, adiante do que antes era fronteira, o real e o imaginário.

O historiador Jean Delumeau tratou na sua obra mais conhecida, *História do medo no ocidente* (2021) (publicada pela primeira vez em 1978 e utilizada até os dias de hoje) do conjunto de estruturas que compunham o medo. O livro, dividido em duas partes – “Os medos da maioria” e “A cultura dirigente e o medo” –, traz o escuro como um importante componente do medo que, além de uma emoção primária, é também um fenômeno social e cultural.

Para o autor, muitos dos principais causadores do medo nos homens estavam protegidos pela noite e, por isso, era recorrente a ideia de que coisas ruins se davam de modo especial durante essa parte do dia, na qual reinava o escuro (Delumeau, p. 143, 2021). Ele recorre, então, à uma releitura da distinção entre o “medo do escuro” e o “medo no escuro” proposta pela psicanalista Juliette Favez-Boutonnier:

O medo *na* escuridão é aquele que experimentavam os primeiros homens quando à noite se encontravam expostos aos ataques de animais ferozes sem poder adivinhar sua aproximação nas trevas. Assim, precisavam afastar por meio de fogueiras esses perigos objetivos. (Delumeau, p. 141, 2021)

Dessa maneira a presença da luz retira a liberdade imaginativa e coloca o homem a lidar com as coisas que estão no plano objetivo (Delumeau, p. 142-143, 2021). Todavia, Delumeau sugere que a quantidade de “perigos objetivos” presentes na noite é o catalisador para os “perigos subjetivos” (Delumeau, p. 142). Em *As coisas que perdemos no fogo*,

observamos a presença marcante daquilo que surge do escuro como medo objetivo e subjetivo, mas também observamos o processo da materialização do medo subjetivo do Outro² sentido pela classe média se corporificar na presença da luz.

No conto que abre o livro, “O menino sujo”, observamos a vida de uma personagem burguesa que insiste em permanecer em um bairro que, outrora povoado por classes economicamente favorecidas, está cercado por famílias e indivíduos em situação de risco, vulnerabilidade alimentar, trabalho infantil, tráfico, roubos, assassinatos. Tudo isso, porém, está envolto no cenário pitoresco e, em parte, decadente, das antigas mansões da aristocracia portenha do século XIX. Dentro dos deslocamentos empreendidos pela narradora auto diegética podemos observar o gozo por passar intacta ao espaço; pelo fato de a narradora estar, mas não pertencer.

Mas o bairro ficou marcado pela fuga, pelo abandono, pela condição de indesejado. E está cada vez pior. No entanto se a gente sabe se mover, se entende as dinâmicas, os horários, não é perigoso. Ou é menos perigoso. (Enríquez, p.10, 2017)

A personagem acredita ser capaz de desviar dos perigos que se espreitam nas ruas. Ao seu ver, deter os conhecimentos acerca do cotidiano daquele local garante a ela a vantagem que precisa para passar ilesa. E segue a elaboração anterior demonstrando a destreza do seu conhecimento a respeito do comportamento e da cultura vigentes no bairro de Constitución:

Sei que nas noites de sexta-feira, se me aproximar da praça Garay, posso acabar no meio de alguma briga entre vários oponentes possíveis: Os Pequenos traficantes da rua sebalos que defendem seu território de outros ocupantes e perseguem eternos devedores; os viciados que, descerebrados, se ofendem por qualquer coisa e reagem atacando com garrafas; as travestis bêbadas e cansadas que também cuidam do seu espaço. Sei que, se voltar para casa caminhando pela Avenida, estarei mais disposta a um roubo do que se regressar pela rua Solis, apesar de a Avenida ser bem iluminada e a sua luz ser escura, porque tem poucas lâmpadas e muitas estão quebradas; É preciso conhecer o bairro para aprender essas estratégias.(Enríquez, p.10-11, 2017)

² Jacques Lacan (1988, p. 125; 1992, p.62) explica, em seu pensamento, que a relação de formação do sujeito se faz a partir do contato com o Outro, inicialmente com relação à negação “eu não sou o Outro”. No nosso trabalho, a orientação conceitual adotada para pensar a relação sujeito - Outro segue a proposta por Lacan, como aqui expusemos. Para saber mais cf. LACAN, Jacques. *Escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1988.

Ciente de como soa absurdo a escolha de viver em meio a tantos perigos, acrescenta: “Gosto do bairro. Ninguém entende por quê. Eu, sim: faz com que me sinta certa e audaz, desperta.” (Enríquez, p.11, 2017). Esclarece, assim, sua motivação: o ambiente de decadência e sofrimento como ferramentas na manutenção do seu sentimento de poder. A instrumentalização do Outro indesejado que ela quer, nessa exata condição, perto o suficiente para se sentir potente, mas longe o suficiente para não sofrer danos. Numa representação muito próxima do que alguns movimentos sociais compostos, em parte, por membros da *intelligentsia* que não realizaram um exame real de suas próprias origens sociais e desenvolveram uma “falsa consciência” de sua situação, experimentam ao proporem uma aproximação de uma classe antagônica à sua. Embora aceitos, não conseguem ascender à totalidade de produção de sentidos que se dá dentro daquele *ethos*, tampouco são inteiramente assimilados pelo ambiente (Tragtenberg, p.02-03, 2001). Se a interpretação da personagem narradora do que é necessário para permanecer intocada acaba por demarcar um “Eu” *versus* “Outros”, o modo como ela é percebida pelos demais dá a conhecer sua situação de não assimilada como membro. Podemos perceber isso na fala da personagem travesti Lala, e que se referia à narradora como “princesa”, em algumas ocasiões e, noutras, como “menina”: “- Que é que você sabe do que acontece *de verdade* por aqui, menina? Você mora aqui, mas é de outro mundo” (Enríquez, p.14, 2017).

Após o assassinato de um menino, com quem a narradora havia interagido na noite anterior e se ressentido pela aparente ingratidão da criança, pouco a pouco a personagem passa à consciência, durante o dia, de que não será possível estar ali sem ser psicologicamente afetada por aquele ambiente e chega a afirmar que: “Talvez não fosse a princesa no castelo, mas a louca encarcerada na torre” (Enríquez, p.31, 2017).

Dessa forma, abrimos o livro, perdendo no fogo, na luz do conhecimento, a crença de que é possível estar num espaço sem ser afetado por ele. Ao refletirmos acerca d’*As coisas que perdemos no fogo*, encontramos em todos os contos a revelação de um Outro indesejado. A exploração e a descoberta são elementos que se repetem e nos levam a pensar no fogo como aquele que traz à vista o que está no escuro. Podemos localizar exemplos desses deslocamentos e observações nos contos “O menino sujo”, “A hospedaria”, “Os anos intoxicados”, “A casa de Adela”, “O quintal do vizinho” e “Sob a água negra”.

Nas trevas está aquilo sobre o qual não foi lançada a luz, é terreno do desconhecido. É sobre este, sobre a administração dos medos das ameaças objetivas presentes no desconhecido que se erguem, também, os medos irracionais, as projeções subjetivas, o Outro imaginado.

Delumeau aponta que “o desaparecimento da luz nos confina no isolamento, nos cerca de silêncio e portanto nos ‘desassegura’” (Delumeau, p.143, 2021). No entanto, a narrativa de Enriquez dá ao dia também uma condição de temor. Pois é nele que se vê o medo subjetivo ser convertido em real experiência de horror. Podemos notar a subversão do escuro como lugar de onde surgem os seres indesejados no conto “Pablito clavó um clavito: uma evocação do baixinho orelhudo” quando o personagem presencia uma aparição mesmo na presença da luz:

Mas era impossível que estivesse ali, onde Pablo o via. O baixinho orelhudo tinha morrido em 1944, no antigo presídio de Ushuaia, na terra do fogo, no fim do mundo. O que poderia estar fazendo ali, na primavera de 2014, como passageiro fantasma de um ônibus que percorria os cenários de seus assassinatos? Porque sem dúvida era ele, impossível confundi-lo, o aparecido era idêntico às numerosas fotos de época que haviam sido conservadas. Além disso, havia iluminação suficiente para vê-lo bem: o ônibus ia com as luzes acesas. Estava parado quase no final do corredor, fazendo a demonstração com sua cordinha, encarando a ele, o guia, Pablo, com certa indiferença, porém com clareza. (ENRÍQUEZ, p. 78, 2017)

Ao contrário das aparições vistas durante à noite ou no escuro, que ganham uma explicação sobrenatural, resta às visões diurnas ou na presença da luz, explicações racionais que passam pela realidade dos fatos ou pela possibilidade da loucura. A ocasião na qual Pablo avistou Godino foi explicada por ele com uma relação entre o nascimento recente do seu filho e a vitimologia do baixinho orelhudo que assassinava apenas crianças. Encontramos um caminho semelhante em “O quintal do vizinho” (Enriquez, 2017, p. 127).

Encontramos nesse conto um casal, Paula e Miguel, que acaba de se mudar para uma nova casa, bem iluminada, com terraço e plantas. A mulher, estudante de sociologia, havia sido afastada do seu último trabalho como assistente social por negligência. Estava no abrigo fumando maconha, ouvindo música e bebendo cerveja com um colega enquanto as crianças dormiam quando uma delas, uma menininha de cinco anos encontrada na companhia de um homem e uma mulher que não eram seus pais, caiu do beliche e fraturou o tornozelo. Gritava no chão, mas não era escutada. A música estava alta. O vizinho ligou para a supervisora, pois ouvia uma criança gritar. Ela informou que Paula estava de plantão, mas ele alegou que havia uma música alta no recinto e, por isso, ela decidiu ir conferir se estava tudo bem. Chegou a pensar que o abrigo poderia ter sido invadido por ladrões. Quando entrou na cozinha, encontrou Paula e seu colega, Andrés, “com duas garrafas de cerveja vazias, um baseado fumegando no cinzeiro e rindo como imbecis enquanto uma menininha de rua que confiava

neles gritava de dor no chão fazia pelo menos meia hora” (Enríquez, 2017, p.141). Após o incidente, Paula foi demitida e passou por um episódio de depressão intensa. A depressão foi superada, mas o companheiro, Miguel, na visão de Paula, insistia em tratá-la como louca. Por isso, não acreditou quando ela disse que havia visto um menino acorrentado pelo tornozelo na casa do vizinho.

Quando a protagonista avista na casa do vizinho “um menino (...) muito magro e completamente despido” (Enríquez, p.134-135), ela não teve dúvidas acerca de sua sanidade mental e entre as reações possíveis estavam: gritar, descer de imediato, chamar a polícia. O comportamento não foi o mesmo quando, durante a madrugada, foi despertada por fortes batidas vindas da porta. Paula se ressentiu ao notar na primeira reação do marido a descrença no seu relato, mas, quando ele já estava convencido, consolou-se com a ideia de que nada havia ocorrido: “Até se alegrava de ter tido um sonho vívido demais, se é que fora isso” (Enríquez, p.130). Durante a manhã, invadiu a casa à procura do menino. O ambiente era insalubre, escuro, penumbroso e havia um quarto sem janelas. Encontrou desenhos estranhos e inscrições nas paredes. Ao ouvir a chave na maçaneta, fugiu. Não encontrou o menino e se consolou:

“Vai ver que era ele [o vizinho adulto]; 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” (Enríquez, p.146)

A vacilação de Paula entre a razão e a loucura atua como uma manifestação “meta-empírica” que nos faz transitar entre o discurso dela e o de Miguel na tentativa de compreender a percepção de Paula a partir da sua experiência traumática anterior. Não fosse pela localização da manifestação sobrenatural durante o dia, em sua casa iluminada, o “narratário” poderia, ainda, se encontrar na presença de um fenômeno “meta-empírico”.

Ambos os conceitos citados – “fenomenologia meta-empírica” e “narratário” – são abordados pelo autor Filipe Furtado em sua obra “A construção do fantástico na narrativa” (1980). Ele apresenta a “fenomenologia meta-empírica” como uma “fenomenologia que está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência” (p.20), ela pode se apresentar com um acontecimento que pode ser atribuído ao terreno do inexplicável por se tratar de algo que escapa à capacidade de significação de determinado observador.

Já o conceito de “narratário” é apresentado por ele como “o receptor imediato e fictício do discurso narrativo” (p.75). O narratário desempenha um papel importante nas

narrativas insólitas, visto que parte da centralidade desse tipo de texto se encontra nos afetos que emergem da leitura.

Os conceitos acima explicados nos servem para interpretar os movimentos do narratário entre a hesitação de Paula e a percepção de Miguel até chegarmos na dupla finalidade da última cena: colocar à luz como um problema a experiência burguesa de Paula no exercício de sua antiga profissão e dissolver a dúvida entre lucidez e loucura, demonstrando como a segurança da claridade pode pender mais à materialização do mal sofrido e feito ignorados que à paz experimentada ao nascer do dia pelas crianças atormentadas por pesadelos.

Na última cena, o movimento de oscilação entre o real e o imaginário acontece quando Paula, durante a manhã, se depara com uma cena que acontece em seu quarto na sua “bela casa (...) ampla e [iluminada]” (Enríquez, p.132):

Um menino segurava Eli [a gata] 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 encheu 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. (Enríquez, p.147)

Paula reagiu imediatamente solicitando que ele a soltasse. Não questionou o que via, não deliberou internamente acerca do que fazer. O ceticismo de Paula sumia na presença da luz, enquanto sua certeza a respeito dos próprios sentidos era abalada na presença do escuro. Nesse ponto Paula se filiava ao desconhecido como favorável, era “um alívio pensar que o menino não existia”. Seu histórico falho como assistente social e sua incapacidade de exercer o papel com a adesão social e psíquica que deveria, coloca-a durante a sua inspeção à casa em meio ao escuro diante da seguinte formulação.

Se não se importara com aquela garotinha bonita que tinha fraturado o tornozelo – e o olhar no rosto da menina quando a ambulância levava, o ódio em seus olhos, a menina sabia que ela era culpada, que era tão má quanto a rua – porque se importava com aquele menino entrevisto no 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 se podia realizar, se chegasse a encontrar o menino, seria matá-lo. (Enríquez, 2017, p.144-145)

Tal formulação se aproxima da personagem do primeiro conto, “O menino sujo”. Diferente da personagem protagonista do conto “O quintal do vizinho” que se move entre claro e escuro enquanto tenta ignorar o próprio protagonismo e desejo, aqui temos uma narradora autodiegética. Sabemos através dela mesma a sua visão do outro e a crítica desta. Nesse, a narradora, moradora do bairro de Constitución, reduz a existência de um garoto em situação de rua ao lugar de objeto ao observá-lo e aguardar dele uma postura de gratidão e submissão. Em nenhum momento pergunta o seu nome e se refere a ele, internamente, como o “menino sujo”. Ela pontua que ele “não era um menino doce nem terno” (Enríquez, p. 12). Uma noite, após o jantar, recebe a visita do garoto e mediante a sua demanda por comida, alimenta-o. Observando o menino que comia, ajuíza, “tinha fome, mas não estava faminto” (Enríquez, p. 16). Ao questioná-lo acerca de onde tinha ido a sua mãe e ser respondida com um movimento de ombros assume:

Tive vontade de sacudi-lo e logo em seguida me envergonhei. Ele precisava de ajuda; eu não tinha porque saciar minha curiosidade mórbida; mesmo assim, algo no silêncio dele me irritava. Queria que fosse um menino amável encantador, não aquele menino áspero e sujo que comia o arroz com frango lentamente, saboreando cada garfada, e arrotava depois de terminar seu copo de coca-cola (...) (ENRÍQUEZ, 2017, p. 16).

Ambas as personagens experimentam pensamentos diferentes dentro da dualidade luz/escuro e dia/noite. Paula contempla no escuro, ora a possibilidade da inexistência do menino acorrentado, ora a alternativa do assassinato como um ato de piedade. Durante a noite, a moradora do bairro de Constitución se desconforta na crise de categoria com a qual se depara: uma criança desprotegida que não se apresenta como vulnerável ou grata.

Durante a noite/escuro, as personagens de “O menino sujo” e “O quintal do vizinho” são tentadas a dar voz aos pensamentos acerca do Outro indesejado. Delumeau diz que o “Inimigo” (prefigurado como o Maligno ou Satã na civilização européia no começo da idade moderna) “aproveita, portanto da noite para induzir ao mal o ser humano fragilizado pelo desaparecimento da Luz” (Delumeau, 2021, p.152).

A fragilidade no desaparecimento da luz está associada ao medo *do* escuro que o autor difere do medo *no* escuro, isto é, o medo que os homens primitivos experimentavam quando a noite chegava trazendo consigo toda sorte de perigos que não poderiam ser antevistos no escuro (Delumeau, 2021, p.138-156). Para ele, o medo primitivo da noite foi culturalmente transmitido e modelado ao longo dos séculos pelas religiões, provérbios, literatura, até ser incorporado também ao direito. O autor cita um levantamento realizado pelo *Institut Français*

d'Opinion Publique em 1977 para falar sobre a relação entre a iluminação e a percepção de insegurança pelos franceses. A fim de demonstrarmos que a relação cultural e estética ainda prevalece no séc. XXI, podemos citar, por exemplo, o recolhimento ao domicílio a partir das vinte duas horas (recolhimento noturno) como uma das condições para o regime aberto em prisão domiciliar estabelecido no código penal brasileiro ou a meta-análise (Brandon *et al*, 2021) organizada pelo Conselho Nacional Sueco para a prevenção de crimes que avaliou vinte e um estudos sobre os efeitos da melhoria da iluminação e encontrou uma relação estatística significativa entre o aumento da iluminação pública e a redução da criminalidade³.

