



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**MATHEUS PICANÇO NUNES**

**OS QUE FICAM, OS QUE VÃO, OS QUE VOLTAM:**  
**O HORROR DO INDIZÍVEL NA LITERATURA DE MARIANA ENRIQUEZ**

**FORTALEZA**  
**2023**

MATHEUS PICANÇO NUNES

OS QUE FICAM, OS QUE VÃO, OS QUE VOLTAM:  
O HORROR DO INDIZÍVEL NA LITERATURA DE MARIANA ENRIQUEZ

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt

FORTALEZA  
2023

MATHEUS PICANÇO NUNES

OS QUE FICAM, OS QUE VÃO, OS QUE VOLTAM:  
O HORROR DO INDIZÍVEL NA LITERATURA DE MARIANA ENRIQUEZ

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt

Aprovada em: 17/11/2023

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Júlio Cezar Bastoni  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Saulo de Araújo Lemos  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

## AGRADECIMENTOS

À vó Bebê. À ela devo o amor aos estudos, aos livros, à ficção, gestado desde os causos assombrosos que me contava tão atentamente à beira de uma rede e que longo tempo depois continuam a reverberar em mim;

À Maíra Ferreira, que há tanto divide comigo uma amizade atravessada pelo amor à literatura, à escrita e por tudo o que assombra;

À Raquel Almeida, que desde 2014 me acompanha não somente no que há de vibrante, mas no que há de difícil;

Ao Luiz Guilherme e à Patricia de Oliveira, as presenças mais constantes da minha vida já há tanto, e, muitas vezes, meu respiro em meio ao caos;

À Natanielle Silva, que, nos encontros esporádicos que tivemos durante os últimos anos, me proporcionou força e sorrisos;

Ao Ues Batista, que chegou de forma tão bonita, trazendo tantas fabulações, tantas alegrias compartilhadas;

Por fim, parece-me apropriado, em uma pesquisa que em grande medida discute a ausência, agradecer não só *aos que ficaram*, mas *aos que foram*, e contribuíram de algum modo para a finalização deste trabalho, através do carinho e da força proporcionados enquanto estiveram presentes.

Não há nada mais sério que um fantasma: alguém preso no trauma, pessoal ou histórico, repetindo-o para sempre, impossível de acalmá-lo, incapaz de romper o ciclo, desesperado por uma voz e por justiça.

Mariana Enriquez

## RESUMO

Mariana Enriquez, autora argentina nascida em 1973, é constantemente apontada como um dos maiores nomes da literatura contemporânea de horror. O fantástico e o gótico são elementos notáveis em sua ficção, imbricados à discussão de problemáticas sociais do contexto da América Latina, principalmente nas coletâneas *Los peligros de fumar en la cama* (2009) e *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Observamos nessas escrituras a recorrência da figura do desaparecido em sua relação com a evocação de horrores sócio-históricos das ditaduras militares, marcadas pelo desaparecimento massivo de vítimas. Diante disso, nosso objetivo é analisar os contos *La casa de Adela*, *Tela de araña*, *Bajo el agua negra*, *Cuando hablábamos con los muertos* e *Chicos que faltan* — estando os três primeiros presentes em *Las cosas que perdimos en el fuego no fogo* e os dois últimos em *Los peligros de fumar en la cama* — sob a luz de discussões sobre literatura fantástica, gótica e testemunhal, buscando, a partir disso, propor o indizível como elemento de construção do horror. Valemo-nos principalmente da noção de *retórica do indizível* de Jean Bellemin-Noël (1971), bem como das reflexões de Irène Bessière (1985) e David Roas (2016) sobre a natureza subversiva da linguagem na literatura fantástica. Outrossim, o pensamento de Maurice Blanchot (1998; 2011) e Roland Barthes (2012) cruzam nosso estudo na discussão sobre a especificidade do texto literário. A partir daí, percebemos que o horror sócio-histórico evocado nas escrituras discutidas não está relacionado somente às relações de contiguidade estabelecidas com convenções do fantástico ou do gótico, mas também à natureza da linguagem no que tange à questão representacional do indivíduo desaparecido. Discussões sobre as novas configurações da literatura contemporânea latino-americana perfazem nosso estudo, levando-nos a aprofundar a possibilidade de uma leitura que considere as especificidades metalinguísticas desses textos.

**Palavras-chave:** Fantástico; gótico; literatura latino-americana.

## RESUMEN

Mariana Enriquez, autora argentina nacida en 1973, es constantemente considerada como uno de los grandes nombres de la literatura de terror contemporánea. Lo fantástico y lo gótico son elementos notables en su ficción, entrelazados con la discusión de temas sociales en el contexto latinoamericano, especialmente en las colecciones *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). En nuestro estudio observamos en estos escritos la recurrencia de las figuras de los desaparecidos y los aparecidos en su relación con la evocación de los horrores sociohistóricos de las dictaduras militares, marcadas por la desaparición masiva de víctimas. Por ello, nuestro objetivo es analizar los cuentos *La casa de Adela*, *Tela de Araña*, *Bajo el agua negra*, *Cuando hablábamos con los muertos* y *Chicos que faltan* — los tres primeros presentes en *Las cosas que perdimos en el fuego* y los dos últimos en *Los peligros de fumar en la cama* — a la luz de discusiones sobre literatura fantástica, gótica y testimonial, buscando, a partir de ello, proponer lo indecible como elemento de construcción del horror. Utilizamos principalmente la noción de retórica de lo indecible de Jean Bellemin-Noël (1971), así como las reflexiones de Irène Bessière (1985) y David Roas (2016) sobre el carácter subversivo del lenguaje en la literatura fantástica. Además, el pensamiento de Maurice Blanchot (1998; 2011) y Roland Barthes (2012) atraviesan nuestro estudio en la discusión sobre la especificidad del texto literario. A partir de esto, nos damos cuenta de que el horror sociohistórico evocado en las escrituras discutidas no sólo está relacionado con las relaciones de contigüidad que se establecen con los tropos fantásticos o góticos, sino también con la naturaleza misma del lenguaje en relación con la cuestión representacional del cuerpo desaparecido. Discusiones acerca de las nuevas configuraciones de la literatura latinoamericana contemporánea componen nuestro estudio, llevándonos a profundizar la posibilidad de una lectura que considere las especificidades metalingüísticas de estos textos.

**Palabras llave:** Fantástico; gótico; literatura latinoamericana.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2 (DES)CAMINHOS DO FANTÁSTICO E DO GÓTICO NA LITERATURA DE MARIANA ENRIQUEZ.....</b>	<b>17</b>
<b>2.1 A retórica do indizível e experiências-limite.....</b>	<b>24</b>
<b>2.2 O lugar do Gótico na literatura latino-americana contemporânea.....</b>	<b>30</b>
<b>3 O HORROR DO INDIZÍVEL NA LITERATURA DE MARIANA ENRIQUEZ.....</b>	<b>39</b>
<b>3.1 OS QUE FICAM.....</b>	<b>39</b>
<b>3.1.1 “Estaban desaparecidos. Eran desaparecidos”: o direito à morte em Cuándo hablábamos con los muertos.....</b>	<b>40</b>
<b>3.1.2 “Ni viva ni muerta”: a cena testemunhal em La casa de Adela.....</b>	<b>50</b>
<b>3.1 OS QUE VÃO.....</b>	<b>61</b>
<b>3.2.1 “Telarañas de hilo delicadas y coloridas”: os rastros do ominoso em Tela de araña.....</b>	<b>61</b>
<b>3.3 OS QUE VOLTAM.....</b>	<b>71</b>
<b>3.3.1 “eran como cáscaras (...) no tenían nada adentro”: o duplo como recordatório em Chicos que faltan.....</b>	<b>72</b>
<b>3.3.2 “En su casa el muerto espera soñando”: a linguagem monstruosa em Bajo el agua negra.....</b>	<b>82</b>
<b>4 PODE O INDIZÍVEL DIZER?.....</b>	<b>90</b>
<b>5 “ESCREVER É CONJURAR OS ESPÍRITOS”.....</b>	<b>101</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>105</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Em um Paraguai dominado pela ditadura militar de Alfredo Stroessner, viajantes em uma pousada à beira da estrada contam histórias de fantasmas à hora da janta. Um deles compartilha um caso: em uma tarde, ao cruzar a ponte com um caminhão, vê uma mulher atravessar seu caminho correndo. Sem tempo de desviar, sente o impacto do corpo contra o automóvel, mas nada encontra ao sair. Voltando para Campo Viera, o povoado de onde partiu, recebe uma explicação espantosa dos militares que ouvem sua história: “*Me dijeron que la milicada había construido el puente y que en los cimientos usaron muertos, gente que ellos mataron, que los escondieron ahí*” (ENRIQUEZ, 2016, n.p)<sup>2</sup>

Essa é parte do enredo de *Tela de aranha*, conto presente na coletânea *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enriquez (2016). Na escritura, a figura do fantasma surge imbuída de significações histórico-sociais, evocando a impossibilidade de enterrar e silenciar os horrores da ditadura militar. A relação entre temas tradicionais do Gótico e do fantástico com o contexto latino-americano é frequente em diversas narrativas da autora argentina que teve sua estreia na ficção com o romance *Bajar es lo peor*, em 1994, e é frequentemente apontada como um dos maiores nomes da literatura contemporânea de horror. Ao introduzirmos nossa pesquisa com a passagem do conto, o que buscamos é, de pronto, trazer à luz uma das principais questões que norteiam nosso percurso: a evocação de horrores históricos, especialmente do período ditatorial latino-americano, como rastro que se deixa entrever sob figurações sobrenaturais.

Esse cenário é visível não somente em *Las cosas que perdimos en el fuego*, mas em uma série de obras da escritora, tais como na coletânea *Los peligros de fumar en la cama* (2009), composta por doze histórias que têm como mote a irrupção do terror sobrenatural no cotidiano, ou em seu premiado romance *Nuestra*

---

<sup>1</sup> “Os milicos me disseram que tinham construído a ponte e que nos alicerces usaram mortos, gente que eles mataram, que esconderam ali” (ENRIQUEZ, 2017, n.p).

Todas as traduções referentes aos trechos de contos de *Las cosas que perdimos en el fuego* são retiradas de sua edição brasileira, *As coisas que perdemos no fogo*, traduzidas por José Geraldo Couto. Optamos por não traduzir os trechos de contos pertencentes a *Los peligros de fumar en la cama*, tendo em vista que, até o momento de finalização dessa pesquisa, não houve nenhuma tradução oficial ou edição brasileira.

<sup>2</sup> Todas as referências dos contos pertencentes à *Las cosas que perdimos en el fuego* e *Los peligros de fumar en la cama* são marcadas como *não paginadas* por terem sido retiradas de suas edições digitais presentes no dispositivo Kindle, o qual não trabalha com o esquema de paginação, e sim de posição.

*parte de noche* (2019), que acompanha um médium, Juan, e seu filho Gaspar, em uma trama intrincada que envolve uma antiga sociedade secreta e um universo apartado do mundo real: a repressão dos anos ditatoriais e pós-ditatoriais da Argentina é não somente plano de fundo do romance, mas também artifício relacionado à construção do terror.

A tendência de pôr em foco problemáticas sociais relacionadas a estruturas excludentes, à visão eurocêntrica e patriarcal e ao trauma de períodos históricos como as ditaduras é uma das marcas de um novo *boom* literário que, ocorrendo meio século depois do primeiro, em 1960 e 1970 e protagonizado por nomes como Julio Cortázar ou Gabriel García Márquez, tem como destaque escritoras mulheres da América Latina. Enriquez, além de ser uma das autoras que compõem esse *boom* — junto à outras como Samanta Schweblin ou María Fernanda Ampuero — é também compreendida como parte da *Nova Narrativa Argentina*, classificação proposta por Elsa Drucaroff (2016) para abarcar uma *geração de escritores pós-ditadura*. Segundo a pesquisadora, esse marco engloba obras publicadas a partir dos anos 90 por pessoas nascidas a partir da década de 60, que possuem marcas que as distinguem das narrativas anteriores, mobilizando temáticas e procedimentos que remetem, não necessariamente de forma explícita e não necessariamente pelos conteúdos, aos efeitos da ditadura militar.

Ora, a influência do horror desse período é notável nas escrituras de Enriquez e não à toa: a autora viveu a infância durante a ditadura; faz parte de uma geração de escritores e escritoras “a quem ocorreu ser jovens não necessariamente depois de 1983 (ano em que começa o período democrático) mas sobretudo depois de 30.000 desaparecidos<sup>3</sup>” (DRUCAROFF, 2016, p. 24). Em entrevista concedida à plataforma *História da Ditadura*, Enriquez reflete sobre como esse trauma histórico e coletivo reverberou em sua obra, ainda que sua vivência do período tenha sido a partir do contato com publicações de jornais e revistas, informes oficiais sobre repressão e tortura e outros textos que circulavam na época, como entrevistas com sobreviventes, com os filhos recuperados de militantes desaparecidos, com torturados, integrantes de guerrilhas ou testemunhos de vítimas: “Eram textos de extrema e refinada crueldade. Creio que os lia como ficção ainda que soubesse que

---

<sup>3</sup>Tradução nossa: “a quienes les tocó ser jóvenes no necesariamente después de 1983 (año en que comienza el período democrático), sino sobre todo después de 30.000 desaparecidos” (DRUCAROFF, 2016, p. 24)

eram verdadeiros. Foi minha primeira e muito real experiência de terror<sup>4</sup>” (ENRIQUEZ, 2018, n.p).

A figura do desaparecido ocupa um lugar ominoso no imaginário coletivo da Argentina, como notado nas palavras da autora. Daniel Feierstein (2008), em sua obra *El genocidio como práctica social: Entre el nazismo y la experiencia argentina*, ao estudar o contexto da ditadura militar argentina, compreende tal evento histórico como uma *práctica social genocida*, que “é tanto aquela que tende e/ou colabora com o desenrolar do genocídio como aquela que o realiza simbolicamente através de modelos de representação ou narração da dita experiência<sup>5</sup>” (p. 36). O autor analisa a adequação do caso argentino aos diferentes tipos de definição de genocídio. Um dos pontos levantados é o da questão do nível de generalização (ou de êxito) do aniquilamento populacional, fator notável em outras experiências de genocídio como a do Shoah.

No caso argentino, a porcentagem de assassinatos foi sumariamente pequena, se considerada a população argentina como o alvo da ditadura militar — 15 a 30 mil vítimas em uma população de 25 milhões, ou seja, cerca de 0,1% do total populacional — mas, se relevadas as consequências do desaparecimento do grupo, a intenção de aniquilamento se aproxima bem mais da totalidade. Assim, na ditadura militar argentina, “(...) a ‘negação do outro’ chega a seu ponto limite: seu desaparecimento material (o de seus corpos) e simbólico (o da memória de sua existência)<sup>6</sup>” (FEIRSTEIN, 2008, p. 86), constituindo uma tecnologia de poder específica que se diferencia das guerras atuais ou mesmo das modernas.

Na obra de Enriquez, a dimensão desse horror é explorada a partir da aproximação das figuras do *desaparecido* e do *aparecido* a entidades como fantasmas, monstros ou mortos-vivos, típicos da tradição fantástica e gótica. Mais do que uma ficção facilmente encaixável dentro de categorias ou marcos, contudo, o texto da autora navega tanto entre tendências normalmente associadas à literatura europeia ou norte-americana — como o gótico e o horror — quanto entre aquelas associadas à literatura latino-americana — como o realismo mágico e o

---

<sup>4</sup> Tradução nossa: “*Eran textos de extrema y refinada crueldad. Creo que los leía como ficción aunque sabía que eran verdaderos. Fue mi primer y muy real experiencia del terror*” (ENRIQUEZ, n.p)

<sup>5</sup> Tradução nossa: “es tanto aquella que tiende y/o colabora en el desarrollo del genocidio como aquella que lo realiza simbólicamente a través de modelos de representación o narración de dicha experiencia” (FEIERSTEIN, p. 36).

<sup>6</sup> Tradução nossa: “(...) ‘la negación del otro’ llega a su punto límite: su desaparición material (la de sus cuerpos) y simbólica (la de la memoria de su existencia)” (p. 86)

neofantástico. Por isso, a literatura de Enriquez é frequentemente descrita a partir de termos como *gótico latino-americano*, *terror à maneira sul-americana* ou *gótico tropical*.

O realismo da opressão de esferas marginalizadas da sociedade e das chagas do passado ditatorial combinada à estética do insólito faz com que a relação dialética entre o social e o literário ocupe posição de privilégio nos estudos acadêmicos que tratam da literatura da autora. Aguirre (2020), por exemplo, em sua tese levanta a questão dos corpos femininos em contos de *Las cosas que perdimos en el fuego no fogo* a partir de uma perspectiva feminista, considerando um processo dialeticamente íntegro entre a construção de personagens dissidentes e seus contextos históricos, sociais, culturais, políticos e pessoais. Discussão semelhante é realizada por Fontes (2019), em artigo em que analisa a construção do corpo monstruoso como aquele que tensiona a ordem e a racionalidade hegemônica, afirmando, sobre a relação entre o corpo político e o corpo argentino, que “Ao trabalhar as sequelas sociais da ditadura através do horror e do monstruoso, Enriquez aponta como essa política de controle dos corpos ainda é atual e permanece” (p. 252).

Parece-nos produtivo, diante desse quadro, questionar a possibilidade de analisar a ficção de Mariana Enriquez tendo como foco não só a *relação dialética entre o literário e o social*, mas também o *empreendimento da linguagem diante dos horrores compreendidos sob a luz do irrepresentável*, tais como os desaparecimentos em massa. Para isso, nosso olhar se volta tanto para o elemento sócio-histórico, quanto para o *horror do indizível*: aquele que se funda na impossibilidade de se atingir verdades objetivas — característica, afinal, inerente à palavra literária. A partir daí, o horror sócio-histórico emerge não como elemento estruturante das escrituras analisadas, mas como construção subliminar à linguagem: um eco, um rumor.

Enveredar por tal caminho implica no reconhecimento de que tal horror, na ficção, existe sob o estatuto do *hiperimaginável*, termo proposto por Bylaardt (2015) a partir da retomada do pensamento de estudiosos como Rancière, Didi-Huberman e Blanchot sobre a questão da representação na arte contemporânea:

A arte, portanto, se quiser ser arte, jamais poderá ser o testemunho documental, intencional, do horror ou do que quer que seja. (...) Nesse caso, o testemunho se manifestará como um ressoar do evento, uma vibração que o mantém distante da literatura, mas que confere ao inimaginável o

estatuto de hiperimaginável. A literatura, assim, transforma o evento em *outra coisa*, que costumamos chamar obra de arte. O fato histórico não está mais ali, submerso nas formas que a arte elegeu para se manifestar, mas pode ser evocado, de maneira fragmentada, incompleta, infiel, na imaginação de quem se coloca diante da imagem, ainda que o horror jamais possa ser superado em força pela linguagem. (p. 114)

Mesmo que os contos de nosso corpus não se proponham a serem testemunhos de acontecimentos históricos, seus rastros referenciais nos permitem perceber a constante alusão ao contexto sociocultural da América Latina: detêm, de certo modo, um *fundo testemunhal*. A noção de *hiperimaginável* auxilia-nos a seguir esses rastros sem procurar chegar a um destino determinado, que, afinal, mesmo que assim pretendêssemos, não poderia ser alcançado pela linguagem literária.

Norteados por esses pressupostos, detemo-nos em cinco contos de Mariana Enriquez: *Chicos que faltan* e *Cuándo hablábamos con los muertos*, presentes na coletânea *Los peligros de fumar en la cama* (2009), e *Bajo el agua negra*, *La casa de Adela* e *Tela de Araña*, presentes na coletânea *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). O nosso objetivo é analisar o indizível como elemento de construção do horror a partir da figura do desaparecido, observando de que maneira o contexto sócio-histórico é evocado por essa construção não somente a partir da relação de contiguidade com entidades clássicas da tradição do Gótico e do fantástico — como fantasmas, duplos, mortos-vivos e monstros — mas também pela indeterminação que implicam na dimensão da linguagem.

Metodologicamente, guiamos nossa análise a partir da percepção de que essas escrituras se estruturam em três movimentos: o *dos que ficam*, *dos que vão* e *dos que voltam*. A fim de demonstrar de que maneira esses movimentos se configuram, julgamos necessário explanar, brevemente, os enredos dos contos que compõem o nosso corpus e a maneira pela qual os dividimos.

A categoria dos *que ficam* é composta por *La casa de Adela* e *Cuándo hablábamos con los muertos*, histórias centradas em personagens que, mesmo não sendo as vítimas diretas das desapareições, são, de alguma forma, atravessados pelo horror decorrente delas. Em *La casa de Adela*, Clara relembra sua infância com o irmão Pablo no bairro bonaerense de Lanús, onde conheceram Adela, garota que morava no mesmo bairro. Os três adolescentes, aficionados por histórias de terror, tornam-se obcecados por uma casa abandonada da vizinhança. Uma série de eventos leva ao desaparecimento de Adela dentro de um cômodo da residência;

Clara, no presente, procura compreender o ocorrido a partir de lembranças recorrentes com a menina. Em *Cuándo hablábamos con los muertos*, um grupo de amigas adolescentes se reúne para invocar os espíritos de desaparecidos da ditadura a fim de lhes questionar sobre onde morreram e onde estão seus restos mortais, para que possam restituir-lhes as identidades e comunicar às autoridades e famílias.

A categoria *dos que vão* é composta pelo conto *Tela de araña*. Na escritura, uma mulher narra uma viagem feita com seu marido e sua prima ao interior de um Paraguai dominado pela ditadura, na década de 80. Enquanto passam a noite em uma pousada devido a um problema mecânico do carro, ouvem histórias sobre desapareções e aparições relacionadas às vítimas dos militares. Na manhã seguinte, o marido desaparece.

A categoria *dos que voltam*, por fim, tem como mote o retorno insólito de desaparecidos, composta por *Bajo el agua negra* e *Chicos que faltan*. O primeiro conto aborda uma investigação policial comandada por uma promotora na Buenos Aires moderna: dois adolescentes periféricos são jogados no rio Riachuelo por policiais e, semanas depois, o corpo de um deles aparece, mas o do outro, Emanuel, continua desaparecido. Depois de dias, uma testemunha visita a delegacia e afirma que o adolescente está de volta, saído do rio, e quer encontrar a promotora. Em *Chicos que faltan*, grupos de crianças desaparecidas voltam a aparecer subitamente, ocupando as praças principais da capital argentina. As famílias que os recebem de volta, inicialmente alegres e incrédulas, passam a perceber que já não se tratam dos mesmos indivíduos que haviam desaparecido, mas sim outros, ainda que exatamente iguais aos anteriores.

Desaparição e aparição, no contexto dessas escrituras, relacionam-se ao fantástico, conceito que não visamos a definir de forma unívoca: valemo-nos, ao contrário, de reflexões teóricas diversas que se detêm sobre a natureza indeterminada do fantástico, principalmente do pensamento de Jean Bellemin-Noël (1971), em sua noção de retórica do indizível, Irène Bessièrre (2012) e David Roas (2016). Reflexões sobre os empreendimentos da linguagem diante de horrores históricos concebidos como indizíveis, especificamente a partir do pensamento de Primo Levi (1998) e Seligmann-Silva (2008), também entrecruzam nossas análises.

Ora, estudar o indizível impõe uma aproximação específica à obra literária. Os pensamentos dos críticos Maurice Blanchot (1998; 2011) e Roland Barthes

fundamentam (2012) essa pesquisa por suas reflexões sobre a especificidade da palavra ficcional, principalmente na compreensão da literatura menos como um objeto com o qual a análise se ocupa, e mais como um espaço que não possui significações determinadas ou fixas: um emaranhado repleto de descaminhos em que limites não são claramente definidos. Esse entendimento faz-nos perceber o indizível não somente como parte dos conteúdos temáticos dos contos sobre os quais nos debruçamos, mas como traço inerente ao nosso processo de pesquisa. Como afirmado por Blanchot (2011),

A comunicação da obra não está no fato de que ela tornou-se comunicável, pela leitura, a um leitor. A própria obra é comunicação, intimidade em luta entre a exigência de ler e a exigência de escrever, entre a medida da obra que tende para a impossibilidade, entre a forma onde ela se apreende e o ilimitado onde ela se recusa, entre a decisão que é o ser do começo e a indecisão que é o ser do recomeço. (p. 198-199)

A literatura detém um fundo de não-dito que se delineia a partir de um jogo de oposições: as significações, em sua instabilidade, relacionam-se à oscilação entre ausência e presença. Essa impossibilidade de apreensão, própria à emaranhada complexidade dos signos, é posta em evidência nos contos que estudamos: o desaparecido, entidade que desponta como presença-ausência monstruosa e terrorífica, acentua o horror do indizível e potencializa a artificialidade da palavra em sua impossibilidade representacional.

No primeiro capítulo, intitulado *(Des)caminhos do fantástico e do Gótico na literatura de Mariana Enriquez*, detemo-nos em uma discussão teórica sobre o fantástico e sobre a especificidade de sua linguagem na literatura, a fim de observar de que maneira estudos sobre a literatura fantástica contribuem para nossa análise. Estabelecemos uma relação entre a noção de retórica do indizível, de Jean Bellemin-Noël (1971), e discussões sobre os recursos da linguagem diante do indizível dentro da literatura testemunhal, a fim de refletir sobre o tema do desaparecimento como evocação da ditadura cívico-militar argentina. Traçamos, além disso, um breve panorama do Gótico no contexto da literatura latino-americana contemporânea, analisando a forma como a ficção de Enriquez ressignifica os tropos dessa tradição literária e propõe uma nova presença monstruosa em seu arcaibouço: o desaparecido.

No segundo, *O horror do indizível na literatura de Mariana Enriquez*, realizamos na primeira seção a análise comparativa entre os contos que pertencem

à categoria dos *que vão*, ou seja, *La casa de Adela* e *Cuándo hablábamos com los muertos*, buscando compreender a forma como essas escrituras encenam um *gesto testemunhal* a partir da indeterminação dos desaparecimentos como elemento que tematiza a construção narrativa. Posteriormente, realizamos a análise dos contos *Tela de araña* — os que vão — e *Bajo el agua negra* e *Chicos que faltan* — os que voltam — com foco na discussão sobre o caráter mistificador da linguagem, a partir da qual irradiam outros caminhos em que entrecem-se o horror sobrenatural e a evocação da ditadura militar; ademais, analisamos a construção de figuras intersticiais da tradição gótica como forma de evocar a impossibilidade inerente à questão representacional do desaparecido. É válido ressaltar que optamos por concentrar a análise dos contos em um só capítulo, tendo em vista o objetivo de manter coesa a divisão metodológica proposta, que encerra em si uma unidade de sentido importante para nossa interpretação.

No terceiro, *Pode o indizível dizer?*, tecemos uma discussão geral sobre os contos analisados, discutindo não só a forma como a ficção de Mariana Enriquez potencializa o horror do indizível pelo uso das convenções do Gótico e do fantástico, mas também como propicia uma espécie de reparação à impossibilidade representacional do desaparecido político. Nossas reflexões, neste capítulo, centram-se no poder performativo da palavra literária, sob a luz das reflexões de Maurice Blanchot, Roland Barthes e Judith Butler, enfocando na maneira como ao prescindir de um compromisso com uma função essencialmente prática a literatura funda novas possibilidades no imaginário histórico-social.

## 2 (DES)CAMINHOS DO FANTÁSTICO E DO GÓTICO NA LITERATURA DE MARIANA ENRIQUEZ

Por que o fantástico?

Essa questão, logo de pronto, nos atravessa. Dela desdobram-se outras: o que há, nos contos de Mariana Enriquez que nos propomos a estudar, que nos faz relacioná-los à literatura fantástica, conceito repleto de paradoxos e indeterminações? Ler essas narrativas sob esse viés não nos colocaria sob o risco de subordinar o âmbito literário a categorizações reducionistas e, assim, contradizê-lo, tendo em vista as significações inapreensíveis encerradas em uma obra literária? Ora, o conceito de literatura fantástica é uma incerteza por si mesmo: não somente no que tange à sua linguagem, mas também aos caminhos teóricos que foram traçados para discuti-lo.

A perspectiva estruturalista de Tzvetan Todorov (1975), por exemplo, buscou conceber o fantástico como gênero textual: um gênero vacilante, transitório, que existe somente no instante em que a hesitação — seu traço distintivo — permanece diante de um fenômeno que pode ser comprovado como natural ou sobrenatural. Sendo o primeiro comprovado, trata-se do gênero estranho; sendo o segundo, do maravilhoso, de tal forma que o fantástico, então, “parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo” (TODOROV, p. 48). A partir de seu corpus de análise, o autor concluiu que a literatura fantástica situou-se no passado, confinada a um grupo de obras presentes em determinado período do século XIX, com seus últimos exemplares esteticamente satisfatórios nos contos de Guy de Maupassant.

Esse gênero nada mais era, então, do que “a má consciência” de um século positivista (TODOROV, p. 176), pois buscava pôr em questão o confronto entre uma realidade objetiva e um evento sobrenatural, empreendimento que só poderia ser crível em um contexto em que se acreditasse em uma realidade fixa e objetiva, e em uma literatura que fosse simulacro dessa realidade, de modo que a função pragmática do sobrenatural tornou-se nula. Além disso, o advento da Psicanálise é apontado como um dos fatores que gerou o desmantelamento da função social da literatura fantástica, visto que esta, no contexto de uma sociedade marcada pela censura institucionalizada e por uma outra censura, mais sutil e geral, que era a da psique dos autores, funcionava como um meio de discutir simbolicamente questões

censuradas. Conforme exemplificado por Todorov, “Não se tem necessidade hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres” (p. 169) — sob essa perspectiva, os temas que antes encontravam escape na literatura fantástica passaram a ser discutidos pela Psicanálise numa relação de substituição.