Por estudarmos um objeto latino americano, faz-se necessário citar, também, a alusão feita por Delumeau ao medo de que o sol não voltasse sentido pelos Habitantes do Vale do México na idade do Ouro (300-900 d.C) da civilização asteca em Teotihuacán. Cabe ressaltar que segundo o agrupamento cultural que divide a América em América Latina e América Anglo-saxônica, o México está, junto aos países da América do Sul e América Central, localizado na América latina. O sol também era um elemento importante da cultura Inca, que o adorava como o deus *ApuInti*, motivo pelo qual podemos observar na bandeira da Argentina o *Sol de Mayo*.

Se por um lado o sol/luz reina como um deus sobre os seres humanos trazendo proteção (como *ApuInti*) e conhecimento (como o fogo entregue aos homens por Prometeu), por outro, presentifica as figuras que, no escuro, são apenas suposições. O fogo, como aquele que traz aos olhos o não visto, mas pressentido, prefigura a luz do conhecimento. Torna conhecido o que antes era espaço não observável. O fogo, aqui, ilumina democraticamente o que antes podia ser seletivamente visto, para além do que é aprazível ao “Eu”. Esse processo traz à tona o Outro não considerado. Perde-se no fogo a chance de criar para si um mundo aos moldes do próprio desejo. Isto se dá enquanto se é colocado diante do Mal temido o qual cria as barreiras de proteção psíquica. O fogo queima o invólucro do suportável e revela uma realidade psíquica difícil de abarcar. A chama é um agente desvelador.

³ Para saber mais, confira o estudo “Effectiveness of Street Lighting in Preventing Crime in Public Places” (2021) feito por Brandon C. Welsh, David P. Farrington e Stephen Douglas para o Conselho Nacional Sueco para a prevenção de crimes.

1.1. O que a luz ilumina: deslocamentos no espaço

Os personagens dos doze contos estão sempre se deslocando nos arredores de uma mesma cidade: Buenos Aires. É dentro dela que os protagonistas desvelam o cenário postal e revelam uma paisagem marcada pela deterioração, por feridas históricas ainda abertas e pelo escuro próprio das coisas que, à luz, causariam desconforto. *As coisas que perdemos no fogo* (2016) está envolto em uma atmosfera narrativa cujo espaço apresenta situações de movimento e perda. Quer dentro de um mesmo bairro, ~~querem~~ entre eles. A cidade de Buenos Aires e seus arredores se mostram integrados pela unidade revelada pela luz, mas apresentada em fragmentos, como na escuridão.

A fim de compreendermos as dinâmicas dos espaços narrativos, ao mesmo tempo integrados e desintegrados, partes de um todo coeso, mas apresentados isoladamente em cada narrativa, vamos trabalhar os bairros e ruas que exercem maior influência na construção do espaço narrativo um a um para, em um segundo momento, compreendermos a relação entre eles e sua constituição enquanto partes de um “cronotopo”, conceito empregado na matemática, baseado na teoria da relatividade proposta por Albert Einstein e transportado por Mikhail Bakhtin, em seu livro *Questões de literatura e estética: teoria do romance* (1998), para a teoria literária, por sua noção de que espaço e tempo são indissolúveis.

No cronotopo artístico-literário, acontece a junção das características que indicam temporalidade e espacialidade em um produto único dotado de lógica e sentido: “O ‘cronotopo’ é a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (Bakhtin, 1998, p. 211).

O conteúdo conceutivo de sujeito, dentro da literatura, está ligado ao conceito de “cronotopo” enquanto estrutura didática que permite a eleição de uma categoria a ser estudada como representação do real. Dentro dessa categoria, interessa a Bakhtin compreender como e a partir de quê o sujeito e o espaço, entendidos por Bakhtin como formas da realidade, são retratados a fim de produzir uma “formação estética singular”.

Quanto às “formas da realidade” e o papel do tempo no estudo da evolução dos gêneros narrativos, em seu texto “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária” Bakhtin propõe que “o objeto estético constitui-se a partir de um conteúdo artisticamente formalizado (ou de uma forma artisticamente plena de conteúdo)” (p.50, 1998). Por conteúdo, nesse contexto, entende-se “o mundo e seus momentos” (p.35, 1998). Para ele, nada pode ser interpretado ou apreendido fora de uma correlação com o mundo onde se

realiza. É a interação dos elementos postos no mundo em que se dá a produção artística que produz a obra de arte e, desse modo, a configuração da imagem (aqui compreendida como um conjunto internamente estabelecido que retrata a realidade e o tempo histórico) intimamente relacionada ao espaço, constrói o cronotopo. Ele é interno, uma vez que lança o campo no qual se darão os jogos narrativos, mas também só é possível por meio do acesso ao conteúdo (o mundo e seus processos).

Esse movimento é semelhante ao proposto por Iser nos atos de seleção e combinação, visto que ambos dizem respeito à "transgressão de limites entre texto e contexto". Outra ponte pode ser construída entre Bakhtin e Iser a partir da afirmação [bakhtiniana](#) de que "o artista e o contemplador não simpatizam com a consciência psicológica (pois em sentido estrito eles não podem simpatizar com ela), mas com a consciência atuante e esteticamente orientada" (p.40, 1998). De modo parecido, Iser expande a fenomenologia husserliana de que a própria consciência é inacessível ao ser humano, acrescentando que ela só existe como "diversidade de suas possibilidades de se relacionar. O imaginário é uma forma excepcional dessas possibilidades e manifesta a relação da consciência com os objetos como ideia" (p.14, 2013). O ato de "selecionar" os campos referenciais e quais características deles serão mobilizadas para o texto propicia a "combinação". Esta, por sua vez, recria o mundo que passa a jogar por regras internas ao texto, um espaço no qual os personagens e as dinâmicas da vida acontecem numa lógica estabelecida pela própria narrativa (Iser, 2013, p.31-56).

Ao utilizarmos ambos os autores citados no parágrafo anterior para pensarmos os textos inseridos no campo do insólito (que compreende o *fantástico*, o *maravilhoso*, o *estranho* e o *sobrenatural*) e construirmos aproximações entre eles, faz-se necessário, por uma questão de método, que apresentemos uma perspectiva crítica quanto ao deslocamento de ideias concebidas para o romance para a leitura do conto insólito/fantástico. Começaremos pela elucidação de como a teoria construída por Bakhtin a partir do romance se aplica ao conto e, depois, passaremos à explicação de até onde a teoria de Iser nos acompanha na tarefa de compreender o conto insólito, visto que seus modos de fingir foram concebidos com o romance realista em vista.

Para Bakhtin, a condição do romance como narrativa de gênero aberto, moderno por excelência, propicia o surgimento de demais formas narrativas que possuem estruturas similares às do gênero romanesco, como os contos. Mesmo entendendo o conto como um gênero literário mais sintético, textualmente mais curto e também ciente de que nele operem, como salienta Edgar Allan Poe em "Morfologia da Composição", elementos para a produção

do que ele chama de “unidade de efeito”, importante em narrativas fantásticas, os procedimentos composicionais não se afastam totalmente dos modelos que o romance inaugura na narrativa moderna, como a impossibilidade de uma cisão absoluta entre o real e o fictício. No que diz respeito ao fantástico, David Roas afirma em seu livro “A ameaça do Fantástico” que o fantástico vai “depende sempre do que considerarmos real e o real depende diretamente daquilo que conhecemos” (Roas, p.46, 2013).

O romance torna-se, assim, o modelo moderno de narração utilizado para retratar, em parte, o real. Estrutura essa que pode ser encontrada, de forma mais sintética, no conto. Tais categorias, por serem oriundas, como nos lembra Bakhtin em *Epos e romance* (1988), da sátira menipeia, trazem às narrativas modernas cadências e estruturas diferentes das narrativas épicas. Dessa forma, não é forçoso utilizar o pensamento de Bakhtin sobre o romance na análise dos contos, desde que resguardadas as devidas especificidades de cada gênero.

Agora, ao pensarmos as limitações da teoria Iseriana, precisamos ter em vista que sua teoria foi desenvolvida para o romance realista. Todavia, os mecanismos pelos quais a narrativa insólita funciona até a irrupção do evento ambíguo ou sobrenatural são os mesmos propostos por Iser como a base do texto ficcional, pois a narrativa insólita se inicia, quase sempre, no mundo empírico.

1.2 Como templos abandonados e depois ocupados por infiéis: Constitución

Como dito no tópico anterior, trabalharemos os bairros e ruas que exercem maior influência na construção do espaço narrativo separadamente. Iniciaremos com o conto de abertura do livro, “O menino sujo” (p.9-32) que se passa no bairro de *Constitución*. Um bairro marcado por dinâmicas habitacionais que incluem a fuga das famílias aristocráticas ali domiciliadas no ano de 1887.

Fugidos para a região norte da cidade, os aristocratas que ali residiam deixaram casas vazias e um território povoado pelo abandono, no qual a personagem narradora (residente da rua *Virreyes*) constrói seu trajeto, levando em consideração o cotidiano presente na praça *Garay*, nas ruas *Ceballos* e *Solís*, enquanto tenta se esquivar de traficantes, viciados e ladrões.

Concordamos com a abordagem historiográfica de que é impossível documentar a realidade sem interpretá-la. Como afirma Jacques Le Goff, todo o documento é verdadeiro e falso simultaneamente. Desse modo, é preciso ter-se em conta que o documento deve ser submetido à crítica, visto que é um instrumento de poder. Manteremos isso em vista ao

tomarmos a gazeta *Clarín*, jornal de orientação político-ideológica de extrema-direita, como fonte documental. No *Clarín*, podemos observar semelhanças narrativas entre o discurso da personagem narradora e o seu modo de ver o bairro. Mesmo que algumas informações transmitidas pelo veículo de mídia em questão sejam apenas divulgação de dados obtidos de outras fontes, faz-se necessário localizar o jornal historicamente para demonstrar que a interpretação de alguns dados, assim como a atmosfera mobilizada em torno deles por meio da escrita, carrega em si um local específico de observação.

Em um recorte de publicações disponíveis no sítio eletrônico do jornal⁴, que vão de 2001 a 2013, encontramos cronologicamente um bairro em crise, onde os vizinhos reclamam do trânsito causado pelas 42 linhas de ônibus, da quantidade de pessoas que circulam diariamente pela estação e das prostitutas e travestis à luz do dia. Reclamam também da poluição ambiental, sonora e visual e dizem sentir-se discriminados pelas autoridades por isso. Deparamo-nos com uma estação muito bem vigiada, em detrimento da insegurança geral do bairro. Deparamo-nos com uma estação muito bem vigiada, em detrimento da insegurança geral do bairro e do discurso policial de que lutam contra a prostituição⁵ e fazem o que podem com o número de agentes que têm disponíveis (2007). Em 2009, encontramos na gazeta o relato do aumento da população em situação de rua. No ano de 2011, um novo plano foi lançado pelo governo para "recuperar o controle" da área. Entre os principais problemas do bairro, estavam o tráfico de drogas e de pessoas. Segundo o editorial, a então Ministra da Defesa Nilda Garré afirmou que, em todo ano de 2010, foram realizadas 376 incursões, e resgatadas 569 vítimas de tráfico humano. Durante o período de janeiro a novembro de 2011, foram feitas 441 operações, e 911 vítimas de tráfico foram libertadas. O plano foi denominado "Operativo de Recuperación Del Espacio Público".

Uma matéria de 2012, "Constitución, El barrio más conflictivo de Buenos Aires", começa de modo bastante significativo, se pensarmos naquilo que aqui discutimos: a dinâmica de luz e sombra e o que nela é revelado e omitido do espaço e dos movimentos feitos por ele.

Aquí, La noche comienza temprano: cuando son las seis y cierran las fábricas y hay que tomar una cerveza antes del tren y volver a casa,

⁴ Disponível em <https://www.clarin.com/>. Acesso em 5 de setembro de 2023, às 19h23.

⁵ Vale ressaltar que a legislação argentina, assim como a brasileira, criminaliza a cafetinagem, não o exercício da prostituição. Mas, a legislação argentina, diferente da brasileira, não compreende a prostituição como exercício profissional legal. No ano de 2016, um projeto foi votado e aprovado na câmara de vereadores de Buenos Aires que tinha por objetivo fechar estabelecimentos que encobrissem prostíbulos. (EL PAÍS, 2016)

después Del trabajo. Pero aquí, además, hay días que son 24 horas de noche (CLARÍN, 2012).

Apesar dos dados pouco favoráveis a respeito do bairro e do entendimento comum, segundo o jornal em questão, de que ele se configura como um espaço a ser evitado, uma pesquisa de 2016 realizada pela plataforma de reservas de hospedagem online Airbnb apontou o bairro de *Constitución* como promissor entre os viajantes. A empresa de locação pontuou que há uma tendência entre turistas de procurar por experiências mais genuínas, que reflitam melhor a vida daquela comunidade. O jornal sugere que “La escena final es La misma: muchos viajeros queriendo seguir La tendencia, recorrer esas calles, palpar El barrio. Sentir su algo.” (CLARÍN, 2016). Em uma ação semelhante, a personagem narradora do conto que abre o livro – publicado originalmente pelo editorial Anagrama em 2016 – “O menino Sujo”, diz que:

Não restam muitos lugares como Constitución na cidade, que, exceto pelas favelas da periferia, ficou mais rica, mais amável, intensa e enorme, porém fácil de viver. 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 (ENRÍQUEZ, 2017, p.11).

É possível, através dessas informações, compreendermos o panorama geral do bairro de *Constitución*, remontando sua totalidade por meio de discussões sobre violência, tráfico, prostituição e invasões; mas também por meio de sua arquitetura, cultura e o contraste possibilitado pelas grandes casas ocupadas e construções históricas. A lembrança de um passado glorioso ressalta o que foi através da ausência, em um contraste irônico que se coloca pela crise de categoria como um terreno fértil para a imaginação e o desejo de exploração.

Em “A Hospedaria” (p.36-46), a família de um candidato político faz uma longa viagem de *La Rioja* para *Sanagasta*, passando por *Los Sauces*, a fim de privar sua carreira do escrutínio público que poderia ser causado pelo comportamento de sua filha mais velha. No conto “Os anos intoxicados”, acompanhamos três jovens que tentam sobreviver ao cenário social e político na companhia das amigas com quem atravessam o parque *Pereyra* para chegar à Buenos Aires. Observamos a passagem de um guia turístico, perturbado por uma aparição e pelas mudanças familiares recentes, por diversos pontos da cidade (ruas *Loria*, *San Carlos*, *Liniers*, *Colombres*, *Pavón* e avenida *Entre Ríos*) em “Pablito clavó um clavito: uma evocação do baixinho orelhudo” e, ainda, vemos dois jovens serem interceptados e

assassinados por policiais corruptos enquanto voltavam de um baile em *Constitución* para suas casas na *Villa Moreno* no conto “Sob a água negra”.

1.3 Cenários de morte: nadando sob água suja na volta de Constitución

No conto “Sob água negra”, o bairro de Constitución ressurge como local de onde dois jovens⁵ – Emanuel López e Yamil Corvalán, ambos com quinze anos – regressam, após um baile, para Vila Moreno, bairro onde residiam. Os adolescentes que, por falta de dinheiro para o ônibus⁶, voltaram a pé⁷, foram interrompidos por policiais corruptos, agentes da delegacia 34, e acusados de tentarem roubar um quiosque. Embora um dos rapazes levasse consigo uma faca, nunca ficou comprovada a tentativa de assalto. Além disso, os policiais estavam bêbados.

Espancaram os adolescentes e os empurraram da ponte do Mirante que cruzava o Riachuelo. Pelo rádio, um dos policiais disse: “assunto resolvido, aprenderam a nadar”. Mais tarde, tal conversa serviria de prova à promotora Marina Pinat na investigação do caso. O corpo de Yamil Corvalán fora encontrado a 1 km da ponte. A autópsia mostrou que ele tentara nadar no rio poluído, mas, sucumbido pelo cansaço, afogou-se.

O rio em que Yamil se afogou, conhecido por receber dejetos industriais e lixo, já fora elemento importante numa investigação anterior feita pela promotora Marina Pinat⁸, na qual auxiliara um grupo de famílias num processo contra uma fábrica de couro que dispensava cromo⁶ nas águas do rio⁹, causando na população doenças como câncer e mutações genéticas em recém-nascidos.

A geografia proposta por Enríquez neste conto é uma reunião de vários elementos com características propositadamente deslocadas a fim de criar uma unidade mais facilmente integrada pela imaginação. O rio Matanza-Riachuelo é considerado o rio mais poluído da América do Sul, e leva esse nome por receber, dentre as 15 mil indústrias que despejam nele seus dejetos, os resíduos vindos de um matadouro. Ao longo dos seus 70 km, o rio atravessa 14 municípios em Buenos Aires.

Segundo Reese (2016), na bacia do rio residem cerca de 3,3 milhões de habitantes, correspondente a 25% da região metropolitana de Buenos Aires. Deste número, 76% estão na província de Buenos Aires¹⁰, e o restante dentro da cidade autônoma de Buenos Aires.

⁶ Metal muito utilizado na indústria e que apresenta riscos ao ser humano por seu potencial cancerígeno.

Em seu livro “Planeta favela” (traduzido por Beatriz Medina e publicado pela editora Boitempo em 2016), o historiador Mike Davis traça um panorama mundial da constituição das favelas. Nele, o autor aponta que “os favelados, embora sejam apenas 6% da população urbana dos países desenvolvidos, constituem espantosos 78,2% dos habitantes urbanos dos países menos desenvolvidos; isso corresponde a pelo menos um terço da população urbana global” (p.34). Davis apresenta dados obtidos de estudos de 2003 da UN-habitat, e de diversas outras fontes, dentre os quais a Argentina apresenta, em sua composição urbana, 31,1% da população na favela, o que representa 11,0 milhões de pessoas.

Para compreendermos o estabelecimento do rio como local de insalubridade, negligência ambiental e como polo industrial, vale contextualizarmos os aspectos gerais das construções urbanas de Buenos Aires.

A cidade foi fundada por Mendoza no ano de 1536. Quarenta e quatro anos depois, em 1580, a partir de um conjunto de normas urbanísticas e fundiárias que fundaram as cidades nas colônias espanholas, as *Leyes de Índias*, Juan de Garay funda Santa Maria de Buenos Aires. A repartição das terras dava aos colonos um lote urbano em que residir e um lote rural para produzir. A nova organização colocava a atual Plaza de Mayo⁷ e o Forte como pontos centrais da área urbana. A área rural se construía por três caminhos rumo ao interior: o caminho para Santa Fé, ao norte; o caminho para Guardia de Luján a Oeste; e, ao sul, o caminho para SaladerosdelSur.

As regiões ao norte que antes estavam ocupadas da agricultura, tornaram-se áreas de crescimento urbano, marcado pela ocupação residencial de médias e altas rendas. No entanto, as áreas localizadas ao sul passaram a agrupar atividades de produção associadas à criação de gado, matadouros, curtumes e saladeiros. Desse modo, deu-se início à deterioração do Riachuelo, como lembra a personagem nas histórias do seu pai:

Cada vez que se aproximava do Riachuelo, a promotora se lembrava das histórias contadas por seu pai, funcionário durante um tempo muito curto dos frigoríficos da margem: como 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.” Também lhe explicava que aquele cheiro do Riachuelo, denso e podre, que com certo vento e a umidade constante da cidade podia pairar no ar durante dias, era causado pela falta de oxigênio na água. A anóxia, dizia. A matéria orgânica consome o oxigênio dos líquidos, explicava, com seu gesto pomposo de professor de química. (Enríquez, 2017, p.157)

⁷ Principal praça do centro de Buenos Aires.

Em um primeiro momento, o rio recebe os dejetos de matadouros e curtumes (sangue, ossos, gordura) e, posteriormente, passou a incorporar os dejetos de outras indústrias.

Entre os séculos XIX e XX, acentuam-se as migrações internas e externas que acabam por deflagrar ainda mais o processo de urbanização. Uma estrutura semelhante aos cortiços era, nessa época, o destino mais comum de moradia para a classe trabalhadora. Podemos observar um aceno a esse processo na narrativa do conto "Pablito clavó um clavito: uma evocação do baixinho orelhudo" (p. 77-87).

Pablo contava na excursão de onde, segundo acreditavam os forenses da época, vinha essa sanha: o primeiro filho dos Godino, irmão mais velho do Baixinho, tinha morrido aos dez meses na Calábria, Itália, antes de a família emigrar para a Argentina. [...] Pablo relatava o primeiro simulacro de enterro numa das paradas do circuito: a esquina da rua Loria com a San Carlos, onde o Baixinho havia atacado Ana Neri, de dezoito meses, sua vizinha no cortiço da rua Liniers, que não existia mais, mas o terreno onde o prédio ficava era uma parada do percurso, com uma breve contextualização na qual se explicavam aos turistas 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 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. (Enríquez, 2017, p. 79)

O narrador nos fornece um panorama geral da situação dos imigrantes, assim como um desenho claro do modo pelo qual a vulnerabilidade social empurra a população para o risco à violência.

A partir das primeiras décadas do século XX, algumas variáveis passam a endossar mudanças nesse cenário, já desfavorável, para outro ainda mais complexo. Com o processo rápido de industrialização, a cidade recebe grandes grupos vindos do campo que se juntavam àqueles vindos de outros países. Diante desse cenário de grandes contingentes populacionais vindos de outros lugares e da impossibilidade de uma absorção social, a ocupação das áreas inundáveis próximas à bacia Matanza-Riachuelo passa a ser uma alternativa. Desse modo, estabelecem-se as favelas (Carrasco, 2014, p.140-153).

Mike Davis (2006) aponta que as favelas possuem uma ecologia específica: a má geologia (p.128), a interação direta com poluentes em zonas de rejeitos industriais (p.134), a apropriação de espaços naturais com zonas de descarte (p.139) e baixo ou nenhum acesso a saneamento básico e saúde (p.142-150).

Se tornarmos esses critérios como parâmetros para localizar dentro da obra de Enríquez os contornos da favela, podemos preencher todos os itens pautados por Davis dentro do conto “Sob a água negra” (Enríquez, 2017, p.149-168).

A má geologia fica evidente na passagem da promotora Marina Pinat pela favela Villa Moreno, enquanto constata que “só gente muito desesperada ia morar ali” (p. 158): ao lado de um rio sujo, perigoso e que fedia. Essa situação está diretamente ligada à interação com poluentes e zonas de descarte de rejeitos industriais. A falta de saneamento básico e acesso à saúde é evidenciada nas características do processo em que a promotora atuou para ajudar um grupo de famílias prejudicadas pelos dejetos de cromo e outras substâncias que um curture despejava na água.

Seguindo os critérios da ecologia da favela apontada por Davis, temos o rio como a própria a zona natural apropriada pelas empresas como zona de descarte. A deterioração do rio deixa às suas margens espaços que só eram eleitos como lugares por pessoas que não tinham para onde ir.

A ecologia específica da favela, constituída pela interação de um sem-número de variáveis sociais, econômicas e políticas, constitui-se como um cenário prolífico para o crime. Como apontado por Davis, a constituição das favelas se assemelha muito em todo mundo. Partindo disso, podemos traçar um paralelo com um estudo do antropólogo e especialista em segurança pública Luís Eduardo Soares em seu livro “Desmilitarizar” (2019).

Nele, Soares analisa a conduta da polícia brasileira, militarizada⁸, e suas condutas de desrespeito aos direitos humanos. Dentre as informações apresentadas pelo autor, algumas são úteis para pensarmos a atitude dos agentes da delegacia 34 e o perfil étnico-social dos adolescentes assassinados no conto.

O autor, ao tentar compreender a dinâmica das principais questões de segurança pública no país aponta que há uma interação entre desigualdade, racismo estrutural e arquitetura institucional da Segurança Pública (Soares, 2019, p.179). Entre os números apresentados por ele, destacam-se os referentes à composição étnico-econômica. Segundo o autor, de 2003 a 2017, 13.387 pessoas perderam a vida por ações policiais, “quase todos os jovens, pobres, moradores de territórios vulneráveis, a grande maioria composta por negros” (Soares, 2019, p.179). Outro dado que merece destaque é referente à composição da população carcerária, “enquanto os negros são 53% da população brasileira, representam 64%

⁸ O Estatuto militar brasileiro é do ano de 1980, anterior ao processo de redemocratização.

da população penitenciária. A maioria dos presos é jovem, pobre, do sexo masculino e de baixa escolaridade” (Soares, 2019, p.28).

Como exposto por meio dos números obtidos no Estado do Rio de Janeiro, a polícia, durante suas operações, não se previne de mortes como deveria e tem filtros bastante específicos para efetuar suas prisões, sendo parte deles a cor e a pobreza. Essas questões, no tocante à política pública brasileira, são complexas e não devem ser tratadas de modo leviano. Elas esbarram numa série de pormenores institucionais onde o próprio corpo policial se faz, também, vítima do Estado. O recorte aqui apresentado das informações visa apenas estabelecer um paralelo entre como a pobreza deixa desprotegidos os jovens pobres e racializados, assim como observamos na atuação dos agentes contra Emanuel López e Yamil Corvalán, ambos com 15 anos, cercados por dois policiais enquanto voltavam de uma festa, e atirados em um cenário digno de um filme de terror. A violência e a corrupção policial encontram-se com Riachuelo, símbolo da maneira com que movimentos migratórios são manejados pelo Estado, negligenciados numa política que decide quem vive e quem morre.

Ao analisarmos o espaço numa perspectiva heideggeriana, como aquele no qual se traçam os caminhos possíveis da história, mas também como aquele sobre o qual se lançam as possibilidades de lugar, encontramos no conto uma perversão desse sentido. Embora as noções de espaço, lugar, construção e habitação possam ser bem delimitadas, a escolha está excluída do processo. A ausência da liberdade por meio da habitação nos fornece os contornos dos campos de seleção através da transgressão, como proposto por Iser. A transgressão pode ser observada quando os elementos literariamente dispostos, mas retirados da realidade empírica rompem com a lógica externa ou se ligam, de repente, a outro campo, cuja ligação não seria logicamente estabelecida em contexto empírico. No conto, a ruptura acontece quando Emanuel volta do afogamento como monstro, pronto para passar da invisibilidade para a visibilidade. Tudo isso se dá dentro de um espaço que foi eleito lugar pela ausência de possibilidades; posteriormente, convertido em habitação. Uma habitação monstruosa.

2. Reflexões sobre a fogueira

No capítulo anterior, refletimos acerca da organização dos contos e investigamos elementos comuns entre alguns dos textos, como “O menino sujo”, “A hospedaria”, “Os anos intoxicados”, “A casa de Adela”, “O quintal do vizinho”⁵ e “Sob a água negra”.

Falamos especialmente do conto de abertura, “O menino sujo”. Ele nos apresenta o que iremos encontrar nas demais narrativas ao abordar aspectos da coerência temática que percorre o livro. Nele, o narrador homodiegético é uma mulher de classe média que, desde a infância, é apaixonada pela casa dos avós. Uma casa imponente que, outrora, estava localizada em um bairro privilegiado, mas que sofreu com o processo de filtragem que se caracteriza por ser o oposto ao movimento de gentrificação. Na filtragem, um bairro que antes era habitado por uma classe econômica mais abastada passa por um processo de desvalorização por variáveis que o tornam menos atrativo. O bairro em questão, Constitución (elemento da geografia empírica localizado na cidade de Buenos Aires), é retratado como o bairro da estação dos trens que vinham do Sul para a cidade e que, no século XIX, integrava a região onde vivia a aristocracia portenha. No entanto, no ano de 1887, as famílias que ali viviam mudaram-se para a região norte da cidade numa tentativa de fugir da febre amarela.

A personagem-narrador não consegue desistir de viver nessa casa que povoa seu imaginário desde a infância com seu “molhe de pedras e portas de ferro pintadas de verde (...) com detalhes *art déco* e antigos mosaicos [gastos] no chão” (Enríquez, 2017, p. 9). Então, ela passa a encontrar outro motivo para viver ali, além da própria casa. A configuração social atual do bairro e os perigos que podem estar nas ruas fazem com que ela se sinta “certeira e audaz, desperta” (Enríquez, 2017, p. 11). A protagonista sabe como se mover pelo bairro, esgueirando-se dos lugares onde o perigo está. As ruas tornam-se hostis no escuro⁶ e os desconhecidos, embora causem alguma comoção, passam a ser entendidos como ameaças potenciais.

Como analisado no primeiro capítulo e, aqui, exemplificado pelo conto de abertura, em todos os contos⁷ podemos encontrar o jogo entre luz e sombra, claro e escuro. Para analisarmos a importância desse elemento na construção do espaço narrativo, visitamos, no capítulo anterior, o livro *História do medo no ocidente* (2021) do historiador Jean Delumeau, uma obra clássica em que ele aborda o curso histórico do medo em duas partes: “Os medos da maioria” e “A cultura dirigente e o medo”. Nele, o escuro é apontado como parte importante na incitação do medo.

Para o autor, uma parte considerável dos motivos para o temor dos homens estava na ausência da luz e, por isso, era recorrente a ideia de que a noite guardava o mal. Ele pontua, a partir de uma ideia proposta pela psicanalista Juliette Favez-Boutonnier, que há uma distinção entre o medo *no* escuro e o medo *do* escuro. O medo *no* escuro é aquele sentido pelo desconhecimento das variáveis presentes na paisagem, pois estas poderiam representar uma ameaça. O medo *do* escuro, por sua vez, é um deslocamento da representação do medo *no* escuro, uma generalização a partir da emoção que era experimentada. Assim, o escuro adquire um aspecto simbólico que passa a acionar, sozinho, o medo que, antes, trazia em si um conjunto de ameaças possíveis. No entanto, Delumeau sugere que o perigo objetivo é um deflagrador do perigo subjetivo.

Se no primeiro capítulo falamos das coisas que povoam a ausência da luz, os perigos reais e imaginados que preparavam, através da prontidão desencadeada pelo medo, o organismo para a ação que assegurava a sobrevivência, no segundo, adentramos o tempo da presença da luz, onde o temor ganha novos contornos. As bases simbólicas da aversão ao que não pode ser visto são transferidas para aquilo que, embora seja visto, não é reconhecido. Em um processo semelhante ao relatado por Delumeau, os perigos objetivos deflagram os perigos subjetivos.

Dessa forma, falamos da fogueira. É ela que traz a revelação dos elementos que poderiam estar ocultos, mas, pelo mesmo processo, também queima quem dela muito se aproxima. Metaforicamente, trataremos do ônus imposto pela consciência da organização social e dos muitos vieses possibilitados por ela própria.

Abordaremos o modo como os personagens se comportam diante daquilo que veem, e como a autora escolhe revelar o mundo para eles. Percorreremos os contos a procurar componentes de violência e horror selecionados para colocar os protagonistas diante dos seus dilemas de conduta e tentaremos compreender como eles foram afetados por tais componentes. Para encontrarmos os elementos de violência e horror, assim como os campos referenciais dos quais eles foram retirados, e compreendermos sua função dentro do texto, vamos resgatar a noção de seleção, formulada por Wolfgang Iser em *O fictício e o imaginário*, e apresentada na introdução deste trabalho.

A seleção é um dos três atos de fingir propostos por Iser como base do texto ficcional (Iser, 2013, p. 33-56). São estes a *seleção*, a *combinação* e o *autodesnudamento*. Essa tríade possibilita uma experiência de alteridade com o texto. Os atos de fingir colocam no jogo narrativo os elementos necessários para que ele funcione simultaneamente de modo

aleatório/livre, mas também coordenado e limitado. A seleção atua na narrativa como a ação de retirar do mundo elementos que existem dentro de uma estrutura determinada e colocá-los a favor do jogo, de modo que sua função pode ser convertida em outra que não aquela que desempenhava dentro de sua organização no mundo empírico. É nesse processo de deslocamento dos elementos do real para fora do sistema a que pertencem que os campos referenciais se mostram, sejam eles sociais, científicos ou mesmo literários. A seleção é feita pelo autor na medida em que este decide o que irá ou não integrar o jogo narrativo.

Sobre o jogo narrativo, Iser elabora a ideia de que ele é finito porque o texto é limitado. Se considerarmos o autor como pertencente à existência que integra a quadratura proposta por Heidegger, podemos dizer que ele é limitado no tempo e determinado por ele, pelo espaço e pela linguagem. O autor não é dotado de um saber infinito, mas, sendo determinado pela noção de tempo e de espaço vivenciada na linguagem, escolhe dentro da própria experiência os elementos que irão compor a narrativa. No ato de seleção, ele nem sempre estará consciente das escolhas que faz e dos seus porquês, mas a opção por alguns elementos e não outros, revela intencionalidade do texto. Para explicar essa associação de elementos de modo livre, mas finito, dentro de um número estabelecido de variáveis, Iser recorre à ideia de Piaget de que a imagem é um esquema interiorizado. Um esquema se presta à produção do texto a partir dos atos de fingir, mas, em lugar de privilegiar os objetos perceptíveis em sua ação imitativa, privilegia disposições afetivas e cognitivas. Dessa maneira, simboliza-se também o ausente e passa-se a uma produção que também opera na falta e, portanto, na escolha do que está compondo a história (Iser, 2013).

As disposições afetivas e cognitivas mobilizadas no esquema são também referentes ao leitor e dependem de sua ação para se constituírem. O leitor é uma parte indispensável no jogo, uma vez que este é a coexistência do fictício e do imaginário. Tal coexistência só acontece na presença da consciência leitora, e as possibilidades de leitura dependem de sua postura diante do texto. Para tanto, podemos expandir esse entendimento ao estabelecermos um paralelo com a noção heideggeriana de espaço → lugar → habitação e pensarmos o leitor como aquele que passa o texto de lugar à habitação dentro do espaço narrativo.