O autor exemplifica *A Metamorfose*, de Franz Kafka, como a superação das histórias fantásticas tradicionais, pois a hesitação diante de um fenômeno estranho já não é o centro da narrativa: Gregor Samsa e o restante dos personagens conformam-se ao irracional, que se torna parte do jogo narrativo. A vacilação da realidade, causada pela transformação do humano em inseto, já não se faz o centro da história. A obra de Kafka explicitaria a autonomia do texto literário, regido por lógica própria, prescindindo do atestado de qualquer realidade que não a da ficção.

Posteriormente, outros autores opuseram-se ao autor búlgaro, buscando observar a vigência do relato fantástico na contemporaneidade: Irène Bessièrre (2012) observa que, ao invés de um gênero narrativo composto por uma estrutura fechada e situado em uma época específica, o fantástico é uma lógica narrativa, uma *poética da incerteza*, relato que “é comandado do interior por uma dialética de constituição da realidade e da desrealização própria do projeto criador do autor” (p. 02). A autora considera a utilização de marcas sócio-culturais e a percepção de convicções e ideologias do tempo postas na obra, aspectos não enfocados pela análise estruturalista de Todorov, para quem o efeito de hesitação do fantástico era fruto unicamente de aspectos verbais, sintáticos e semânticos.

Já Jaime Alazraki (2001) propôs o conceito de *neofantástico* para englobar as escrituras que, na pós-modernidade, não se valeram do confronto entre ordens opostas para gerar o fantástico. As obras de Cortázar, por exemplo, são constantemente encaixadas nessa categoria: distanciam-se da literatura fantástica tradicional por dispensar a irrupção do sobrenatural como elemento de estranheza e desestabilização. Alazraki percebe que esses relatos “Não são tentativas que buscam devastar a realidade evocando o sobrenatural (...) mas esforços que visam intuí-la e conhecê-la mais além daquela fachada construída racionalmente<sup>7</sup>” (p. 276). Assim, o sentimento de incerteza do neofantástico reside no desvelamento de uma

---

<sup>7</sup>Tradução nossa: “No son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural (...) sino esfuerzos orientados a intuírla y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construída” (ALAZRAKI, p. 276, tradução nossa).

realidade racional, cartesiana, que oculta sob sua aparente estabilidade o absurdo do insólito.

A dificuldade em delimitar os textos que efetivamente fazem parte dessa categoria relaciona-se não necessariamente à incerteza imposta pelo fantástico, mas à natureza mesma da obra literária, que nos orienta sempre para um *fundo de obscuridade* (BLANCHOT, p. 224, 2011) e, assim, contesta qualquer forma de dicotomia. Contraditoriamente, as dicotomias e categorias objetivas estão amplamente presentes nos estudos sobre o fantástico: é o que percebe Martha Nandorfy (2001), em seu ensaio *La literatura fantástica y la representación de la realidad*, ao afirmar que “O fantástico parece destinado a constituir uma categoria negativa, projetada contra o que se considera normal, natural e objetivo<sup>8</sup>” (p. 243). Valendo-se das noções da mecânica quântica sobre a inexistência de uma realidade objetiva, a autora percebe que “no lugar de dividir a experiência em real, irreal e um intermédio indeterminado, cabe afirmar que a realidade inclui níveis de experiência diferentes<sup>9</sup>” (p. 257).

O fantástico, sob esse viés, não é concebido como o polo oposto do real ou um território de hesitação entre realidade e irrealidade, mas como uma realidade em si mesma, posta em manifesto pela indeterminação da linguagem. A fantasticidade impõe essa indeterminação precisamente por sua impossibilidade de sobreviver às categorias fechadas às quais é normalmente submetida, sendo, por si só, uma *realidade enriquecida pela diferença* (NANDORFY, p. 261).

Percebemos que há, nesse pensamento, uma relação íntima com a noção de Blanchot (1998) sobre o imaginário literário, que se funda pela *negação global de realidades particulares*. Concebido assim, o espaço literário não é a reconstrução de uma realidade prévia, mas uma realidade outra, constituída em um movimento de negação do mundo que é, igualmente, uma aproximação ao *todo* desse mundo. A definição de fantástico oferecida por Nandorfy parece ir ao encontro dessa noção, contemplando a natureza volátil e incerta do fantástico:

O significado mais preciso de fantástico, seja em um contexto científico ou artístico, será, pois, ‘potencial’; um potencial suscetível de atualização na

---

<sup>8</sup> Tradução nossa: “Lo fantástico parece destinado a constituir una categoría negativa, proyectada contra lo que se considere normal, natural y objetivo” (NANDORFY, p. 243, tradução nossa).

<sup>9</sup> Tradução nossa: “en lugar de dividir la experiencia en real, irreal y un intermedio indeterminado, cabe afirmar que la realidad incluye niveles de experiencia diferentes” (NANDORFY, p. 257, tradução nossa).

experiência e na expressão, contanto que não se veja submetido à prática racional da exclusão.<sup>10</sup> (p. 259)

Conceber o fantástico como um potencial demonstra sua constante metamorfose e natureza intrinsecamente inapreensível: é uma definição que rejeita definições, especialmente dentro do marco contemporâneo: o fato de ainda estarmos vivendo-o dificulta uma observação mais ampla das singularidades do gênero fantástico recente. De forma geral, essa concepção auxilia-nos a compreender o lugar que determinados elementos, como a realidade, o medo, o impossível e a linguagem ocupam dentro da ficção fantástica na literatura contemporânea, em que a estabilidade de tais noções — especialmente de *realidade* — é posta em cheque.

A maleabilidade do Gótico e do fantástico, como é notável nos estudos que se propõem a estudar essas categorias, é uma de suas características mais acentuadas. Daí os múltiplos caminhos a partir dos quais suas perspectivas teóricas se ramificam, buscando dar conta da natureza fugaz de tais linguagens, que ultrapassam o invólucro da palavra literária e fazem-se presentes em outras modalidades artísticas. Cortázar, no ensaio *El sentimiento de lo fantástico*, percebe essa *inaprensibilidade*:

Ya no sé quién dijo, una vez, hablando de la posible definición de la poesía, que la poesía es eso que se queda afuera, cuando hemos terminado de definir la poesía. Creo que esa misma definición podría aplicarse a lo fantástico, de modo que, en vez de buscar una definición preceptiva de lo que es lo fantástico, en la literatura o fuera de ella, yo pienso que es mejor que cada uno de ustedes, como lo hago yo mismo, consulte su propio mundo interior, sus propias vivencias, y se plantee personalmente el problema de esas situaciones, de esas irrupciones, de esas llamadas coincidencias en que de golpe nuestra inteligencia y nuestra sensibilidad tienen la impresión de que las leyes, a que obedecemos habitualmente, no se cumplen del todo o se están cumpliendo de una manera parcial, o están dando su lugar a una excepción. (CORTÁZAR, 1982, n.p)

A constatação de que o fantástico é aquilo que *resta fora* quando termina-se de defini-lo cabe também ao Gótico, marcado por sua capacidade de difusão. Essa divergência de definições é, contudo, igualmente a potência de variação dessas linguagens, altamente sensíveis às conjunturas em que despontam e familiares ao não-familiar.

---

<sup>10</sup> Tradução nossa: “El significado más preciso de fantástico, ya sea en un contexto científico o artístico, será, pues, ‘potencial’; un potencial susceptible de actualización en la experiencia y en la expresión, en tanto en cuanto no se vea sometido a la práctica racional de la exclusión.” (NANDORFY, p. 259).

Para Cortázar, mais vale definir o fantástico — e, sob nossa visão, o Gótico — a partir de uma consulta ao próprio *mundo interior*, às vivências individuais, e, a partir daí, questionar o que constrói a fantasticidade de uma situação: as recentes incursões ao fantástico na literatura latino-americana parecem guiar-se sob a luz desse princípio, visto que questões como a identidade sociopolítica dos autores e seu pertencimento à conjuntura da América Latina envolvem-se intimamente, mas não de forma reducionista, na construção do insólito dessas ficções. Um exemplo disso está no *boom* latino-americano que tem como protagonistas autoras como Mariana Enriquez, Samanta Schweblin, María Fernanda Ampuero e Mónica Ojeda: o fantástico, o Gótico e suas relações com o feminino monstruoso são uma constante nas obras dessas escritoras, demonstrando como o sentimento do fantástico pode ser gerado a partir da individualidade de determinadas experiências, dramatizando aquilo que nelas perdura de absurdo, especialmente a partir da presença monstruosa que desponta como “o fragmento abjeto que permite a formação de todos os tipos de identidade” (COHEN, p. 53)

Por outro lado, David Roas (2016), em sua obra *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, apesar de reconhecer a multiplicidade de manifestações do fantástico que se produz dentro do marco pós-moderno da literatura fantástica, afirma que o efeito ameaçante, gerado pelo confronto problemático entre o real e o impossível, permanece sendo a essência das narrativas circunscritas nessa categoria. Tal confronto pode estar explícito no texto, como no caso das novelas góticas que compuseram as primeiras manifestações da literatura fantástica, ou voltado apenas para o seu leitor virtual, que está inserido em uma *experiência coletiva de realidade* que inevitavelmente mediatizará sua resposta, tal como em *A Metamorfose*, de Kafka.

Reiteramos que não buscamos categorizar nosso corpus de estudo dentro de uma noção unívoca de fantástico. Sendo escrituras que pertencem ao contexto do pós-modernismo, que é “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p. 19), é notável que tanto elementos de um fantástico tradicional, como aquele analisado por Todorov, quanto do neofantástico de Alazraki, por exemplo, podem ser encontrados nas narrativas que compõem as obras de Enriquez.

Ao mesmo tempo, dentre as escrituras que selecionamos para o nosso estudo, não devemos ignorar o fato de que *há uma regularidade* no trato com o

fantástico, que é aquela prevista por Roas: a conservação de seu aspecto assombroso no confronto com a (ideia de uma) realidade, traço que em correntes como o realismo mágico ou o neofantástico, tradicionalmente associados à literatura latino-americana, não é considerado.

Tomemos como exemplo o seguinte trecho de *La casa de Adela*:

Nos hicimos amigos porque ella tenía los mejores juguetes importados, que le traía su papá de Estados Unidos. Y porque organizaba las mejores fiestas de cumpleaños cada 3 de enero, poco antes de Reyes y poco después de Año Nuevo, al lado de la pileta, con el agua que, bajo el sol de la siesta, parecía plateada, hecha de papel de regalo. Y porque tenía un proyector y usaba las paredes blancas del living para ver películas mientras el resto del barrio todavía tenía televisores blanco y negro.<sup>11</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

Aí, percebemos o empreendimento na construção de uma realidade que nos seja familiar, seja na descrição objetiva e detalhada de espaços e objetos, seja na menção a períodos e localidades específicas de um mundo objetivo: o dia de Reis, o Ano Novo, os Estados Unidos, o bairro argentino de Lanús. Tal ilusão referencial relaciona-se àquilo que Barthes (2012) chamou de *efeito de real*, em que o realismo presente em escrituras, ao invés de estabelecer uma aproximação pretensamente fidedigna com alguma realidade fixa, trata-se de significação por si mesmo: “é a categoria do “real” (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada; noutras palavras, a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo” (p. 189).

Tal familiaridade, contudo, existe em colisão com um não-familiar que é evocado a todo instante pelas histórias de terror recontadas e inventadas por Adela e Pablo ou pelas sombras que dançam e saúdam brincalhonas enquanto as crianças contam essas histórias, conforme testemunhado pela narradora: “*No puedo olvidarme de esas tardes: cuando Adela contaba, cuando se concentraba y le ardían los ojos oscuros, el parque de la casa se llenaba de sombras, que*

---

<sup>11</sup> “Ficamos amigos porque ela era uma princesa de subúrbio, mimada em seu enorme chalé inglês inserido em nosso bairro cinzento de Lanús, tão diferente que parecia um castelo e seus habitantes, os senhores, e nós, os servos em nossas casas quadradas de cimento com jardins raquíticos. Ficamos amigos porque ela tinha os melhores brinquedos importados, que seu pai trazia dos Estados Unidos. E porque organizava as melhores festas de aniversário a cada 3 de janeiro, pouco antes do dia de Reis e pouco depois do Ano-Novo, ao lado da piscina, com a água que, sob o sol da hora da sesta, parecia prateada, feita de papel de presente. E porque tinha projetor e usava as paredes brancas da sala de estar para ver filmes enquanto o resto do bairro ainda tinha televisores em preto e branco.” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

*corrían, que saludaban burlonas*<sup>12</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p). Esse jogo de sombras brincantes, que espreitam sem jamais se revelarem, é a essência das narrativas que compõem o nosso corpus, em que o indizível e o oculto estabelecem-se não como mistério a ser revelado, mas como tudo aquilo que há quando se buscam respostas. Essas escrituras não nos deixam entrever os corpos que projetam as sombras: o que nos resta é o *fundo de real* sobre o qual se projetam, progressivamente desfeito pelo inexplicável.

Tal procedimento ilustra a reflexão de Roas sobre o relato fantástico, em que os motivos que compõem o seu universo “são expressões de uma vontade subversiva que, diante de tudo, busca transgredir essa razão homogeneizadora que organiza nossa percepção do mundo e de nós mesmos<sup>13</sup>” (p. 64). Nessas tramas, o movimento de estabilização e desestabilização gerado pelo confronto problemático entre real e impossível impõe-se a partir do inexplicável. A irrupção do fenômeno impossível é marcada pelo assombro, percebida principalmente por tropos da tradição literária gótica como a figura da casa mal assombrada, em *La casa de Adela*, do fantasma, em *Tela de araña*, do monstro e do morto-vivo, em *Bajo el agua negra*, e do duplo, em *Chicos que faltan*.

Garrido (2014) observa essa tendência de incorporação de tradições na ficção fantástica contemporânea de escritoras argentinas, Enriquez dentre elas, afirmando que nessas narrativas ocorre “uma espécie de hibridização onde se justapõem elementos estranhos mas próximos ao fantástico” (p. 02)<sup>14</sup>. É também o que Roas (2016) pontua na seguinte reflexão:

(...) os autores fantásticos contemporâneos se situam em uma tradição bem definida, estão empregando convenções formais e temáticas já existentes, ainda que, ao mesmo tempo (e isso é quase uma regra na história desta categoria), estejam renovando alguns desses recursos.<sup>15</sup> (2016, n.p)

Essa renovação de convenções formais e temáticas, em Enriquez, ocorre a partir da retomada de horrores histórico-sociais: a figura do fantasma, em sua

<sup>12</sup> “Não consigo esquecer aquelas tardes: quando Adela contava, quando se concentrava e seus olhos escuros ardiam, o jardim da casa se enchia de sombras, que corriam, que saudavam, brincalhonas” (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

<sup>13</sup> Tradução nossa: “*son expresiones de una voluntad subversiva que, ante todo, busca transgredir esa razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos*”

<sup>14</sup> Tradução nossa: “*una suerte de hibridación en donde elementos ajenos pero aledaños a lo fantástico se yuxtaponen*”

<sup>15</sup> Tradução nossa: “*(...) los autores fantásticos contemporâneos se sitúan en una tradición bien definida, están empleando unas convenciones formales y temáticas ya existentes, aunque, al mismo tiempo (y eso es casi una norma en la historia de esta categoría), están renovando algunos de esos recursos.*”

relação limítrofe com vida e morte, passado e presente, surge como a assombrosa memória do genocídio militarista; o monstro, em seu estatuto de entidade que promove a confusão de fronteiras entre humano e inumano, é engendrado não por forças sobrenaturais, mas pelas relações sociais que o empurram para a marginalização; a casa mal-assombrada, vazia, remete à memórias irresgatáveis; o duplo acentua a impossibilidade de se recuperar fidedignamente e processar a perda daqueles que desapareceram. É importante frisar, entretanto, que o fantástico e o horror construídos nas escrituras de Enriquez ultrapassam essas retomadas e renovações de convenções temáticas. O desaparecido, como entidade que implica um vazio na linguagem, evidencia o caráter horrífico do indizível, pois é uma figura que não pode ser circunscrita senão num espaço de incerteza e hesitação perpétua.

Nesse sentido, repensar a noção de *retórica do indizível*, proposta por Jean Bellemin-Noël (1971) em seus estudos sobre o fantástico e relacioná-lo ao empreendimento da linguagem diante de horrores concebidos como inexprimíveis, é de grande importância para conduzir o nosso olhar às escrituras que nos propomos a analisar, tendo em vista que a linguagem e seu fundo de indizível emergem como artifícios de construção do horror e do fantástico.

## **2.1 A retórica do indizível e experiências-limite**

Narrativas sobre desaparecimento inevitavelmente lidam com os percalços impostos à linguagem na tentativa de versar sobre experiências-limite. Afinal, de que forma ressaltar o horror de uma ausência que é, ao mesmo tempo, a projeção de uma presença no vazio? Que, não sendo a morte, é uma forma de subtração da vida? Se o que resta é a incerteza, como tal incerteza pode ser circunscrita pelas técnicas convencionadas da escrita mantendo os traços do horror que a funda? Esses questionamentos remetem à tópica do irrepresentável na literatura, principalmente no que toca ao âmbito dos relatos que buscaram, de alguma forma, retratar os horrores de eventos históricos.

Primo Levi é um dos nomes de maior destaque dentro dessa instância: químico turinense e escritor italiano, dedicou-se à produção de uma série de obras que evocam a sua experiência como prisioneiro de Auschwitz-Birkenau. Em *É Isto um Homem?*, o autor parte não da necessidade de denúncia ou da representação fidedigna do evento da Shoah, mas do ímpeto de compartilhar a experiência

traumática dos campos de concentração: "A necessidade de contar 'aos outros', de tornar 'os outros' participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares" (LEVI, 1988, p. 08).

Essa necessidade de relatar decorre precisamente do fato de se viver uma experiência que está além — ou aquém? — da palavra. A impossibilidade de atingir a verdade do que foi vivido torna-se a força motriz das elaborações, parte da tentativa de compreender ou, como nas palavras de Levi, atingir uma “liberação interior” (LEVI, 2013, p. 08). Em seu *O ofício alheio*, o autor parece encapsular na seguinte afirmação o impossível que é inerente não à escrita testemunhal, mas à linguagem e ao ser humano por si só: “quem deseje ou queira demonstrar quão grandes são as coisas muito grandes e quão pequenas são as pequenas se depara com uma antiga surdez nossa, além da insuficiência da linguagem comum” (LEVI, 2016, p. 09). Não por isso, todavia, deve-se supor que ao horror de um acontecimento deva ser oferecido somente o silêncio. Como afirmado por Seligmann-Silva (2008),

A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 106)

Desse modo, a insuficiência normalmente associada à linguagem diante da representação do acontecimento pode ser compreendida como uma força contra o esquecimento; e, para além disso, o próprio esquecimento desponta como um trufo para a imaginação e para o relato da experiência. Não se trata de empreender em tentativas de reproduzir o horror de um acontecimento em sua totalidade, mas de perceber que este acontecimento — dentro de um *regime estético* das artes, conforme o pensamento de Rancière (2012) — “não impõe nem proíbe por si mesmo nenhum meio (*moyen*) de arte. E não impõe à arte nenhum dever de representar ou de não representar desta ou daquela maneira” (RANCIÈRE, 2012, p. 140).

Isto quer dizer que o irrepresentável não é irrepresentável por não existir uma linguagem para dizê-lo, mas, ao contrário, a linguagem que existe não lhe é própria, de forma que “seria possível dizer que o irrepresentável repousa justamente aí, na impossibilidade de uma experiência se expressar em sua língua própria”

(RANCIÈRE, 2012, p. 137). Não existindo, assim, uma língua *própria* para o horror, sobra-nos fabular com a língua que resta, encontrando fissuras e modos de jogar com a impossibilidade representativa.

Trazer a literatura testemunhal à luz em um estudo que se detém sobre literatura fantástica e Gótica é uma dessas maneiras de jogar: essa escolha pode parecer, no mínimo, paradoxal — mais ainda se lembrarmos que as escrituras aqui estudadas não possuem, em si, nenhum intuito testemunhal declarado. Enquanto o compromisso da primeira com a verossimilhança dos fatos se sobressai, as outras parecem enveredar por um caminho diametralmente oposto, em que, ainda que se tenha a verossimilhança no horizonte criativo, é somente para desestabilizá-la. Mas é no que se refere ao indizível que essas duas literaturas convergem: ambas pressupõem torções na linguagem para formular aquilo que é concebido como irrepresentável — uma, com o horror de um acontecimento histórico; outra, com um elemento sobrenatural que escapa à economia do real. Convoca-se uma relação insólita com a linguagem em ambos os casos.

Nesse sentido, Jean Bellemin-Noël (1971), em seu ensaio *Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques*, afirma que, em um olhar atento da técnica empregada pelos autores do fantástico para conferir realidade ao irreal, é possível assinalar uma *retórica do indizível*. Esta retórica consiste em meios de dizer, a todo custo, aquilo que não se deixa formular em uma língua já convencionalizada.

A fim de demonstrar o procedimento, o autor menciona, no nível lexicológico dos relatos fantásticos, o furor pela fabricação de nomes: na obra de H.P Lovecraft, por exemplo, entidades e seres monstruosos são denominados a partir de significantes inventados, tais como *Cthulhu*, *Azathoth*, *Nyarlathoep*; nomes comuns, do mesmo modo, são empregados de maneira a assumirem novas significações, como *Os Grandes Antigos* ou *O Caos Rastejante*; ademais, são constantes os signos que funcionam como espécies de não-signos, como *A Coisa*, *A Entidade* (a maiúscula inicial funciona como uma embreagem de esvaziamento do significado). Bellemin-Noël afirma que todos esses vocábulos marcados por uma espécie de insignificação no plano da linguagem de comunicação são, evidentemente, dotados de um significado, mas aproximativo: “(...) eles instauram um [curto-] circuito

significativo porque são conectados com uma rede de imagens delimitada<sup>16</sup> (p. 113), de forma que sua eficácia é unicamente *transferencial*, não *referencial*.

Além da questão da nominalização, o autor menciona um procedimento que denomina de pseudo-preterição. A figura retórica clássica da preterição, que consiste em tratar um determinado assunto ao mesmo tempo que se afirma que ele será evitado, assume uma fórmula análoga no relato fantástico. Tomando como exemplo a sentença recorrente nessas escrituras de *Impossível descrever aquilo que...*, o autor observa que se estabelece, depois de tal declaração, um procedimento de preterição verdadeira em que se tenta descrever aquilo que se concebeu como impossível de descrever, normalmente por meio de comparações e metáforas, mas logo se percebe que, de fato, nada foi efetivamente descrito — produz-se uma passagem para o *além do descritível*: “Após o anúncio de que vamos silenciar algo que não pode ser dito, propomos alguns traços metafóricos que desenham como em negativo o impossível de descrever<sup>17</sup>” (BELLEMIN-NOËL, p. 113).

Há uma pseudo-preterição, então, porque devido ao artifício consagrado da preterição, o leitor é levado a acreditar que se trata de uma preterição verdadeira, quando, na verdade, aquilo que nos é oculto assume uma espécie de evidência somente pelo fato de que *nos é mostrado que nada nos pode ser mostrado*. Dessa forma,

É um pouco como o sonho que nos oferece, na fragilidade de um discurso semi-esquecido, a imagem disfarçada e anódina de uma situação crucial que não devemos admitir para nós mesmos, mas que sabemos que existe, e que é crucial. O movimento preteritivo tem aqui um duplo efeito: nessa medida, talvez se sobreponha ao sentido profundo da escrita fantástica.<sup>18</sup> (BELLEMIN-NOËL, p. 113)

Apesar de em seu conceito de retórica do indizível Bellemin-Noël comungar com o pensamento de Todorov, parece-nos produtivo repensar tal conceito para além dos processos de nominalização e pseudo-preterição: qual é o lugar da retórica

<sup>16</sup> Tradução nossa: “ils instaurent un [court-] circuit signifiant parce qu'ils sont connectés avec un réseau d'images délimité” (BELLEMIN-NOËL, 1971, p. 113)

<sup>17</sup> Tradução nossa: “Après l'annonce qu'on va taire quelque chose qui ne peut être dit, on propose quelques traces métaphoriques qui dessinent comme en négatif l'impossible à décrire” (BELLEMIN-NOËL, 1971, p. 113)

<sup>18</sup> Tradução nossa: “C'est un peu comme le rêve qui nous offre, dans la fragilité d'un discours à demi oublié, l'image déguisée et anodine d'une situation cruciale qu'il ne faut pas s'avouer mais dont on sait qu'elle existe, et cruciale. Le mouvement préteritif est ici à double effet: dans cette mesure, il recoupe peut-être le sens profond de l'écriture fantastique” (BELLEMIN-NOËL, 1971, p. 113)

do indizível dentro de um viés pós-estruturalista de texto literário, em que o estruturalismo permanece parcialmente?

Barthes afirma que “O Texto não é a coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação” (2012, p. 70). Diante dessa natureza de multiplicidade, a palavra literária detém um inegável *fundo de indizível*, não no sentido de que dela nada se pode depreender, mas de que nada pode ser *definitivamente* depreendido, visto que “O Texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural *irredutível* (e não apenas aceitável)” (p. 70).

A retórica do indizível pode ser vista assim como um processo que subjaz o próprio cerne do processo literário, ao invés de um traço limitado às questões lexicais, sintáticas e semânticas do relato fantástico. O que nos parece, de fato, é que o fantástico contemporâneo põe em evidência o processo pelo qual tal retórica se efetiva: se os textos alinhados ao realismo se limitam a uma construção de ilusão referencial por meio do efeito de real, na literatura fantástica pós-moderna a questão da performatividade da palavra é colocada em cheque a partir do tensionamento entre real e sobrenatural, que lança luz sobre o fazer ficcional e conseqüentemente problematiza qualquer pretensa estabilidade de construtos da linguagem.

É sobre esse potencial subversivo do fantástico que Bessièrre (2012) discute em seu ensaio *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha*, ao afirmar que

(...) Para ser verdadeiramente criadora, a poética do relato fantástico supõe o registro dos dados objetivos (religião, filosofia, esoterismo, magia) e a sua desconstrução: não devido a uma argumentação intelectual (...), mas por causa da definição desses dados como um conjunto de sistemas de signos repentinamente inaptos de dizer e de transformar, no registro da regulação e da ordem, o acontecimento posto no centro do drama fantástico. (p. 307-308)

Nos contos que percorremos nesta pesquisa, essa *inaptidão de dizer* conferida aos dados objetivos assume uma dimensão ainda mais profunda, visto que a figura do desaparecido explicita o trabalho da linguagem diante da impossibilidade do luto, na tentativa de dizer aquilo que é essencialmente indizível.

O próprio significante *desaparecidos* encerra essa contradição de significações, como notado por Glocer Fiorini (2020) em seu artigo *Os desaparecidos: limites e expansões da representação*, em que reflete sobre os efeitos psíquicos da violência de Estado na Argentina do período ditatorial,

discutindo a desapareição de pessoas como consequência de um plano sistemático de extermínio para gerar o terror massivo. A palavra *desaparecido*, conforme o pensamento da autora,

Por um lado, remete a uma série de significações (tortura, vexame, voos da morte, campos de concentração) conectadas com o desaparecimento forçado de pessoas; por outro, àquilo que resiste à significação, a uma representação psíquica impossível. Há uma zona de vazio psíquico na qual o real excede as possibilidades de representação — alude ao impensável, além das palavras. Há um nome, *desaparecido*, sem corpo nem destino, um *vazio de discurso*. E isso cria enormes dificuldades quanto a suas possibilidades de inscrição psíquica. *Estes dois planos contrários, significações e vazio psíquico, coexistem sem se anularem mutuamente.* (p. 127)

Essa zona de vazio psíquico na qual o real excede as possibilidades de representação é exatamente o domínio do fantástico, sempre imbricado aos modos de existência que existem nas fronteiras, nos entres: entre vida e morte, entre passado e presente, entre humano e inumano. Em Enriquez, o corpo desaparecido é essa entidade fronteira, fundadora de vazios e assombros.

As narrativas que percorremos não parecem buscar, necessariamente, um modo de subverter a impossibilidade de representação do corpo desaparecido, mas, ao contrário, ressaltar o horror que existe nessa “exclusão radical, psíquica e social, impossível de ser nomeada como morte” (FIORINI, 2020, p. 125), que é a desapareição. Os rastros de um período histórico marcado por essas ausências e vazios, ao mesmo tempo que se diluem na linguagem do fantástico, mostrando que as relações com o contexto social são somente uma parte ínfima desses relatos, parecem potencializar-se pelo índice de indeterminação que o relato fantástico possui por si só, tendo em vista sua natureza fundada em contradições. Como dito por Bessièrre (2012),

O relato fantástico utiliza marcos sócio-culturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época. Ele corresponde à colocação em forma estética dos debates intelectuais de um determinado período, relativos à relação do sujeito com o supra-sensível ou com o sensível; pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convicções e das ideologias do tempo, postas em obra pelo autor. (BESSIÈRE, 2012, p. 306)

O desaparecido, conotado pelas marcas sócio-culturais de um imaginário marcado pelo trauma histórico dos desaparecimentos, evidencia o caráter

assombroso de uma perda que não encontra maneira de ser processada. Nas escrituras de Enriquez, essa figura torna-se uma presença monstruosa essencialmente fundada na ausência, que escapa do real e encontra refúgio no domínio do sobrenatural: está, afinal, tão atrapado entre morte e vida quanto criaturas intersticiais como fantasmas, vampiros ou mortos-vivos.