Para compreendermos os modos possíveis de habitar os contos de Enríquez, voltaremos nossa atenção para as possíveis intencionalidades do texto por meio do reconhecimento dos elementos que integram o jogo no processo de seleção, assim como para os campos referenciais a que pertencem.

Outrossim, usaremos para fins didáticos o agrupamento de determinados elementos dentro de arquétipos clássicos nas narrativas que procuram alcançar o horror, o estranhamento ou o medo como efeito, são eles: o *monstro*, o *fantasma*, a *casa assombrada*.

2.1 A casa assombrada

A casa assombrada é um elemento abundante na literatura de terror que é recorrentemente atualizado nas literaturas que trabalham com o horror e pode ser observada como parte do cenário em alguns dos contos presentes no livro. No entanto, tentaremos abordar a casa assombrada como um conflito de categoria, do ponto de vista que a função original daquela construção foi tornada em outra e que, apesar de seu novo papel na sociedade, se constitui um *lugar*, relembrando os que habitam o seu entorno da sua finalidade original ao mesmo tempo que preserva um espaço para a projeção de perigos subjetivos. A construção trabalha dentro da narrativa como uma forma de trazer o mal à lembrança, como veremos mais à frente nos contos *A hospedaria* e *A casa de Adela*.

O conflito que faz com que surja o horror nas narrativas de “As coisas que perdemos no fogo” se dá na medida em que experienciamos concomitantemente dois estados de habitar, como pensa Heidegger. O primeiro modo de habitar é da ordem do ser, que estabelece com os edifícios as relações poéticas do habitar, criando laços de permanência e de duração. Esses laços dão aos edifícios o status de habitação no presente das personagens. Em contrapartida, as mesmas edificações estão preenchidas por outro habitar, fantasmagórico e alegórico, no qual outra dimensão da habitação - a do mundo do horror e da violência - se faz presente.

A construção nesse contexto serve a duas finalidades. A primeira é relativa ao habitar do leitor na narrativa, uma vez que, resgatando a referência externa da casa abandonada, antiga ou assombrada, a construção deflagra o imaginário e insere cognitivamente o leitor no texto, criando um espaço narrativo propício ao fictício. A segunda finalidade diz respeito à sobreposição textual que as alusões geográficas possibilitam. Ao resgatar a história social da Argentina, a autora adiciona diferentes níveis de sentido que, juntos, se avolumam e criam um ambiente mais complexo para a interação semântica.

Esse movimento pode ser observado, como exposto no capítulo um, nas ruas do bairro de Constitución, descritas no conto “O menino sujo”, mas também nos contos “A hospedaria” e “A casa de Adela”. No primeiro, duas adolescentes amigas participam como espectadoras da repetição fantasmagórica de um evento ocorrido trinta anos antes, quando a hospedaria era ainda uma escola de polícia durante a ditadura.

No conto, um candidato a vereador que morava com a família em La Rioja, decide que as filhas, Lali e Florência, deveriam ir com a mãe para Sanagasta e lá permanecerem até o final das eleições a fim de preservar a imagem do pai, pois a primogênita, Lali, “saía todos os fins de semana e se embriagava e tinha muitos namorados” (Enriquez, 2017, p.34). Muitas vezes a caçula ouvia insultos à irmã após as aulas e sentia que precisava defendê-la. Diziam: “Sua irmã, a puta, a vadia, a boqueteira, a chupa-rola, já comeram o cu dela e tudo o mais” (Enriquez, 2017, p.34). Após defender a irmã, Florencia sempre se sentia mal, pois acreditava que a irmã jamais faria o mesmo, não demonstraria gratidão e tampouco se importava com ela. Mas Florencia se irritaria se chamassem qualquer uma de puta, embora soubesse que esse era um xingamento que jamais seria estendido a ela. Sobre ela diriam “a sapatão, monstra, doente” (Enriquez, 2017, p. 34).

Florencia ansiava pela liberdade concedida a elas enquanto estavam em Sanagasta, um lugar tranquilo, onde ela podia “sair de casa sem avisar e sem que seus pais se aborrecessem ou se assustassem” (Enriquez, 2017, p.36), inclusive para encontrar a melhor amiga Rocío, por quem nutria um afeto especial: “Florencia a beijou, sentou e não pôde evitar olhar para as pernas da amiga, a penugem dourada que com a luz do entardecer parecia purpurina derramada (...) queria que Rocío confiasse nela, que se confessasse. Se o fizesse seriam de fato inseparáveis” (*idem, ibidem*, p. 36).

Ao encontrar Rocío, Florencia toma conhecimento de uma situação que envolvia o pai da amiga. Ele estava sendo perseguido pela ex-namorada e dona da hospedaria onde ele trabalhara, Helena. O pai de Rocío havia sido despedido após Helena descobrir uma informação incluída por ele, guia de turismo, no roteiro que fazia com os turistas: a hospedaria já havia sido, trinta anos atrás, no período ditatorial, uma academia de polícia. Para lidar com isso, Rocío tinha um plano: invadir a hospedaria.

As adolescentes invadem a hospedaria com o objetivo de vingar a demissão do pai de Rocío. A ideia era esconder bifes frescos nos colchões dos quartos e aguardar que o cheiro putrefato perturbasse a dona da hospedaria e seus hóspedes. No entanto, foram interrompidas quando resolveram fazer uma pausa para descansar: “Quando iam deitar na cama de casal recém-arrumada, porém, chegou de fora um ruído que as obrigou a se agacharem, assustadas.” É nesse momento que ocorre a irrupção do evento insólito, o divisor entre o fantasmagórico e o real:

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. Florencia sentiu que se urinava, não pôde se conter, não pôde, e não conseguia mais gritar porque o medo não a deixava respirar. (Enríquez, 2017, p.42)

O evento fantasmagórico surge de repente para as adolescentes, mas não sem uma apreensão inicial, ao menos não para Florencia. Foi Rocío quem propôs que elas descansassem, ao que a amiga reagiu: “você é louca”. Florencia já havia chamado a amiga para ir embora, já estava com medo antes. Julgava que três apartamentos eram suficientes. O evento insólito ocorreu quando entraram no quarto apartamento, cujas janelas estavam voltadas para a rua e demandava que tivessem cuidado redobrado: “para que não se visse de fora a luz da lanterna porque a persiana não estava bem fechada [e] até entrava um pouco de iluminação dos postes”. O fenômeno, inclusive, traz mais luz: “por entre as frestas da persiana podia-se ver os faróis” (Enriquez, 2017, p. 41).

A audição das vozes e a experiência de horror vivida pelas jovens, não se dá inteiramente no escuro. Dá-se justo na penumbra, no lugar em que o desconhecido é ameaçado pela luz. A persiana entreaberta e a luz que era lançada no ambiente pela lanterna, mais forte que a iluminação externa projetada nele, colocava em risco o anonimato das duas (ao mesmo tempo que nos coloca a pensar metaforicamente sobre a origem externa da ameaça). O medo de serem surpreendidas por alguém se somou ao fantasmagórico em um artifício que promove uma crescente de suspense dentro do jogo narrativo ao congregar elementos empíricos de afetividade: o medo de ser pego em uma ação imoral; o imaginário, pois as jovens sentem primeiramente medo daquilo que supõem virtualmente; e o sobrenatural, passado manifestado na forma de evento fantasmagórico. O movimento de construção do fictício se dá internamente para as personagens, e externamente para o leitor, uma vez que o fictício integra o mundo não natural a um mundo real, social, político, histórico, como uma *matrioska*. Dentro do texto, essa configuração em camadas se dá pela aproximação de tempos que o sobrenatural produz ao aproximar funções e modos de habitar distintos numa mesma geografia.

Como vimos no capítulo anterior, Delumeau aponta o escuro como deflagrador do imaginário e, no início, de fato, o escuro colabora para o crescimento do medo em Florencia por meio da construção de imagens potenciais:

O corredor estava muito escuro, e quando acendeu a lanterna Florencia sentiu um medo brutal: tinha certeza de que iluminaria uma cara branca que correria na direção delas o que o fecho de luz deixaria ver os pés de um homem escondendo-se num canto (Enriquez, 2017, p. 40-41).

O medo de Florencia nasce no escuro, mas não é do escuro o medo que sente. O medo que apresenta é daquilo que se revela no escuro quando este encontra a luz, “—o fecho de luz deixaria ver os pés de um homem” (idem, ibidem, p. 40-41). O corredor escuro não revelou alguém escondido nas sombras, ao contrário do que se esperava, o momento em que o sobrenatural acontece é justo no quarto de número quatro, aquele que já é encontrado na penumbra. A experiência de horror acontece mediante o medo da luz e o medo da descoberta.

Ao chamarmos o que as personagens sentiram de “experiência de horror”, valemo-nos da definição apresentada por Rafael Araújo em “A experiência do horror: a arte pensamento e política”. Ao tentar focar-se no conceito de horror dentro de uma estrutura social, em exercício de pensamento político, Araújo define o horror como:

O horror é uma repulsa provocada por uma percepção, por um pressentimento. É também um sentimento de aversão e ódio àquilo que não está em conformidade com o normal. Diante do desconhecido, o horror é um sentimento de impotência, de medo. Diante da catástrofe, o horror é **um incômodo gerado pela culpa ou mesmo pela impotência da ação, pelo assombro de enxergar uma realidade indesejada** (Araújo, 2014, p. 18. Grifo nosso.).

Pode-se ver esses três modos de experienciar o horror no conto. O horror como repulsa provocada por um pressentimento pode ser notado no desejo que Florencia sentiu de ir embora (Enriquez, 2017, p. 41); há ódio no comportamento de Florencia quando é atormentada pela irmã para que diga o que aconteceu (Enriquez, 2017, p. 44), e também nos adultos que não conseguem compreender o que ocorreu ali (Enriquez, 2017, p. 43-44); há medo e impotência quando, diante do evento, Helena e Rocío não podem fazer nada além de gritar (Enriquez, 2017, p. 42), impotência que também surge no medo de dormir que Florencia sente após o ocorrido (Enriquez, 2017, p. 44); por último, e mais marcante, há horror no “assombro de enxergar uma realidade indesejada” quando o passado que Helena tentou encobrir retorna para as garotas, para ela mesma e para a história de Sanagasta.

A história encoberta de Sanagasta é mostrada no conto quando sabemos que a hospedaria já havia sido uma escola de polícia. Não temos mais informações além dessa a respeito desse histórico, que inclusive Helena não quer que os turistas saibam para que não se assustem. Todavia, Rocío acreditava que aquele não era o real motivo, apenas uma conveniência que a entregou a solução para um problema que já estava colocado:

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. Elena tirara de seu pai a chave da Hospedaria, pedira-lhe uns pesos para consertar algumas coisas no carro que ele não havia quebrado, que estavam simplesmente deterioradas pelo uso, e o proibira de fazer os tours por conta própria sob ameaça de processo legal. E tudo isso sem pagar o último mês de trabalho. (Enriquez, 2017, p. 38).

Podemos observar nesses dois recortes a função dupla da construção. A construção como palco onde se dá o principal evento da história, que ambienta a narrativa e atua como instância deflagradora do imaginário. Também podemos observar a construção como um metatexto, um *link* para o mundo externo com o deslocamento da realidade empírica para o interior do texto através do movimento de seleção. A informação de que a hospedaria já havia sido uma escola de polícia na ditadura e sua localização dentro da Argentina que vive até então o seu maior período de regime democrático, quarenta anos, fornece-nos referências extratextuais que passam a integrar de modo importante o jogo narrativo.

Quando adotada a postura leitora própria da análise crítica, podemos observar como cada um dos elementos selecionados atua na construção da história. Aqui, vamos separar alguns que nos servem ao objetivo de encontrar a intencionalidade do texto e seus campos de referência. No que diz respeito à construção e sua inserção na paisagem, sabemos que a hospedaria está inserida em um povoado onde a socialização parece estar bastante centrada na religião, como nos mostram os excertos a seguir:

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. (Enriquez, 2017, p. 35).

Através das janelas de algumas casas era possível ver as pessoas reunidas, muitas mulheres, rezando o terço. (Enriquez, 2017, p. 39).

Para além da sinalização de religiosidade, a descrição de um povoado onde há mais igrejas que locais para se tomar um café, serve para caracterizar um local pacato, conservador,

comum em histórias que utilizam de um grande evento traumático para criar o mote da narrativa. O comportamento de Helena também atua como um sugestivo de conservadorismo, tanto quando dá a entender que ficou desconfortável com o fato de o pai de Rocío ter citado o passado do prédio da hospedaria, quanto ao modo como privilegiava os lucros do seu empreendimento em detrimento de suas responsabilidades trabalhistas com o pai de Rocío. Helena desempenha um papel opressor, pois ela quer manter as coisas tais como estão, ainda que precise agir de modo pouco ético para fazê-lo.

Ainda sobre a inserção da hospedaria em um contexto social e espacial, encontramos a importância daquele estabelecimento na função que desempenhava dentro da comunidade, suprimindo demandas comerciais e de entretenimento:

Estava farta da Hospedaria. Da amabilidade de Elena, a dona, que lhe parecia uma mulher falsa e convencida. Farta de que a única diversão fosse jantar frango ao forno na Hospedaria, jogar na roleta e nas maquininhas do cassino da Hospedaria, conhecer algum turista europeu na Hospedaria. 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. 35).

Colocado o contexto no qual aquele prédio estava inserido, podemos começar a compreender o receio de que seu passado precedesse o seu papel atual. O prédio servia a muitas funções dentro da comunidade, além de que alojava os turistas e estava cercado por uma atmosfera de segurança:

De tudo 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. (...) Em Sanagasta, aliás, ninguém fechava as portas com chave. (Enriquez, 2017, p. 36/40).

As portas abertas, as flores e as senhoras que podiam ser vistas enquanto rezavam os terços no interior de suas casas, são elementos cotidianos do mundo real incorporados na narrativa que atuam como agentes deflagradores do imaginário e inserem o leitor no fictício. O cenário bucólico é colocado em contraposição aos dilemas privados dos personagens: Lali que ameaçava a candidatura do pai com sua juventude; Florencia e sua orientação sexual não confessada a ninguém; Helena, seus problemas financeiros e o medo do passado histórico do seu empreendimento; o pai de Rocío e as mudanças que a perda do emprego geraria. Todos

esses personagens são de algum modo relacionados à hospedaria, por meio de algo ou de alguém, visto que a hospedaria era um elemento importante naquela comunidade.

Na maior parte das narrativas em que a casa mal-assombrada surge, ela é anunciada de modo mais centralizador (como em *O iluminado* de Stephen King ou a *A volta do paraquedo* de Henry James, dentre outros). No conto “A hospedaria”, no entanto, ela aparece como um elemento secundário. Sua característica habitacional e cotidiana é a primeira coisa ressaltada. Embora haja uma repetição desse elemento, que vai ganhando novas características cada vez que é citado, outros elementos são aproximados dela e retiram parte de sua carga aflitiva. O mais marcante nela até a irrupção do evento insólito é sua função social: o contorno que ela tem dentro do povoado e como as pessoas parecem contar com ela. Essa relação da hospedaria com a comunidade a torna uma habitação, uma vez que é habitada poeticamente quando marcas do cotidiano são deixadas pela passagem dos moradores do povoado e turistas. Eventos são sediados no local, pessoas se alimentam em seu restaurante e festas regionais são celebradas.

Iser pontua que, quando inseridos no texto, os elementos exteriores passam a jogar por um conjunto de variáveis internas que fazem com que o campo referencial seja notado, mas não exatamente transportado ao texto. No conto, alguns eventos simultâneos ao mote principal funcionam como variáveis internas que excluem o mundo empírico para que o prédio não seja totalmente aludido como uma confissão do trauma coletivo. São esses eventos: a retirada de Lali da cidade com fins de preservar a imagem pública de seu pai; a possível orientação sexual homoafetiva de Florencia; a relação entre o pai de Rocío e Helena; o desejo de Florência pela amiga. Todos esses eventos dão ao conto uma atmosfera cotidiana que situa os personagens na ordem da vida habitual.

Davi Roas (2014, p. 39-50) pontua que o fantástico sempre começa na ordem do comum. Antes da irrupção do sobrenatural, é necessário que o leitor seja inserido no mundo comum, empírico, visto que o sobrenatural só existe em oposição ao real. No conto, o mundo empírico retorna como sobrenatural, num movimento comum em vários momentos da obra. Não é da ordem do fantástico que a sombra, o que retorna como assombração, é o próprio passado que Helena tentou encobrir e que foi citado de modo sutil dentro do texto. Tal organização corresponde à estrutura esperada que possibilita um jogo narrativo que revela naquilo que encobre, e produz sentido também naquilo que é deixado de fora, evidenciando a intencionalidade do texto, mas, também atua como metáfora do que ficou perdido na história social da Argentina. A autora resiste ao esquecimento e concede poder de reparação histórica

à própria história. Ao citar a hospedaria como antiga escola militar no período da ditadura, a autora faz uma referência importante que nos fornece critérios para recolocar a narrativa no espaço mais complexo de jogo.