Tal panorama torna forçoso um olhar aos tropos da tradição gótica, tendo em vista não somente sua constante resignificação na contemporaneidade, mas as relações de contiguidade que estabelecem com os temas do indizível sobre os quais nos detemos. A partir desse diálogo, buscamos observar de que forma o *desaparecido* desponta como uma presença inserida no arcabouço de figuras insólitas dessa tradição.

## 2.2 O lugar do Gótico na literatura latino-americana contemporânea

Não temos o intuito de nos deter em discussões teóricas relativas à diferenciação entre Gótico e fantástico: em ambas as categorias, preserva-se o traço de ameaça do sobrenatural que entrecruza as escrituras analisadas nesta pesquisa — aquilo que Freud (2010), em seu ensaio *O inquietante*, percebe como o *das unheimlich*, ou seja, o não-familiar. O autor, notando como é raro um psicanalista sentir-se inclinado a investigações estéticas, detém-se nesse domínio que considera marginalizado e negligenciado pela literatura especializada, empreendendo o objetivo de buscar um núcleo comum de coisas circunscritas que evoquem o sentimento de inquietante.

Freud destaca dois caminhos: explorar que significados a evolução da língua depositou na palavra *unheimlich* ou reunir tudo aquilo que desperta em nós tal sentimento. A definição que antecipa, a partir de ambos os caminhos, é a seguinte: “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331). Centrando-se no caminho do inquietante a partir da linguagem, pontua que a palavra alemã *unheimlich* é o oposto de *heimlich*, *heimisch*, *vestraut* [doméstico, autóctone, familiar] — a partir dessa relação lexicológica, conclui-se que algo é assustador por não ser conhecido e familiar. Freud, porém, procura ir além dessa equação *inquietante* = *não-familiar*, percebendo que, no do desenvolvimento da palavra, em

algumas definições o significado de *heimlich* coincide com *unheimlich*, de modo que *unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*.

Para então debruçar-se sobre a tese de que a incerteza intelectual não é o que está no cerne do inquietante, Freud retoma o pensamento de Jentsch, que em sua análise de situações inquietantes, toma como objeto de análise a obra literária de E.T.A Hoffman, *O homem de Areia*, para observar o artifício que considera um dos mais inquietantes, que é o da *dúvida de que um ser aparentemente animado esteja vivo ou vice-versa*. Freud contrapõe o autor ao argumentar que esse artifício, na escritura de Hoffman, não é o principal para que se construa o efeito inquietante, mas sim o medo do protagonista de ter os olhos arrancados, que retoma uma terrível angústia infantil — e que, sob os preceitos da Psicanálise, é um substituto para o medo da castração. O autor então recorre ao fator infantil para explicar a gênese do sentimento inquietante em outros casos. Alguns dos mencionados e analisados por Freud são: o tema do duplo; o fator da repetição; a onipotência do pensamento. Da análise desses casos, conclui que o elemento angustiante caracteriza-se por ser algo reprimido que retorna: não é algo novo ou alheio, mas há muito familiar à psique, e que somente através da repressão alheou-se dela.

O ameaçante do fantástico e do Gótico é gerado por um processo semelhante: aquilo que inquieta, nesses relatos, não inquieta tão somente por seu caráter adventício, mas sim por ser aquilo que, resguardando traços de familiaridade da realidade conhecida, irrompe de maneira insólita, desafiando as concepções do que se tem como real ou irreal.

Não à toa a evocação de ansiedades socioculturais é uma das principais marcas da literatura gótica desde as suas raízes históricas, na Europa do século XVIII. À época, *Gothic* era um termo utilizado para se referir a um conjunto de ideias e práticas bárbaras de superstição, ignorância, fantasias extravagantes e selvageria natural relacionado à Idade Média. Na literatura gótica, a alusão a esse passado execrado e a retomada de motivos das produções artísticas desse período era uma constante, fazendo com que a novela gótica fosse inicialmente concebida como uma forma de transgressão social, por contestar os valores estéticos da época — tais como a uniformidade, a simetria e a ordem.

Fred Botting (2005), em seu estudo realizado sobre a estética do Gótico, pontua a maneira como tal movimento incorporou as inquietações geradas pelo

advento do Iluminismo, que buscava mudanças políticas, econômicas e sociais na sociedade da época:

As obras góticas e sua ambivalência perturbadora podem, portanto, ser vistas como efeitos de medo e ansiedade, como tentativas de explicar ou lidar com a incerteza dessas mudanças. Elas são também tentativas de explicar o que o Iluminismo deixou inexplicado, esforços de reconstruir os mistérios divinos que a racionalidade havia começado a desvendar, de recuperar passados e histórias que ofereceram uma permanência e unidade além dos limites da ordem racional e moral.<sup>19</sup> (BOTTING, 2005, p. 15)

Nesse cenário, o Gótico literário se estabelece como uma escrita do excesso, em que atmosferas misteriosas e fantasmagóricas “sinalizaram repetidamente o retorno perturbador de passados sobre presentes<sup>20</sup>” (BOTTING, 2005, p. 01). A recorrência de figuras como fantasmas, monstros, demônios, cadáveres, esqueletos, casas mal assombradas, dentre outros motivos que povoam a ficção gótica e desafiaram o Racionalismo, mais do que artifícios de produção de horror, são figurações de determinadas inquietações culturais que, com o decorrer do tempo e de acordo com a sociedade em que se inserem, assumem novas conotações, tendo em vista que “As narrativas góticas nunca escaparam das preocupações de seu próprio tempo, apesar das pesadas armadilhas históricas<sup>21</sup>” (BOTTING, p. 02, 2005)

Por esse pensamento, é notório o quanto o Gótico está longe de ser uma categoria fixa ou fechada, a despeito da regularidade dos recursos que o compõem. Sua capacidade de difusão, inclusive, é indicada por Botting (2005) como uma de suas principais propriedades: “A ficção científica, a novela de aventura, a literatura modernista, a ficção romântica e a escrita popular de horror frequentemente ressoam com motivos góticos que foram transformados e deslocados por diferentes ansiedades culturais<sup>22</sup>” (BOTTING, p. 09). Assim, o Gótico é, de certo modo, uma forma híbrida, que se incorpora em outras formas literárias e as transforma, bem como desenvolve e muda suas próprias convenções em relação aos novos modos de escrita.

---

<sup>19</sup> Tradução nossa: “Gothic works and their disturbing ambivalence can thus be seen as effects of fear and anxiety, as attempts to account for or deal with the uncertainty of these shifts. They are also attempts to explain what the Enlightenment left unexplained, efforts to reconstruct the divine mysteries that reason had begun to dismantle, to recuperate pasts and histories that offered a permanence and unity in excess of the limits of rational and moral order.” (BOTTING, 2005, p. 15)

<sup>20</sup> Tradução nossa: “have repeatedly signalled the disturbing return of pasts upon presents” (BOTTING, 2005, p. 01)

<sup>21</sup> Tradução nossa: “Gothic narratives never escaped the concerns of their own times, despite the heavy historical trappings” (BOTTING, p. 02, 2005)

<sup>22</sup> Tradução nossa: “Science fiction, the adventure novel, modernist literature, romantic fiction and popular horror writing often resonate with Gothic motifs that have been transformed and displaced by different cultural anxieties” (BOTTING, p. 09)

Tal como os espectros que ocupam abundantemente suas histórias, o Gótico burla a própria morte: é monstruoso, pois o monstro, como dito por Jeffrey Jerome Cohen (2000), sempre escapa: “(...) o corpo do monstro é, ao mesmo tempo, corpóreo e incorpóreo; sua ameaça é sua propensão a mudar” (COHEN, p. 28, 2000). Por ser uma estética que nasce a partir das aflições socioculturais, e como estas nunca cessam de existir, o Gótico encontra novos territórios — turvos e pantanosos — em que possa emergir; sua relativa estabilidade reside precisamente em sua capacidade de transgressão: “As obras góticas passaram a abrigar uma ambivalência repugnante que revelava a instabilidade não apenas dos modos de representação mas também das estruturas que sustentavam essas representações<sup>23</sup>” (BOTTING, 2005, p. 15)

Por esta razão, falar de um Gótico latino-americano torna-se possível. É contra a própria natureza dessa estética limitá-la de forma reducionista às suas raízes históricas europeias ou às regiões em que alcançou popularidade, através de nomes como Ann Radcliffe ou Matthew Lewis. Muitos estudos, principalmente dentro do marco do pós-modernismo, partem desse pensamento para descentralizar o estudo do Gótico: perceber não somente sua difusão temática, mas também geográfica e cultural.

Sandra Casanova-Vizcaíno e Inés Ordiz (2021), na obra *Latin American Gothic in Literature and Culture*, propõem o estudo do contexto do Gótico na literatura latino-americana, observando suas configurações em obras de autores comumente lidos sob o estatuto da literatura fantástica ou do realismo mágico. As autoras apontam o Gótico como um modo literário historicamente concebido como ingênuo e repetitivo. No cenário da América Latina, esse descrédito pode ser observado, por exemplo, na omissão de narrativas dessa categoria no influente *Antologia da Literatura Fantástica*, organizada por Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares (2019), obra que estabeleceu as primeiras definições do fantástico na América Latina. Apesar disso, os autores da *Antologia* não omitem ficções que contêm motivos literários tipicamente associados ao Gótico, tais como vampiros, fantasmas e castelos.

---

<sup>23</sup> Tradução nossa: “Gothic works came to harbour a disgusting ambivalence which disclosed the instability not only of modes of representation but also of the structures that held those representations in place” (BOTTING, 2005, p. 15)

Casanova-Vizcaíno e Ordiz (2021) percebem que, para além de aspectos formais, a ausência do Gótico nos estudos literários latino-americanos e caribenhos está conectada com questões de identidade, nacionalidade e mercado global. Um exemplo disso é a divisão binária entre o realismo mágico e o Gótico: a primeira categoria é comumente relacionada à uma concepção mágica de realidade típica da América Latina e o segundo às sombras do racionalismo europeu e norte-americano. As autoras retomam a noção de *globalgothic* (“gótico global”) proposta pelo pesquisador Glennis Byron, que consiste na compreensão do Gótico como um produto e sintoma da modernidade, que emergiu em outros territórios além do europeu ou norte-americano, modulado por condições culturais e históricas específicas. Tal pensamento é de suma importância para nosso estudo, não somente por demonstrar a relevância da categoria do Gótico na sociedade global contemporânea, mas também por permitir uma análise literária que supere o corpus eurocentrista voltado ao tema:

(...) o Gótico na América Latina é bastante enraizado em realidades e histórias locais, e frequentemente ligado a diferentes processos de modernização. Estes incluem a colonização e ocupação da região pela Europa ou pelos Estados Unidos; a formação dos novos Estados-nação seguindo as guerras de independência; e o colapso, falha, exaustão e ausência de projetos nacionais que conduzem à violência, desigualdade e exclusão.<sup>24</sup> (CASANOVA-VIZCAÍNO; ORDÍZ, 2021, p. 07)

Pode-se falar, à vista disso, de uma *tropicalização* do Gótico, como sugere Gabriel Eljaiek-Rodríguez (2014) em sua análise do surgimento do Gótico na América Latina:

Essa hibridização ou tropicalização é uma maneira de apropriar-se das imagens e valores de uma cultura dominante (nesse caso, europeia) com o intuito de gerar produtos autóctones, mantendo um vínculo com o “original” enquanto discute e questiona conteúdos e imagens da cultura dominante.<sup>25</sup> (ELJAIK-RODRÍGUEZ, 2014, p. 14)

---

<sup>24</sup> Tradução nossa: “(...) the Gothic in Latin America is very much rooted in local realities and histories, and often linked to different processes of modernization. These include the colonization and occupation of the region by Europe or the United States; the formation of the new nation-states following the wars of independence; and the collapse, failure, exhaustion, and absence of national projects that lead to violence, inequality, and exclusion.” (CASANOVA-VIZCAÍNO; ORDÍZ, 2021, p. 107)

<sup>25</sup> Tradução nossa: “This hybridization or *tropicalization* is a way of appropriating the images and values of a dominant culture (in this case, European) in order to generate autochthonous products, maintaining a bond with the “original” while discussing and questioning issues and images of the dominant culture.” (ELJAIK-RODRÍGUEZ, 2014, p. 14)

Essa especificidade no tratamento com o Gótico é proeminente na literatura de Mariana Enriquez, especialmente na construção ficcional da violência, da desigualdade e da exclusão presentes na sociedade argentina — e latino-americana — contemporâneas. Ao mesmo tempo, porém, que seus textos têm esse trato específico com o Gótico, mantêm traços que são recorrentes da categoria, afinal, ainda que os elementos góticos tenham sido pulverizados na ficção e na cultura ocidental, certas características da estrutura narrativa e da visão de mundo góticas permanecem, tais como “o locus horribilis, a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica do passado” (FRANÇA, 2018, p. 01). Nos contos que estudamos, todos estes elementos podem ser encontrados, mas imbuídos de novas significações ou, melhor dito, *tropicalizados*.

Um exemplo dessa tropicalização ocorre no conto *Bajo el agua negra*. Na descrição da Buenos Aires ficcional que ambienta a trama, é nítido um trabalho narrativo que evidencia as problemáticas sociais que consomem o local, como a violência policial contra a população periférica e a poluição massiva do rio Riachuelo, que, de tão nociva, impossibilita qualquer forma de vida em suas águas: “(...) não podia esquecer que o rio negro que bordejava a cidade estava basicamente morto, em decomposição: não conseguia respirar. Era o rio mais poluído do mundo, garantiam os especialistas” (ENRIQUEZ, n.p).

O rio assume o estatuto de criatura monstruosa, objeto de horror, a partir dos dejetos que são descartados em suas águas:

Hacia años, también, que se hablaba de limpiar el Riachuelo, ese brazo del Río de la Plata que se metía en la ciudad y luego se alejaba hacia el sur, elegido durante un siglo para arrojar desechos de todo tipo, pero, sobre todo, de vacas. Cada vez que se acercaba al Riachuelo, la fiscal recordaba las historias que contaba su padre, trabajador durante un tiempo muy corto de los frigoríficos orilleros: cómo tiraban al agua los restos de carne y huesos y la mugre que traía el animal desde el campo, la mierda, el pasto pegoteado. «El agua se ponía roja», decía. «A la gente le daba miedo.»<sup>26</sup> (ENRIQUEZ, n.p)

Tal processo de monstrificação estende-se ainda para os filhos das famílias da comunidade ao redor do rio, que morrem de câncer ou, no caso dos mais novos,

---

<sup>26</sup> “Fazia anos também que se falava em limpar o Riachuelo, esse braço do rio da Prata que se metia na cidade e depois partia rumo ao sul, eleito durante um século o destino de refugos de todo tipo, mas sobretudo de vacas. 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. (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

nascem com malformações: “Brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienas<sup>27</sup>” (ENRIQUEZ, n.p). Quando Marina encontra uma das crianças vítimas das mutações, nota-se a ênfase da fusão entre humano e animal que evoca, vagamente, a literatura de horror cósmico de H.P Lovecraft, com suas criaturas híbridas de humanos e seres aquáticos.

Embora a visão da criança desperte a repulsa e algum grau de horror na narradora-protagonista, esses corpos, mesmo concebidos como monstruosos, não residem tão somente na ordem do fantástico; tratam-se de entidades imbricadas de realismo:

Tenía un cuerpo de ocho o diez años y ni un solo diente.  
El chico se le acercó y, cuando estuvo a su lado, ella pudo ver cómo se habían desarrollado los demás defectos: los dedos tenían ventosas y eran delgados como colas de calamar (¿o eran patas? Siempre dudaba de cómo llamarlas). El chico no se detuvo a su lado. Siguió caminando hasta la parroquia, como si la guiara.<sup>28</sup> (ENRIQUEZ, n.p)

Considerando que “a oposição de tais categorias culturais na biologia das criaturas horrendas pressagia ulteriores oposições, oposições que poderiam ser concebidas como conflitos temáticos ou antinomias” (CARROLL, 1999, p. 70), a principal antinomia expressada na trama a partir da oposição corpo monstruoso X corpo humano é a que consiste no tensionamento entre o marginalizado X o inserido socialmente. Como afirmado por França (2018), “Os monstros são, sobretudo, indicadores de demarcações sociais, e reforçam códigos culturais e morais, além de assinalar as fronteiras das práticas e comportamentos que são socialmente aceitáveis” (FRANÇA, p. 02, 2018). O Gótico funciona como um artifício que hiperboliza as profundas diferenças sociais de um grupo que pertence a uma classe marginalizada.

Notamos que, ainda que para Barthes (2018) o efeito de real seja um artifício que tenha significado precisamente por sua insignificância, visto que “suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o ‘real’ volta a ela a título de significado de conotação” (p. 189), e para Roas (2016), no panorama da literatura

---

<sup>27</sup> “Braços a mais (às vezes quatro), os narizes largos como os de felinos, os olhos cegos e próximos às têmporas” (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

<sup>28</sup> “Tinha um corpo de oito a dez anos e nem um único dente. O garoto se aproximou e, quando estava a seu lado, ela pôde ver como haviam se devolvido os demais defeitos: os dedos tinham ventosas e eram finos como rabos de lula (ou seriam patas? Sempre tinha dúvidas sobre como chamá-los).” (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

fantástica, o realismo seja necessário para o efeito ameaçante do sobrenatural, em *Bajo el agua negra* — e, de maneira geral, na ficção de Enriquez — essas notações ultrapassam esses objetivos: firmam-se como um modo de dar relevo à identidade latino-americana da narrativa, evocando suas significações histórico-sociais e engendrando a tropicalização do Gótico.

É nesse lugar que desaparecido e reaparecido despontam na escritura: Marina Pinat é uma promotora que se encontra diante do caso de desaparecimento de dois jovens adolescentes que foram agredidos por policiais, arremessados de uma ponte no Riachuelo. O corpo de um deles, Yamil Corvalán, aparece a um quilômetro do local; o do outro, Emanuel López, continua desaparecido. Somente dias depois a promotora recebe a visita de alguém que quer prestar depoimento, uma adolescente grávida e moradora da mesma comunidade das vítimas. A menina afirma que Emanuel voltou à vila e quer encontrar a promotora: a partir daí, há o início da antecipação do encontro de Emanuel e Marina. O confronto problemático entre real e irreal constrói-se tendo como princípio esta antecipação e é expandido de forma gradativa, mas ainda sob o estatuto da ambiguidade. O assombro da promotora diante da (im)possibilidade de um Emanuel que saiu do rio uma semana após o desaparecimento e mora, agora, em uma casa abandonada por trás das vias, é evocado somente pelas imagens terroríficas de sua imaginação: “*Durmió mal, pensando en la mano del chico muerto pero vivo tocando la orilla, en el nadador fantasma que volvía meses después de ser asesinado*<sup>29</sup>” (ENRIQUEZ, 2016, n.p) ou, ainda, de seus sonhos que se insinuam na vida de vigília: “*Soñó que de esa mano se caían los dedos cuando el chico se sacudía la mugre después de emerger y se despertó con la nariz chorreando olor a carne muerta*<sup>30</sup>” (n.p).

É notável, pelas imagens evocadas através da imaginação de Marina, a relação entre o adolescente aparecido e a figura do morto-vivo, recorrente na tradição gótica. Ainda assim, é somente por contiguidade que essa relação é estabelecida: o assombro gerado por Emanuel não é por ser, efetivamente, um morto-vivo — o sobrenatural é somente uma sugestão na narrativa — mas por ser um *desaparecido* em situações insólitas. É intersticial, resistente à categorização, evocando a ansiedade que uma vítima da desaparecimento forçada impõe ao representar

---

<sup>29</sup> “Dormiu mal, pensando na mão do menino morto, porém vivo, chegando à margem, no nadador fantasma que voltava meses depois de ser assassinado” (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

<sup>30</sup> “Sonhou que daquela mão caíam os dedos quando o garoto sacudia a imundície após emergir e acordou com o nariz gotejando cheiro de carne morta” (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

um vazio de representações possíveis. Sob as sombras do Gótico, o desaparecido é uma presença monstruosa.

Cohen (2000), ao refletir sobre a relação entre monstruosidade e cultura, afirma que “O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural — de uma época, de um sentimento e de um lugar” (p. 26-27). Cada contexto social engendra os seus monstros — na ficção de Enriquez, desaparecimento e aparição de indivíduos como acontecimentos que geram fissuras na realidade e tornam-se sobrenaturais parece ser a corporificação do sentimento de um trauma histórico e transgeracional relacionado principalmente à impossibilidade de se processar a perda.

Às presenças monstruosas na ficção, contudo, geralmente se reserva um destino ominoso: a extinção do monstro é desde as raízes do Gótico a maneira pela qual a norma é restabelecida. Essa perspectiva é descrita por Carroll (1999) que, ao pontuar as possíveis maneiras de compreender as histórias de horror vinculadas à manutenção do *status quo*, exemplifica o tratamento do monstro em determinadas ficções como um mantenedor da ordem:

(...) os monstros, dada sua atitude inerentemente hostil em relação à humanidade, representam um Outro predatório e mobilizam, de uma maneira que interativamente a consolida, a imagem negativa dessas entidades políticas/sociais que ameaçam a ordem social estabelecida no plano de nação, classe, raça e gênero. (p. 277)

O desaparecido nos contos de Enriquez, entretanto, ao despontar como presença monstruosa, não segue esse destino: perdura, a despeito de sua ameaça iminente, renegando os sentidos catárticos de moralidade que sua extinção traria à trama. Assim como o Gótico europeu do século XVIII aparecia como as sombras que permaneciam sob o racionalismo iluminista, o Gótico latino-americano, principalmente dentro das narrativas que estudamos, demonstra a impossibilidade de silenciar um passado marcado pelas chagas históricas, a despeito de um pretense progresso. Entidades políticas e sociais estão fadadas à falência diante da ameaça do indizível que escapa à economia do real.

O desaparecido como presença monstruosa não é, necessariamente, uma imagem negativa do Outro, mas um lembrete da existência de questões que a sociedade parece ter esquecido e que continuam contidas no cerne do familiar, encontrando maneiras de despontar sinistramente a partir da linguagem.

### 3 O HORROR DO INDIZÍVEL NA LITERATURA DE MARIANA ENRIQUEZ

#### 3.1 OS QUE FICAM

Como vimos, Mariana Enriquez viveu a ditadura militar argentina durante a infância. Os horrores ditatoriais chegavam a si como fragmentos distantes; um terror que, ainda que inevitavelmente existente, resguardava em si algo de longínquo, irreal. Nas palavras da autora, era uma espécie de *trauma infantil*:

Funciona como una especie de trauma infantil. Y no sólo la dictadura, creo, que en mi casa se vivió de una manera oblicua – mis padres no eran militantes, pero eran de izquierda– y con una atmósfera cargada de miedo, silencio y paranoia. En casa se hablaba de la violencia y las desapariciones, yo tenía prohibido repetir esas conversaciones fuera. Eran un secreto.<sup>31</sup> (ENRIQUEZ, 2018, n.p)

Em sua ficção, as escrituras que abordam a temática do desaparecimento retomam esse contexto em que medo, silêncio e paranoia — a presença horrífica daquilo que não se pode dizer ou elaborar — estão inevitavelmente presentes. Uma marca geracional que, como antes mencionamos, Drucaroff (2016) convencionou chamar de *Nova Narrativa Argentina*, composta por uma geração de escritores do pós-ditadura. A autora frisa, contudo, que o conceito de geração não deve ser compreendido tão somente pelo viés de uma condição etária, mas como um fato profundamente sociocultural: no caso da *Nova Narrativa Argentina*, “(...) uma geração cuja memória está marcada pelos efeitos de um acontecimento traumático que não viveu, ou (...) viveu em um período que não tinha formada sua consciência cívica<sup>32</sup>” (DRUCAROFF, 2016, p. 24)

É a literatura escrita por aqueles *que ficaram*, isto é, que mesmo não sendo as vítimas diretas dos processos ditatoriais de extermínio, definem-se, de certa forma, como um negativo destes: não são sobreviventes, *ipsi litteris*, mas suas identidades estão inevitavelmente imbricadas à memória de um trauma coletivo. Apesar de não desejarmos incorrer no procedimento de estabelecer relações reducionistas entre o contexto social e biográfico e o literário, considerando que “A

<sup>31</sup> Tradução nossa: “Funciona como uma espécie de trauma infantil. E não só na ditadura, creio, que em minha casa se viveu de uma maneira oblíqua – meus pais não eram militantes, mas eram de esquerda – e com uma atmosfera carregada de medo, silêncio e paranóia. Em casa se falava da violência e dos desaparecimentos, mas era proibido repetir essas conversas fora. Eram um segredo.” (ENRIQUEZ, 2018, n.p)

<sup>32</sup> Tradução nossa: “una generación cuya memoria está marcada por los efectos de un acontecimiento traumático que no vivió, o (...) vivió en un período en el que no tenía formada su conciencia cívica” (DRUCAROFF, 2016, p. 24)

obra doma e submete momentaneamente esse ‘lado de fora’, restituindo-lhe uma intimidade (...)” (BLANCHOT, 2011, p. 47), a figuração da condição da autora e, de modo geral, daqueles que pertencem a sua geração — aqueles *que ficaram* — parece estar presente no cerne de contos como *La casa de Adela* e *Cuándo hablábamos con los muertos*, não só pelo foco narrativo situado nos que estão cerceados por um horror fantasmagórico que não vivenciam diretamente, mas por serem escrituras interessadas nos efeitos que restam após um evento traumático.

Analisamos, nas seções seguintes, a construção do horror em *Cuándo hablábamos con los muertos* e *La casa de Adela*: um horror que não é necessariamente gerado pelo evento histórico da ditadura cívico-militar argentina ou pelas convenções do Gótico e do fantástico — ainda que se valha destes — mas pelas ansiedades e inquietações que nascem a partir do indizível da palavra.

### **3.1.1 “Estaban desaparecidos. Eran desaparecidos”: o direito à morte em *Cuándo hablábamos con los muertos***

É verão em Buenos Aires. Na casa de Pinocha, cinco amigas adolescentes se reúnem para falar com espíritos através de uma tábua de Ouija. Uma delas, Julita, faz um pedido: quer tentar se comunicar com os seus pais, mas eles não estão mortos — ou mesmo vivos: “*los viejos de Julita habían desaparecido. Estaban desaparecidos. Eran desaparecidos. Nosotras no sabíamos bien cómo se decía. Julita decía que se los habían llevado, porque así hablaban sus abuelos*” (ENRIQUEZ, 2009). Para a menina, encontrar os pais no pós-morte implicaria, enfim, obter uma resposta; ou, caso não conseguisse, ao menos pedir auxílio aos outros espíritos para encontrá-los. Movidas pelo desejo de Julita, as amigas engajam-se na tentativa não só de encontrar os pais dela, mas outros que *foram levados*.

Cada uma delas, excetuando Pinocha, já conheceu ou ouviu falar de algum desaparecido: é uma figura que cruza seus cotidianos e imaginários, ainda que elas estejam ali presentes — ou, mais adequadamente dito, ainda que sejam *aquelas que ficaram*, pois o horror da ausência também as afeta, sub-reptício e nocivo, mesmo que vivam em um período posterior à ditadura cívico-militar argentina. A alusão direta a esse período, na escritura, evidencia que esses desaparecidos não são *quaisquer desaparecidos*: como indica Glócer Fiorini (2020), “os *desaparecidos*

estão incluídos na língua e no mais íntimo da fala da comunidade argentina” (GLOCER FIORINI, 2020, p. 128) — são as vítimas de um momento histórico de repressão e violência, suprimidos por um plano sistemático de extermínio organizado pelo Estado. Essa compreensão do que significa o desaparecido dentro do contexto em que as personagens vivem perpassa a escritura, como visto no trecho em que Nadia, uma das meninas, lembra-se de um amigo de seu pai que sempre ia visitar a sua família e, de súbito, não apareceu mais. O pai explicou para seus irmãos, que posteriormente a contaram, que o homem havia *sido levado*:

En ese momento, ni los chicos ni Nadia tenían idea de adónde se lo habían llevado, o de si llevarse a alguien era común, si era bueno o era malo. Pero ahora ya todos sabíamos de esas cosas, después de la película *La noche de los lápices* (que nos hacía llorar a los gritos, la alquilábamos como una vez por mes, y el *Nunca Más* — que la Pinocha había traído a la escuela, porque en su casa se lo dejaban leer — y lo que contaban las revistas y la televisión. (ENRIQUEZ, 2009, n.p)

Compreender o caráter ominoso daquele que é *levado* torna-se, de certo modo, um rito de passagem da adolescência para as personagens. A menção ao filme *A Noite dos Lápis*, que se refere a um dos eventos de repressão mais conhecidos da ditadura cívico-militar argentina, que consistiu no sequestro e tortura de seis estudantes que se manifestavam pelo direito ao transporte, ou ao *Nunca Más*, relatório emitido pela Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP), demonstra o entrecruzamento dos horrores históricos ao processo de amadurecimento das meninas.

O teor insólito é frequentemente encontrado no discurso que se refere aos desaparecidos — um discurso centrado na impossibilidade, ou dificuldade, de simbolização. O *não saber como se diz* presente na fala da narradora — estão desaparecidos, são desaparecidos? —, por exemplo, evoca a aporia intrínseca ao indivíduo que desapareceu. Quando as personagens aludem a eles como aqueles que *foram levados*, põe-se em relevo tanto a censura imposta pela ditadura à linguagem quanto a incerteza ominosa que o desaparecimento evoca: quem os levou? De que forma foram levados? Para onde foram levados? O mistério em relação ao desaparecido torna-se também um artifício político da linguagem ditatorial: na fala pública do ex-general Videla — cabeça da ditadura militar argentina —, por exemplo, isso é explicitado: “O desaparecido não existe, não está, não é uma entidade”. Como pontuado por Schmucler (2019), em suas reflexões sobre a

ditadura militar argentina, o desaparecido torna-se uma “figura do sinistro, do inesperado e do monstruoso<sup>33</sup>” (SCHMUCLER, 2019, p. 501).

No fio condutor desses pensamentos, a vítima do desaparecimento forçado desponta como uma figura das interseções, atrapada entre morte e vida por ter ambas negadas: “A desapareição é a negação do ser, negando-lhe a morte<sup>34</sup>” (SCHMUCLER, 2019, p. 501) . Não à toa esse caráter limítrofe evoca a figura do fantasma, ainda que seus sentidos na escritura de Enriquez ultrapassem a mera implantação de um medo metafísico — que é, segundo Roas (2016), condição essencial ao efeito ameaçante do fantástico, produzido quando nossas convicções sobre o real deixam de funcionar.

A história de fantasmas da tradição gótica, que originou o caráter horrífico desse arquétipo, segue esse intuito: “apresenta uma ideia mais definida de realidade a fim de evocar um efeito específico de estranhamento pela aparição de figuras sobrenaturais” (BOTTING, 2005, p. 82) — a construção do horror, sob esse viés, é imposta a partir da possível existência de fantasmas, pela materialização de um medo primitivo da morte, visto que, como afirmado por Freud (2010), “em nenhum outro âmbito nossos pensamentos e sentimentos mudaram tão pouco desde os primórdios, o arcaico foi tão bem conservado sob uma fina película, como em nossa relação com a morte” (FREUD, 2010, p. 361). Desse sentimento arcaico decorre o medo do morto, compreendido como uma ameaça àqueles que sobrevivem.

Em *Cuándo hablábamos con los muertos*, contudo, já no primeiro parágrafo do conto o assombro causado pela presença fantasmagórica é suprimido. O ato de *falar com os mortos* imbrica-se à descrição da rebeldia adolescente feita pela narradora-personagem — cotidianiza-se:

A esa edad suena música en la cabeza, todo el tiempo, como si transmitiera una radio en la nuca, bajo el cráneo. Esa música un día empieza a bajar de volumen o sencillamente se detiene. Cuando eso pasa, uno deja de ser adolescente. Pero no era el caso, ni de cerca, de la época en que hablábamos con los muertos. (ENRIQUEZ, 2009, n.p)

Esse mesmo processo de *cotidianização do fantástico* se estende à caracterização dos espíritos como mentirosos e astutos, subvertendo a descrição misteriosa e etérea herdada da tradição gótica: “(...) *a esa altura, ya sabíamos que*

<sup>33</sup> Tradução nossa: “*figura de lo siniestro, de lo no esperado y lo monstruoso*” (SCHMUCLER, 2019, p. 501).

<sup>34</sup> Tradução nossa: “*La desaparición es la negación del ser, negándole la muerte*” (SCHMUCLER, 2019, p. 501)

*los espíritos eran muy mentirosos y mañosos, y no nos asustaban más con trucos berretas, como que adivinaram cumpleaños o segundos nombres de abuelos*” (ENRIQUEZ, 2009, n.p).

Roas pontua que “A história do fantástico é uma história marcada pela necessidade de surpreender a um receptor que cada vez conhece melhor este tipo de histórias<sup>35</sup>” (ROAS, n.p, 2016). O arquétipo do fantasma aliado às histórias de invocação é, é sabido, consideravelmente rotinizado na seara de interseção entre o fantástico e o horror. O renegamento ao assombro gerado pelo ultrapasse de fronteiras entre vida e morte aponta-nos para a quebra de expectativas e para o aprimoramento do poder criativo previstos por Roas (2016), especialmente no contexto da literatura latino-americana contemporânea. Ao invés de um assombro enraizado no medo primitivo e humano da morte e de tudo aquilo que a desafia, *Cuándo hablábamos con los muertos* detém-se num horror que encontra suas raízes na ansiedade cultural gerada pela figura do desaparecido como uma não-entidade.

Gasparini (2014), ao analisar a temática da vida dos mortos na narrativa argentina recente, percebe que “o fantasma e o zumbi funcionam [...] como dois modos de representação da violência estatal, dos recursos próprios da literatura de terror que servem para expor uma série de questões vinculadas com modos de controle”<sup>36</sup> (GASPARI, 2014, p. 01). Isso é notável na escritura de Enriquez: invocar os fantasmas de desaparecidos é uma rememoração da violência estatal argentina que, em diálogo com as significações tradicionais do tropo do fantasma, associa-se à tentativa de manifestar a memória e problematizar o passado.

No conto, o primeiro passo para que as adolescentes empreendam a tarefa da invocação desses mortos desaparecidos é o esforço em lembrar-se daqueles que conheceram: “*En un libro sobre el método de la tabla habíamos leídos que ayudaba concentrarse en un muerto conocido, recordar su olor, su ropa, sus gestos, el color de su pelo, hacer una imagen mental (...)*” (ENRIQUEZ, 2009, n.p). Cada uma delas, excetuando Pinocha, lembra-se de alguém: a Polaca, de um namorado de sua tia, levado durante o Mundial; Nadia, do amigo de seu pai; a narradora, de seu vizinho da casa dos fundos. O labor da memória surge, na escritura, como a possibilidade

---

<sup>35</sup> Tradução nossa: “*La historia de lo fantástico es una historia marcada por la necesidad de sorprender a un receptor que cada vez conoce mejor este tipo de historias*” (ROAS, 2016, n.p)

<sup>36</sup> Tradução nossa: “[e]l fantasma y el zombi funcionan [...] como dos modos de representación de la violencia estatal, dos recursos propios de la literatura de terror que sirven para plantear una serie de cuestiones vinculadas con modos de control” (GASPARI, 2014, p. 01)

de chamamento de uma realidade outra e resistência a um processo que busca o apagamento simbólico.

Por conseguinte, o fantástico, ao alterar “a representação da realidade estabelecida pelo sistema de valores compartilhado pela comunidade, postulando a descrição de um fenômeno impossível dentro desse sistema” (ROAS, 2014, p. 56), propõe a partir da invocação de espíritos uma maneira de subverter a condição do desaparecido como aquele que, segundo os termos de Schmucler (2019), tem a sua morte negada.

Um desaparecido que retorna como um fantasma, afinal, tem restituído o seu direito à morte. Além disso, o luto para aqueles que ficaram é possibilitado, revertendo um cenário em que o que sobra é o vazio psíquico. Subverter a negação da morte torna-se uma espécie de reparação à impossibilidade imposta pelo desaparecimento. Em seu anseio de encontrar os pais, Julita expressa a angústia que um morto insepulto traz: *“Además de tener ganas de hablar con ellos, quería saber dónde estaban los cuerpos. Porque eso tenía locos a sus abuelos, su abuela lloraba todos los días por no tener dónde llevar una flor”* (ENRIQUEZ, n.p, 2009)

A possibilidade subversiva do fantástico, nesse aspecto, está no cerne da própria linguagem literária. Como afirmado por Barthes, a literatura “engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático” (BARTHES, 1980, p. 18). Esse logro próprio à palavra literária, comprometida com a encenação da linguagem, é o que permite o fantástico, como nas palavras de Bessière (2012, p. 307) retirar de *sua própria improbabilidade certo índice de possibilidade imaginária*.

O que resta para invocar esses mortos, contudo, são os cheiros, as roupas, os gestos, a cor do cabelo — reminiscências fragmentárias que evocam uma imagem nunca fiel, constantemente atrapalhada por espíritos zombeteiros. O trabalho memorial torna-se uma exploração de ruínas, uma poética de rastros: mas é por essas ruínas, por esses rastros, que o terror do esquecimento é evitado. As meninas, sendo aquelas que ficam, detêm um poder que foi subtraído dos que foram: não só buscá-los, mas preservar suas memórias e buscar um desfecho para seus destinos; devolver-lhes uma identidade subtraída. Se o acontecimento da desapareição é, por si só, inacessível, se o indizível horrífico que o desaparecido impõe não pode ser desfeito, é através de uma passagem ao além do possível que é

criada a zona de interseção entre as que ficaram — as meninas — e os que foram — os desaparecidos.

Na escritura de Enriquez, essa possibilidade imaginária traz à tona tanto o caráter redentor quanto acentua o viés de terror da morte do desaparecido político. Fiorini (2020) afirma que “O projeto de não deixar rastros nem sepulturas supunha uma tentativa de provocar uma evanescência do sujeito” (p. 128); ainda que essa evanescência seja parcialmente subvertida pela irrupção de um evento fantástico, permanece ainda um obstáculo maior e incontornável que é o esfacelamento da linguagem diante do não-dito. Os espíritos encontram-se irreversivelmente envolvidos no não-saber, na incapacidade de atingir respostas objetivas sobre o próprio destino. Não conseguem contar aquilo que mais interessa às meninas: onde estão os seus restos mortais ou onde foram assassinados:

(...) nos costaba hablar con los muertos que queríamos. Daban muchas vueltas, les costaba decidirse por el sí o por el no, y siempre llegaban al mismo lugar: nos contaban dónde habían estado secuestrados y ahí se quedaban, no nos podían decir si los habían matado ahí o si los llevaron a algún otro lugar, nada. (ENRIQUEZ, 2009, n.p)

Uma explicação a essa impossibilidade de falar é dada por Andrés, um dos espíritos que entra em contato e que não é de nenhum dos que foram levados ou dos desaparecidos: morreu em um acidente de carro ao escapar para o México. As meninas, percebendo o quanto o espírito consegue comunicar-se com clareza, ao contrário dos desaparecidos, aproveitam para perguntar-lhe porque todos os outros mortos somem quando são perguntados sobre onde estão seus corpos. A resposta surpreende-as; uma delas está incomodando-os:

Nos dijo que algunos se iban porque no sabían dónde estaban, entonces se ponían nerviosos, incómodos. Pero otros no contestaban porque alguien les molestaba. Una de nosotras. Quisimos saber por qué, y nos dijo que no sabía el motivo, pero que era así, una de nosotras estaba de más. (ENRIQUEZ, 2009, n.p)

Pouco tempo depois, ouvem batidas na porta. Trata-se do irmão mais velho de Pinocha, Léo, que acabou de chegar de viagem. Pede para que a irmã desça e o ajude a tirar da caminhonete algumas coisas que trouxe para os pais. Pinocha segue-o. O efeito de assombro que até então havia sido cotidianizado em relação à presença de espíritos irrompe nesse momento da escritura:

Y entonces todo pasó muy rápido, casi al mismo tiempo. La copa se movió sola. Nunca habíamos visto una cosa así. Sola solita, ninguna de nosotras tenía el dedo encima, ni cerca. Se movió y escribió muy rápido, 'ya está'. ¿Ya está? ¿Qué cosa ya está? Enseguida, un grito desde la calle, desde la puerta: la voz de la Pinocha. (ENRIQUEZ, 2009, n.p)

O irmão de Pinocha, na verdade, não é seu irmão, mas um espírito materializado em sua forma, enviado para que a tire do quarto. Quando Pinocha o segue até a caminhonete, ele desaparece. Ao voltar para casa atrás dele e perguntar se seus pais o viram, a resposta que Pinocha recebe é a de que seu irmão não está ali. Os pais, percebendo a confusão da filha, ligam para ele para confirmar o fato à Pinocha, e Léo atende — em sua casa — sem entender porque o ligam tão tarde. A menina apavora-se: “*la Pinocha no paraba de gritar que ‘esa cosa’ la había tocado (el brazo sobre los hombros, como en abrazo que a ella le dio más frio que calor)*” (ENRIQUEZ, 2009, n.p).

*Aí está*: é o que escrevem os espíritos quando Pinocha é retirada do cômodo. Era ela aquela que os incomodava; era ela aquela que precisava estar ausente para que pudessem, enfim, comunicar-se. Dentre as amigas, afinal, Pinocha era a única que não conhecia nenhum desaparecido, como justifica Julita ao fim: “*Julita me dijo, al oído, “es que a ella no le desapareció nadie*”. (ENRIQUEZ, 2009, n.p).

Por não ter em seu núcleo familiar uma vítima de desapareção, a menina interfere na comunicação dos espíritos de desaparecidos: talvez os espíritos associem, simbolicamente, que o fato da família de Pinocha não ter parentes desaparecidos torna-os potenciais suspeitos de serem cúmplices da ditadura. O medo metafísico do fantástico, previsto por Roas (2016), implanta-se através desse espírito que cruza as fronteiras entre o mundo espiritual e físico, interferindo na existência dos vivos. Mas, além disso, essa cena evoca a condição daqueles que, como Pinocha, mesmo não tendo em suas vidas o trauma de conhecer vítimas diretas do terrorismo do Estado, vivem em um contexto irreversivelmente marcado por este. Trata-se, de certa forma, de uma memória herdada — o fantasma de uma memória. Como notado por Fiorini (2020), “O não-representável, o indizível e o silêncio caem sobre as gerações seguintes” (p. 127).

Os espíritos, incomodados precisamente por aquela que não tem em seu círculo uma vítima, parecem com isso também dizer que o exercício de lembrar-se é necessário para que o passado continue a ser revisitado, revisado e não esquecido. No conto, a memória, mais do que um mero ato de rememorar-se, é também força

de invocação e atualização do passado, ao possibilitar um fechamento de ciclo aos que desapareceram.

Além da explicação oferecida pela narrativa, porém, é também o indizível da linguagem que surge como uma interferência aos mortos — não só porque a linguagem não pode encerrar o inefável do horror, mas porque o que aconteceu aos desaparecidos invocados impõe-se como um mistério a si mesmos, inalcançável pela consciência. O horror da extinção física desses indivíduos é somente a ponta de um horror maior, que é o de suas *absolutas extincções subjetivas*. Trata-se de uma desaparecimento simbólico que, conforme a análise de Feierstein (2008) sobre a violência da ditadura cívico-militar argentina, é uma extinção das “*formas em que ese ‘haber sido otro’ podrá ser pensado o reapropiado*” (p. 80) Os espíritos sofrem com uma dupla perda: a da vida e a do poder de uma formulação simbólica que possibilitaria às meninas descobrirem quem são para além do estatuto de mortos desaparecidos. Suas identidades permanecem, material e simbolicamente, inalcançáveis.

Essa condição traz à tona o conhecido pensamento de Primo Levi (1990): “Os que tocaram, e que viram a face das Górgonas, não voltaram, ou voltaram sem palavras” (p. 47), que refere-se à impossibilidade de testemunho daqueles que vivenciaram de forma integral os maiores horrores da Shoah — no caso do conto de Enriquez, os horrores da ditadura. Não à toa é Andrés, o único espírito que não era um dos *desaparecidos* ou *levados*, que consegue ser porta-voz dos outros espíritos e comunicar às meninas o porquê de não conseguirem estabelecer um contato estável.

Ainda que a zona de interseção entre mortos e vivos, na casa de Pinocha, não seja uma zona de verdades objetivas ou revelações, e sim de tentativas de contato e de elaboração, os mortos continuam a visitá-las: mesmo que o que reste sejam rumores, são estes os rumores que lhes conferem presença, que lhes retiram de um desconhecimento até então intangível e compulsório — de desaparecidos, passam a ser fantasmas. Fantasmas que oferecem palavras soltas, vacilantes: “*Daban vueltas después y se iban. Era frustrante. Creo que hablamos con mi vecino, pero después de escribir POZO DE ARANA se fue. Era él, seguro: nos dijo su nombre, lo buscamos en el Nunca Más y ahí estaba*” (ENRIQUEZ, 2017, n.p). De certa forma, rumorejam mais do que falam; mas, como dito por Barthes (2012),

(...) da mesma forma que, atribuído à máquina, o rumor não é mais que o ruído de uma ausência de ruído, referido à língua, ele seria esse sentido que faz ouvir, uma isenção de sentido, ou — é a mesma coisa — esse não-sentido que faria ouvir ao longe um sentido agora liberto de todas as agressões de que o signo, formado na 'triste e selvagem história dos homens', é a caixa de Pandora. (p. 96)

Assim, permanecerem na tentativa de falar, rumorejando, já é uma forma de se fazer ouvir. De forma geral, o próprio conto de Enriquez parece funcionar como esse artifício de invocação aos mortos, de manutenção do rumor de um passado que deve ser, insistentemente, revisitado.

Há nisso algo do canto das sereias descrito por Blanchot. Esse canto não satisfaz: o navegante, ao segui-lo, alcança seu suposto ponto de origem tão somente para perceber que, ao chegar ali, a música desaparece: “O que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo” (BLANCHOT, p. 04). O canto é também uma navegação nesse sentido, composta pela distância estabelecida entre o canto e o navegante. Morrem aqueles que, pensando enfim ter alcançado a origem da misteriosa melodia, lançam suas âncoras ao fundo; ou, ainda, não por terem antecipado a ânsia, mas por terem ultrapassado o objetivo, em busca de uma origem inatingível, um além maravilhoso, “como se a região-mãe da música fosse o único lugar totalmente privado de música, um lugar de aridez e secura onde o silêncio, como o ruído, barrasse, naquele que havia tido aquela disposição, toda via de acesso ao canto” (BLANCHOT, p. 05). As sereias, não à toa, são constantemente compreendidas como criaturas astuciosas e malévolas; o canto é não mais que a isca que lançam para cumprirem seu objetivo final: devorarem os navegantes.

Nesse processo, reside uma força também comum ao processo narrativo: “Há uma luta muito obscura travada entre toda narrativa e o encontro com as Sereias, aquele canto enigmático que é poderoso graças a seu defeito” (BLANCHOT, p. 06). Assim como o canto é a própria distância entre o navegante e o canto — uma distância que, mesmo depois de percorrida, não leva a uma origem objetiva que satisfaça o desejo inquieto do navegante — também a narrativa, como percebe Blanchot, “é movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade (...)” (BLANCHOT, p. 08).

Os espíritos, através da tábua de Ouija, são como as sereias. “As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto” (BLANCHOT, p. 04): os espíritos, através de suas falas vacilantes, às vezes astuciosas, pouco esclarecedoras — mas sempre instigantes — nunca oferecem a verdade por inteiro, somente seus vislumbres; somente uma *verdade por vir*, inacessível. As cinco meninas perseguem esta verdade — a origem-mãe do canto — como os navegadores em alto mar.

Ainda que tal verdade não chegue, pois as cinco amigas não voltam mais a falar com os mortos depois do episódio com Pinocha, é o movimento de buscá-la que mantém a força motriz da narrativa. Afinal,

A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se. (BLANCHOT, p. 08)

De maneira que a verdade buscada talvez resida exatamente nas falas entrecortadas dos mortos, nas palavras soltas, nas presenças elusivas, no comportamento travesso que busca, exatamente, manter o contato que os confere formas de resistir ao esquecimento — manter a presença, não reverter a ausência. Afinal, dos desaparecidos o que sobra de mais real e verdadeiro é a sensação insolúvel dessa ausência; a impossibilidade de um luto efetivo; o presente irresoluto.

O conto de Enriquez, como a tábua de Ouija que convoca os mortos, impele-nos a olhar para esta ausência, como se dissesse que nada mais há além disso, delineando o vazio para que este não seja esquecido. Também nós, os leitores — como as cinco amigas, como os navegadores em mares traiçoeiros — buscamos essa verdade a ser oferecida tão somente para sermos conduzidos pela palavra como o são os navegadores pelo canto das sereias, esses “cantos imperfeitos, que não passavam ainda de um canto ainda por vir” e que “conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato” (BLANCHOT, p. 04) — um lugar onde tudo desaparece, inclusive o próprio canto, e aí, talvez, resida a maior verdade.

### 3.1.2 “Ni viva ni muerta”: a cena testemunhal em *La casa de Adela*

No início de *La casa de Adela*, Clara relembra sua adolescência e os eventos insólitos que levaram ao desaparecimento de sua amiga dentro de uma casa abandonada no bairro de Lanús, em Buenos Aires. A lembrança da menina vem a si somente por fragmentos, pedaços incompletos dos dias passados, renunciando desde o princípio a indeterminação que tematiza a escritura. O desaparecimento, “acontecimento não-subjetivado, atemporal, em plena compulsão de repetição” (FIORINI, 2020, p. 131), insiste em voltar mesmo quando Clara evita as reminiscências. Adela retorna em sonhos que, assim como o ato de rememorar-se, funcionam por meio de uma linguagem oblíqua, falseada:

Todos los días pienso en Adela. Y si durante el día no aparece su recuerdo —las pecas, los dientes amarillos, el pelo rubio demasiado fino, el muñón en el hombro, las botitas de gamuza—, regresa de noche, en sueños. Los sueños con Adela son todos distintos, pero nunca falta la lluvia ni faltamos mi hermano y yo, los dos parados frente a la casa abandonada, con nuestros pilotos amarillos, mirando a los policías en el jardín que hablan en voz baja con nuestros padres.<sup>37</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

A narração de Clara mimetiza um gesto testemunhal, em que a personagem narra um trauma pelo qual passou ao presenciar o desaparecimento de Adela. Como afirmado por Seligmann-Silva, “o testemunho de certo modo só existe sob o signo de seu colapso e impossibilidade” (2008, p. 67), pensamento que, inevitavelmente, nos remete a Blanchot (1998) em sua reflexão de que “a literatura, por seu movimento, nega, no final das contas, a substância do que representa” (p. 299) e, ainda, que “se edifica sobre suas ruínas” (p. 300). Nesse sentido, há um movimento análogo ao testemunho, à literatura, aos sonhos e às memórias: constituem-se somente pelos rastros daquilo que buscam retomar ao mesmo tempo que o rejeitam num poderoso movimento negativo; *são ficcionais*. Diante disso, a narração de Clara se constrói *sobre ruínas*, entre incertezas, semi-visões. Assim como em *Cuándo*, a poética dos rastros, em *La casa de Adela*, é a força a partir da qual a memória busca se construir.

---

<sup>37</sup> “Todos os dias penso em Adela. E, se durante o dia não aparece sua lembrança — as sardas, os dentes amarelos, o coto junto ao ombro, as botinhas de camurça —, ela volta à noite, em sonhos. Os sonhos com Adela são todos diferentes, mas nunca falta a chuva nem faltamos meu irmão e eu, os dois parados diante da casa abandonada, com capas amarelas, observando os policiais no jardim que falam em voz baixa com nossos pais.” (ENRIQUEZ, 2017, n.p.)

O desaparecimento de Adela é não só um evento situado num momento específico, mas um processo prosseguido que impõe, contraditoriamente, uma presença persistente e fantasmagórica: ausência que se faz presença, presença que se faz ausência, pois perpassa, inevitavelmente, a fragilidade da linguagem. Fiorini, em suas reflexões, pontua esse desaparecimento prosseguido como condição inevitável do desaparecido:

Dos desaparecidos, há um resto que é acontecimento real, sempre presente e atemporal. A pergunta se repete: como morreu? (...) Por isso, em certo sentido, não pára de desaparecer. Mais ainda, reaparece em seu incessante desaparecimento, adquirindo um status de irrealidade. (FIORINI, 2020, p. 135)

A impossibilidade de retomar de forma fidedigna os dias vividos com Adela até o seu desaparecimento é, fundamentalmente, a impossibilidade da palavra de atingir uma verdade essencial. Esta impossibilidade, contudo, não silencia: a narrativa de Clara é um empreendimento voltado a penetrar o indizível, a buscar compreendê-lo e dizê-lo. Trata-se, de certa forma, de “um sinal da memória em uma tentativa de dar corpo, presença e nome ao *desaparecido*” (FIORINI, 2020, p. 129).

Esses esforços em conferir presença ao ausente constituem a espinha dorsal de *La casa de Adela*, através dos temas do indizível que cruzam a narrativa. A narração de Clara explicita a natureza incerta da *palavra essencial*: Blanchot (2011) diferencia esta da *palavra bruta*, definida como “uma ferramenta num mundo de ferramentas onde o que fala é a utilidade, o valor de uso” (p. 33) — ou seja, a linguagem de uso corrente, utilizada para relacionar-se com a ilusão de um mundo imediato. A palavra essencial, por outro lado, consiste na fala poética, em que “o mundo recua e as metas cessaram: nela, o mundo cala-se; os seres em suas preocupações, seus desígnios, suas atividades, não são, finalmente, quem fala” (p. 34), de modo que sustenta-se em suas relações alusivas, imaginárias, encontrando um fim em si mesma. É a linguagem de toda criação ficcional, que, por sua natureza, não se subordina a discursos externos a ela: constrói-se, ao contrário, a partir do silenciamento daquilo que procura defini-la.

A linguagem poética, então, guarda em si um fundo de indizível, pois prescinde da tentativa de dizer objetivamente: reconhece sua impossibilidade e impõe a ausência do mundo, e “a ausência torna-se a presença informe dessa ausência” (BLANCHOT, p. 24). A natureza alusiva e mistificadora da palavra essencial cruza as vivências de Pablo e Adela, que tornam-se aficionados por filmes

de terror, obsessão que os leva, posteriormente, ao fascínio pela casa abandonada da vizinhança. Assistem aos filmes em sessões promovidas na casa de Adela — a única do bairro que possui um projetor — às quais Clara é proibida de comparecer pelos pais: “*No sé cuál fue la primera película. A mí no me daban permiso para verlas. Mi mamá decía que era demasiado chica.*”<sup>38</sup> (ENRIQUEZ, n.p). Sobra à menina, então, somente ouvir as narrativas recontadas pela amiga pelo irmão, e também constantemente inventadas: “*La verdad es que no recuerdo cuáles de las historias eran resúmenes de películas y cuáles eran inventos de Adela o Pablo*”<sup>39</sup> (ENRIQUEZ, n.p). Essas histórias logo passam a ser não somente as de filmes ou as que inventam, mas também histórias sobre a casa mal-assombrada que, segundo Pablo e Adela, são contadas pela própria casa:

— La casa nos cuenta las historias. ¿Vos no la escuchás?  
 — Pobre —dijo Pablo—. No escucha la voz de la casa.  
 — No importa —dijo Adela—. Nosotros te contamos.  
 Y me contaban.  
 Sobre la viejita, que tenía ojos sin pupilas pero no estaba ciega.  
 Sobre el viejito, que quemaba libros de medicina junto al gallinero vacío, en el fondo.  
 Sobre el fondo, igual de seco y muerto que el jardín, lleno de pequeños agujeros como madrigueras de ratas.  
 Sobre una canilla que no dejaba de gotear porque lo que vivía en la casa necesitaba agua.<sup>40</sup> (ENRIQUEZ, n.p)

Clara, então, vive sempre à margem dos acontecimentos vividos pelo irmão e pela amiga, relegada ao lugar de testemunha. Este lugar, ao mesmo tempo que apartado, é o que a possibilita a narração. De certo modo, a personagem espelha a situação de um escritor diante de sua obra, sendo aquele que se encontra na necessidade “de pertencer à sombra dos acontecimentos, não à sua realidade, à imagem, não ao objeto, ao que faz com que as palavras possam tornar-se imagens, aparências — e não signos, valores, poder de verdade” (BLANCHOT, p. 16); sua solidão é a solidão inerente aos que contam histórias: estão inevitavelmente

<sup>38</sup> “Não sei qual foi o primeiro filme. Não me davam permissão para vê-los. Minha mãe dizia que eu era muito pequena” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

<sup>39</sup> “A verdade é que não lembro quais histórias eram resumos de filmes e quais eram invenções de Adela ou de Pablo” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

<sup>40</sup> “— 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.

Sobre a velhinha, que tinha olhos sem pupilas, mas não era cega.  
 Sobre o velhinho, que queimava livros de medicina junto ao galinheiro vazio, nos fundos.  
 Sobre o quintal dos fundos, seco e morto como o jardim, cheio de buracos feitos por ratos.  
 Sobre uma torneira que não parava de pingar porque o que vivia na casa precisava de água.” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

separados do que criam, situados do *lado de fora*, que, conforme o pensamento blanchotiano sobre o processo de escrita, trata-se de “uma região totalmente privada de intimidade, onde os seres parecem ausentes, onde tudo o que se se crê aprender se esquivava à apreensão” (2011, p. 72).

A força da ausência se impõe por essa narração sustentada sobre o pilar frágil da memória, partindo da margem dos acontecimentos, do *fora*, evidenciando o quanto as palavras “têm o poder de fazer desaparecer as coisas, de as fazer aparecer enquanto desaparecidas, aparência que nada mais é senão a de um desaparecimento” (BLANCHOT, p. 37). Esse jogo de fumaça e espelhos entre presente e ausente é também parte da (des)construção dos tropos de gótico da narrativa, especialmente no que concerne à relação entre a casa mal-assombrada e Adela. Ambas as figuras existem numa zona fronteira, um *não-lugar*, o que nos faz compreendê-las como presenças monstruosas, que diferenciam-se da figura canônica dos monstros que “quebram as normas de propriedade ontológica presumidas pelos personagens humanos positivos da história” (CARROLL, 1999, p. 32), mas preservam o traço de monstruosidade que, conforme afirmado por Cohen (2000), “desintegra a lógica silogística e bifurcante do ‘isto ou aquilo’, por meio de um raciocínio mais próximo do ‘isto e/ou aquilo’” (p. 32).