O esforço narrativo para tratar de modo casual a hospedaria, descrevê-la como necessária em um ambiente cercado por religiosidade e negação, constitui-se um aceno para a história social de repressão no período ditatorial e, também, um convite para refletirmos sobre o poder memorial da habitação, como pensa Heidegger, promovendo uma atualização da casa assombrada enquanto metáfora.

A resposta para o que é uma habitação é dada por Heidegger em seu ensaio “Poeticamente o homem habita”. O autor assinala que habitar não é apenas um modo de comportamento humano, mas uma característica essencial da existência humana que se dá poeticamente. A habitação se dá poeticamente no sentido da *poiesis*, palavra que vem do grego e diz respeito a um modo de fazer ou criar. O homem, nesse sentido, habita aquilo que faz. Ele também constrói “no sentido de *aedificare*, edificando o que não pode surgir e manter-se mediante um crescimento”. Porém, essas construções não são em si o habitar do homem, senão que se dão na medida em que o homem habita.

Podemos pensar o habitar poético do homem como ações poéticas que se dão dentro da linguagem e que impelem o homem a fazer para si um lugar que constrói, e habita essa construção. Quando os habitantes de Sanagasta comem, dormem, jogam e se divertem na hospedaria, estão habitando uma construção que surgiu de um habitar anterior, este, não tão hedônico em sua essência. Estão a modificar pelo habitar uma construção que em sua gênese respondia a outros fins. Tal dinâmica nos leva a pensar se é possível que a construção se afaste inteiramente do seu sentido primevo, visto que ela existe dentro da linguagem. A dissipação dessa dúvida é possibilitada pelo texto quando pensamos no fluxo dos acontecimentos.

A tentativa de Helena de ocultar o passado, seguida da ideia da carne podre, cujo cheiro era sentido, mas a origem, desconhecida, mostra-se uma metáfora para a força de silenciamento, uma resposta a ela, um modo de sinalizar que mesmo o que está invisível ainda encontra meios para anunciar a sua presença e fazer-se notar. O evento fantasmagórico se combina ao plano das jovens numa engrenagem que pode gerar uma história, uma lenda urbana. A carne nos colchões foi o canal pelo qual a memória se manifestou por meio do fantasma. A partir da conjugação desses eventos, há uma aproximação entre o passado – e sua configuração poética – e o presente, através da linguagem. Essa dobra temporal é evidenciada

pelo fantasma que está em um tempo *aiônico*, como pontua David Roas em “A ameaça do Fantástico”: “para o fantasma não existem nem o tempo (em princípio, ele está condenado à sua existência peculiar para toda a eternidade), nem o espaço (vale lembrar, por exemplo, a imagem tópica do fantasma atravessando paredes)” (2014, p. 32). Estando o fantasma fora do tempo e do espaço, prefigura a própria linguagem, uma vez que as noções de tempo e espaço só existem por causa dela, mas tempo e espaço encontram, no mundo, um modo de fazer-nos perceber a existência da linguagem.

Ao findar o conto, temos várias perguntas sem resposta sobre o curso da vida de cada um dos personagens, mas a mais relevante, na leitura que aqui fazemos, é: como aquela comunidade católica que tinha grande parte do seu entretenimento na hospedaria reagiu à história de duas adolescentes assustadas relatando uma experiência sobrenatural em um local que possui um passado histórico de violência? E, ainda, qual foi o desfecho do plano de causar mau cheiro com os bifes? A hospedaria não surge como casa assombrada, ela se assombra no decorrer do conto. O que podemos observar é o nascimento de uma casa assombrada por meio da aproximação de sua habitação original e sua habitação atual mediante a ameaça da exposição do passado.

Já em “A casa de Adela”, a casa não se assombra, ela já tem status de assombrada. Atrai Adela, uma criança que possuía um corpo dissidente, metaforicamente lido como monstruoso, e o converte, de modo potencial, em fantasma, por meio do seu desaparecimento, numa alegoria do silenciamento que o processo ditatorial produzia ao desaparecer com aqueles que se opunham ao regime. Exploraremos melhor a figura de Adela ao abordarmos o *monstro*.

O conto se passa no bairro de Lanús, subúrbio de Buenos Aires, onde moram na mesma rua as crianças Pablo, Clara e Adela. Clara e Pablo se aproximam de Adela, sobretudo, porque não tinha um braço, mas também:

[...] porque ela era uma princesa do 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 de cimento com jardins raquíticos (Enriquez, 2017, p. 61).

Nesse momento, no qual discorreremos sobre as habitações assombradas, interessa-nos mais abordar o aspecto arquitetônico no conto. Clara e Pablo sentiam-se atraídos por Adela, mas também por sua casa, que estabelecia entre eles uma relação de poder que era estendida também a ela, como podemos perceber no excerto acima, quando o narrador homodiegético

demarca um “nós” *versus* “eles” através de suas moradias. Enquanto a casa de Pablo e Clara era “quadrada com um jardim raquítico”, a casa de Adela era “tão diferente que parecia um castelo”. Essa diferença fazia com que os habitantes da casa de Adela parecessem superiores ao resto da vizinhança.

O modo como a casa de Adela se impunha na rua era estendido também a ela, quando descrita como “uma princesa do subúrbio”. A diferenciação social marcada pela arquitetura é um movimento que a autora faz ao longo de vários dos contos, como por exemplo no conto de abertura, já estudado no primeiro capítulo, quando descreve o bairro de Constitución e as tensões sociais dentro dele.

Ao refletir sobre as noções de tempo e espaço e o modo como as relações de poder se dão dentro das cidades, o geógrafo Milton Santos diz (2009) que o espaço, enquanto produto, une os homens em sua raridade. Porém, essa raridade separa os homens, visto que sua consumação se dá mediante a diferenciação, e o que é realizado por um, não pode também ser feito pelo outro: “Trata-se de um contra o outro, da separação e não da união. Como cada qual tem o seu ser na relação com o outro, diz Badiou (1975,p.91), a força de cada um se esgota na *relação de forças*” (sic) (Santos, 2009, p.33). Na citação de Badiou por Santos, percebemos o espaço também como integrante do processo de alteridade e podemos ler um processo de construção do eu e do local que ele habita através da demarcação do outro e onde ele habita. A influência que Adela exercia sobre Pablo e Clara se dava através do seu corpo dissidente, mas também através de seu lugar social, caracterizado no texto pela casa na qual residia em comparação às casas que os amigos residiam. A casa não apenas se diferenciava das demais da rua, mas também servia como elemento justaposto à ausência do braço de Adela.

Mesmo que Adela exerça um papel estruturante no conto, não é a sua casa que será assombrada. A casa, para ser assombrada, necessitava ser um espaço no qual todos pudessem projetar os seus medos subjetivos por meio da existência de um medo objetivo: o abandono. A casa abandonada não tem status de lar, pois ela está vazia na sua função de oferecer conforto e proteção no presente do habitar e, por isso, pode ser habitada por outros tempos e exercer um papel importante na transmissão narrativa oral que constrói a lenda urbana. É por meio da transmissão oral que as crianças voltam sua atenção para a casa pela primeira vez, por meio da mãe de Clara e Pablo:

Inclusive sei quando começou a obsessão. Foi culpa da minha mãe. Uma tarde, depois da escola, meu irmão e eu a acompanhamos até o supermercado. Ela se apressou quando passamos diante da casa abandonada que ficava a meia quadra da loja. Notamos e perguntamos a ela porque

corria. Ela riu. Eu me lembro do riso da minha mãe, de como ela era jovem naquela tarde de verão, do cheiro de xampu de limão do seu cabelo e da gargalhada de chiclete de menta.

- Eu sou uma boba! Essa casa me dá medo, não liguem para mim. Tentava nos tranquilizar, portar-se como adulta, como mãe.
- Por quê? – perguntou Pablo.
- Por nada, porque está abandonada.
- E...?
- Esquece, filho.
- Conta, vai.
- Tenho medo de que alguém se esconda lá dentro, um ladrão, qualquer coisa (Enriquez, 2017, p. 65).

A casa onde Adela irá sumir atua como deflagradora do imaginário nas mentes adultas e infantis. No adulto, o esvaziamento de sua função e seu caráter de abandono fazem com que a casa funcione como local de projeção do medo. Aqueles que, antes, habitavam a casa, já estão mortos. Há um posto vazio para ser ocupado por qualquer um. O medo adulto, domesticado em uma sociedade que se protege da violência, fica no outro. O mesmo posto vazio, no imaginário infantil, pode ser ocupado não por qualquer um, mas por qualquer coisa. A casa desencadeia medo e atração simultaneamente:

E, no dia seguinte, meu irmão contou a Adela sobre a casa. Ela se entusiasmou: uma casa mal assombrada tão perto, no bairro, a apenas duas quadras, era pura felicidade (Enriquez, 2017, p. 66).

Após terem sua curiosidade acidentalmente incitada pela mãe de Clara e Pablo, as crianças decidem explorar a casa. Durante as incursões, Clara não sentia a mesma confiança que o irmão e a amiga: “A ideia de entrar na casa foi do meu irmão. Sugeriu primeiro a mim. Eu lhe disse que estava louco” (Enriquez, 2017, p. 68). Ela seguia Pablo e Adela em suas iniciativas porque temia que caçassem dela. Enquanto eles atravessavam o portão enferrujado e sentavam-se diante da porta em silêncio, Clara os observava de longe. Mais tarde, quando Pablo e Adela começaram a contar as histórias sobre a casa, Clara indagou como sabiam todas aquelas informações, ao que responderam:

- 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.
- E me contavam. (Enriquez, 2017, p. 66).

A casa que conta histórias sobre os seus antigos moradores e a postura silenciosa de recepção de Pablo e Adela colocam a casa como museu que está aberto à visita. Ela conta a própria história, mas não para todos, apenas para aqueles que estão prontos, aptos a ouvir. No entanto, mesmo que a casa não se comunique com Clara, ela pode sentir sua ação. Isso nos mostra que, no processo de transmissão da memória coletiva, nem todos partilharão do relato de igual maneira, mas isso não os coloca fora da construção da memória que se apresenta social e culturalmente e que cria, por sua vez, seus próprios monstros.

Clara, que não ouvia a casa, gostava de Adela por sua diferença à norma. O monstro social que poderia ser hegemonicamente visto em Adela não era percebido dessa maneira por Clara: “Tinha os dentes amarelos. Isso, sim, me dava nojo, não seu braço, ou falta de braço” (Enriquez, 2017, p. 67). Quando Clara frisa que o braço de Adela não lhe causava repulsa, estabelece uma diferença comportamental entre si e os demais. Assim, Clara sublinha que não toma parte naquele sistema de valores hegemônico que lê Adela como um monstro. Porém, ao sentir a influência da casa e presenciar a transformação da amiga em fantasma, mostra que está sujeita às mesmas forças culturais que atuam sobre todos os seres humanos e os colocam a experimentar as consequências da história.

Maurice Halbwachs¹, sociólogo francês que se ocupou do estudo da memória e seus processos, trabalha em seu livro *A memória coletiva* (2006) como se dá a construção da memória individual e coletiva. Observa que a memória não se constrói a partir de indivíduos, mas de configurações sociais e da interação desses indivíduos dentro dessa configuração:

[...] cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes (Halbwachs, 2006, p. 69).

Por reflexo dessas características da memória, Clara era afetada pelos relatos de Pablo e Adela. Embora não compartilhasse da mesma experiência, integrava o processo de construção da narrativa daquela experiência. Clara recorria à memória de outros para construir a sua e, nesse processo, experimentava afetos que colaboravam para fixá-la. Para Halbwachs, “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio” (2006, p. 72). Existe uma cadeia e uma rede de transmissão da informação sobre a casa abandonada que começa com a mãe de Pablo e Clara. Contamina Pablo com uma curiosidade imperiosa; Pablo a transmite para Adela; juntos, ampliam seus conhecimentos – e sua imaginação – a respeito

da casa, coletando informações pelo bairro com pessoas que conheciam a casa, que também sabiam de sua existência. Não conheciam a casa de maneira íntima, como os dois viriam a saber no futuro, mas podia-se notar que havia um mistério e uma curiosidade nos relatos dos moradores do bairro:

Perguntavam no bairro sobre a casa. Perguntavam na banca de jornal e no clube; a Don Justo, que esperava o entardecer sentado na porta de sua casa, aos galegos da feira e à verdureira. Ninguém lhes dizia nada importante. Mas vários coincidiram no fato de que a estranheza das janelas tapadas e do jardim ressecado lhes dava calafrios, tristeza e às vezes medo, especialmente à noite. Muitos se lembravam dos velhinhos: eram russos ou lituanos, muito amáveis, muito calados. E os filhos? Alguns diziam que brigavam pela herança. Outros, que não visitavam os pais, nem sequer quando adoeceram. Ninguém os tinha visto. Nunca. Os filhos, se é que existiam, eram um mistério (Enriquez, 2017, p. 68).

O interesse dos dois pela casa crescia a partir dos relatos que coletavam pelo bairro. Esse interesse culminou na invasão da casa. O encadeamento da transmissão de informações se fecha quando, após o sumiço de Adela, a história retorna para o bairro como uma lenda urbana.

A forma como a mãe transmite o seu medo para os filhos, diz do modo como a memória coletiva é passada através das gerações. Como podemos encontrar nas ideias de Iser acerca da construção do imaginário e de Halbwachs sobre a memória coletiva, memória e imaginação necessitam de um agente catalisador material. No conto, o agente catalisador da imaginação é a casa. Ela aciona a projeção de imagens de violência na mãe que as transmite aos filhos. Esses, por sua vez, sentem-se atraídos por aquilo que é capaz de despertar o medo na mãe, adulta. O primeiro relacionamento com a casa acontece por intermédio do medo materno. Depois, instigados pela curiosidade que nasce desse primeiro contato, os filhos constroem, então, uma troca com a própria casa. Concedem à casa atenção e ela passa para eles suas memórias. A transmissão dessa memória continua a acontecer após o sumiço de Adela, quando as crianças e moradores do bairro contam o ocorrido uns aos outros, inserindo os jovens numa lenda urbana que acaba por figurar como parte da imaginação juvenil. Os jovens invadem a casa, deixam mensagens e anunciam nas paredes a ausência de Adela, tornando-a presente como uma promessa de fantasma:

Os meninos do bairro sabem o que aconteceu ali dentro. 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 (Enriquez, 2017, p. 66).

Essa forma de fixação da memória, “os meninos do bairro sabem o que aconteceu ali dentro”, só é possível porque há, com ela, um envolvimento coletivo e afetivo. Halbwachs argumenta que a memória coletiva se fixa no indivíduo por intermédio da vivência em grupo. Ele pontua que toda memória individual é, também, uma memória coletiva, na perspectiva de que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes” (1950/2006, p. 69). Os meninos do bairro sabem juntos do que aconteceu ali; eles visitam essa memória, expandem por intermédio das vivências e somam a ela elementos fictícios que se erguem do imaginário. Adela se torna uma profecia. É pressagiada mediante rituais que prometem trazê-la de volta. Enquanto isso, Clara, a narradora-personagem, segue assombrada e relata a ausência/presença de Adela em sua vida:

Todos os dias penso em Adela. E, se durante o dia não aparece sua lembrança — as sardas, os dentes amarelos, o cabelo louro fino demais, o coto junto ao ombro, as botinhas de camurça —, ela volta à noite, em sonhos (Enriquez, 2017, p. 61).

E, mesmo que pense em Adela, que reviva constantemente a memória de seu desaparecimento, Clara não é capaz de adentrar a casa na qual ela desapareceu. Concorde com a frase escrita no umbral da porta, “Aqui vive Adela, cuidado!”, e permanece do lado de fora, ainda incapaz de visitá-la.

Congelada no trauma de uma experiência que não foi somente dela, Clara apresenta metaforicamente a impossibilidade de se colocar fora da história. Mesmo que exista uma conduta que se construa na contramão da hegemonia errante, o sujeito ainda irá verificar os ecos do passado na sua vivência presente. A autora Mariana Enriquez diz que uma casa assombrada na Argentina é aquela em que pessoas desaparecem (Sanchez, 2017, p. 4). Adela some sem deixar vestígios, como muitos dos desaparecidos políticos – inclusive crianças – na época da ditadura. O desespero de sua mãe que procurava por respostas, o modo como Pablo se mata nas linhas do trem, a lenda urbana de Adela como fantasma: alegorias dos estragos que as irresoluções do passado são capazes de fazer.

Além disso, tem-se carne colocada na hospedaria, longe dos olhos para apodrecer, como corpos que são lançados fora da vista, mas cuja ausência é notada como presença.

Analogias para um cenário que não está mais em curso na atualidade, mas cujo horror contido na lembrança ainda pode ser eliciado pela cidade, suas construções, as mudanças no modo de habitar e como essas variáveis se inserem na dinâmica da memória. As habitações monstruosas de Enriquez questionam se é possível ao presente se furtar inteiramente do passado, e qual caminho a confluência desses dois (presente e passado) projeta para o futuro, uma vez que o espaço ainda se chama Argentina e, como disse Milton Santos, ele “é uma acumulação desigual de tempos”.