A monstruosidade é atribuída a Adela pela falta de um braço, como se observa na maneira com que as crianças da vizinhança veem a menina: “Muitos garotos tinham medo dela, ou asco. Riam dela, chamavam-na de monstrelha, aberração, bicho incompleto” (ENRIQUEZ, n.p). Ser vista dessa forma empurra Adela para um lugar de não-pertencimento, de indeterminação, que é acentuado pelas histórias que conta sobre a perda do braço, desmentindo a versão dos pais de que se trata de um defeito congênito, influenciada pelas histórias de horror que consome. Adela, de certa forma, *desaparece* por trás dessas histórias:

Pero Adela decía que sus padres mentían. Sobre el brazo. No nací así, contaba. Y qué pasó, le preguntábamos. Y entonces ella contaba su versión. Sus versiones, mejor dicho. A veces contaba que la había atacado su perro, un dóberman negro llamado Infierno.<sup>41</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

---

<sup>41</sup> “Mas Adela dizia que seus pais mentiam. Sobre o braço. Não nasci assim, contava. E o que aconteceu, perguntávamos. E então ela contava sua versão. Suas versões, melhor dizendo. Às vezes, falava que tinha sido atacada pelo cachorro, um dobermann preto chamado Inferno.” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

A residência abandonada, descrita como a antiga moradia de um falecido casal de idosos, constrói-se como o *locus horribilis* das narrativas góticas, seguindo a tradição ficcional de casas mal-assombradas:

Entré. Cruzar el portón oxidado fue horrible. No lo recuerdo así por lo que pasó después: estoy segura de lo que sentí entonces, en ese preciso momento. Hacía frío en ese jardín. Y el pasto parecía quemado. Arrasado. Era amarillo y corto: ni un yuyo verde. Ni una planta. En ese jardín había una sequía infernal y al mismo tiempo era invierno. Y la casa zumbaba, zumbaba como un mosquito ronco, como un mosquito gordo. Vibraba. No salí corriendo porque no quería que mi hermano y Adela se burlaran de mí, pero tenía ganas de escapar hasta mi casa, hasta mi mamá, de decirle sí, tenés razón, esa casa es mala y no se esconden ladrones, se esconde un bicho que tiembla, se esconde algo que no tiene que salir.<sup>42</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n. p)

Carroll, mencionando o motivo da casa mal-assombrada no gênero horror, percebe que normalmente “essas histórias envolvem uma narrativa de repetição baseada na reencenação de um passado totalmente repugnante” (1999, p. 148) — por exemplo, a possessão de novos habitantes com o propósito de reencenar algum mal passado. Em *AcA*, contudo, o assombro gerado pelo lugar está intimamente relacionado à inexplicabilidade. Pouco ou nada é revelado sobre os hóspedes anteriores ou sobre a história pregressa do local, marcado por paradoxos: sabe-se, somente, que ali um dia já houve habitantes, mas o que resta é somente a presença — ou ausência? — fantasmagórica desse passado desconhecido. A imagem familiar de lar esvazia-se com os indícios dessa presença que, ao mesmo tempo, denota o horror da ausência: o zumbido ininterrupto, o jardim seco no inverno, a tinta semelhante a sangue, a grama amarela e curta. Tal estranheza mórbida levanta uma série de questões às quais, conforme se percebe no decorrer da escritura, pouco interessa a resposta, pois é precisamente no não-saber que o assombro se constrói.

É essa incerteza imbricada às figuras de Adela e da casa mal-assombrada que as aproxima, como se ambas fossem partes de um todo que se encontra apartado. Isso é evidenciado quando os personagens decidem entrar na residência e o desaparecimento de Adela constrói-se como um evento gradual, do qual sua

<sup>42</sup> “Entrei. Cruzar o portão enferrujado foi horrível. Não é por causa do que aconteceu depois que me lembro dele assim: tenho certeza do que senti então, naquele exato momento. Fazia frio no jardim. A grama parecia queimada. Arrasada. Era amarela e curta: nem um matinho verde. Nem uma planta. Naquele jardim havia uma secura infernal e, ao mesmo tempo, era inverno. E a casa zumbia, zumbia como um mosquito rouco, como um mosquito gordo. Vibrava. Não saí correndo porque não queria que meu irmão e Adela caçoavam de mim, mas tive o ímpeto de fugir para minha casa, para minha mãe, de lhe dizer sim, tem razão, aquela casa é má e nela não se escondem ladrões, se esconde um bicho que treme, se esconde algo que não pode sair.” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

ausência física é somente o clímax: *“Adela esperaba en el jardín muerto. Estaba muy tranquila, iluminada. Conectada, pienso ahora.”*<sup>43</sup> (ENRIQUEZ, n.p)

Roas (2017), ao discutir as narrativas fantásticas, afirma que nelas tende-se a construir um mundo que seja o mais semelhante possível ao do leitor, mas “no momento de se confrontar com o sobrenatural, sua expressão costuma se tornar obscura, torpe, indireta. O fenômeno fantástico, impossível de se explicar pela razão, supera os limites da linguagem” (p. 55). Esse pensamento retoma a as reflexões de Bellemin-Noël, especificamente o seguinte ponto:

Com efeito, o fantástico admite, como vimos, dois discursos diversos ou duas colorações do discurso: por um lado, um discurso raciocinador, o da testemunha ou da consciência lúcida, que se esforça por provar um referencial; de outro, o discurso do inexplicável, da atividade delirante ou da percepção alucinatória, que busca sua eficácia no grão apertado da coerência estrutural, graças à escrita poética. Aqui, objetos, circunstâncias, detalhes de comportamento proclamam: nós somos o real, é conosco que a seriedade deve contar; lá, assistimos ao retorno obsessivo de certos mecanismos (visão imprecisa, ruídos perturbadores, fenômenos parapsicológicos) que traçam o contorno do que deve ser chamado de irreal — embora precisamente isso não possa ser, na experiência como na fala do herói, mantido resolutamente como tal<sup>44</sup>” (p. 11)

O discurso do inexplicável, estabelecido a partir de mecanismos como visão imprecisa, ruídos inquietantes ou fenômenos parapsicológicos que desenham o contorno do irreal, é notável na descrição do espaço interno da casa mal-assombrada: *“La casa se sentía más grande de lo que parecía desde afuera. Y zumbaba, como si vivieran colonias de bichos ocultos detrás de la pintura de las paredes.”*<sup>45</sup> (ENRIQUEZ, n.p). Evoca-se constantemente o insólito, o inimaginável daquilo que jamais se revela integralmente, mas somente através de rastros, como o zumbido por trás das paredes ou os objetos parcamente iluminados pela lanterna:

---

<sup>43</sup> “Adela esperava no jardim morto. Estava muito tranquila, iluminada. Conectada, penso agora.” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

<sup>44</sup> Tradução nossa: “En effet, le fantastique admet, on l’a vu, deux discours divers ou deux colorations du discours: d’un côté un discours raisonneur, celui du témoin ou de la conscience lucide, qui s’efforce d’avérer un référentiel; de l’autre côté, le discours de l’inexplicable, de l’activité délirante ou de la perception hallucinatoire, qui cherche son efficace dans le grain serré d’une cohérence structurelle, grâce à une écriture poétique. Ici, des objets, des circonstances, des détails de comportement proclament: nous sommes le réel, c’est avec nous que le sérieux doit compter; là, on assiste au retour obsessionnel de certains mécanismes (vision imprecise, bruits inquiétants, phénomènes parapsychologiques) qui dessinent le contour de ce qu’il faut bien nommer l’irréel — encore que précisément cela ne puisse être, dans l’expérience comme dans le discours du héros, tenu résolument pour tel”

<sup>45</sup> “A casa se mostrava maior do que parecia por fora. E zumbia, como se colônias de bichos ocultos vivessem por trás das pinturas das paredes” (ENRIQUEZ, n.p)

uma pilha de roupa branca, livros de medicina rasgados, um espelho próximo ao teto.

Quanto mais Clara, Adela e Pablo adentram os cômodos, menos parecem compreender. A casa torna-se o território do infinito, com seus cômodos aparentemente sem fim e seus limites consumidos pela escuridão: “Aquele cômodo não terminava nunca ou seus limites estavam longe demais para ser iluminados” (p. 57).

Tal descrição sintetiza o assombro gerado pela ameaça do fantástico, que não se configura somente através dos artifícios de desfamiliarização do real, mas pela própria *indeterminação e complementaridade* impostas por sua linguagem, elementos que, como dito por Nandorfy (2001), “(...) não negam os limites da significação, mas sim os estendem. A imensidão subsequente converte em impossíveis as verdades últimas, certo, mas o reconhecimento de tal impossibilidade constitui uma forma de compreensão<sup>46</sup>” (p. 258). Assim, ao mesmo tempo que a entrada gradual nos espaços da casa pressupõe a perda de respostas, oferece também uma multitude destas, e, a partir dessa multitude, a incerteza que culmina no horror do desaparecimento de Adela.

A casa é o território da noite. A noite que, como pontua Blanchot (2011), “é o aparecimento de ‘tudo desapareceu’. É o que se pressente quando os sonhos substituem o sono, quando os mortos passam ao fundo da noite, quando o fundo da noite aparece naqueles que desaparecem” (p. 163). A partir dessa lógica, os elementos encontrados dentro da casa, ao invés de conduzirem a possíveis pistas sobre a sua história pregressa, potencializam as trevas. É tendo como ponto de partida essa forma de compreensão que se funda no reconhecimento da impossibilidade de verdades últimas que percebemos de que forma a alusão aos horrores ditatoriais ressoa a partir do vazio das trevas e do infinito.

Em um dos cômodos que adentram, Clara, Adela e Pablo deparam-se com estantes de vidro que contêm unhas e dentes arrancados:

Contra la pared se apilaban estantes de vidrio. Estaban muy limpios y llenos de pequeños adornos, tan pequeños que tuvimos que acercarnos para verlos. Recuerdo que nuestros alientos, juntos, empañaron los estantes más bajos, los que alcanzábamos: llegaban hasta el techo.

---

<sup>46</sup> Tradução nossa: “no niegan los límites de la significación, sino que más bien los extienden. La inmensidad subsiguiente convierte en imposibles las verdades últimas, cierto, pero el reconocimiento de tal imposibilidad constituye una forma de comprensión” (NANDORFY, 2001, p. 258)

Al principio no supe lo que estaba viendo. Eran objetos chiquitísimos, de un blanco amarillento, con forma semicircular. Algunos eran redondeados, otros más puntiagudos. No quise tocarlos.

—Son uñas —dijo Pablo. Sentí que el zumbido me ensordecía y me puse a llorar. Abracé a Pablo, pero no dejé de mirar. En el siguiente estante, el de más arriba, había dientes. Muelas con plomo negro en el centro, como las de mi papá, que las tenía arregladas; incisivos, como los que me molestaban cuando empecé a usar aparatos; paletas como las de Roxana, la chica que se sentaba delante de mí en el colegio. Cuando levanté la cabeza para alcanzar a ver el tercer estante, se fue la luz.<sup>47</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

Ao mesmo tempo que tais objetos remetem a uma gama de alusões sinistras relacionadas à torturas e desaparecimentos, indicam, igualmente, um vazio de significações: a quem pertencem os dentes e as unhas? Por que foram arrancados? Por que estão na casa? Essas questões, contudo, resvalam no vácuo e perpetuam a si mesmas; ecoam no vazio. A ausência de respostas torna-se a materialização mesma da presença horrífica do indizível; a luz que se apaga, quando Clara, Pablo e Adela estendem-se para alcançar a terceira estante, não apenas impede-os — e impede-nos — de ver o que há além, mas é também, contraditoriamente, a expansão de nossa visão, de forma que “o invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver” (BLANCHOT, p. 163).

Há um *recoo infinito do significado*, conforme o pensamento de Barthes, que pontua que

(...) o *infinito* do significante não remete a alguma ideia de inefável (de significado inominável), mas à de *jogo*; a geração do significante perpétuo (à maneira de um calendário de mesmo nome) no campo do Texto (ou antes, de que o Texto é o campo) não se faz segundo uma via orgânica de maturação, ou segundo uma via hermenêutica de aprofundamento, mas antes segundo um movimento serial de desligamentos, de encavalamentos, de variações; a lógica que regula o Texto não é compreensiva (definir ‘o que quer dizer’ a obra), mas metonímica; o trabalho das associações, das contiguidades, das remissões, coincide com uma libertação de energia simbólica (se ela lhe faltasse, o homem morreria.” (p. 57)

---

<sup>47</sup> “Na parede havia prateleiras de vidro. Estavam muito limpas e cheias de pequenos adornos, tão pequenos que precisamos nos aproximar para vê-los. Lembro que nossos hálitos, juntos, embaçaram as prateleiras mais baixas, as que alcançávamos; chegavam até o teto.

De início, eu não soube o que estava vendo. Eram objetos minúsculos, de um branco amarelado, com forma semicircular. Alguns eram arredondados; outros, mais pontiagudos. Não quis tocá-los.

— São unhas — disse Pablo.

Senti que o zumbido me ensurdecia e comecei a chorar. Abracei Pablo, mas não deixei de olhar. Na prateleira seguinte, mais acima, havia dentes. Molares com chumbo negro no centro, feito os de meu pai, que os tinha consertado; incisivos, como os que me importunavam quando comecei a usar aparelho; dentes frontais como os de Roxana, a menina que se sentava na minha frente no colégio. Quando levantei a cabeça para olhar a terceira prateleira, apagou-se a luz.” (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

É a partir desse trabalho de associações, contiguidades e remissões que o horror sócio-histórico é hiperimaginado na escritura, por meio de significantes como dentes e unhas, ainda que a narrativa prescindia de referências a um período histórico específico, bem como de alusões diretas aos desaparecimentos da ditadura militar, como em *Cuándo hablábamos con los muertos*.

Adela, junto às estantes, encontra uma porta, abre-a e, ao entrar, fecha-se — ou é fechada? — do outro lado: “Mi hermano corrió, pero cuando llegó a la puerta, ya no pudo abrirla. Estaba cerrada con llave<sup>48</sup>” (ENRIQUEZ, 2016, n.p) A menina, desaparecida, impõe a incerteza final da narrativa: “Nunca a encontraram. Nem viva nem morta” (ENRIQUEZ, n.p) Esse é o status indeterminado do desaparecido que Fiorini (2021) alude na seguinte reflexão, também a partir da antítese morto X vivo:

Nem vivo, nem morto, status indeterminado, fonte de uma profunda alienação. Trata-se, então, de uma denominação, de um nome, para o que não pode ser nomeado, uma categoria paradoxal. É uma metáfora de um sujeito que não tem *entidade*, que conota o horror de um destino ominoso que não pode ser abarcado com palavras. (p. 128)

As imagens da ausência, na escritura, são a materialização da instabilidade da linguagem diante dessa categoria paradoxal. Na casa mal-assombrada, ninguém mora, mas alguém *parece* morar: espaço de semi-presenças e semi-ausências em que a impossibilidade de representação é figurada. “*La casa era una cáscara, decían. Todas las paredes interiores habían sido demolidas. Recuerdo que los escuché decir «máscara», no «cáscara». La casa es una máscara, escuché.*”<sup>49</sup> (ENRIQUEZ, n.p).

Na escuta falha de Clara parece residir uma verdade: a casa é uma máscara, mas o que mascara é o vazio, o indizível, o irrepresentável, mais aterrador do que qualquer face monstruosa que possa restar oculta. O vácuo de significações é o espaço em que a fantasia se encontra mais fecunda, território em que o horror de um destino sinistro associa-se às imagens recorrentes do sobrenatural, numa tentativa de conferir presença ao ausente, de dizer o indizível, e, de alguma forma, alcançar ou tangenciar aquilo que resta fora de alcance. Fiorini (2011) pontua que esse resto “convoca a um trabalho permanente de recuperação e criação simbólica

---

<sup>48</sup> “Meu irmão correu, mas, quando chegou à porta, não conseguiu abri-la. Estava trancada com chave.” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

<sup>49</sup> “A casa era uma casca, diziam. Todas as paredes internas tinham sido demolidas. Lembro que os escutei dizerem ‘máscara’, não ‘casca’. A casa é uma máscara, eu escutei.” (ENRIQUEZ, n.p).

que implicam a tentativa de perfurar o limite entre o representável e o não-representável como forma de subjetivar a experiência” (p. 08).

Isso remete-nos à reflexão de Seligmann-Silva sobre os estudos da psicanalista de origem romena Hélène Pihanian (2000), que discute a simbolização do evento traumático como uma reconstrução de um espaço simbólico de vida, e que leva a uma *tridimensionalidade* advinda dessa simbolização: “A linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

Na escritura, esse empreendimento de criação simbólica é ilustrado a partir da associação feita entre Adela e a fantasmagoria de lendas urbanas pelas crianças do bairro, como um modo, precisamente, de dar esta nova dimensão a um fato que parece escapar à economia do real:

Los chicos del barrio saben lo que pasó ahí adentro. En el suelo pintaron, con aerosol, el nombre de Adela. En las paredes de afuera también. ¿Dónde está Adela?, dice una pintada. Otra, más pequeña, escrita con fibra, repite el modelo de una leyenda urbana: hay que decir Adela tres veces a la medianoche, frente al espejo, con una vela en la mano, y entonces veremos reflejado lo que ella vio, quién se la llevó.<sup>50</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

Para Clara e Pablo, esse empreendimento funciona como uma espécie de maldição; ambos restam como a contraparte de Adela: são os sobreviventes. Para Fiorini (2021), o sobrevivente, em oposição ao desaparecido, “enfrenta a problemática da representação em suas tentativas de saber, nas dificuldades de iniciar um trabalho de luto, assim como de relançar um projeto vital próprio (...)” (p. 129). É notável como os irmãos, após os eventos insólitos que levam ao desaparecimento de Adela, tornam-se perpetuamente assombrados por sua ausência, pois não é, de fato, uma ausência completa, mas uma presença projetada no vazio.

Pesadelos recorrentes com a menina passam a consumir as noites de Pablo: “Ele sempre sonhava com Adela: em seus sonhos, nossa amiga não tinha unhas

---

<sup>50</sup> 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, n.p)

nem dentes, sangrava pela boca, sangravam suas mãos.” (ENRIQUEZ, n.p) até que seja completamente consumido pela loucura e suicide-se:

Él supo ocultar hasta el final, hasta su último acto, hasta que solamente quedó de él ese costillar a la vista, ese cráneo destrozado y, sobre todo, ese brazo izquierdo en medio de las vías, tan separado de su cuerpo y del tren que no parecía producto del accidente —del suicidio, le sigo diciendo accidente a su suicidio—; parecía que alguien lo había llevado hasta el medio de los rieles para exponerlo, como un saludo, un mensaje.<sup>51</sup> (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

Na percepção de Clara sobre a morte do irmão, o braço esquerdo arrancado evoca algo insólito: é uma saudação, uma mensagem — de quem? Por quê? Coincidentemente, o braço que Pablo perde é o mesmo que Adela não possuía. Se, por um lado, o horror dessa cena detém uma ambiguidade própria do discurso fantástico, em que o inexplicável se estabelece como a única resposta possível, conota, também, o teor de irrealidade que é próprio à percepção da memória de um trauma, tendo em vista que “para o sobrevivente, esta “irrealidade” da cena encriptada desconstrói o próprio teor de realidade do restante do mundo” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

Para Clara, a irrealidade do evento traumático que presenciou alastra-se para o restante dos fatos de sua vida, desde o suicídio de Pablo até a própria visão de Adela como parte de um mundo sombrio, fantasmagórico, inacessível. Mesmo que Clara, como Pablo, não se suicide, tanto quanto ele encontra-se diante da impossibilidade de relançar um projeto vital próprio, como vê-se ao fim da narrativa, em que a casa torna-se um espaço que simboliza a impossibilidade do indizível imposta àqueles que o vivenciaram:

No me animo a entrar. Hay una pintada sobre la puerta que me mantiene afuera. Acá vive Adela, ¡cuidado!, dice. Imagino que la escribió un chico del barrio, en chiste o desafío. Pero yo sé que tiene razón. Que ésta es su casa. Y todavía no estoy preparada para visitarla.<sup>52</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

<sup>51</sup> “Ele soube esconder até o final, até o seu último ato, até só restarem dele aquelas costelas expostas, aquele crânio destrozado, e, sobretudo, aquele braço esquerdo no meio dos trilhos, tão separado do corpo e do trem que não parecia produto do acidente — do suicídio, continuo chamando de acidente o seu suicídio —; parecia que alguém o levava até o meio dos trilhos para exibi-lo, como uma saudação, uma mensagem.” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

<sup>52</sup> Não me animo a entrar. Há uma inscrição rabiscada acima da porta que me mantém do lado de fora. Aqui vive Adela, cuidado!, diz. Imagino que foi escrita por um garoto do bairro como piada ou desafio. Mas eu sei que tem razão. Que essa é a casa dela. E ainda não estou preparada para visitá-la. (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

Não estar *preparada para visitá-la* encapsula, metaforicamente, a impossibilidade de elaborar o luto. Enquanto Adela não for visitada, como nas palavras de Clara, o que resta ainda é a sua ausência — ou, melhor dito, sua presença projetada no vazio, que continua a perdurar através das memórias incertas, dos sonhos cíclicos, da linguagem que, não encontrando viga sobre a qual se sustente, continua a rumorejar, a ecoar.

Mais do que a falta de uma elaboração necessária para a superação de um trauma, contudo, o indizível desponta como uma forma de elaboração por si mesmo. Afinal, “o sobrevivente tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar” (AGAMBEN, 2008, p. 36) — enquanto não entra na casa de Adela, o que resta à Clara é continuar recordando, e na persistente recordação, prolongar a existência de Adela enquanto uma presençausência fantasmagórica.

### 3.1 OS QUE VÃO

#### 3.2.1 “*Telarañas de hilo delicadas y coloridas*”: os rastros do ominoso em *Tela de araña*

No conto *Tela de araña*, a figura da teia evocada no título refere-se à *ñandutí* (termo guarani para “teia de aranha”), um tipo de renda tradicional paraguaia. Em dado momento da trama, a narradora-protagonista reflete sobre esse nome e sua relação com o objeto ao qual alude:

Me preguntaba por qué llamarían al ñandutí «tela de araña»; probablemente fuese por la técnica de tejido, porque el resultado final se parecía mucho más a las colas de los pavos reales, los ojos entre las plumas, hermosos y al mismo tiempo inquietantes, muchos ojos desperdigados sobre el animal, que caminaba pesado, un animal bellissimo pero que siempre parecía cansado.<sup>53</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

As percepções da personagem sobre o liame entre as palavras e as coisas são recorrentes, mas de forma aparentemente apartada do conflito principal, que tem como foco a relação estabelecida entre a protagonista, o marido Juan Martín e a prima Natália. Tais percepções funcionam como digressões que conduzem o leitor a um território incerto, vacilante, que parece estruturalmente inútil ao andamento da

---

<sup>53</sup> “(...) Perguntava-me por que será que chamavam a renda paraguaia de ‘teia de aranha’: talvez fosse pela técnica de tecer, porque o resultado final se parecia muito mais com as caudas dos pavões reais, os olhos entre plumas, belos e ao mesmo tempo inquietantes, muitos olhos esparramados acima do animal que caminhava pesado, um animal bellissimo mas que sempre parecia cansado.” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

narrativa. Somos introduzidos a esse procedimento já no primeiro parágrafo do conto a partir da reflexão da narradora-personagem sobre o nome *cigarra*:

No me gusta el nombre chicharra: ojalá mantuvieran siempre el nombre cícadas, que se usa sólo cuando están en etapa ninfal. Si se llamaran cícadas, su ruido de verano me recordaría las flores violetas de los jacarandás en la costanera del Paraná o las mansiones de piedra blanca con sus escalinatas y sus sauces. Pero así, como chicharras, me recuerdan el calor, la carne podrida, los cortes de electricidad, a los borrachos que miran con ojos ensangrentados desde los bancos de la plaza.<sup>54</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p.)

E, posteriormente, em relação ao nome *vaga-lume*:

(...) Odio que las llamen bichitos de luz, «luciérnagas» es una palabra hermosa. Una vez había atrapado unas cuantas, en un frasco vacío de mayonesa, y me había dado cuenta de lo feas que son, parecían cucarachas con alas. Sin embargo habían sido bendecidas con la más pura justicia: quietas y sin volar, eran bichos que parecían plaga, pero cuando volaban y relampagueaban, eran lo más cercano a la magia, un presagio de hermosura y bondad.<sup>55</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

Um olhar mais detido a essas abstrações que emergem feito murmúrios, contudo, revela-nos elementos de suma importância tanto sobre o modo como a personagem concebe o universo ao seu redor, quanto sobre a maneira como o próprio conto se estrutura conceitualmente: uma teia textual que tem como centro o caráter alusivo e mistificador da linguagem, a partir do qual irradiam diversos caminhos em que se entretecem o horror sobrenatural, a evocação da ditadura militar de Alfredo Stroessner, a negação da feminilidade convencional e a insatisfação e os anseios da narradora-protagonista em relação ao próprio casamento.

Pensar o caráter metalinguístico da figura da teia no que tange à escritura remete-nos a Barthes (2012) em sua conceituação de Texto. O autor afirma que este associa-se à metáfora da *rede*: “se o Texto se estende, é sob o efeito de uma combinatória, de uma sistemática” (p. 72). Tendo em vista essa natureza não-linear, é contraproducente falar então de um sentido único do texto, de uma verdade

---

<sup>54</sup> “(...) Não gosto do nome cigarra: preferiria que mantivessem sempre o nome de ninfas, que só é usado quando estão na etapa inicial. Se fossem chamadas de ninfas, seu ruído de verão me recordaria as flores roxas dos jacarandás na barranca do Paraná ou as mansões de pedra branca com suas escadarias e seus salgueiros. Mas assim, como cigarras, me lembram do calor, da carne podre, dos cortes de energia, dos bêbados que espiam com olhos vermelhos dos bancos da praça.” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

<sup>55</sup> “Odeio que os chamem de bichinhos de luz, ‘vaga-lume’ é uma palavra bonita. Uma vez eu havia aprisionado alguns num vidro vazio de maionese e percebera como são feios, parecem baratas com asas. Contudo, tinham sido abençoados com a mais pura justiça: quietos e sem voar, eram bichos que pareciam praga, mas quando voavam e relampejavam eram o que há de mais próximo da magia, um presságio de beleza e bondade.” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

objetiva imposta pela escritura; mais vale referir-se a uma *verdade lúdica*, que nos afasta da pretensão de decifrar sentidos, afinal, “Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*” (BARTHES, p. 63). Aproximar-se dos sentidos de uma escritura é estabelecer um jogo, ou seja, percorrer a teia em vez de ser aprisionado por ela. No caso de *Tela de araña*, percorremos os diversos caminhos da teia — “telarañas de hilo delicadas y coloridas<sup>56</sup>” (ENRIQUEZ, 2016, n.p) — sem buscar uma resposta definitiva que, mesmo que assim buscássemos, a trama não nos oferece, visto que tematiza-se a partir da pluralidade do que há para ser dito, de onde desponta o indizível.

Nas digressões da protagonista, é notório o quanto estima os signos que evocam imagens de beleza: *caudas de pavão* ao invés de *teias de aranha*, *ninfas* ao invés de *cigarras*, *vaga-lumes* ao invés de *bichinhos de luz*. Se em *La casa de Adela* a *palavra essencial* revela-se em sua condição mistificante por meio das histórias de horror nas quais os personagens estão imersos, em *Tela de araña* é a *palavra bruta* que é problematizada em suas pretensas relações de correspondência estável com o mundo. Por suas abstrações, a narradora explicita o quanto nessa fala em estado bruto o imediato que nos comunica “não passa do longínquo velado, o absolutamente estranho que se faz passar por habitual, o insólito que tomamos por rotineiro graças a esse véu que é a linguagem (...)” (BLANCHOT, 2011, p. 34)

Tal relação da narradora-protagonista com os signos, em sua busca constantemente frustrada pela beleza, subjaz o desenrolar de conflitos da narrativa. O conto inicia-se com sua visita a Corrientes, cidade no interior do Paraguai, a fim de apresentar aos tios seu marido. Desde o princípio, a insatisfação com o matrimônio é explicitada: “(..) por culpa de la soledad, me enamoré demasiado rápido, me casé con desesperación y ahora estaba viviendo con Juan Martín, que me irritaba y me aburría<sup>57</sup>” (ENRIQUEZ, 2016, n.p). Nota-se que o desamor pelo marido é desencadeado por idealizações frustradas: a mesma frustração que vivencia na relação com a linguagem e em seus liames vacilantes com as coisas.

A inadequação do feminino aos papéis convencionais de gênero surge, nesse sentido, também como um dos temas associados à linguagem como um veículo imperfeito. Eagleton (2019) afirma: “como sou feito de linguagem, não sendo esta

---

<sup>56</sup> “teias de aranha de fios delicados e coloridos” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

<sup>57</sup> “por culpa da solidão, me apaixonei rápido demais, me casei por desespero e agora estava vivendo com Juan Martín, que me irritava e me aborrecia” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

apenas um instrumento cômodo que uso, toda a noção de que sou estável, de que sou uma entidade unificada, também deve ser fictícia” (p. 140). Na escritura de Enriquez, a construção do feminino como essa dimensão fictícia, principalmente relacionado aos ideais de feminilidade de personagens mulheres, é uma constante e, dentro de *Tela de araña*, um aspecto que, devido à sua sobressaliência, incorporamos à discussão que propomos.

As personagens femininas de Enriquez, de maneira geral, parecem estar sempre situadas em zonas de abjeção e não-conformidade, ou à beira de cruzá-las, seja em relação à corporeidade — Adela, por exemplo, é associada ao monstruoso pela ausência de um braço — ou à adequação aos padrões de feminilidade esperados. Judith Butler (2020), ao discutir o gênero como uma prática performativa oriunda da linguagem, percebe que aqueles que se situam fora das construções hegemônicas de gênero circunscrevem o domínio do sujeito, constituem “esse lugar de pavorosa identificação contra a qual — e em virtude da qual — o domínio do sujeito circunscreve sua própria reivindicação por autonomia e vida” (p. 18)

Esse panorama expressa-se no conto principalmente a partir da oposição estabelecida entre a protagonista e Natalia, sua prima, que já na descrição física apresenta características que comumente afastam mulheres do ideal de feminilidade: “Natalia, siempre bronceada, con su pelo largo y oscuro, despeinado, y un vestido blanco muy suelto<sup>58</sup>” (ENRIQUEZ, 2016, n.p). Enquanto a narradora encontra-se presa a um matrimônio infeliz do qual não sabe como escapar, frustrada pelas idealizações, a prima expressa a liberdade pela rejeição aos lugares-comuns esperados de uma mulher. Conflito que espelha-se em outras antinomias, como a das tradições e dos costumes da região interiorana opostas às urbanas, figurada principalmente no desgosto de Juan Martín: desde o início, ele vê com desdém os comportamentos da família da esposa, especialmente de Natalia: “(...) Pero, además, él la despreciaba porque Natalia tiraba las cartas, sabía de remedios caseros y, sobre todo, se comunicaba con espíritus<sup>59</sup>” (ENRIQUEZ, 2016, n.p) Constrói-se um feminino monstruoso: como observado por Cohen, a dificuldade em manter fixas as convenções de gênero provoca ansiedades culturais, de forma que

---

<sup>58</sup> “Natalia, sempre bronzeada, com o cabelo comprido e escuro, despenteado, e um vestido branco muito folgado” (ENRIQUEZ, 2017, n. p)

<sup>59</sup> “(...) ele a desprezava porque Natalia lia a sorte nas cartas, sabia de remédios caseiros e, sobretudo, comunicava-se com espíritos. Sua prima é uma ignorante, disse Juan Martín, e eu o odiei (...)” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

“A mulher que ultrapassa as fronteiras de seu papel de gênero arrisca tornar-se uma Scylla, uma *Weird Sister*, uma Lilith (“die erste Eva”, “*la mère obscure*”), uma Bertha Mason, ou uma Gorgon” (COHEN, p. 35). Esse tensionamento é notável: a narradora-protagonista encontra-se, em diversos momentos, diante do desejo de cruzar as *fronteiras esperadas do papel de gênero*.

Natalia representa, a si, aquela que está além dessa fronteira, ou, então, aquela que as confunde, que habita uma zona de abjeção que a seduz e para o qual poderia ajudá-la a resvalar — afinal, “a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição” (COHEN, p. 48). Isso é visto, por exemplo, no seu desejo de assassinar o marido, o qual sabe que poderia ser cumprido com o auxílio da prima: “(...) pensé en llamar a Natalia y pedirle la receta de alguna de sus pociones, pensé en pedirle un veneno incluso. Pero lo dejé pasar, como le dejaba pasar cada pequeñez<sup>60</sup>” (ENRIQUEZ, 2016, n.p); ou, ainda, na maneira como Natalia parece estar disposta a auxiliá-la a livrar-se do casamento:

Mi prima me agarró de bracete y fingió que admiraba una pulsera de plata y lapislázuli que Juan Martín me había regalado durante nuestra luna de miel en Valparaíso.

— Errores cometemos todos —me dijo—. Lo importante es arreglarlos.

—¿Y cómo se arregla esto?

— Chamiga, lo único que no tiene solución es la muerte.<sup>61</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

Natalia, como essa identidade ameaçadora, é naturalmente associada ao insólito, ao desconhecido: é a mulher que lê cartas, que tem visões com o futuro, que guarda venenos. Bessièrre, ao contrapor o fantástico ao maravilhoso, percebe que, enquanto este exhibe a norma, aquele “expõe como essa norma se revela, se realiza, ou como ela não pode se materializar, nem se manifestar” (BESSIÈRE, p. 09); é por essa via que Natalia, na narrativa, assume o lugar da fantasticidade: está não somente em uma posição de negação da norma, mas de exibição da impossibilidade desta de se realizar plenamente, pondo em relevo a artificialidade das regras sociais impostas às mulheres. Se, por um lado, isso diz respeito à

<sup>60</sup> “pensei em telefonar para Natalia e pedir a receita de alguma de suas poções, pensei inclusive em pedir um veneno. Mas deixei passar, como deixava passar cada mesquinha” (ENRIQUEZ, n.p, 2017)

<sup>61</sup> “Minha prima me segurou pelo braço e fingiu que admirava uma pulseira de prata e lápis-lazúli que Juan Martín me dera durante nossa lua de mel em Valparaíso.

— Todos cometemos erros — me disse. — O importante é consertá-los.

— E como se conserta este?

— Amiga, a única coisa que não tem conserto é a morte.” (ENRIQUEZ, n. p, 2017)

construção do feminino, é também um comentário a respeito da natureza do relato fantástico, que “mostra, de forma transparente, essa recusa de uma ordem que é sempre uma mutilação do mundo e do eu, e essa expectativa de uma autoridade que legitima e explica toda ordem, qualquer ordem” (BESSIÈRE, p. 14)

A presença do insólito em *Tela de araña* funciona sob a lógica todoroviana da hesitação, no sentido de que a trama não oferece conclusões objetivas sobre seus eventos fantásticos; isto, contudo, não se dá por uma ambiguidade conferida a determinado evento sobrenatural, como o autor postularia, mas por uma ambiguidade que existe porque a fantasticidade da escritura constrói-se através de *histórias*. O ato de narrar é trazido em *Tela de Araña*, assim como em *La casa de Adela*, como uma força mistificante que por sua natureza alusiva é capaz de escamotear a verdade — ou negar a singularidade de verdades únicas.

Tomemos como exemplo a passagem em que Natalia conta sobre uma possível visão que teve: enquanto passeava no aviãozinho de um dos seus namorados ricos, viu uma casa incendiando no campo, mas, quando o namorado girou o avião, perdeu-a de vista; ao retornarem pelo mesmo lugar, porém, nada vê: o fogo desapareceu sem indícios de ter estado ali. A prima não questiona a veracidade dos fatos:

Nos miramos a los ojos. Yo le creía casi siempre. Una vez me había dicho que no entrara en la habitación de mi abuela porque ella estaba ahí, fumando. Mi abuela, nuestra abuela, llevaba diez años muerta. Le hice caso, no entré, pero sentí el olor penetrante de los habanitos que fumaba la abuela en el aire, aunque no había humo. —Tenés que averiguar entonces, preguntar.

—No me animo.

—¿Por qué?

—Porque no sé si el incendio ya pasó o va a pasar.<sup>62</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

No caso do viajante — aquele com o qual introduzimos nossa pesquisa — há também a evocação de um outro fenômeno fantástico, em que tanto o histórico quanto o sobrenatural coexistem como partes de um mesmo discurso — o da narrativa:

<sup>62</sup> “Olhamo-nos nos olhos. Eu sempre acreditava nela. Uma vez tinha me dito para não entrar no quarto da minha avó porque ela estava ali, fumando. Minha avó, nossa avó, morrera havia dez anos. Levei a sério, não entrei, mas senti no ar o cheiro penetrante dos havanas que ela fumava, embora não houvesse fumaça.

— Então você precisa averiguar, perguntar.

— Não me animo.

— Por quê?

— Porque não sei se o incêndio já aconteceu ou vai acontecer.” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

Bueno, se acomodó el rubio, y contó que él era de Oberá, que vivía en Oberá, en Misiones, y que a unos veinte kilómetros había un pueblo que se llamaba Campo Viera. Ahí había un arroyo, el Yazá. Una tarde, pleno día era, eh, no se crean que me sugestioné porque era de noche. No iba tomado tampoco. Bueno, una tarde salí con el camión chico, a hacer una diligencia así nomás, y una mujer cruzó el puente corriendo. No hice a tiempo de esquivarla, me mataba si la esquivaba, y sentí el golpe del cuerpo, che. Me bajé corriendo, todo sudor frío en la espalda, y no encontré a nadie. Ni sangre ni una abolladura en el paragolpes ni nada. Fui a la policía y me tomaron la denuncia, pero estaban de un humor de mierda. Tuve que dejar la diligencia para el otro día y allá, en Campo Viera, conté, como les cuento a ustedes. Me dijeron que la milicada había construido el puente y que en los cimientos usaron muertos, gente que ellos mataron, que los escondieron ahí.<sup>63</sup> (ENRIQUEZ, n.p.)

Em *As estruturas narrativas*, Todorov destaca o procedimento de encaixe em cadeia em que uma história torna-se prolongamento da outra. O encaixe ocorre quando uma história secundária é englobada na primeira narrativa, de modo que uma narrativa alimenta a outra, numa série de reflexos:

Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 1969, p. 125)

A noção de narrativa encaixante, de Todorov, remete ao processo de autorreflexão, o *mise en abyme* proposto por André Gide e ampliado por Lucien Dallenbach. Trata-se de um mecanismo discursivo que se manifesta nas mais variadas formas, o *redobramento especular da narrativa*, em que as histórias encaixadas estão vinculadas ao eixo central do livro, funcionando como um processo de metassignificação. É certo que o *mise en abyme*, no conto de Enriquez, ocorre em menor dimensão: as histórias são pontuais, mas é nelas que o fantástico é costurado. *Tela de Araña* atinge seu *tema essencial*, como no termo de Todorov, a partir dessas breves narrativas de teor fantástico que pontualmente despontam na

---

<sup>63</sup> “Bem, acomodou-se o louro, e contou que era de Oberá, que morava em Oberá, em Misiones, e que a uns vinte quilômetros de distância havia um povoado que se chamava Campo Viera. Ali havia um arroyo, o Yazá. Uma tarde, era plena luz do dia, ei, não vão pensar que me sugestionar porque era de noite. Também não estava bêbado. Bom, uma tarde saí com o caminhão pequeno, para fazer um frete corriqueiro, e uma mulher atravessou a ponte correndo. Não deu tempo de desviar dela, se desviasse eu me matava, e senti a batida do corpo, chê. Desci da cabine correndo, com o suor frio ensopando a espinha, e não encontrei ninguém. Nem sangue nem um amassado no para-choque nem nada. Fui à polícia e tomaram meu depoimento, mas estavam com um humor de merda. Tive que deixar o frete para o outro dia e lá, em Campo Viera, contei a história, como estou contando a vocês. Os milicos me disseram que tinham construído a ponte e que nos alicerces usaram mortos, gente que eles mataram, que esconderam ali” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

história de modo especular. A narrativa encaixante é também assim envolta pelo mesmo assombro e fantasmagoria que circundam as narrativas encaixadas.

O sobrenatural presente através dos encaixes e desencaixes narrativos não é um sobrenatural que, como em *La casa de Adela, irrompe* — mas, tal como nos fios de uma urdidura, *espalha-se*. A história de Natalia e a do viajante, como as outras contadas no bar à beira da estrada, conferem à narração da narradora-protagonista uma atmosfera insólita: de certo modo, *Tela de aranha* põe em relevo o quanto os contos fantásticos são, essencialmente, contos sobre o poder de sugestão da palavra, de forma que nos conduz mais a um olhar detido ao empreendimento da linguagem e seu viés lúdico, no sentido barthesiano, do que a uma reflexão sobre os horrores sócio-históricos por si só. O histórico, aliás, sobressai-se como aquilo que faz *também* parte de um trabalho ficcional; ora, “o discurso histórico é essencialmente elaboração ideológica, ou, para ser mais preciso, *imaginário*” (BARTHES, p. 176). Os dados que remetem à ditadura, como os milicos e seus mortos, combinam-se às criaturas insólitas, como os espectros na estrada.

No relato do caminhoneiro e no de Natalia, além disso, a cotidianização do Gótico é um artifício que envolve os assombros em uma aura de possibilidade, ainda que preservando seu caráter de ameaça — por exemplo, ao invés das sombras comumente associadas às presenças malignas escolhe-se a ambientação diurna. A afirmação do caminhoneiro de que *não está sugestionado* encapsula o tratamento que o Gótico recebe nas narrativas que compõem a coletânea de Enriquez: busca-se uma progressiva cotidianização que inscreve os tropos sobrenaturais no domínio do real, concebendo o fantástico por outra ótica que não a do escapismo. Os ambientes assombrados, como a ponte, são assombrados devido à sua relação estreita com um contexto de mortes e repressão: “Toda esa zona es rara, dijo, se ven luces de autos y después los coches no llegan, como si desaparecieran por algún camino, pero no hay caminos transitables, es todo selva” (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

A relação com o histórico na escritura, então, dá-se de modo bastante referencial mas funciona como uma *moldura*. Os horrores ditatoriais estão subordinados a outras temáticas e funcionam como uma espécie de presença fantasmagórica que subjaz o drama da personagem principal e imbrica-se às suas questões. Na passagem em que Juan Martín, sua esposa e Natalia passam por um restaurante em Assunção, no meio da viagem, esse *emolduramento* é notável.

Militares bêbados, no restaurante Múnich — situado na rua Franco, nomeada a partir do ditador Franco — assediam uma garçonete. Juan indigna-se com a situação:

Juan Martín se levantó y me imaginé lo que iba a pasar. Iba a gritar que la dejaran tranquila, se iba a hacer el héroe y nos iban a detener a los tres. A nosotras dos iban a violarnos en los calabozos de la dictadura, noche y día; a mí me iban a picanear sobre el vello púbico, que era tan rubio como el cabello de mi cabeza, y se babearían diciendo gringuita de mierda, argentinita de mierda, y a Natalia posiblemente iban a matarla pronto, por morena, por bruja, por desafiante. Y todo porque él necesitaba hacerse el héroe y probar vaya a saber qué cosa. Él, además, la iba a tener fácil porque a los hombres los fusilaban de un tiro en la nuca y ya, no eran putos los militares paraguayos, claro que no.<sup>64</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

Ao mesmo tempo que nesse trecho vislumbramos a repressão da conjuntura ditatorial a partir do silenciamento ao qual Natalia, Juan e a narradora são impostos diante dos absurdos testemunhados, também observamos o progressivo desgosto da narradora com o próprio casamento. Esse desgosto atinge o ápice quando estão ao hotel à beira da estrada, em Clorinda, a partir do desejo que sente pelo viajante com o qual Natalia se envolve:

Ojalá se pusiera de novio con Natalia, pensé, y ojalá Natalia se aburriera de él como se aburre de todos y entonces él se diera cuenta de que siempre, desde el primer momento, desde que nos miramos a los ojos en la recepción del hotel, estuvo enamorado de mí.<sup>65</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

Na armação de fios da teia de aranha que compõe a escritura, enfim, percebe-se que na multiplicidade de caminhos há aqueles que se enredam de maneira mais expressiva: o contexto ditatorial, o desejo da narradora-protagonista e seus conflitos com o marido, as insinuações de Natalia e os casos insólitos que envolvem os desaparecidos.

Juan Martín é a presa atrapada no centro da teia: seu desaparecimento é o centro para onde os fios irradiam. À noite, Juan Martín, irritado com as histórias insólitas dos caminhoneiros, decide recolher-se mais cedo: *“Juan Martín, irritado, dijo me disculpan y se fue a la habitación. Te espero, me miró, y asentí con la*

<sup>64</sup> “Juan Martín se levantou e imaginei o que ia acontecer. Ia gritar que deixassem a garota em paz, ia fazer papel de herói e seríamos presos os três. Natália e eu seríamos violentadas nos calabouços da ditadura, noite e dia; a mim iam aguilhoar acima dos pelos pubianos, que eram tão louros quanto meus cabelos, e babariam dizendo gringinha de merda, argentinazinha de merda, Natalia possivelmente seria morta logo, por ser morena, por ser bruxa, por ser desafiadora. E tudo isso porque Juan Martín precisava bancar o herói e provar sabe-se lá o quê. Ele, além do mais, ia ficar com a parte fácil, porque aos homens eles fuzilaram com um tiro na nuca e pronto, os militares paraguaios não eram veados, claro que não.” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

<sup>65</sup> “Tomara que vire namorado de Natalia, pensei, e tomara que Natalia se canse dele como se cansa de todos e então ele se dê conta de que sempre, desde o primeiro momento, desde que nos olhamos nos olhos na recepção do hotel, estive apaixonado por mim.” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

*cabeza. Pero me quedé hasta tardísimo, hasta que se me secó el pelo y la chica de la parrilla nos dejó la llave de la heladera para que siguiéramos sacando cervezas*<sup>66</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p) A esposa vai para outro quarto, negando-se a passar a noite com Juan. Ao acordar na manhã seguinte, já com o carro trazido do concerto, toma o café da manhã com Natália e vai buscar o marido no quarto, mas ao entrar depara-se somente com uma cama vazia:

Me tragué el café medio frío con las lágrimas y fui a buscar a Juan Martín. Pero cuando entré en la habitación, él no estaba. La cama ni siquiera estaba desarmada, como si no hubiese dormido ahí. Yo no podía asegurar que hubiese vuelto a la habitación, ni siquiera lo había visto entrar en el hotel. Volví al desayunador y le pregunté a Natalia: entrar al hotel sí lo vi, dijo. La chica de la recepción, que no se había ido a dormir todavía, nos aseguró que se había llevado la llave con él: al menos, era cierto que no la tenía colgada en el llavero de la pared.<sup>67</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

Ninguém tem informações sobre o paradeiro de Juan Martín: nem a recepcionista do hotel, nem Natália. Se, de início, a narradora é tomada por medo e nervosismo pelo desaparecimento, logo é tranquilizada pela prima: *“Le dije a Natalia que teníamos que llamar a la policía, pero ella se volvió a atar el pelo en una cola de caballo, como lo había hecho en el mercado, y me dijo que no. No seas tonta. Si se fue, se fue, me dijo*<sup>68</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

Bessière (2012) afirma que “no relato fantástico, a impossibilidade da solução resulta da presença da demonstração de todas as soluções possíveis” (p. 12). O enredo de *Tela de Araña* rege-se por esse princípio: por um lado, o desaparecimento de Juan Martín pode ser fruto da conjuntura ditatorial em que está inserido; por outro, não exclui-se a possibilidade de que Natalia tenha dado cabo da situação de alguma forma, levando em conta suas constantes insinuações à prima. Na afirmação *“Si se fue, se fue”*, há tanto a mesma postura resignada que as personagens assumem diante das constantes repressões que as circundam — como os militares na estrada ou no bar — quanto o assentimento de que, por fim, resolveu-se a

<sup>66</sup> “Juan Martín, irritado, disse com licença e foi para o quarto. Espero você, me olhou, e assenti. Mas fiquei até muito tarde, até que meu cabelo secasse e a garota da churrasqueira nos deixasse a chave da geladeira para que continuássemos pegando cervejas.” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

<sup>67</sup> “Engoli o café meio frio com as lágrimas e fui buscar Juan Martín. Mas, quando entrei no quarto, ele não estava lá. A cama nem sequer fora desarrumada, como se não tivesse dormido ali. Eu não podia garantir que ele houvesse voltado ao quarto, nem sequer o vira entrar no hotel. Voltei ao refeitório e perguntei a Natalia: entrar no hotel, sim, eu o vi, disse ela. A moça da recepção, que ainda não tinha ido dormir, nos garantiu que ele levava a chave: pelo menos, era certo que não estava pendurada no chaveiro da parede” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

<sup>68</sup> “Falei para Natalia que devíamos chamar a polícia, mas ela voltou a prender o cabelo num rabo de cavalo, como tinha feito no mercado, e respondeu que não. Não seja boba. Se ele foi embora, foi e pronto, disse” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

situação que tanto afligia a narradora-protagonista e agora esta pode desfrutar de sua liberdade. O insólito, relacionado à Natália, e a possibilidade da ditadura de Stroessner, relacionada ao contexto em que os conflitos se desenrolam, se justapõem sem que haja a sobreposição de uma verdade sobre outra. Há somente a *presença da demonstração de todas as soluções possíveis*: *Tela de Araña* é, entre as múltiplas leituras que podem ser feitas, tanto um conto sobre as angústias de um relacionamento quanto sobre a fantasmagoria de um contexto histórico desolador.

Se em *Cuándo hablábamos con los muertos* e *La casa de Adela* o indizível desponta da impossibilidade de retomar verdades objetivas a partir de narrações que tem como foco o trabalho da memória e suas inevitáveis zonas de incerteza, em *Tela de araña* esse indizível está menos nos temas veiculados pela escritura e mais na maneira como essa escritura se estrutura. Na narrativa daqueles que vão, importam menos as circunstâncias que circundam a desapareição e mais a maneira como essas circunstâncias nunca se fincam numa resposta objetiva.

### 3.3 OS QUE VOLTAM

A palavra *revenant*, do francês, pode ser entendida como a alma de um morto que se manifesta a um vivo sob uma forma física (aparição, espírito, fantasma) ou, ainda, como uma pessoa que não víamos há muito tempo e nunca esperávamos ver novamente. No cerne da palavra, está contida a ideia de um retorno envolto em circunstâncias incomuns: o retorno do *unheimlich*. Como vimos, o *unheimlich* é, de certo modo, uma espécie de *heimlich*: aquilo que há de profundamente inquietante guarda em seu cerne o familiar. Na literatura de Enriquez, corpos monstruosos e limítrofes ultrapassam a fronteira não apenas para gerar a ameaça aos preceitos de uma realidade pretensamente estável, mas também por serem os resquícios daquilo que se *alheou* e que jamais pode ser definitivamente esquecido ou deixado de lado.

A literatura é o espelho distorcido a partir do qual este inquietante encontra modos de se manifestar nas narrativas sobre as quais nos centramos nesta seção. Freud, ao abordar o inquietante, percebe a força ficcional no tratamento desta categoria, ao afirmar que “a ficção cria novas possibilidades de sensação inquietante, que não se acham na vida” (p. 374) e, ainda, que, o inquietante da ficção é “bem mais amplo que o inquietante das vivências, ele abrange todo este e ainda outras coisas, que não sucedem nas condições do vivenciar” (p. 371) A

possibilidade que ultrapassa a vida ou o mundo como o concebemos está no cerne do ato de escrever; afinal, conforme Blanchot (2011), “Escrever somente começa quando escrever é abordar aquele ponto em que nada se revela, em que, no seio da dissimulação, falar ainda não é mais do que a sombra da fala (...)” (p. 42). O texto, dessa maneira, fala por si só, e é dessa fala imaginária — em que ninguém propriamente *fala* — que surge as possibilidades e impossibilidades que Freud percebe ao deter-se no inquietante suscitado pela literatura.

A literatura fantástica é o território em que tais questões funcionam como se postas em foco, colocadas cuidadosamente sob um microscópio em que o logro da palavra é analisado *em processo*. A temática do retorno insólito atravessa *Chicos que faltan* e *Bajo el agua negra* a partir dos tropos do duplo e do morto-vivo, culturalmente imbuídos pela ideia daquilo que é recalcado e retorna.

### **3.3.1 “*eran como cáscaras (...) no tenían nada adentro*”: o duplo como recordatório em *Chicos que faltan***

O trabalho de Mechi, no Centro de Gestão e Participação de Buenos Aires, é silencioso: manter e atualizar o arquivo de jovens perdidos e desaparecidos. Imersa no metodismo desse serviço, a mulher está, de certa forma, também desaparecida sob o olhar do outro — sua função é a “*más inútil, como una memoria*” (ENRIQUEZ, 2009, n.p): nesse sentido, mesmo distante das mobilizações que cabem aos investigadores e dos arroubos emocionais das famílias das vítimas, Mechi é afetada ao se solidarizar e deseja participar mais dos casos e discussões pertinentes a seu trabalho, ainda que seja praticamente ignorada, pois sua função é tratada como menos relevante. Aproxima-se tão somente à linguagem que se cria em torno daqueles que desapareceram: fotos, textos, arquivos, fichas. Fragmentos que buscam, de algum modo, delinear a presença dos que já não estão lá, rememorando-os: um jogo de fumaça e espelhos que salienta o caráter instável dos signos.

Em alguns dias, no seu tempo livre, Mechi senta-se perto da estação de metrô, nos bancos de um pequeno rosedal, e põe-se a analisar as pastas do trabalho: “*A veces se llevaba algunas carpetas para repasar los nombres y circunstancias de los chicos, llenando mentalmente los puntos suspensivos para*

*inventarles una historia*” (ENRIQUEZ, 2009, n.p). O empreendimento de preencher mentalmente as lacunas e criar narrativas sobre esses indivíduos sintetiza a contradição imposta à linguagem pela figura do desaparecido que, ao mesmo tempo que é uma entidade que sugere um vazio de respostas, gera uma pluralidade infinita destas.

Em *Chicos que faltan*, tal impossibilidade de atingir uma resposta objetiva em relação aos desaparecidos e aos aparecidos tematiza diversos aspectos da trama e evidencia a natureza essencial do relato fantástico. O confronto problemático entre real e impossível — próprio à categoria do fantástico, como postulado por Roas — se dá a partir do súbito e concomitante aparecimento de jovens desaparecidos. Mechi encontra uma das primeiras retornantes: Vanadis, uma garota “*desaparecida a los quince años, era la única verdadera hermosura de todo su archivo*” (ENRIQUEZ, 2009, n.p). A mulher encontra-a numa manhã, sentada nos degraus da fonte principal do Parque Chacabuco. No mesmo dia, ao ligar para Pedro, seu amigo jornalista, este lhe comunica sobre outro reaparecimento que ocorre em situações insólitas — o recém-aparecido havia sido encontrado morto pouco tempo antes:

(...) La mujer se le acerca al pibe, lo conocía de antes, le dice Juan Miguel, sos vos?, y el pibito dice que sí. Entonces la mujer llama por celular a la familia, desde ahí mismo, desde el parque, y la madre del pibe empieza a los gritos, diciendo que su hijo ya apareció, pero apareció muerto, hace tres meses! Vos te acordás de este caso? (ENRIQUEZ, 2009, n.p)

A partir daí, são noticiados outros aparecimentos. Os adolescentes desaparecidos começam a aparecer nos quatro parques principais da cidade: o Chacabuco, o Avellaneda, o Sarmiento e o Rivadavia. O que de início é marcado pela euforia dos retornos não tarda até revelar-se em seu viés inquietante. Um dos casos descritos na narrativa, o de Lorena López, encapsula o horror que desponta gradualmente da situação:

Lorena volvió a Soldati, pero en quince días sus padres la devolvieron al Juzgado de Menores que le correspondía. (...) <<Yo no sé quién es esta, pero no es mi hija. Me equivoqué. Se parece mucho, pero no es mi hija. Yo parí a Lorena. La reconocería en la oscuridad, solo por el olor. Y esta no es mi hija>>. (ENRIQUEZ, 2009, n.p)

Aqueles que voltam, mesmo sendo idênticos aos desaparecidos, não são, de fato, eles. É a partir deste conflito que a escritura nos revela seu caráter indizível. Assim como em *La casa de Adela* é utilizado o tropo gótico da casa mal-assombrada

e em *Cuándo hablábamos com los muertos o dos fantasmas, Chicos que faltan* retoma o tropo do duplo, amplamente utilizado na literatura fantástica; do mesmo modo, ainda, tal como nessas narrativas, a utilização deste motivo na escritura não está vinculada somente ao estabelecimento da ameaça do fantástico, mas a partir de um esvaziamento de seus sentidos, à acentuação do horror do indizível, ao eco da indeterminação imposta pelos desaparecimentos ditatoriais. Afinal, o que há de mais inquietante do que um duplo apartado de seu correspondente? Os desaparecidos, sendo estes correspondentes, não são uma presença na narrativa e tampouco uma ausência em sua plenitude: o duplo de um corpo desaparecido funciona como uma *presença-ausência*.

Esse experimento no uso deste motivo reverbera na afirmação de Roas (2016) de que “O duplo continua a ser, por tudo isso, um motivo constantemente visitado. Mas também nesse caso os narradores atuais ensaiam novas formas de explorar um motivo tão antigo quanto a própria narrativa fantástica<sup>69</sup>” (n.p). Esta revisitação do duplo na narrativa fantástica é, em sua tradição, encontrada principalmente nas relações com a fragilidade da identidade e subjetividade humanas. A presença de um duplo, culturalmente, é associada à materialização das ansiedades vinculadas ao ego. Otto Rank (2014), em sua obra *O duplo*, debruça-se sobre o desenvolvimento e a significação tradicional desse tema, percebendo um teor eminentemente psicológico; sua análise parte de um filme, *O estudante de Praga*, que conta a história de um jovem que troca seu reflexo no espelho por uma fortuna. De forma geral, a ideia fundamental da obra é a de que o passado de um indivíduo está inegavelmente ligado a este, a ponto de se converter em seu destino: o sinistro duplo torna-se uma cisão independente e visível do Eu.