2.2 De homens e monstras

O livro *As coisas que perdemos no fogo* foi impresso quase um ano depois do início dos protestos por igualdade feminina na Argentina, Chile e Uruguai, e quatro meses antes de sua retomada na Argentina, em junho de 2016, após uma sucessão de assassinatos extremamente cruéis. “As coisas que perdemos no fogo” é também o nome do último conto, no qual as mulheres rompem com o silêncio e a invisibilidade ao mesmo tempo que propõem uma descontinuidade do estado de concepção da imagem feminina, se encarregando, assim, de representar o mal que lhes era causado.

O mal é constantemente representado pelo crime, o pecado e a monstrosidade. O primeiro, quando em esfera legislativa de ruptura com as normas sociais; o segundo, se o mal aparece em matéria de transgressão divina; e o terceiro, quando ocorre no campo moral e estético (Jeha, 2007 p. 6-7). As funções moral, social e estética do monstro podem ser notadas na etimologia do vocábulo. Um dos usos antigos para a palavra monstro remete ao início do século XV.⁵ O verbete “*monstre*”, em francês, descrevia, segundo Claudio Zanini, “animal ou humano mal-formado, uma criatura afligida por um defeito congênito”. O segundo uso antigo da palavra “monstro” é o termo “*monstrum*” que, no latim, denota uma marca divina e “deriva de *monere*, verbo que significa ‘lembrar’, ‘trazer à mente’, ‘contar sobre’; ‘avisar’, ‘aconselhar’, ‘instruir’, ‘ensinar’” (Zanini, 2023).

As funções do monstro revelam que ele se dá sempre dentro de uma cultura específica e evidenciam, pelo espelhamento de características humanas, o sistema de valores daquele grupo. Simultaneamente, suas características não humanas ou dissidentes⁶ expõem o que há de errático dentro do sistema moral daquela cultura. A parte antropomórfica do monstro instaura um processo de identificação que facilita a afiliação do monstro como semelhante em

potencial, enquanto o que não é acolhido dele como humano demarca o que não pertence. Embora compartilhe de semelhanças, o monstro não pode ser tomado por igual por trazer em si o indesejado. A presunção do monstro como parte da comunidade seria o mesmo que a validação da diferença como possibilidade, tornando aqueles que assentem com isso, por extensão, também monstruosos (Cohen, 2000, p.25-60). Dessa maneira, o monstro serve como proclamador dos problemas que nascem dentro da cultura vigente, e das dinâmicas sociais de resistência à força de expansão do pensamento social. O monstro atua, nesse sentido, como meio material para a representação do mal (Jeha, 2009, p. 20).

Se o mal, enquanto abandono da moral e decisão consciente de praticar um ato que impunha sofrimento a outro, é uma força que submete a si tanto a vítima quanto quem o pratica (Jeha, 2007, p. 5), já o horror é o efeito que a percepção do mal sofrido (por si ou pelo outro) desencadeia (Araújo, 2014, p. 18).

O monstro é utilizado na literatura como recurso para a representação do mal e serve tanto a essa finalidade quanto ao desencadeamento do horror que, por sua vez, coloca o leitor para refletir acerca da realidade moral do mal. Em Enriquez, a representação do mal por meio do monstro une em si o pecado e o crime. Enquanto Jeha aponta que crime, pecado e monstruosidade são as maneiras pelas quais o mal é representado na literatura, Enriquez condensa a representação do mal no monstro quando agrega a ele também o crime e o pecado. Embora a obra de Enriquez ainda se valha de elementos clássicos do gótico e possa ser, em alguns momentos, inserida no gênero terror, ela passa também pelo gênero policial quando coloca em cena o crime - sua origem e desfecho - como geradores da tensão que permeia o terror. A autora moderniza os fantasmas e localiza o horror na sociedade, nas dinâmicas de comunicação, nas estruturas dos discursos, na cidade opressora, na marginalização, no capitalismo. Aos modos da complexidade das leituras e teorias sobre a construção da identidade moderna, a narrativa coloca em evidência diversas variáveis, externas ao corpo, que se tornam Sujeito² na medida em que delineiam o Grande Outro³.

Dessa maneira, potencializa o horror enquanto efeito, ao passo que torna ainda mais complexa a tarefa de reunir os fragmentos epistemológicos necessários para explicar os seus monstros. Dentre eles, um se destaca: a mulher queimada.

O conto *As coisas que perdemos no fogo* narra a gênese do movimento denominado Mulheres Ardentes, que surge após uma onda de crimes nos quais mulheres são queimadas por seus parceiros com um método semelhante. Entre o socorro às vítimas e o conhecimento do crime pelas autoridades, sucede um período em que as mulheres são acusadas pelos

parceiros de terem ateado fogo acidentalmente em si mesmas. Surgem muitos casos no que a mídia chama de contágio:

Foram necessárias muitas mulheres queimadas para que começassem as fogueiras. É contágio, explicavam os especialistas em violência de gênero nos jornais e revistas e rádio e televisão e onde mais pudessem falar: era tão complexo falar, diziam, porque por um lado era preciso alertar sobre os feminicídios e, por outro, falar do assunto provocava aqueles efeitos, parecido ao que ocorre com os suicídios entre adolescentes. Homens queimavam namoradas, esposas, amantes, por todo país. (Enríquez, 2017, p. 183)

Como resposta a esse fenômeno de mulheres sendo vitimadas por seus parceiros – e também pelo Estado, que acolhia sem investigação as denúncias masculinas –, um grupo de mulheres passa a organizar rituais, nos quais se oferecem para passar pelo fogo – e sobreviver:

– 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)

Numa tentativa de conferir inteligibilidade ao movimento, Silvina⁹, uma das protagonistas da história e colaboradora das Mulheres Ardentes, tenta compreender o que desencadeou as fogueiras e retorna ao primeiro encontro, no metrô, com uma mulher queimada pelo companheiro. Silvina pensa que “talvez não tivesse sido a garota do metrô a desencadeadora de tudo, mas ela havia introduzido a ideia em sua família” (*idem, ibidem*, p.181). A garota do metrô é uma vítima, queimada pelo marido, que sobrevivera desfigurada.

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. Na nuca conservava uma mecha de cabelo comprido, que realçava o efeito máscara: era a única parte da cabeça que o fogo não havia alcançado (*idem, ibidem*, p. 179).

⁹O nome Silvina é uma provável referência a Silvina Ocampo, o maior nome feminino da literatura fantástica de literatura argentina. Ocampo foi objeto de biografia escrita por Mariana Enríquez, ainda inédita no Brasil.

Ela utilizava o metrô para pedir contribuições e possuía seu próprio roteiro para alcançar os seus interlocutores.

Seu método era audaz: entrava no vagão e cumprimentava os passageiros com um beijo, se não fossem muitos, se a maioria viajasse 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 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- (*idem, ibidem*, p. 180).

Segundo Jeha (2007 p. 6-7), o mal é constantemente representado pelo crime, o pecado e a monstrosidade. Aqui, a figura da mulher queimada se enquadra não somente como a representação do monstro – já proposta por Fontes em *O horror vem de dentro* (2018) –, mas também como representação do mal. Temos a materialidade do crime apresentada no corpo marcado da vítima e a presunção consciente, pela garota, da própria capacidade de causar comoção que, ao assumir a intenção de provocar desconforto, atenta contra o Outro e, assim, potencialmente contra Deus.

Tendo em vista que a melhor forma de acessar o mal é através de sua representação, vamos analisar a narrativa como meio para acessá-lo pela imaginação. O monstro aqui ganha sua característica de elo metafórico e estético não pelas marcas da queima, mas pela manipulação que as cicatrizes possibilitam. Na definição do dicionário Houaiss para “monstro”, temos “1. ser fantástico, disforme e ameaçador” e “2. Qualquer ser ou coisa contrária à natureza, de conformação anormal; anomalia, deformidade, monstrosidade”⁵; e ainda: “2.1. TERAT corpo de conformação anômala na sua totalidade ou em uma de suas partes; aberração” (Monstro, 2022). Ou seja, o efeito de monstrosidade deriva de uma perturbação da norma, que scandaliza e apavora ainda pela sua estética de desvio da forma (*deformações*). As marcas deveriam demonstrar, em comparação ao monstro clássico, a punição pela ruptura com alguma estrutura estabelecida – um pecado, um erro, uma violação (Jeha, 2009, p.20). No entanto, não é possível inserir a garota do metrô categoricamente nesse lugar, visto que sua monstrosidade é fruto de um evento imprevisto que não possui com sua existência nenhuma causalidade moralmente justificável. Além da impossibilidade de categorização do monstro pela origem, há o antagonismo de componentes na própria figura:

A garota do metrô, além do mais, 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 (Enríquez, 2017, p. 180).

Nessa situação, podemos observar um exemplo bastante didático do que Jeffrey Jerome Cohen escreveu na sua tese de número VI, “O medo do monstro é realmente uma espécie de desejo”, em seu ensaio *A cultura dos Monstros: sete teses*:

Esse movimento simultâneo de repulsão e atração, situado no centro da composição do monstro, explica, em grande parte, sua constante popularidade cultural. Explica o fato de que o monstro raramente pode ser contido em uma dialética simples, binária (tese, antítese... nenhuma síntese). Nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero (Cohen, 2000, p.48).

Essa força de repulsão e atração é colocada pela narradora numa sinalização do desconforto causado pelos elementos de horror e desejo presentes simultaneamente no corpo da vítima. O corpo sensual delineia as margens da transição entre a ordem social, que promove coesão e paz, e a confissão ativa da violência, que promove tensão e vontade de retornar à homeostase: vontade de retornar ao conhecido sentimento de coerência. Variáveis nunca previstas e não ditas flutuam sobre as cabeças, mesmo após cessar o contato. Uma delas é marca do gênero: o medo. Nesse momento, podemos falar, além do medo, da ansiedade.

Os passageiros estão diante do resultado de algo que pode acontecer a qualquer um deles. A garota do metrô é a corporificação da tragédia que acaba de acontecer virtualmente. A tragédia anunciada é a chance de que, em algum momento, um Outro possa endereçar a eles mesmos o que destinam a ela, mas, ainda assim, não podem dar vazão a parte do processo de alteridade que os aproxima. Sobre esse processo de resistência à incorporação do monstro, Cohen escreve, na *Tese V: o monstro polícia as fronteiras do possível*, que:

O monstro impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual) delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar. Dar um passo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou, [o] que é pior, tornamo-nos, nós próprios, monstruosos (Cohen, 2000, p. 41).

Já que aproximar-se do monstro seria conceder a ele o direito de existir e confessar que a diferença entre si e os monstros não é tão inalcançável, o monstro é percebido como um

elemento do qual as pessoas devem se proteger, pois o monstro atua como um agente mantenedor da coesão social. Uma vez que ele congrega em si os elementos que determinado grupo – o grupo do qual ele surgiu – concorda que deve expurgar. Simultaneamente, a imposição da existência do monstro questiona a legitimidade dos limites culturais quando concentra características diametralmente opostas. Ele testa as limitações de um sistema de valores na medida em que força a expansão das fronteiras. Sobre tal dinâmica, Jeha diz que:

Ao ampliarmos nosso domínio epistemológico, quer conquistando novos territórios, quer desbravando-os, as fronteiras que controlam nossas vidas também se movem (embora nem de pronto, nem facilmente). O mesmo acontece quando descobrimos ou inventamos algo: nossa visão de mundo tem de acomodar novos seres ou novos fenômenos e isso pode causar incertezas. Nossa experiência tem bases epistemológicas e ontológicas; mudanças no conhecimento vão gerar alterações na realidade que percebemos, e uma acréscimo à realidade vai forçar nosso conhecimento a se expandir. Quando isso ocorre, sentimos que nossas expectativas de ordem – as fronteiras – estabelecidas pela ciência, filosofia, moral ou estética foram transgredidas. E essas transgressões geram monstros (2009, p. 20).

As transgressões geram monstros como uma parte integrante dos processos de expansão do pensamento social. Sempre haverá, no interior das dinâmicas sociais, forças opostas que existem uma em detrimento da outra. Uma que aponta para o crescimento e outra, menos progressista, que almeja a manutenção do *status quo*. Esse conjunto de forças opostas se encontrava nas decisões tomadas de modo cuidadoso pela mulher do metrô. Ela sabia que colocaria os passageiros em conflito consigo mesmos.

Para receber o dinheiro dos passageiros, justificava o seu pedido e tirava-lhes a oportunidade de conjecturar a respeito do seu futuro e do papel que poderiam ter na mudança do curso daquela história horrível – que já estava feita. Não poderiam exercer ali nenhuma motivação altruísta que passasse pela autoimportância.

[...] deixava tudo muito claro: não estava juntando para cirurgias plásticas, não tinham sentido, nunca retomaria o seu rosto normal, sabia disso. (Enríquez, 2017, p. 180).

A projeção¹⁰ antecipada e exposta poderia gerar, por quebra do fluxo de interação, baseado na proteção psíquica, desconforto suficiente para a negação da pecúnia, não fosse pela segunda parte do discurso.

Pedia para seus gastos, para o aluguel, a comida – ninguém lhe dava trabalho com o rosto daquele jeito, nem em empregos onde não fosse preciso vê-la- (Enriquez, 2017, p. 180).

Numa interpretação lacaniana do discurso, podemos localizar a performance da queimada naquele em que prevalece o sintoma, o discurso histórico¹¹, que produz no outro o desejo de saber seus motivos e seu objetivo e o convoca ao lugar de mestre sobre o acesso à verdade que marca a superioridade do mestre. A histérica deseja que:

o outro seja um mestre, que saiba muitas e muitas coisas, mas, mesmo assim, que não saiba demais, para que não acredite que ela é o prêmio máximo de todo o seu saber. Em outras palavras, quer um mestre sobre o qual ela reine. Ela reina, e ele não governa- (Lacan, 1992, p.122).

O discurso histórico, no qual pedia dinheiro, era proferido no metrô, um Não-Lugar¹² por excelência (Augé, 1994), isto é, um ambiente no qual poucas experiências seriam generalizáveis, além das do próprio metrô. No entanto, fornecer elementos comuns da necessidade humana de sobrevivência, como comida e abrigo, restabelece a ambivalência afetiva.

O conto, numa ordem narrativa que não busca se apresentar como fato ficcional – pois utiliza do artifício de recorrer a argumentos de autoridade ao citar fontes jornalísticas –, passa,

¹⁰Mecanismo de defesa no qual transforma-se a angústia neurótica ou moral em angústia real (FREUD, 2006, p. 38). Segundo Hall e Lindzey, “A projeção, via de regra, serve a um duplo propósito. Reduz a angústia pela substituição de um perigo maior por outro menor e habilita a pessoa a externar seus impulsos sob o disfarce de defender-se contra seus inimigos.” (Hall e Lindzey, 1984, p.39)

¹¹Lacan (1992, p.9-24), num esforço para sistematizar os laços sociais, delineou as possíveis interações entre agente e outro em quatro tipos de discurso: discurso do mestre, discurso universitário, discurso da histérica e o discurso do analista.

¹²“[um] espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar (...) espaços que não são em si lugares antropológicos (...) os não lugares, contudo, são a medida da época; medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre a superfície, volume distância, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias, e os domicílios móveis considerados meios de transporte (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e as estações aeroespaciais (...)” (Augé, 2014, p. 73-75).

ainda no início, à seguinte passagem: “E sempre, quando terminava de narrar seus dias no hospital, nomeava o homem que a havia queimado: Juan Martín Pozzi, seu marido.” (Enriquez, 2017, p. 180); a disposição dos acontecimentos, contudo, quase como uma crônica policial, não provoca comoção. A técnica da abordagem a coloca como agente de desconforto que deve ser combatido. Tal organização dificulta a afiliação a ela contra o algoz. Caso ocorresse, o movimento de adesão à dor da vítima cumpriria o efeito de catarse¹³ do primeiro sentimento instaurado, o nojo. Purificaria os passageiros de sua culpa moral.

A garota do metrô, como figura do monstro no conto, mobiliza os quatro conjuntos de *estímulos interpessoais aprendidos* propostos por Rozin (1999). Por ser um Outro em relação aos passageiros, que atravessam um não-lugar, a garota do metrô é estranha. Suas cicatrizes não são a doença propriamente dita, mas a sombra permanente dela que a torna desafortunada. A consciência de tudo isso e o exercício dessa existência no mundo soa aos passageiros como ultraje, corrupção moral.

Para que esse monstro cumpra a função de apresentar um sintoma social, precisa construir para si um espaço de existência. Embora possa ser visto como o inimigo a ser combatido, necessita de algo que assegure a sua permanência e fronteiras de expressão. William Miller (1997) em seu livro *The Anatomy of Disgust* pontua o caráter atraente da aversão, o qual aparece como curiosidade, dificuldade de desviar os olhos, atração ao horror. É esse o lugar que a garota do metrô angaria para si. Apesar do estranhamento causado, ela tinha o espaço, o tempo e a atenção dos passageiros que, quando ela saía:

não falavam da garota queimada, mas o silêncio em que ficava o trem, interrompido pelas sacudidas sobre os trilhos, dizia que nojo, que medo, não vou me esquecer mais dela, como se pode viver assim. (Enriquez, 2017, p. 181).