Rank, ao abordar a história do desenvolvimento e da significação da tradicional crença popular do duplo, estabelece relações entre esse tropo e as imagens da sombra e do espelho no contexto do homem primitivo, percebendo que a ideia de um duplo misterioso durante a vida pode ter surgido a partir dessas origens, de modo que o narcisismo primitivo criou como representação da alma uma imagem mais idêntica possível ao Eu corpóreo: “Assim, a ideia da morte é

---

<sup>69</sup> Tradução nossa: “El doble sigue siendo, por todo ello, un motivo constantemente visitado. Pero también en este caso los narradores actuales ensayan nuevas formas de explorar un motivo tan viejo como la propia narrativa fantástica” (ROAS, 2016, n.p)

desmentida através de uma duplicação do Eu que se corporifica na sombra ou no reflexo.” (RANK, 2014, p. 200)

Tal relação entre o duplo e a identidade é também sobressaltada na definição de Freud (2010) deste tropo; para o autor, o duplo consiste no seguinte:

(...) o surgimento de pessoas que, pela aparência igual, devem ser consideradas idênticas, a intensificação desse vínculo pela passagem imediata de processos psíquicos de uma para a outra pessoa — o que chamariamos de telepatia —, de modo que uma possui também o saber, os sentimentos e as vivências da outra; a identificação com uma outra pessoa, de modo a equivocar-se quanto ao próprio Eu ou colocar um outro Eu no lugar dele, ou seja, duplicação, divisão e permutação do Eu — e, enfim, o constante retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços faciais, caracteres, vicissitudes, atos criminosos, e até de nomes, por várias gerações sucessivas” (Freud, p. 350-351)

Considerando as reflexões de Rank e Freud, é notável que, na ficção, o confronto entre um indivíduo e seu duplo é, via de regra, o centro da narrativa. Na trama de Enriquez, contudo, uma questão é indiretamente suscitada: quando o centro não é o conflito identitário gerado pelo duplo, de que serve este duplo? Se, em sua essência, este tropo traz uma resistência à ideia da morte a partir da duplicação do Eu, em *Chicos que faltan*, ao contrário, a aniquilação do Eu é frisada por esse duplo que vaga sem seu correspondente. É com a ideia primitiva desse duplo, descrita por Rank — relacionada mais à alma do que ao ego — que a trama dialoga, como visto na fala de Mechi em que é mencionada a ideia de vida pós-morte sustentada pelos japoneses:

— No me acuerdo muy bien, pero es algo así. Los japoneses creen que, después de morir, las almas van a un lugar que tiene, digamos, un cupo limitado. Y que cuando se llegue a ese límite, cuando no quede más lugar para las almas, van a empezar a volver a este mundo. Esa vuelta es el anuncio del fin del mundo, en realidad. (ENRIQUEZ, 2009, n.p)

Na narrativa, a descrição dos duplos evoca um contexto sócio-histórico que, de alguma maneira, reforça o caráter de desumanização das experiências-limite, em que almas vagando sem lugar que as abrigue é uma materialização do indizível que revolve as vítimas de desaparecimento. Essa mesma evocação está presente na metáfora da casca: em *La casa de Adela*, Clara, ao escutar os policiais falarem que *a casa é uma casca*, afirma: “*Lembro que os escutei dizerem ‘máscara’, não ‘casca’. A casa é uma máscara, escutei*” (ENRIQUEZ, 2017, n.p). Em *Chicos que faltan*, na fala da mãe de um dos desaparecidos, essa imagem ressurgiu: “*Los matarían a todos, como había visto pedir a una madre por televisión, una madre que decía que*

*eran como cáscaras, que estos chicos no tenían nada adentro?*” (ENRIQUEZ, 2009, n.p).

A casca é não mais que uma camada externa de tecido que envolve diversas partes; nas narrativas de Enriquez, essa casca parece revestir senão o vazio, de modo que ultrapassar tal camada, ao invés de garantir respostas ou atingir um cerne, é arremessar-se a um mistério indizível. O que há por trás da casca/máscara da casa de Adela, senão a própria impossibilidade de dizer o que há por trás? Quem são esses duplos, senão a própria impossibilidade de resposta sobre o destino de seus correspondentes?

A casca, mais do que somente essa camada externa — tantas vezes dispensada em detrimento do que oculta — surge como essa imagem que é a do conteúdo por si só, e não apenas do continente. Didi-Huberman, ao refletir sobre a palavra *écorce* [casca], percebe sua complexidade:

Em francês, os etimologistas afirmam que a palavra *écorce* [“casca”] representa a extensão medieval do latim imperial *scortea*, que significa ‘casaco de pele’. Como se para tornar evidente uma imagem, se fizermos a experiência de pensá-la como uma casca, é ao mesmo tempo um casaco — um adorno, um véu — e uma pele, isto é, uma superfície de aparição dotada de vida, reagindo à dor e fadada à morte. O latim clássico produziu uma distinção sutil: não existe uma, mas duas cascas. Primeiro, a epiderme ou o córtex. É a parte da árvore imediatamente oferecida ao exterior, e é ela que é cortada, que é ‘descortada’ primeiro. A origem indo-europeia da palavra — que encontramos nos vocábulos sânscritos *kr̥tih* e *kr̥t̥ih* — denota ao mesmo tempo a pele e a faca que a fere ou extirpa. Nesse sentido, a casca designa essa parte liminar do corpo suscetível de ser atingida, sacrificada, dissociada em primeiro lugar.” (DIDI-HUBERMANN, p.129)

Mechi, sempre cercada por arquivos e fotos, está em constante contato com a inevitável e progressiva evanescência dos desaparecidos. Observando as fotos das vítimas, estranha que quase sempre a foto escolhida pela família seja péssima, onde os jovens estão feios, desfocados: *“Aparecían con gestos raros, bajo luces precarias; casi nunca eran fotos donde los ausentes estuvieran lindos”* (ENRIQUEZ, 2009, n.p.). Ainda que tais fotografias comprovem a existência concreta desses indivíduos, é também a partir delas que evoca-se um desaparecimento mais profundo: o de tentar reconhecer, no rosto que se esborrata, aquele que sua memória ainda guarda.

Assim sendo, transpondo as palavras de Agamben em sua análise do filme-documentário *Shoah*, de Claude Lanzmann, há o deslocamento de uma

*impossibilidade lógica* para uma *possibilidade estética*. O autor pontua que, nesse filme, tal deslocamento ocorre pelo recurso da metáfora do canto. A *shoá* é, conforme dito por Agamben, um acontecimento sem testemunhas no duplo sentido, pois não possui testemunhas nem dentro ou tampouco fora. O caso dos desaparecimentos ditatoriais na Argentina é análogo a essa descrição, tendo em vista que de dentro do desaparecimento não há quem possa testemunhar e aqueles que estão fora estão, inevitavelmente, excluídos do acontecimento. No caso de *Chicos que faltan*, é a partir da metáfora do duplo que tal impossibilidade inerente encontra uma manifestação estética: duplos sem correspondentes são almas sem corpo que vagam por Buenos Aires, corpos sem alma que restam em algum lugar inatingível: é a encarnação corporificada de uma ansiedade cultural; um assombro histórico. Mesmo sem referências diretas ao período ditatorial, como em *Tela de Araña* ou *Cuándo hablábamos con los muertos*, vislumbra-se, assim como nesses, a violação causada por um corpo nem vivo, nem morto, mas desaparecido.

Mantendo, ainda, a mesma analogia com as reflexões de Agamben sobre o evento da *shoá*, é possível traçar um paralelo entre a imagem do duplo na narrativa com as descrições do muçulmano: “o muçulmano marcava de algum modo o instável umbral em que o homem passava a ser não-homem” (p. 55), afirma o autor. Os duplos em *Chicos que faltan* marcam também a existência do desaparecido como uma não-existência, visto que, mesmo sendo idênticos aos desaparecidos, não são reconhecidos como eles. A inquietação de uma das mães encapsula essa angústia:

(...) esta no es la chica que nosotros conocíamos, esta no es nuestra nena. No sabemos quién es. Tiene el mismo aspecto, la misma voz, responde al mismo nombre, es igual hasta el último detalle, pero no es nuestra hija. (ENRIQUEZ, 2009, n.p)

Há, nessa fala, quase um eco em que é possível vislumbrar não somente a ideia do desaparecido ditatorial, mas, de maneira geral, daqueles indivíduos que estiveram cruzados por essa aporia da palavra em tentar processar ou testemunhar aquilo dado como intestemunhável ou impossível de dizer. Aí, então, é que retomamos a afirmação de Agamben de que “o umbral extremo entre a vida e a morte, entre o humano e o inumano, em que habitava o muçulmano, pudesse ter um significado político” (p. 55), pois ao encarnar, de certa forma, essa extinção da subjetividade que remete ao processo ditatorial argentino dos desaparecimentos forçados, percebemos as maneiras como esse poder político funciona.

Ao retomar a expressão de um *terceiro reino* utilizada por Sofsky para referir-se aos muçulmanos como aqueles que, de certa maneira, fundam um reino entre a vida e a morte — por terem-lhes ambas negadas — Agamben percebe que esse terceiro reino “é a cifra perfeita do campo, do não-lugar onde todas as barreiras disciplinares acabam ruindo, todas as margens transbordam” (p. 56). O autor, ao retomar a citação de Levi de que aqueles que tocaram, que viram a face da Górgona, não voltaram, percebe que esta não é uma designação simples:

(...) a Górgona não nomeia algo que está ou acontece no campo, algo que o muçulmano teria visto, e não o sobrevivente. Ela designa, isso sim, a impossibilidade de ver de quem está no campo, de quem, no campo, ‘chegou ao fundo’, tornou-se não homem. O muçulmano não viu nem conheceu nada — senão a impossibilidade de ver. (AGAMBEN, p. 61)

Os duplos de *Chicos que faltan* são, então, de certa maneira, uma figuração dessa Górgona de Agamben — não voltam como testemunhas de um horror vivido, como talvez fossem os verdadeiros sobreviventes, ou como aqueles que trazem alguma verdade sobre os desaparecimentos: são, mais certamente, essa impossibilidade que tomou corpo; um corpo que é casca, limítrofe, vazio de memórias, parco de palavras, como Vanadis, que ao retornar e ser interrogada, pouco diz: “*la chica contestaba con inclinaciones de cabeza sobre todo, y muchos no me acuerdo*” (ENRIQUEZ, 2009, n.p)

Gradualmente, os duplos começam a desocupar os parques, em procissões, no meio da noite, entre a névoa. Um êxodo que começa no inverno: “*Caminaban por el medio de las calles, como si no le tuvieran miedo al tránsito. Y se metían en casas deshabitadas*” (ENRIQUEZ, 2009, n.p). Mesmo em uma das casas muradas com tijolos os jovens entram — não se sabe explicar como. No bairro, ninguém sabe o que fazer; até os policiais, ainda que sob a ordem do juiz, não se atrevem a tirar de dentro das casas os duplos.

Mechi, atormentada pela situação, decide ir até o duplo de Vanadis, que lidera o grupo de jovens de uma das casas invadidas no Cafferata: “*La de la casa rosa no era Vanadis, estaba segura, pero queria verla*” (ENRIQUEZ, 2009, n.p) Ao parar em frente à casa, ultrapassando os policiais que não oferecem resistência à sua ida, crava o olhar na ventana branca e espera a garota aparecer. Pergunta-lhe o que fazem ali, por que entraram nas casas; pergunta-lhe de onde vinham. Vanadis responde-lhe que de muitos lugares distintos, e, ao ser questionada por Mechi se

queria voltar aos seus pais, responde que não — nenhum deles queria. Ao seu redor, aparecem os outros jovens, seus rostos formando um círculo ao redor do de sua líder. Mechi reconhece a maioria: adolescentes e crianças, os que escaparam e os que foram raptados, vivos e mortos. Por fim, faz sua pergunta final à Vanadis:

— Se van a quedar mucho ahí arriba?

Todos juntos, los chicos le contestaron:

— En verano bajamos.

Mechi sintió entonces que no eran chicos, que formaban un organismo, un ser completo que se movía en manada. (ENRIQUEZ, 2009, n.p)

Na imagem desse organismo de indivíduos que parecem interconectados — *um ser completo que se movia em manada* — o horror é suscitado pela inquietação que causa a ausência da subjetividade. Essa imagem desponta como ruptura da norma do real, mas além disso nesse horror vislumbramos a desumanização presente em situações-limite, remetendo-nos à descrição de Agamben sobre as vítimas de extermínio que, não tendo a morte concedida ou tampouco a vida, restam numa espécie de desumanização: “eles realmente não morriam, eram apenas peças produzidas em processo de trabalho em cadeia” (AGAMBEN, p. 80). O autor menciona ainda Heidegger com sua expressão *fabricação de cadáveres* para definir os campos de extermínio.

O retorno de jovens e crianças desaparecidos que, durante a narrativa, se torna cada vez mais exorbitante — permitindo-nos vislumbrar o contexto ditatorial argentino, em que o desaparecimento forçado de crianças e adolescentes foi expressivo — inevitavelmente remete à ideia de indivíduos que, ao terem sua subjetividade suprimida ao máximo, aproximam-se a um estado de peças produzidas em cadeia, despersonalizadas. Essa evocação na escritura de Enriquez, contudo, ultrapassa a mera metáfora do horror histórico: existe nela algo de redentor; uma redenção com traços funestos, é evidente, que busca, a partir desse duplo, a recuperação da memória através da reafirmação da existência desses desaparecidos. Tais duplos funcionam, de certa forma, como *recordatórios* corporificados.

Os *recordatórios* eram um anúncio diário, publicado nos jornais argentinos, que visavam deixar viva a memória das vítimas de desaparecimento; não possuíam um padrão fixo e a legenda em memória do desaparecido poderia vir acompanhada de vários dispositivos discursivos, como salmos, poesias ou uma breve biografia, além de denúncias condensadas em frases curtas. Fabris (2017), em sua análise

das estratégias visuais que põem em xeque a problemática da memória dos desaparecidos, afirma que “o *recordatorio* desempenha suas funções de maneira complexa, é inegável, porém, que ele é um campo de memória ativa, uma ferida aberta, a indicar a inexistência de um efetivo trabalho de luto.” (FABRIS, p. 267)

Assim como os recordatórios, os duplos indicam não só a memória ativa dos desaparecidos, como também a impossibilidade de se processar essa perda. Durante a época ditatorial, era aos familiares que cabia cobrar o aparecimento das vítimas com vida, em ações promovidas por organizações tais como as *Madres de Plaza de Mayo* e as *Abuelas de Plaza de Mayo*. Eram as únicas formas de oposição à ditadura, tendo em vista os esforços do governo em transformar o desaparecido em uma não-entidade. Essas associações, como estratégia de manter a memória dos desaparecidos, lançavam mão de estratégias visuais como retratos, tendo em vista que a exclusão de evidências documentais de uma vida poderiam, também, negar a existência de um indivíduo. Assim, “Ao desafiarem essa ação do Estado, as mães transformam os próprios corpos em arquivos (...)” (FABRIS, p. 264)

As *crianças que faltam*, no conto de Enriquez, são esses corpos-arquivos, mas ao contrário de fotografias ou recordatórios, caminham por cada canto da cidade como um lembrete ominoso, desestabilizando todos aqueles que cruzam seus caminhos: “*Mechi se dio cuenta de que no podía soportar más, ni a los padres que primero se alegraban y después se aterraban, ni las noticias sobre internacional psiquiátricas ni as miradas de los chicos desde el Parque*” (ENRIQUEZ, 2009, n.p). São a personificação da ausência e não somente sua denúncia; afinal, falar de denúncia dentro de um discurso tão múltiplo quanto o do fantástico oferece-nos o risco de reducionismos. É o fantástico, esse discurso que, conforme afirmado por Bessièrre (2012), “ressalta o problema da natureza da lei, da norma” (p. 312), que constrói a possibilidade da reparação. No conto, entretanto, o problema da natureza da norma do fantástico, para além do rompimento de uma realidade convencional, é também maneira de ressaltar o problema de uma outra norma de caráter sociopolítico, sem que nisso haja uma relação simplista, mas evocatória; mais funciona como um jogo, em que o lúdico dos tropos forma os caminhos possíveis para a leitura que aqui estabelecemos. Afinal, em consonância com Bessièrre (2012) sobre a noção de relato fantástico,

O relato se afirma como uma pura gratuidade: a ruptura da causalidade e a antinomia, que ele pratica quase constantemente,

definem o campo de liberdade do leitor, cuja leitura se torna uma intervenção no livro, uma maneira de instituir uma ordem pessoal, provisória e completamente incerta, como as propostas do autor e da narração. O relato fantástico marca o ponto extremo da leitura individual, privada, sem justificação nem função coletiva explícita. Ele confirma a solidão do leitor, circunscreve sua liberdade ao domínio do imaginário, e completa a ruptura da literatura com a realidade. (p. 317)

“*En verano bajamos.*” Mechi não espera para ver o que acontecerá quando os jovens descerem; decide que irá para longe no verão, para um lugar onde os desaparecidos não voltaram de onde quer que tivessem ido. O que acontecerá quando descerem pouco importa: o que resta é tão somente a presença latente que resta ali, lembrando a condição inquietante de uma ausência não processada. Nesta promessa futura de que descerão, existe a ameaça implícita que é também própria aos recordatórios, que não só funcionam como essa espécie de denúncia pública, mas também como “uma maneira político-afetiva de perpetuar a memória dos desaparecidos” (FABRIS, p. 268), e, por isso, não resguardam aos algozes nenhuma possibilidade de perdão:

Muitos recordatórios, mesmo invocando Deus ou uma crença religiosa, trazem uma marca peculiar: a ausência da ideia de reconciliação, visível em frases como “Nem esquecimento nem perdão”, “Não esquecem nem perdoam teus filhos, teus pais”, “Não ao ponto final”, “Não à obediência devida”, “Não ao indulto”. (FABRIS, P. 266)

O não ao ponto final é o que nos resta na última frase do conto, que não nos dá uma resolução otimista para a invasão dos duplos, mas somente a promessa de uma ameaça ainda maior e persistente. Assim como em *La casa de Adela*, *Cuándo hablábamos con los muertos* e *Tela de araña*, em *Chicos que faltan* não há resolução possível para os assombros que tomam os personagens, para o insólito com o qual se deparam: o que sobra é a beira do precipício, as sombras de algo maior, esta ameaça contra a qual não se deve atentar, porque já não há o que a atrape. Ao leitor, o que sobra são as frases suspensas, o vazio que, deixado na folha, parece nunca se esgotar, mas tão somente alargar o mistério tão próprio à palavra fantástica e horrífica, prenhe de (im)possibilidades ominosas.

### 3.3.2 “En su casa el muerto espera soñando”: a linguagem monstruosa em Bajo el agua negra

Marina Pinat, uma promotora conceituada, recebe em sua sala um dos policiais acusados pelo desaparecimento de dois jovens periféricos: “*El policía entró con la mirada alta y arrogante, las muñecas sin esposar, la sonrisa irónica que ella conocía tan bien: toda la actitud de la impunidad y el desprecio*<sup>70</sup>” (ENRIQUEZ, 2016, n.p). Já nesse trecho é percebida a postura de Marina diante da instituição policial, que também faz parte, evidenciando desde o princípio o teor crítico que atravessa toda a narrativa. O oficial diz-se inocente, ainda que sua voz esteja presente em uma gravação em que subentende-se, ao menos, estar ciente do cometimento do crime, na seguinte afirmação: “*«Asunto solucionado, aprendieron a nadar.»*<sup>71</sup>” (ENRIQUEZ, 2016, n.p) — os dois jovens foram arremessados no rio Riachuelo, um dos mais poluídos de Buenos Aires:

Emanuel López y Yamil Corvalán, los dos de quince años, volvían de bailar en Constitución a sus casas en la Villa Moreno, a orillas del Riachuelo. Volvían caminando porque no tenían dinero para el colectivo. Los interceptaron dos agentes de la comisaría 34 y los acusaron de intentar robar un quiosco: Yamil llevaba encima un cuchillo, pero nunca se comprobó ese intento de asalto, no había ninguna denuncia. Los policías estaban borrachos. Golpearon a los adolescentes a orillas del Riachuelo hasta dejarlos casi inconscientes.<sup>72</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

Após esse acontecimento, obrigam os adolescentes a subirem até o mirante da ponte que cruza o rio e os empurram na água negra. O corpo de um deles, Yamil Corvalán, aparece a um quilômetro da ponte, morto: “*La autopsia estableció que el chico había intentado nadar entre la grasa negra. Había muerto ahogado cuando los brazos no soportaron más el esfuerzo*<sup>73</sup>” (ENRIQUEZ, 2016, n.p). Emanuel, contudo, continua desaparecido, até reaparecer insolitamente uma semana depois,

<sup>70</sup> “O policial entrou com o olhar alto e arrogante, os pulsos sem algemas, o sorriso irônico que ela conhecia tão bem: toda a atitude vinda da impunidade e do desprezo” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

<sup>71</sup> “Assunto resolvido, aprenderam a nadar” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

<sup>72</sup> “Emanuel López e Yamil Corvalán, os dois de quinze anos, voltavam de um baile em Constitución para suas na Villa Moreno, às margens do Riachuelo. Voltavam caminhando porque não tinham dinheiro para o ônibus. Foram interceptados por dois agentes da delegacia 34 e acusados de tentar roubar um quiosque. Yamil levava consigo uma faca, mas nunca se comprovou a intenção de assalto, não havia nenhuma denúncia. Os policiais estavam bêbados. Espancaram os adolescentes nas margens do Riachuelo até deixá-los quase inconscientes.” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

<sup>73</sup> “A autópsia concluiu que o garoto tentara nadar em meio à imundície negra. Havia morrido afogado, quando os braços não suportaram mais o esforço” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

sob a alegação de uma testemunha que afirma que o garoto saiu da água e quer, agora, encontrar Marina.

*Bajo el agua negra* é uma das escrituras de Enriquez em que o retrato social da Argentina entregue à marginalização desponta de forma mais sobressalente, seja na crítica à repressão sistemática das instituições policiais, marcada pela violência e pela corrupção, ou na descrição detida do descaso em que vive comunidade à beira do Riachuelo, a Villa Moreno, na qual os jovens vítimas do crime moravam, sob a sombra de uma profunda alienação que atinge-os mesmo no aspecto físico:

Los hijos de las familias que vivían cerca de esa agua, que la tomaban, aunque sus madres intentaran quitarle el veneno hirviéndola, se enfermaban, morían de cáncer en tres meses, horribles erupciones en la piel les destrozaban brazos y piernas.<sup>74</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p).

Esse empreendimento na construção de um panorama social revela-se nos recursos estilísticos utilizados na escritura, que evocam a construção de uma realidade fixa, objetiva, nas quais referentes como o Riachuelo e Constitución — bairros de Buenos Aires — apontam para um contexto social específico a fim de revelar uma conjuntura em que impera a segregação urbana, originada na condição histórica do país. A narrativa constrói-se num tom eminentemente jornalístico: a narração autodiegética e com traços testemunhais de *La casa de Adela* e *Cuándo hablábamos con los muertos* dá lugar a uma narração heterodiegética em que a palavra pretensamente busca ir de encontro tão somente à palavra, nas frases sintéticas que narram o crime cometido pelos policiais ou na descrição que põe em relevo elementos de uma realidade facilmente recuperável, limitada à sua esfera de representação, como percebemos no trecho abaixo:

El cuerpo de Emanuel no había aparecido. Pero sus padres aseguraban que esa noche había salido con Yamil. Y en la orilla sí habían aparecido sus zapatillas, inconfundibles porque eran un modelo caro, de importación, que seguramente había robado poco antes.<sup>75</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

Inés Ordíz, em seu estudo *Civilization and Barbarism and Zombies: Argentina's Contemporary Gothic*, analisa as novelas e contos góticos publicados na

<sup>74</sup> “Os filhos das famílias que viviam perto daquela água, que a bebiam, embora suas mães tentassem tirar o veneno dela fervendo-a, ficavam doentes, morriam de câncer em três meses, horríveis erupções na pele destroçavam seus braços e pernas.” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

<sup>75</sup> “O corpo de Emanuel não havia aparecido. Mas os pais do rapaz garantiam que naquela noite ele saíra com Yamil. E na margem tinham aparecido seus tênis, inconfundíveis, porque eram um modelo caro, importado, que com certeza ele havia roubado pouco antes.” (ENRIQUEZ, 2017, n.)

Argentina nos últimos trinta anos. Nessa pesquisa, a autora observa como as dicotomias do Gótico conectam o mundo natural a um evento sobrenatural, e o passado violento ao presente global. Enriquez está entre os autores mencionados por Ordíz como aqueles que, em suas escrituras, “se endereçam aos medos globais enquanto, ao mesmo tempo, refletem com sucesso a identidade nacional do país e seu passado angustiante<sup>76</sup>” (ORDÍZ, p.30). A autora pontua como nesses textos há o uso de figuras canônicas do horror como o canibal e o zumbi para explorar questões relacionadas à oposição civilização/barbárie, que formou a identidade nacional argentina no decorrer da história, bem como o retorno traumático da violência do passado, dos tempos coloniais à última ditadura militar e à crise econômica de 2001. Nesse sentido, algumas dessas escrituras retratam essas questões nacionais pondo em foco a qualidade universal do Gótico contemporâneo como uma colaboração entre o global e o local na literatura pós-moderna de terror.

A dicotomia entre barbárie e civilização, em *Bajo el agua negra*, é reverberada na divisão entre os habitantes da comunidade de Villa Moreno e o restante da cidade. A favela é um espaço intersticial e monstruoso na Buenos Aires do conto, em que os horrores sociais são vistos sob as lentes assombrosas do Gótico. Ora, Botting (1996) percebe a maleabilidade das paisagens góticas — desoladas, alienantes, cheias de ameaça — transfigurando-se de acordo com as ansiedades socioculturais de cada contexto do qual emergem: no século XVIII, por exemplo, os cenários góticos eram selvagens, predominantes em localidades montanhosas; depois, a cidade moderna combinou os componentes naturais e arquitetônicos da grandeza e selvageria Gótica, seu aspecto sombrio e suas ruas labirínticas sugerindo a violência e a ameaça do castelo gótico e da floresta.

Na escritura de Enriquez, é a marginalização que engendra o horror de uma paisagem gótica que, ainda que esteja distante das descrições de castelos ou montanhas, rememora a mesma ruína fantasmagórica dessas paragens, por meio das fachadas destruídas, dos barrancos de madeira ou zinco, e, principalmente, do monstruoso Riachuelo, circundando a Villa Moreno, tomado pelo cheiro denso e podre.

---

<sup>76</sup> Tradução nossa: “address global fears while, at the same time, successfully reflect the country’s national identity and harrowing past” (ORDÍZ, p. 30)

Marina rememora as histórias contadas pelo pai, funcionário durante um tempo dos frigoríficos da margem. É essa monstruosidade familiar com a qual a promotora se depara ao chegar no lugar:

La avenida, lo sabía, era la zona muerta, el lugar más vacío del barrio. Detrás de esas fachadas, que eran mascarones, vivían los pobres de la ciudad. Y en las dos orillas del Riachuelo miles de personas habían construido sus casas en los terrenos vacíos, desde precarios ranchos de chapa hasta muy decentes departamentos de cemento y ladrillos. Desde el puente se podía ver la extensión del caserío: rodeaba el río negro y quieto, lo bordeaba y se perdía de vista donde el agua formaba un codo y se iba en la distancia, junto a las chimeneas de fábricas abandonadas.<sup>77</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

Seria simplista, no entanto, supor que a escritura de Enriquez esgota-se nas dicotomias e figurações prototípicas do Gótico. Ordíz (2018) percebe que as fronteiras que separam conceitos absolutos como morte/vida, bem/mal, humano/monstruoso, masculino/feminino, eu/outro e passado/presente, tornam-se cada vez mais porosas na ficção de horror contemporânea, particularmente aqueles escritos de um ponto de vista subversivo. Se o Gótico, então, em suas raízes traz traços moralizantes, em que seus terrores e horrores da transgressão transformam-se em maneiras de reafirmar os valores de uma sociedade, em *Bajo el agua negra* a transgressão surge em sua potência: afinal, há algo não só de profundamente ameaçante, mas transformador, em circunscrever e delimitar a zona daqueles que se constituem como os sujeitos. Dessa forma, ao contrário de reforçar dicotomias e oposições, a escritura de Enriquez aponta para um gradual colapso destas, ao evidenciar a falência das instituições — como a força policial e a religião cristã — diante do que é colocado no lugar da barbárie.

Quando Marina Pinat chega à favela a fim de encontrar Emanuel, o que encontra é um espaço diferente daquele ao qual estava habituada, em que um silêncio desconcertante consome o ambiente: “(...) esta villa abandonada por el Estado y favorita de delincuentes que necesitaban esconderse, incluso este lugar peligroso y evitado, tenía muchos y agradables sonidos. Siempre era así<sup>78</sup>”

<sup>77</sup> “A avenida, ela sabia, era a zona morta, o lugar mais vazio do bairro. Por trás daquelas fachadas, que eram carrancas, viviam os pobres da cidade. E, nas duas margens do Riachuelo, milhares de pessoas haviam construído casas nos terrenos vazios, desde precários barrancos de madeira ou zinco até apartamentos muito decentes de cimento e tijolos. Da ponte, dava para ver a extensão do casario: rodeava o rio negro e parado, bordejava-o e perdia-se de vista onde a água formava um cotovelo e sumia na distância, junto às chaminés de fábricas abandonadas.” (ENRIQUEZ, n.p)

<sup>78</sup> “aquela favela abandonada pelo Estado e favorita de delinquentes que precisavam se esconder, até mesmo aquele lugar perigoso e evitado, tinha muitos e agradáveis sons. Sempre fora assim.” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

(ENRIQUEZ, 2009, n.p). A favela, contudo, está *tão morta quanto a água do Riachuelo*. Marina sente-se observada dos cantos. Nem padre Francisco nem a mãe de Emanuel atendem ao telefone; ao redor, estranha a total falta dos santos populares: não vê as imagens de Gauchito Gil, de Iemanjá ou das virgens. A única pessoa que cruza seu caminho é um dos meninos da favela que, sem deter-se ao seu lado, segue caminhando e guiando-a até a paróquia.