Em meio à tensão do silêncio “incômodo e envergonhado” que normalmente seguia à sua saída, um passageiro se manifesta: “Um rapaz, não devia ter mais que vinte anos, começou a dizer que manipuladora, que nojenta, que miséria; também fazia piadas.” (Enriquez, 2017, p. 181). Retomando o discurso da histérica, o poder aqui é pontuado pela não ocupação do lugar de sujeito marginalizado, de quem manipula o nojo e desprezo que

¹³¹³ “Palavra grega utilizada por Aristóteles para designar o processo de purgação ou eliminação das paixões que se produz no espectador quando, no teatro, ele assiste à representação de uma tragédia. O termo foi retomado por Sigmund Freud e Josef Breuer, que, nos Estudos sobre a histeria, chamam de método catártico o procedimento terapêutico pelo qual um sujeito consegue eliminar seus afetos patogênicos e então ab-reagi-los, revivendo os acontecimentos traumáticos a que eles estão ligados.” (Roudinesco e Plon, 1998, p.107).

elicia. Tal movimento produz no leitor a angústia do Sujeito Barrado¹⁴ que é quebrada pelo comentário, também histérico, do rapaz.

Então a mãe de Silvina, “alta e com o cabelo curto e grisalho, com todo aspecto de autoridade e potência”, atravessa o corredor e desfere um golpe contra o nariz do rapaz, “um golpe decidido e profissional que o fez sangrar e gritar”. Diante do evento, os passageiros “hesitavam entre insultá-la e ajudar” (Enriquez, 2017, p. 181). Não fica claro ajudar a quem. Aqui, pode-se partir para caminhos distintos de interpretação, mas ficaremos, para os fins desta proposta de leitura, com a possibilidade de a hesitação em ajudar se direcionar a ela, a mãe de Silvina, por finalmente propor um curso possível de catarse que permitisse aos passageiros expurgar o mal que alimentaram até aquele momento.

A bofetada desferida pela mãe de Silvina coloca em questão o saber do rapaz e devolve à queimada sua potência de produção do desejo (Lacan, 1992). Assim, fecha-se um ciclo de desconforto. O sujeito leitor, como na tragédia, passa pelo confronto entre *Hybris* e *Ananke* e alcança a catarse no soco e na fuga de Silvina e sua mãe que, para além de findar a angústia do sujeito barrado, mostra para quem deve ser a identificação: a desfigurada, a vítima.

Segundo Paul Bloom (2014), nos sentimos inclinados a punir o algoz quando sentimos empatia pela vítima. A vítima do rapaz, a garota queimada do metrô, não provocou a empatia dos passageiros ou do leitor, que é colocado sentado junto a eles para compartilhar de um sentimento de repulsa que, não fosse pela orientação do narrador, poderia não sentir. A catarse para esse desconforto moral, de não se filiar à vítima, vem como vingança purificadora no soco dado pela mãe de Silvina. A fala do jovem traz à vista algo para ser punido. Torna localizável o sentimento absurdo compartilhado no silêncio e impedido pelo Outro de ser dito.

É nesse momento que o leitor se levanta dentre os passageiros e deixa de integrar aquela composição não individualizante do não lugar. A coalizão feita nesse momento com a mãe de Silvina finalmente insere para o leitor a opção de não passageiro. Quando a mãe de Silvina agride o rapaz, ela sinaliza a quem se deve endereçar a empatia. É o primeiro momento em que as ações dos personagens têm potencial de causar mais influência sobre a perspectiva leitora que as indicações do narrador. Pode-se argumentar que não seria possível reagir contra um inimigo oculto, que apenas naquele instante houve a conversão do silêncio e repulsa imorais em um objeto passível de retaliação. Mas não deveria ser objeto de indignação o já anunciado Juan Martin Pozzi? Mesmo que agora tenha acontecido a purificação desejável

¹⁴O sujeito interpelado pelo Outro, submetido ao processo de clivagem do eu (Roudinesco e Plon, 1998, p.742).

da nossa vinculação com o Mal, a consciência de que o carrasco já nos havia sido oferecido antes, e de modo didático, nos reinsere na nossa própria ambivalência afetiva e moral. Não somos mais leitores isolados, indivíduos que leem e produzem sentido. Somos a alegoria da sociedade confusa e silente diante da violência contra a mulher. Nos tornamos um elemento da narrativa que, pelo estranhamento instaurado, estará presente até o final do texto.

A construção da experiência de alteridade proporcionada pela releitura da figura do monstro na abertura do conto, especialmente a forma como o horror é construído na primeira cena, atua como uma força de representação do mal, causando angústia e horror. O modo como o mal se presentifica na ausência de empatia é possível devido ao processo mimético da linguagem, no qual surge a dinâmica de alteridade em que o Eu¹⁵ se estrutura e o Sujeito¹⁶ emerge a partir do Grande Outro¹⁷.

Sobre a angústia que a abertura do conto gera, podemos refletir acerca do que a Psicanálise pontua. Para ela, a angústia é importante na formação do sujeito, pois ela é, no registro simbólico, um produto da imposição da Lei.

Uma das formas que o Eu encontra para processar a angústia moral ou neurótica é projetá-la num agente externo através do mecanismo de defesa da projeção. Nesse sentido, o monstro pode se apresentar como o agente externo, visto que é a própria ruptura com o Outro, e ilustra metafórica e esteticamente o custo da apresentação do sintoma no discurso. Todavia, é a partir da apresentação do sintoma, da externalização da angústia, que se pode vislumbrar os limites da moralidade. E se pensarmos identidade como horizonte moral, vislumbraremos, no monstro, que se apresenta como o estranho objeto externo da angústia, uma função facilitadora do processo de alteridade, importante variável na promoção da identidade.

A partir da primeira cena que desenha o estado coletivo de recepção da mulher queimada, podemos pensar a repercussão social do movimento Mulheres Ardentes.

Após a garota do metrô, houve Lucila, igualmente queimada pelo marido e acusada de ter ateado fogo em si mesma. Devido a esses casos e à descoberta posterior da inocência das parceiras queimadas, quando as mulheres de fato começaram a se queimar, a sociedade não creditou a elas mesmas a autoria:

¹⁵Para Lacan (1985, p. 306-307), “construção imaginária (...), forma absolutamente fundamental para a constituição dos objetos”. Objeto aqui entendido como o objeto pequeno (a) lacaniano. O “objeto desejado pelo sujeito e que se furta a ele a ponto de ser não representável, ou de se tornar um “resto” não simbolizável” (Roudinesco e Plon, 1998, p. 551).

¹⁶Para Lacan (1988, p.31), difere do eu, é o destinatário do discurso, estruturado a partir da enunciação.

¹⁷Para Lacan (1988, p. 125; 1992, p.62), o outro simbólico, a lei, o que produz o sujeito.

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. (ENRIQUEZ, 2017, p. 183)

E, embora não acreditassem que as mulheres queimavam a si mesmas, a descrença gerada servia, também, à finalidade de possibilitar a discussão acerca do feminicídio. A ironia é que “foram necessárias muitas mulheres queimadas para que começassem as fogueiras” (Enriquez, 2017 p.183). As últimas, antes do início das fogueiras, foram Lorena Pérez e sua filha. Silvina e a mãe foram ao hospital visitá-las – “ou pelo menos protestar diante da porta” –, embora não as conhecesse (Enriquez, 2017 p.183). Lá, encontraram a garota do metrô, agora acompanhada:

por um grupo de mulheres de diferentes idades, nenhuma delas queimada. Quando as câmeras chegaram, **a garota do metrô e suas companheiras se aproximaram da luz**. Ela contou sua história, as outras assentiam e aplaudiam. (Enriquez, 2017 p.184, grifo nosso).

A garota do metrô se aproximou da luz, mostrando o que havia perdido no fogo. Nesse momento, sob a claridade, profetizou:

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. (idem, ibidem, p.184, grifo nosso).

Digo que ela profetizou não somente porque pode ter implantado a ideia das Mulheres Ardentes, mas, também, por uma menção de sua atividade nos metrôs feita no primeiro parágrafo do conto. Na tradução brasileira feita por José Geraldo Couto, encontramos: “Uma coisa era certa: a garota do metrô só **pregava** nas seis linhas de trem subterrâneo da cidade, e ninguém a acompanhava” (idem, ibidem, p.179, grifo nosso). No original, em espanhol, lemos: “Eso era cierto: la chica del subte solo **predicaba** em las seis líneas de tren subterrâneo de la ciudad y nadie la acompañaba” (Enriquez, 2016, p.179, grifo nosso). A palavra *predicaba*, do verbo *predicar*, quer dizer, segundo o “Dicionário da Real Academia Espanhola”, “1. publicar, hacer patente y claro algo”, “2. pronunciar un sermón”, “3. reprender severamente a alguien por un defecto”, “4. amonestar o hacer observaciones a alguien para persuadirle de algo.”, “5. decir algo de un sujeto o de la realidad que designa”, e

“6.alabar conexceso a alguien” (Predicar, 2024). Com atenção à origem do verbo, “*predicar*” vem do latim *praedicare*, que quer dizer profetizar (Praedicare, 2024).

Ao falar da liminaridade ontológica em sua tese de número três acerca da cultura dos monstros, Cohen diz que o monstro é um “arauto da crise de categorias”, ele resiste à categorização e surge em períodos de crise para tornar claro um conflito, como podemos observar no excerto abaixo em que Cohen cita Garber para explicar a condição fronteira do monstro:

Por sua liminaridade ontológica, o monstro aparece, de forma notável, em épocas de crise, como uma espécie de terceiro termo que problematiza o choque entre extremos – como “aquilo que questiona o pensamento binário e introduz uma crise”¹⁸ (Cohen, 2000, p. 31).

Como já dito anteriormente, o livro de Enriquez surgiu em um contexto de crise (um ano depois do início dos protestos por igualdade feminina na Argentina, Chile e Uruguai, e quatro meses antes de sua retomada na Argentina, em junho de 2016, após uma sucessão de assassinatos extremamente cruéis) e seu monstro, no interior do texto, também nasce em um período de crise. Tal organização proporciona o ambiente total extra e inter-texto para que o monstro seja analisado como deve ser, “no interior da intrincada matriz de relações (sociais, culturais, e lítero-históricas) que os geram” (Cohen, 2000, p. 11).

Cohen aponta que René Guard investigou o problema da representação monstruosa de algumas culturas a fim de justificar seu deslocamento, colonização ou extermínio. Ele vincula tais representações desviantes à criação de um bode expiatório. O monstro pode “reivindicar uma identidade independente” (Guard, 1986, p. 33). Para Cohen, “o monstro político-cultural, a corporificação da diferença radical, ameaça de forma paradoxal apagar a diferença no mundo de seus criadores” (Cohen, 2000, p. 39). Ao anunciar que a maioria das mulheres seria como ela se não morresse, a garota do metrô ameaça a lógica hegemônica binária de beleza/perfeição *versus* feiura/imperfeição e reivindica um local de identidade que é, posteriormente, afirmado pelo cumprimento de sua palavra evidenciado no questionamento de Silvina: “Quando chegaria o mundo ideal de homens e monstros?” (Enriquez, 2017 p. 189).

Na época das queimadas as forças policiais passaram a se comportar de modo diferente. Começaram a exercer sua função de vigilância como antes não fizeram e concediam a todas as mulheres a atenção necessária para se precaver de que ela não seria uma potencial auto

¹⁸GARBER, 1991, p. 11

incendiadora. As mulheres passaram, então, a serem vigiadas, não protegidas, apenas vigiadas:

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 hospitais normais — passou-se ao estado atual, de uma por semana (Enriquez, 2017 p.188).

Tal vigilância exercida sobre “mulheres sem família ou que simplesmente andavam sozinhas pelas ruas” ressaltava o estigma da liberdade feminina e colocava em evidência o discurso subentendido de que mulheres que saem da norma são suspeitas. Queimadas e andando com suas cicatrizes pela cidade, elas lembram a sociedade de suas incoerências e da morte. Corporificam o mal moral que surge na “desordem da vontade humana, quando a volição se desvia da ordem moral livre e conscientemente. Vícios, pecados e crimes são exemplos de mal moral” (Jeha, 2007, p.5).

Os homens que queimam mulheres decidem de modo consciente infligir sofrimento (o crime). Enquanto isso, as mulheres queimadas – mulheres ardentes –, quando colocam suas cicatrizes a caminhar pela cidade, estão causando mal também conscientemente, mas um mal no sentido de *hybris*, um atrevimento que as leva a quebrar com o entendimento tácito de que mulheres devem ser belas, além de se oporem à regra divina sobre a inadequação do autoflagelo, especialmente aquele feito em função dos que já morreram, como encontrado no livro de Levítico 19:28: “pelos mortos não ferireis a vossa carne, nem fareis marca nenhuma sobre vós”. O objetivo da queima é, sim, causar um mal, mas não o mal entendido como a ausência do bem, mas o mal enquanto afeto de sofrimento (*páthos*) que levará os observadores (leitores e personagens) ao cume da narrativa com uma expectativa de ensinamento moral que não se consuma, estendendo o desconforto e não entregando uma purificação pela catarse. A narradora abandona aos próprios afetos leitores e personagens, devolvendo-os à loucura do mundo intratextual sem, no entanto, impedir os leitores – colocados junto aos personagens não queimados – de despender energia na busca por respostas para quais reações sociopolíticas seriam adequadas a uma situação semelhante no mundo empírico.

A hipervigilância do Estado visava impedir a existência de corpos dissidentes para que sua existência e reivindicação de identidade independente não servissem ao fim de expor a desigualdade no trato legal de homens e mulheres. O monstro, ao expor o caráter ideológico e político da diferença, pode tanto servir para esmaecer as fronteiras entre o corpo individual e nacional como também constituir uma advertência da possibilidade de destruição "não apenas [dos] membros individuais de uma sociedade, mas [do] próprio aparato cultural por meio do qual a individualidade é constituída e permitida" (Cohen, 2000, p. 40).

O Estado almejava manter claras as fronteiras que delimitavam certo e errado, permanecendo como quem aponta a direção para a qual a sociedade deveria olhar; a fim de garantir a coesão e a união dos cidadãos. Era preciso evidenciar o comportamento de queimar-se como um desvio da norma, legal e moral. Jeha aponta que uma das finalidades do monstro é promover a unidade quando evidencia as fronteiras que não devem ser transgredidas:

Grupos sociais precisam de fronteiras para manter seus membros unidos dentro delas e proteger-se contra os inimigos fora delas. A coesão interna depende de uma visão de mundo comum, que diga aqueles afetados por ela que "as coisas são assim" e não de outra maneira e "é assim que fazemos as coisas por aqui" as fronteiras existem para manter medida e ordem, qualquer transgressão desses limites causa desconforto e requer que retomemos o mundo ao estado que consideramos ser o certo. O monstro é um estratagema para rotular tudo o que infringe essas leis culturais- (Jeha, 2007, p.7).

Como resposta a esse impulso social de retomar a ordem do mundo, a narradora questiona acerca do equilíbrio ideal de homens e monstros e conduz à possibilidade de um mundo em que as fronteiras sejam estabelecidas a partir da transgressão das anteriores. Ao integrar as mulheres ardentes, a fronteira estética é ultrapassada, criando um novo grupo, o de mulheres queimadas. A nova fronteira que demarca os domínios desse grupo se concentra na identificação entre pares de dismórficos. Uma transgressão na perspectiva desse novo grupo seria um retorno ao mundo desprovido de monstros. Desse lugar, o estado certo do mundo é um equilíbrio de homens e monstros, utopicamente. Em um mundo de homens e monstros, as mulheres estariam seguras pela perturbação daquilo que anteriormente representavam.

Aqui, podemos desenvolver duas importantes análises: a primeira remete à perfeição monstruosa (Jeha, 2007, p. 4); a segunda, historicamente, à representação da mulher como um dos "agentes de Satã" (Delumeau, 2009, p.462). Jeha pontua que, embora não haja consenso na divisão do mal em metafísico, físico e moral, há uma concordância na definição do mal metafísico:

De acordo com filósofos desde Leibniz no século XVII, o mal metafísico resulta da finitude. Todos os organismos vivos estão sujeitos a esse tipo de mal, uma vez que eles morrem antes de atingir a perfeição (potencial). (Jeha, 2007, p. 4).

A perfeição não pode ser acessada por nenhum humano, já que estamos todos sujeitos a morrer antes do aperfeiçoamento total. Todavia, o monstro escapa a essa lógica. No conto de Enriquez, as mulheres passam pela experiência que teria o potencial de tirar-lhes a vida e ressurgem das chamas “aprimoradas”¹ em uma versão que as coloca a salvo do desejo masculino e, virtualmente, do mal que estes podem causar. Delumeau, por sua vez, reconstitui o caminho epistemológico de 1300 a 1800 para compreender, entre outras coisas, a construção da “diabolização da mulher” que, resumidamente, foi processualmente alocada – com forte influência do cristianismo – como a eliciadora do mal moral ao desencadear impulsos voluptuosos² aos quais os homens estariam submetidos por força da natureza. Sua descrição do processo de diabolização da mulher a partir do séc. XIV, quando se assomaram às pestes, guerras e terror pelo fim do mundo a percepção pelos cristãos dos diversos perigos internos e externos que ameaçavam a igreja. Havia, contudo, uma mão poderosa que manipulava em sua força motriz cada uma dessas ameaças: Satã. Por isso, as tentativas de resistência às suas investidas contra os cristãos eram seguidas de um chamado por maior rigor moral pessoal, ao qual Delumeau se refere como “doloroso esforço”:

Sua denúncia [dos clérigos] do complô satânico é acompanhada de um doloroso esforço por mais rigor pessoal. Nessas condições, pode-se legitimamente presumir, à luz da psicologia das profundezas, que uma libido mais do que nunca reprimida transformou-se neles em agressividade. Seres sexualmente frustrados que não podiam deixar de conhecer tentações projetaram em outrem o que não queriam identificar em si mesmos. Colocaram diante deles bodes expiatórios que podiam desprezar e acusar em seu lugar. (Delumeau, 2009, p. 477).

A semelhança configuracional de transferência da culpa entre tempos tão distantes é *horrorosa*. À época do poeta Francesco Petrarca, crescia no meio de uma parcela da aristocracia ocidental o medo da mulher e sua inserção como agente causador do mau comportamento masculino. No conto – podemos presumir não se passar em anos anteriores a 2010, visto que a estação na qual Silvina e sua mãe descem em Corrientes (Enriquez, 2017, p. 182) foi inaugurada nesse ano –, mulheres são acusadas de atear fogo em si mesmas e, quando tomam medidas drásticas para se colocarem em segurança, são transferidas de vítimas a

algozes, dessa vez pelo Estado, quando submetidas à vigilância e colocadas sob suspeita sempre que desacompanhadas. Essa medida estatal cria uma sociedade distópica, na qual havia apenas dois caminhos possíveis: o de monstrificar-se para ganhar liberdade e segurança ou o de inserir-se na prescrição legal tácita de que mulheres deveriam ser acompanhadas e, desse modo, tuteladas pelo Estado. A conclusão possível de ser empreendida com essa nova organização é de que a liberdade das mulheres só virá por meio delas mesmas, quando estas não mais esperarem que o Estado as proteja, apregoando um ideal de liberdade individual que nasce da força encontrada na coletividade.

Considerações finais ou “O que encontramos nas cinzas”

Começamos nosso trabalho buscando encontrar *As coisas que perdemos no fogo*. Dentre o que perdemos no caminho que o fogo nos dá, porque a tudo consome, deparamo-nos com o desafio de pensar o horror, os monstros, uma cidade literária que se sobrepõe a uma cidade real, viva e pulsante, reconhecível por qualquer um que já tenha passeado pelas ruas de Buenos Aires, ou mesmo para um leitor que aprendeu a vivê-la por meio da literatura argentina, seja nas leituras de Jorge Luiz Borges, Adolfo Bioy Casares, dentre muitos outros nomes importantes.

Buenos Aires, o bairro de Constitución, Sanagasta. A Argentina se revê no livro de Mariana Enriquez, e esse rever nos inquietou, ainda mais em um cenário em que o insólito se coloca; esse recurso abundante na literatura latino-americana, como se as Américas fossem sempre um lugar duplo, em que realidade e ficção, passado e presente, se reencontrassem numa dupla fantasmagoria em que tanto a realidade parece ficção quanto a ficção parece real.

Dentre as indagações levantadas no nosso trabalho, duas se colocam como pontos de partida: o que significa habitar uma cidade, um lugar, um texto, e como pensar o jogo ficcional, o leitor e a ficção para entendermos o horror e o medo. Isso nos colocou diante do pensamento de Martin Heidegger e de Wolfgang Iser. Heidegger e Iser ajudaram-nos a construir um caminho analítico. Heidegger respondeu à questão da presença do leitor, auxiliando-nos no entendimento dos modos possíveis de estar presente no texto ficcional, enquanto Iser nos assistiu na compreensão dos procedimentos autorais de composição do texto. Foi Heidegger quem colocou a nossa atenção no leitor e nos seus movimentos de habitar o texto, enquanto Iser nos apoiou no entendimento sobre o autor e suas vias de concepção da narrativa. A partir deles, construímos um caminho metodológico que se atentou

para o processo de interação entre fictício e imaginário sem deixar de considerar a transposição do habitar o mundo empírico para o habitar o espaço narrativo. A transferência dessas habitações é viabilizada pela utilização do horror e da violência como campos referenciais.

A violência se apresenta de modo mais material na literatura, pois, por se tratar de uma ação, um fenômeno facilmente observado, a violência é experimentada tanto em âmbito individual/privado quanto externo/comunitário. Já o horror, esse se assemelha ao mal em termos de complexidade de representação. Ainda que descrito como social ao se tratar de uma tragédia coletiva, é sempre experimentado individualmente. É uma experiência emocional e sua eliciação carece de meios que conectem o leitor ao texto somática e mnemonicamente. Uma equiparação de experiências que possibilite o surgimento de um afeto específico é uma tarefa custosa a qualquer gênero literário. No entanto, ao falarmos da literatura insólita, não se pode deixar muitas margens para afetos diversos sem, todavia, causar, obrigatoriamente, afetos tidos como negativos. Entre esses, encontramos o horror, aqui entendido como uma repulsa, um pasmo, um incômodo. Para produzir a experiência do horror, Enriquez mobiliza arquétipos clássicos que já funcionam em nosso repertório simbólico como causadores do medo por sua conjugação histórica, tais como locais abandonados ou antigos, os monstros e os fantasmas. Porém, adiciona a eles elementos sociais complexos próprios das discussões modernas acerca do *status quo*, mas sem representar as polaridades morais de modo dualista em relação às protagonistas.

É possível encontrar em uma mesma personagem inclinações diametralmente opostas de modo que se o leitor dá sua identificação a uma, também contempla a outra com desconfiança e crítica. Essa vacilação pode ser observada na *flanêur* de “O menino sujo”, no modo ambíguo de se comportar em relação ao menino, na ausência de um nome para chamá-lo, no desejo de que ele demonstre gratidão e, ao mesmo tempo, o remorso por não ter feito mais por ele. Nos jovens de “Os anos intoxicados”, a percepção vacila entre a classificação dos jovens como delinquentes ou vítimas do Estado; no conto mais emblemático do livro, “As coisas que perdemos no fogo”, não fica claro se desejamos um mundo de monstros ou um outro caminho que poupe as mulheres da dor. Pior, não sabemos dizer se essa outra saída, sem queimaduras, é possível dentro das variáveis pelas quais a narrativa joga.

Essa irresolução moral se desenvolve sobreposta a alusões ao passado ditatorial da Argentina, expondo uma ferida social complicada, cujo curso não foi de cura progressiva. A Argentina viveu vários golpes de estado e, ainda que as desvantagens pudessem ser

percebidas por parte da população, os regimes autoritários ainda encontram na sociedade quem os apoie, fazendo, desse modo, memória colidir com força de apagamento. A força de silenciamento de um passado problemático funciona para retirar do horizonte algo doloroso ou desconfortável ou complexo demais para ser digerido e, por isso, responde, em certa medida, à necessidade de esquecer. O perigo, no entanto, que se corre nesse procedimento é a repetição.

A fim de contribuir com a manutenção da democracia, Enriquez impede o apagamento histórico e dá voz ao passado. O fogo apresentado no primeiro capítulo como aquele que revela, é uma metáfora para um regime que apagou e consumiu vidas, histórias e experiências. Ele funciona como alegoria de um passado que ainda não foi definitivamente elaborado. A memória dos anos de horror se propaga nos lugares, nas construções, nas habitações. Mantém-se como fantasma da mesma cidade que hoje, quarenta anos depois, ainda parece estar distante daqueles anos. As perguntas que nos inquietam nesse ponto argumentativo são: como ser e viver em uma sociedade que é, ao mesmo tempo, o hoje e o museu de horrores de um tempo que se deseja esquecer? Como fazer isso enquanto o tempo presente coloca seus próprios desafios sociais, reflexos de conjunturas que se dão na dinâmica social do mundo hiperconectado, mas que, ainda assim, fornece em suas problemáticas um negativo das mesmas forças hegemônicas de controle? Como ultrapassar a memória coletiva e construir identidades e cidades, se passado e presente coexistem, e o horror segue sendo o que conecta ambos na experiência ficcional?

Tal dilema se adensa por ser impossível apagar uma cidade e as experiências de alteridade que se dão dentro dela. Demolir uma arquitetura também não seria a resposta, visto que a cidade existe enquanto linguagem naqueles que a habitam. Elaborar na ficção o contato limítrofe entre o ontem e o hoje ilumina, como uma tocha, as tensões que até agora permanecem irresolutas. Faz reviver como um fantasma a memória de uma tragédia compartilhada, mas não necessariamente vivida; colabora com a percepção de que a experiência de alteridade proporcionada pelo monstro exhibe o que há de disfuncional nos acordos sociais assinados simbolicamente. Faz perdemos no fogo a ilusão da segurança e encontrarmos nas cinzas que a resposta é a recordação, ainda que, numa experiência comum na Latino América, tal imagem, quando retomada, não tenha encontrado paz e desfecho.

Podemos notar a ausência de desfecho na imposição das existências convertidas em corpos: Adela desaparecida e convertida em fantasma, prefigurando as crianças e adultos desaparecidos durante o período da ditadura; o retorno de Emanuel do mundo dos mortos,

aperfeiçoado como monstro para fazer justiça; as mulheres que queimavam seus corpos para afirmar sua identidade. Todos reiterando a impossibilidade de apagar uma vida, visto que, ainda que convertido em corpo (matéria vazia de consciência ou ausente das características reconhecidas como humanas), uma existência não pode ser deletada da linguagem. Os corpos, o que eles representam ou representaram, não desaparecem. Retornam sempre na memória individual e coletiva, continuam a contar suas histórias.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Danielle Ferreira Medeiro da Silva de; SANTOS, Walkyria Chagas da Silva. Raça como elemento central da política de morte no Brasil: visitando os ensinamentos de Roberto Esposito e Achille Mbembe. **Rev. Direito Práx.**, Rio de Janeiro, v.10, n.4, p. 3024-3055, 2019.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 2014.

BADIOU, Alain. *Theorie de la contradiction*. Paris: Maspero, 1975 *apud* SANTOS, Milton. *Pensando o homem no espaço*. São Paulo: Edusp, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

_____. *Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance)*. **Questões de Literatura e Estética (a Teoria do romance)**. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1988.

BARREIRO, Ramiro. Buenos Aires proíbe todo tipo de prostíbulo. *El País*, Buenos Aires, 04 de outubro de 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/30/internacional/1475271044_315470.html. Último acesso em 28 nov.2024.

BLOOM, Paul. **O que nos faz bons ou maus**. Rio de Janeiro: Best seller, 2014.

CAMPRA, Rosalba. **Territórios da ficção fantástica**. Flávia Pestana (Trad.). Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

CARROLL, Noel. **A filosofia do horror**. Campinas: Papirus, 1999.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: *SILVA, Tomaz Tadeu da. Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

Constitución, um barrio abandonado. Editorial Clarín, Buenos Aires, 24 de fevereiro de 2017. Disponível em: https://www.clarin.com/ediciones-anteriores/constitucion-barrio-abandonado_0_ryHbQrICpKx.html. Último acesso em 28 nov.2024.

Constitución: Radiografía de um barrio em crisis. Editorial Clarín, Buenos Aires, 05 de maio de 2001. Disponível em: https://www.clarin.com/sociedad/constitucion-radiografia-barrio-crisis_0_SJWfhmOlAte.html. Último acesso em 28 nov. 2024.

Constitución: Uma estación muy vigilada en um barrio inseguro. Editorial Clarín, Buenos Aires. Disponível em: https://www.clarin.com/policiales/constitucion-estacion-vigilada-barrio-inseguro_0_ByQEJJy0Yx.html. Último acesso em: 28 nov. 2024.

Crece La cantidad de gente que vive em La calle Em Constitución. Editorial Clarín, Buenos Aires, 24 de fevereiro de 2017. Disponível em: https://www.clarin.com/ediciones-anteriores/crece-cantidad-gente-vive-calle-constitucion_0_r1hmo50pKe.html. Último acesso em: 28 nov.2024.

DAVIS, Mike. **Planeta favela**. São Paulo: Boitempo, 2006.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DURÃO, Fábio Akcelrond. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. DELTA, 31 especial, 2015, p. 377-390.

ENRIQUEZ, Mariana. As coisas que perdemos no fogo. In: **As coisas que perdemos no fogo**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017. p. 179-190.

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

ENRIQUEZ, Mariana. **Las cosas que perdimos em El fuego**. Buenos Aires: Editorial Anagrama, 2016.

ENRIQUEZ, Mariana. **Bajar es lo peor**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2022.

Envían más de 400 policías al barrio de Constitución. Editorial Clarín, Buenos Aires, 08 de dezembro de 2016. Disponível em: https://www.clarin.com/inseguridad/Envian-policias-barrio-Constitucion_0_BypDkNtnDXx.html. ~~Acesso~~ Último acesso em 28 nov. 2024

FONTES, Izabel. O horror vem de dentro: o abjeto e o corpo político em três contos de Mariana Enríquez. **Revell**, n.3, v. 20, 2018, p. 244-260.

FOREST, Ray. Life a longthe banks ofoneLatinAmerica'smostpollutedwaterways: localsfearbeingfogotten as Buenos Aires tries to clean upthe Riachuelo river. **Earth Island Journal**. 16 de novembro de 2019. Disponível em: <https://www.earthisland.org/journal/index.php/articles/entry/banks-latin-america-most-polluted-waterways/>. Último acesso em: 28 nov. 2024.

FREUD, Ana. **O ego e os mecanismos de defesa**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

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

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Calvin; LINDZEY, Gardner. **Teorias da personalidade**, vol. I. São Paulo: EPU, 1984.

HEIDEGGER, Martin. Construir, Habitar, Pensar. In: HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2012 p.125-141.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

JEHA, Julio. **Monstros como a metáfora do mal**. Disponível em: https://www.academia.edu/657763/Monstros_como_met%C3%A1foras_do_mal. Último acesso em: 18 dez. 2021.

JEHA, Julio. O crime como metáfora do mal na ficção de dashiell hammett e raymond chandler. **Anais do XV Abralic**. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=1191#>. Último acesso em: 15 dez. 2021.

JEHA, Julio. Das origens do mal: a curiosidade em Frankenstein. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (org.). **Da fabricação de monstros**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 11-23.

LACAN, Jacques. **O seminário**: Livro 02, o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. **O seminário**: Livro 11, os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. **O seminário**: Livro17, o avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACERDA, Mitsi Pinheiro de. Traços do cotidiano, essa vida de “pouco caso”. **Momento: diálogos em educação**, v. 26, n. 1, p. 118-142, jan./jun. 2017.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

MARKENDORF, Marcio; JARDIM, Nadege Ferreira Rodrigues. Horrores (des)aparecidos em “a casa de adela”, de Mariana Enriquez, in: **Revista Abusões**, Rio de Janeiro, n. 20, 2023.

MARQUES, Thiago Moreira. **Realidades múltiplas: o fantástico em Jorge Luis Borges e Mariana Enríquez**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2023.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: 1edições, 2020.

MILLER, W. I. **The anatomy of disgust**. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

MONSTRO: In: **Grande Dicionário Houaiss**. RISCO. sine loco: UOL, 2022. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#4

ROAS, D. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Unesp, 2014.

ROCHA, Janenine Resende (org.) ARAÚJO, Nabil. Como fazer teoria: Wolfgang Iser, leitor da modernidade. In: **Imagens em discurso II**. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2020, p. 63-76.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ROZIN, P., HAIDT, J., McCAULEY, C. R. Disgust: The body and soul emotion.

SANCHEZ, Mariana. Mariana Enriquez: o terror e as esquinas de Buenos Aires. **Suplemento Pernambuco**; disponível em:

<https://suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/70-perfil/1945-mariana-enriquez-o-terror-e-as-esquinas-de-buenos-aires.html>

SANCHEZ, Mariana. O terror para refletir a cidade e o presente: Mariana Enriquez e os fantasmas do horror pelas esquinas de Buenos Aires. **Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Santo Amaro: CEPE, n. 139, p. 4-5, set. 2017. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/acervo/pernambuco/70-perfil/1945-mariana-enriquez-o-terror-e-as-esquinas-de-buenos-aires.html> Acesso em: 11 nov. 2024.

SANTOS, Milton. **Pensando o homem no espaço**. São Paulo: Edusp, 2009.

SANTOS, Milton. **Pobreza Urbana**. São Paulo:Edusp, 2013.

SOARES, Luiz Eduardo. **Desmilitarizar**. São Paulo: Boitempo, 2019.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TREVISAN, Ana Lúcia; MARINHO, Ivan Rodrigues. Horror, violência e epidemia: o insólito nas narrativas de Mariana Enríquez e Juan Miguel Aguilera. in: **Revista Abusões**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 245-269, 2021.

ZANINI, Claudio. Monstro. Dicionário digital do insólito ficcional, 2023. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/monstro/>. Último acesso em 28 nov. 2024.