O que encontra na paróquia são sinais da ocorrência de um ritual. Na narrativa, enquanto os policiais parecem representar a instituição a qual pertencem metonimicamente, o padre Francisco, de mesmo modo, representa a religião cristã. Marina situa-se nessa posição liminar como aquela que, como Mechi em *Chicos que faltan* ou Clara em *La casa de Adela*, é a que está do lado de fora, a quem resta testemunhar.

Em *Bajo el agua negra*, todos parecem fadados à falência diante do inexplicável, do *morto que em seu sono continua sonhando*, daquilo que se esconde sob a água negra. Aqui, o sentido moralizante comum às narrativas góticas parece ser outro: o monstro não morre no final; o monstro emerge. E, com esse emergir, nada mais pode continuar intacto. A reunião de simbolismos ritualísticos parece levar a esse lugar que é, por sua natureza, um não-lugar; descambando na incerteza e na incompletude, e não há qualquer força que possa ser suficiente.

O inexplicável e o limiar, mais uma vez, assumem um lugar de potência. Nas paredes da paróquia, os rascunhos encontrados parecem ser balbucios que nada significam, ainda que palavras soltas como FAITH ou XXX possam ser encontradas; os símbolos ritualísticos, por si só, anunciam a evocação de algo maior, relacionando-se inevitavelmente a Emanuel; mas estas possibilidades nunca se fazem inteiras ou atam-se coerentemente durante a narrativa. O terror nasce dessa impossibilidade. Mesmo nesse conto, em que o foco aparenta ser o que está dito, o indizível ainda subjaz como uma presença assombrosa — ou tem sua ausência fortemente delineada — como um elemento de construção do horror, para além dos motivos do Gótico que perfazem a escritura. A presença de Emanuel, por exemplo, é uma incompletude na trama: mais faz-se a partir da palavra, salientando, assim como em *Tela de araña*, o caráter mistificador que é base do ato de narrar, a partir da incerteza e da indecibilidade:

- Algunos dicen que salió del agua el Emanuel.
- ¿Salió la noche que lo tiraron?
- No, por eso vine. Salió hace un par de semanas. Volvió hace repoco.

Marina sintió un escalofrío. La chica tenía las pupilas dilatadas de los adictos y los ojos, en la media luz de la oficina, parecían completamente negros, como los de un insecto carroñero.

—¿Cómo que volvió? ¿Se había ido a algún lado?

La chica la miró como si ella fuera estúpida y la voz se le puso más gruesa, conteniendo la risa.

—¡No! A ningún lado se fue. Volvió del agua. Siempre estuvo en el agua.<sup>79</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

Emanuel — aquele que volta — possui o caráter intersticial do morto-vivo: “*Emanuel López había emergido del Riachuelo, decía, la gente lo había visto caminar por los pasillos laberínticos de la villa, y algunos habían corrido muertos de miedo cuando se lo cruzaron. Decían que caminaba lento y que apestaba*<sup>80</sup>” (ENRIQUEZ, 2016, n.p). O menino se insinua nos sonhos de Marina, que antecipa o insólito encontro; um encontro que, afinal, nunca ocorre; aí reside o assombro da escritura, pois o terror é esboçado na impossibilidade de *dizer* o que aguarda Marina.

Como em *La casa de Adela*, em que o que é oferecido à Clara e a Pablo ao entrarem na mansão é um vazio de respostas que é também uma multiplicidade destas, em *Bajo el agua negra* adentrar a Villa Moreno é cada vez mais *desencontrar* Emanuel ao invés de *encontrá-lo*; deparar-se com uma miríade de pistas que parecem conduzir Marina não à trajetória correta, mas à impossibilidade de ir de encontro ao que procura: a escritura segue por um terceiro caminho que nega a bifurcação. A aparição de Emanuel na trama, à vista disso, vem como o da *coisa fantástica*, assim denominada por Bellemin-Noël: “o objeto monstruoso nunca é visto em luz plena, nem em três dimensões e sob todos os ângulos (...) nem clara nem distinta, a visão fantástica é tipicamente não cartesiana<sup>81</sup>” (BELLEMIN-NOEL, p. 112). É somente por meio dos sonhos e na imaginação de Marina, nos relatos de possíveis testemunhas de sua aparição e, por fim, no final da escritura, por uma

<sup>79</sup> “— Dizem que o Emanuel saiu da água.

— Saiu na noite em que o jogaram?

— Não, e é por isso que eu vim aqui. Tem umas duas semanas que ele saiu. Acabou de voltar.

Marina sentiu um calafrio. A menina tinha as pupilas dilatadas dos viciados e os olhos, na meia-luz do gabinete, pareciam completamente pretos, como os de um inseto que vive de carniça.

— Como assim voltou? Tinha ido a algum lugar?

A garota a encarou como se ela fosse estúpida e a voz ficou mais grossa, contendo o riso.

— Não! Não foi a lugar nenhum. Voltou da água. Estava na água.” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

<sup>80</sup> “Emanuel López havia emergido do Riachuelo, dizia a jovem, as pessoas o tinham visto caminhar pelas vielas labirínticas da favela, e algumas tinham corrido, mortas de medo, quando cruzaram com ele. Diziam que caminhava devagar e que fedia” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

<sup>81</sup> “l’objet monstrueux n’est jamais vu en pleine lumière, ni en trois dimensions et sous tous les angles (...) ni claire ni distincte, la vision fantastique est typiquement non cartésienne” (BELLEMIN-NOEL, p. 113)

parte do seu corpo — a mão que escapa de um leito, “(...) *lo que llevaban sobre la cama se movió un poco, suficiente para que uno de sus brazos grises cayera al costado de la cama, como el brazo de alguien muy enfermo*<sup>82</sup>” (ENRIQUEZ, 2016, n.p) — que Emanuel faz-se presente na narrativa — ou, melhor dito, que o vazio da sua presença é reafirmado em seu horror.

Contudo, no conto essas descrições previstas por Bellemin-Noël ultrapassam a mera notação estrutural dos relatos fantásticos. O autor afirma que esse artifício não só constrói a visão fantástica feito uma semi-visão, mas como, a partir disso, confere existência àquilo que parece não existir ou, ainda, que *não tem o direito* de existir segundo as leis do Ser (BELLEMIN-NOEL, p. 112). Ora, Emanuel é, a priori, um *desaparecido*; assim como no restante das escrituras que estudamos, um desaparecido aqui surge como um assombro que nega o estatuto de não-entidade. O artifício de instituir existência ao inexistente, no texto de Enriquez, mais do que um artifício típico da linguagem fantástica, assume então um sentido potencialmente político ao conferir presença àqueles que têm sua existência sistematicamente negada.

No caso de Emanuel, é o morto-vivo, uma figura liminar, que surge nos assombros de Marina e nas descrições daqueles que julgaram vê-lo. O zumbi é uma criatura monstruosa, situada entre o humano e o inumano, que rememora a condição de cada sujeito diante da morte, a sua abjeção que não pode ser negada:

Os zumbis são talvez um dos monstros góticos mais interessantes de serem analisados por uma perspectiva binária: enquanto fisicamente representam tudo que é Outro, seu uso mais recente na mídia globalizada torna-os figuras subversivas que nos relembram nossa própria monstruosidade.<sup>83</sup> (ORDIZ, p. 30, 2018)

Associado ao desaparecido — condição que reverbera as chagas de uma realidade sócio-histórica marcada pelos horrores persistentes da ditadura cívico-militar — o zumbi torna-se um lembrete de que há nesse indivíduo que desapareceu forçadamente uma parcela de dever e culpa que é também daqueles que restaram. Por essa intersecção, o desaparecido é ele mesmo monstruoso, afinal, “por ser um corpo ao longo do qual a diferença tem sido repetidamente

<sup>82</sup> “e o que levavam sobre a cama se mexeu um pouco, o suficiente para que um de seus braços cinzentos se pendurasse na lateral, como o braço de alguém muito doente (...)” (ENRIQUEZ, n.p)

<sup>83</sup> Tradução nossa: “Zombies are perhaps one of the most interesting Gothic monsters to be analyzed from a binary perspective: while they physically represent everything Other, their recent use in globalized media make them subversive figures that remind us of our own monstrosity.” (ORDIZ, p. 30, 2018)

escrita, o monstro (...) busca seu autor para exigir sua *raison d'être* — e para servir de testemunha ao fato de que ele poderia ter sido construído como um outro” (COHEN, p. 80). Como os duplos de *Chicos que faltan* que evocam os recordatórios, também a figura de Emanuel surge como um lembrete nefasto.

Além desse ponto, é em seus desfechos que *Chicos que faltan* e *Bajo el agua negra* convergem. Se, por um momento, os mistérios levantados em ambas as tramas parecem ser conduzidos a alguma resolução, logo esta possibilidade se desfaz: o que resta é a beira de um precipício do qual do fundo algo emerge — algo indeterminado, mas inegavelmente horrendo; algo que, por si só, não cabe em quaisquer definições objetivas. Mechi, ao fim de *Chicos que faltan*, decide fugir para não ver o que haverá no verão quando os duplos descerem; Marina, ao antecipar o emergir de uma criatura monstruosa das águas negras do Riachuelo, decide correr, distanciar-se, somente ouvindo ao longe o horror que desponta gradualmente:

(...) corrió entre las casas precarias, por los pasillos laberínticos, buscando el terraplén, la orilla, tratando de ignorar que el agua negra parecía agitada, porque no podía estar agitada, porque esa agua no respiraba, el agua estaba muerta, no podía besar las orillas con olas, no podía agitarse con el viento, no podía tener esos remolinos ni la corriente ni la crecida, cómo era posible una crecida si el agua estaba estancada. Marina corrió hacia el puente y no miró atrás y se tapó los oídos con las manos ensangrentadas para bloquear el ruido de los tambores.<sup>84</sup> (ENRIQUEZ, 2016, n.p)

Assim, o vazio diante do qual esses desfechos nos deixam sugerem uma reflexão sobre a linguagem diante do horror; não só este horror que é o do domínio do irreal, mas este que vem do elemento sócio-histórico que vaga fantasmagoricamente pelo perímetro dessas escrituras. Elemento que, de alguma maneira, é pelo fantástico que encontra sua possibilidade de ser. O monstro que emerge das águas negras, nunca visto, é essa presença incerta daquilo que não pode *ser* e nem *ser dito*: funciona metaforicamente como os horrores que não encontram uma linguagem que os abarque.

---

<sup>84</sup> “(...) correu entre as casas precárias, pelos becos labirínticos, buscando o aterro, a margem, tentando ignorar que a água negra parecia agitada, porque não podia estar agitada, porque aquela água não respirava, a água estava morta, não podia beijar as margens com ondas, não podia se agitar com o vento, não podia ter aqueles redemoinhos nem a corrente nem a enchente, como era possível uma enchente se a água estava estagnada. Marina correu até a ponte e não olhou para trás e tapou os ouvidos com as mãos ensanguentadas para bloquear o ruído dos tambores.” (ENRIQUEZ, 2017, n.p)

#### 4 PODE O INDIZÍVEL DIZER?

Em nossa pesquisa, apesar de termos pontuado o teor eminentemente sociopolítico da literatura de Enriquez, tivemos como foco aquilo que subjaz subliminarmente esse contexto. Seguimos uma compreensão de literatura que reverbera a ideia de Kristeva de que toda literatura é *uma versão do apocalipse que parece enraizado na frágil fronteira em que as identidades não existem ou existem somente difusamente*:

On close inspection, all literature is probably a version of the apocalypse that seems to me rooted, no matter what its sociohistorical conditions might be, on the fragile border (borderline cases) where identities (subject/object, etc.) do not exist or only barely so—double, fuzzy, heterogeneous, animal, metamorphosed, altered, abject. (KRISTEVA, 1982, p. 208)

Estudar a literatura sob esse viés apresentou-se a nós como um caminho que evidencia a potência do texto literário e a natureza essencial do relato fantástico, que *“Mediante su intento por transformar las relaciones entre lo imaginario y lo simbólico, la fantasía horada lo «real», revelando su ausencia, su «gran Otro», sus aspectos indecibles y no vistos”* (JACKSON, 1986, p. 152). Assim, no contexto do novo boom, que se detém de forma mais explícita sobre os panoramas socioculturais latino-americanos, nosso olhar se volta para o caráter subversivo do fantástico não somente pelas temáticas, mas por seus artifícios de linguagem.

Como dito por Jackson, afirmar que a fantasia é transgressora por definição seria adotar uma posição demasiado simplista e errônea — segundo a autora, uma via para compreender a função subversiva do fantástico são as leituras que tem como foco seus aspectos estruturais em maior medida do que os puramente temáticos, visto que esses relatos *“Subvierten e interrogan a las unidades nominales de tiempo, espacio y carácter, al tiempo que ponen en duda la posibilidad — u honestidad — de la representación ficcional de dichas unidades”* (p. 146)

Isso, de maneira geral, diz respeito ao próprio feitiço do texto literário, à sua capacidade de prescindir da perseguição de verdades objetivas e entregar-se ao jogo; é este o *privilegio* da literatura, segundo Blanchot (2011): “ela ultrapassa o lugar e o momento atuais para se colocar na periferia do mundo e como no fim dos tempos, e é dali que fala das coisas e se ocupa dos homens” (p. 325). Poderíamos, mesmo diante dessas perspectivas, ainda manter um olhar que não perca de vista o

viés eminentemente sociopolítico da literatura de Enriquez — e, de forma geral, de todas essas obras em ebulição no contexto do novo *boom*?

Ora, pensar o viés político de qualquer obra ficcional é um terreno que oferece rumos frágeis. O tensionamento entre o sociológico e o literário atravessa cada instância de nosso texto — e não poderia ser diferente: *Las cosas que perdimos en el fuego* e *Los peligros de fumar en la cama* são escrituras em que o subtexto social ressalta-se, como é possível observar no conto que dá título à primeira coletânea: o enredo acompanha um grupo de mulheres que, para manifestar-se contra os frequentes casos de homens que incendeiam suas parceiras em Buenos Aires, passam a queimar-se voluntariamente e caminhar pela cidade: “*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, n.p) em outros contos, vide *El chico sucio* e *Bajo el agua negra*, as periferias argentinas, como Constitución, e sua população marginalizada, povoam e assombram os enredos como elementos tão assombrosos quanto monstros, fantasmas ou demônios.

Estas são, enfim, histórias sobre aqueles que vivem em espaços liminares, zonas abjetas, relegados à sombra dos que existem — ou, melhor dito, dos que foram permitidos a existir — sob o estatuto de sujeitos. É evidente, contudo, que essas narrativas não se esgotam no retrato da tragédia pessoal ou política desses grupos: o enlace entre o fantástico, o horror e o Gótico evidencia a possibilidade que um lugar como o da monstruosidade possui de assombrar de volta.

Em seu ensaio *Politica del Monstruo*, Gabriel Giorgi (2009) oferece reflexões produtivas sobre a resignificação do discurso negativo da monstruosidade como forma de leitura das diferenças. O autor nota que essa categoria possui um saber que ultrapassa a mera figuração negativa da alteridade, um *saber positivo*, que é o da “potência ou capacidade de variação dos corpos, do que no corpo desafia sua inteligibilidade mesma como membro de uma espécie, de um gênero, de uma classe” (GIORGI, 2009, p. 323). Assim, o monstro, por habitar essa posição limítrofe entre o humano e o inumano, é capaz de questionar os meios que produzem a legibilidade social e cultural, e o reconhecimento político do humano, visto que “o que reconhecemos como ‘humano’ resulta de uma produção política, jurídica, epistêmica, estética, que tem lugar sobre o fundo do monstruoso” (p. 324).

É nesse lugar que as escrituras de Enriquez estão situadas, fazendo emergir a figura do desaparecido como um monstro soterrado sob o estatuto da história oficial. São narrativas que funcionam como uma espécie de presságio, um conto de precaução: se espaços liminares geram corpos liminares, tais corpos são capazes também de moldar os limites sob o qual o Outro busca encerrá-lo. Em entrevista concedida ao pesquisador brasileiro Oscar Nestarez (2021), Enriquez ressalta essa questão: “(...) é muito interessante o diálogo entre o horror e o realismo, e, nos nossos países em especial, a política confere uma dimensão ao horror que tem relação direta com a vida cotidiana” (p. 16). Ora, parece-nos um caminho natural que as ansiedades decorrentes de terrores históricos e sociopolíticos encontrem meio de se manifestar por uma linguagem que põe em xeque a objetividade do real: “O fantástico produz uma ruptura, ao pôr em conflito os precários contornos do real estabelecido cultural e ideologicamente” (ROAS, p. 71)

A presença de tais temas sociais talvez seja o suficiente para afirmar que a literatura de Enriquez é política — uma política monstruosa, como nos termos de Giorgi (2009). Em nosso estudo, porém, uma outra inquietação surge: o viés político dessas obras esgota-se nas reflexões que os temas engendram ou, para além disso, encontra uma manifestação relacionada, especificamente, ao trato com a linguagem? Uma inquietação que, decerto, não surge à toa: ao optarmos por abordar os textos da escritora sob determinada concepção de linguagem literária, balizada principalmente por teóricos como Maurice Blanchot e Roland Barthes, nosso olhar é conduzido às discussões que concebem a literatura como um fim em si mesma, que prescinde do que há de externo à ela; uma linguagem própria, quase anômala, impossível de ser regida pela força dos discursos que a atribuem quaisquer funções. Pensemos, por exemplo, na seguinte afirmação de Blanchot:

No mundo onde ela surge e onde o que ela proclama é que existe agora uma obra, no tempo usual da verdade em curso, ela surge como o inabitual, o insólito, o que não tem relação com esse mundo nem com esse tempo. Nunca é a partir da realidade familiar presente que ela se afirma: o que nos é mais familiar, ela no-lo retira. E ela própria está sempre a mais, é o supérfluo daquilo que está sempre em falta, aquilo a que chamamos a superabundância da recusa. (2011, p. 229)

A obra de arte, por essa perspectiva, parece estar envolta em uma mística: é um evento único, distante *desse mundo* e *desse tempo*, no sentido de que, mesmo estando presente em ou derivando de determinado contexto social, consegue

subtrair-se disso e tornar-se um acontecimento ímpar, que assim deve ser vista e analisada. Barthes (1978), em um rumo semelhante, considera a literatura também nesses termos:

As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um 'senhor' entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua (...) (p. 16)

Em uma ficção como a de Enriquez, tais noções de obra de arte e de literatura parecem ser de início disparatadas. Afinal, é fato que há um vínculo tácito com questões relativas a um *certo tempo* e a um *certo lugar* em suas escrituras: a América Latina e suas adversidades sociopolíticas engendram os assombros; e, mais além, se retomarmos noções barthesianas tais como *a morte do autor*, que postula que “A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (p. 57), em que lugar situa-se a relação entre a autoria feminina e as questões relativas à identidade das mulheres nas narrativas de Enriquez e de outras autoras do novo *boom*? É certo que a literatura, por sua multiplicidade, não se esgota nesses pontos, e, se levantamos tais questionamentos nesse momento, é tão somente por serem dilemas que atravessam o nosso processo de pesquisa.

Refletir sobre a função utópica da literatura e sobre o poder performativo da palavra talvez seja, a priori, perceber um caminho que mostre que a força política que percebemos nos contos de Enriquez e, de forma geral, na literatura fantástica, não anula a concepção de uma linguagem literária com fim em si mesma; ao contrário, faz-nos perceber que precisamente pelas propriedades evidenciadas por teóricos como Barthes e Blanchot é que a literatura é uma força capaz de atingir territórios que escapam aos discursos correntes — e *por isso* e não *apesar disso* é que é *potencialmente*, e não *objetivamente*, uma força política.

A função utópica, como nota Barthes, consiste no fato de que a literatura “acredita sensato o desejo do impossível” (p. 22). Essa postura reafirma o caráter descompromissado da escritura — que não é, por isso, a-política: simplesmente não busca filiar-se a uma verdade supostamente objetiva sobre as coisas ou sobre os homens; existe no entremeio dos estereótipos, nas propostas concretas e positivas,

e é por onde o trabalho da linguagem parece estar em evidência, em todas as suas resistências e artimanhas. Assim,

Um escritor — entendo por escritor não o mantenedor de uma função ou o servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática — deve ter a teimosia do espia que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos, em posição trivial com relação à pureza das doutrinas (*trivialis* é o atributo etimológico da prostituta que espera na intersecção de três caminhos). Teimar quer dizer, em suma, manter ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera. E é precisamente porque ela teima, que a escritura é levada a deslocar-se. (BARTHES, p. 24-25)

No que tange ao poder performativo da palavra, Judith Butler (2019), em seu *Corpos que importam*, analisa a performatividade da linguagem dentro das relações de gênero — aqui, interessa-nos pensar a performatividade da palavra na literatura. Os atos performativos, como definidos pela autora, são formas de discurso de autorização: “a maioria das falas performativas, por exemplo, consiste em enunciados que, ao serem proferidos, também realizam determinada ação e exercem um poder de conexão” (BUTLER, p. 250). As sentenças performativas incluem sentenças judiciais, batismos, inaugurações, declarações de propriedade: conferem um poder vinculativo à ação realizada. O discurso, nesse sentido, *produz aquilo que nomeia*. Esse processo, contudo, não surge espontaneamente ou pela força de vontade de quem o enuncia — é fruto da repetição de contextos anteriores: há um *legado citacional* que permite que tais sentenças tenham sua força de produção. Butler ilustra essa questão a partir do caso do juiz:

(...) o juiz que autoriza e instala a situação que ele nomeia invariavelmente cita a lei que ele aplica, e o poder dessa citação é o que dá à expressão performativa seu poder de vincular ou de conferir. E, embora possa parecer que a força vinculativa das palavras do juiz seja derivada da força de sua vontade ou de uma autoridade anterior, o oposto é mais verdadeiro: é por meio da citação da lei que se produz a figura da “vontade” do juiz que se estabelece a ‘prioridade’ da autoridade textual. Na verdade, é da invocação da convenção que vem a força vinculativa do ato de fala do juiz; esse poder de ligação não pode ser encontrado nem na figura do juiz, nem na sua vontade, mas no legado citacional por meio do qual um ‘ato’ contemporâneo emerge no contexto de uma cadeia de convenções vinculativas.” (BUTLER, p. 251)

É possível pensar no processo literário como um processo *performativo*, relacionado intimamente à força semiótica da literatura que “consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio

da linguagem servil uma heteronímia das coisas” (BARTHES, p. 26-27). O *caráter político* das escrituras de Enriquez está estreitamente vinculado a esse *caráter performativo*, à capacidade da literatura de *jogar com os signos*: a política de desaparecimentos forçados no contexto da ditadura militar argentina tinha como corolário a negação da existência do desaparecido, reforçando sua figura como uma *não-entidade*. A ficção enriqueana, sob a luz de nossos estudos, coloca em evidência a linguagem a partir da qual esta não-entidade é produzida e, mais do que isso, busca também conferir uma entidade a esse espaço vazio: *produz aquilo que nomeia* ao corporificar a ausência e acentuar seu assombro.

Butler afirma que “(...) os termos que pretendemos reivindicar, os termos com os quais insistimos em politizar a identidade e o desejo, muitas vezes exigem que nos voltemos contra essa historicidade constitutiva” (p. 213). Em contos como *La casa de Adela*, *Cuándo hablábamos con los muertos*, *Tela de Araña*, *Chicos que faltan* e *Bajo el agua negra*, o que parece ocorrer é exatamente um movimento contra a historicidade constitutiva do desaparecido, que por tanto tempo foi sustentado, na linguagem, como aquele que não existe e que deve ser esquecido: se “(...) não há poder, interpretado como um sujeito, que não atue pela repetição de uma frase anterior, uma atuação reiterativa cujo poder só existe por causa de sua persistência e instabilidade” (BUTLER, p. 213), tal instabilidade é também a possibilidade de contestação da categoria do desaparecido, que pode passar, através da ficção, de não-entidade à entidade, do vazio invisibilizado ao vazio presentificado.

O que interessa a essas tramas, contudo, além do horror decorrente da política de desaparecimentos implementada pela ditadura militar — contexto o qual faz-se presente somente como uma presença fantasmagórica — é o indizível que circunda a ausência de um indivíduo desaparecido. Ora, qualquer linguagem que se proponha a mergulhar no indizível encontrará entraves; mas é a linguagem artística a que mais parece nutrir uma afinidade com esse território, talvez porque haja um fundo de indizível que é próprio também à obra de arte, especialmente à literatura, pois ao invés de tentar desvelar o indizível, a literatura aceita seu mistério inevitável e compreende que isso é, também, uma forma de comunicar: “A obra diz os deuses, mas os deuses como indizíveis, ela é presença da ausência dos deuses e, nessa ausência, tende a tornar-se ela mesmo presente” (BLANCHOT, p. 232).

No que tange à figura do desaparecido, outras estratégias artísticas já foram realizadas para penetrar esse indizível — parece-nos interessante trazer este panorama a fim de refletir sobre tal questão: pode dizer o indizível?

Annateresa Fabris analisa as ações públicas e intervenções artísticas que articulam a problemática da memória em seu estudo *Memória dos desaparecidos: algumas estratégias visuais*. Organizações como as *Madres de Plaza de Mayo* e as *Abuelas de Plaza de Mayo* recorreram, no contexto argentino, ao auxílio de diversos artistas visuais, sabendo que sua batalha tinha uma forte carga simbólica. Uma das ações organizadas foi o *siluetazo*, em conjunto com os artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel:

Contornos das formas vazias de corpos em tamanho natural são desenhados de maneira rudimentar por voluntários em folhas de papel, afixadas posteriormente em muros, vitrines, árvores e suportes verticais, com o objetivo de afirmar a presença dos desaparecidos e de questionar a ditadura a partir do campo artístico (FABRIS, p. 265)

Esses corpos genéricos tinham a inscrição do nome do desaparecido e da data de seu desaparecimento no interior da forma vazia, a fim de singularizar cada biografia.

A instalação *30.000*, de Nicolás Guagnini, tem em sua base também o empreendimento de dar presença aos desaparecidos, instalado às margens do Rio Prata para o *Parque da Memória — Monumento às Vítimas do Terrorismo de Estado*. A instalação consiste em 25 prismas retos retangulares, uma espécie de conjunto de vigas de metal verticalmente ordenadas sobre uma grade que forma um cubo. Nas vigas, está pintado o rosto de seu pai, sequestrado em dezembro de 1977, a partir de um retrato usado por sua avó em manifestações. Junto ao movimento do espectador, distorções e repetições do rosto ocorrem, fazendo-o aparecer e reaparecer alternativamente na paisagem do rio. Ao intitular a instalação de *30.000*, Guagnini evoca o luto coletivo a partir de um luto individual. Como observado por Fabris (2017), “As repetições e distorções, assinaladas por Guagnini, podem ser interpretadas como remissões a um retrato coletivo, à negação da ausência propugnada pelo governo e à prática da tortura que visava destroçar corpos e mentes” (p. 266)

Além disso, a companhia H.I.J.O.S — *Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y El Silencio* — integrada por filhos adolescentes ou ingressando na vida adulta de desaparecidos, assassinados ou exilados pela ditadura militar,

também organizou estratégias visuais para abordar a problemática da memória dos desaparecidos: “A questão da fotografia é central para H.I.J.O.S, não apenas para denunciar a identidade dos agentes da repressão, mas também para evidenciar o trauma de uma perda que não lhes permite ter fotos da família completa” (FABRIS, p. 269). Um grupo de filhos de desaparecidos participam de um projeto fotográfico chamado *Os filhos, Tucumán vinte anos depois*, em que vários deles optam por posar com fotos da mãe ou do pai desaparecidos, acentuando a ausência que atravessa suas vidas.

Fabris pontua, ainda, o ensaio fotográfico *Arqueologia da Ausência* (1999-2001), de uma das integrantes da agremiação, Lucila Quieto. A artista é filha de Carlos Alberto, militante sequestrado em 20 de agosto de 1976: “Algumas estratégias visuais são analisadas: recortar e reorganizar os rostos fundidos do pai e da mãe a partir de retratos de identidade e elaborar uma enorme árvore genealógica com as fotografias de todos os desaparecidos e de seus filhos” (FABRIS, p. 270). Quieto estende esse processo a outros militantes da H.I.J.O.S, formando uma teia de histórias que evocam um trauma coletivo.

A partir da análise dessas e de outras estratégias visuais, Fabris conclui:

Ao registrar o corpo dos que tiveram sua existência negada pelo terrorismo de Estado, a fotografia como marca indicial afirma a presença do passado no presente. A ideia de Quieto de que “só desaparece quem não deixa vestígios” é um convite a continuar a indagar o que foi feito não de maneira melancólica, e sim propositiva, transformando o passado em algo ainda vivo e palpitante. (2017, p. 275)

Nessas estratégias artísticas, busca-se uma aproximação ao indizível; ou, mais precisamente, são o próprio indizível: mais do que um empreendimento de reverter a ausência, são um lembrete desta ausência. As estratégias mobilizadas para dar contorno a essa ausência a fim de manter viva a memória dos desaparecidos, em imagens, jogam com a ambiguidade de uma ausência que não é completa por sua incerteza: fragmentos de imagens que aparecem e reaparecem, árvores genealógicas forjadas, fotografias que evocam o vazio deixado pelos familiares.

As escrituras de Enriquez as quais pesquisamos podem ser filiadas a esse conjunto de obras que versam sobre o indizível. Não a partir de imagens, mas a partir de palavras, a partir da linguagem ficcional, que por si só tem seu estopim na

incerteza, para além de definições objetivas. Ora, “A linguagem do escritor, mesmo revolucionária, não é a linguagem do comando. Ele não comanda, ele apresenta, mas mostrando-o atrás de tudo, como o sentido e ausência desse tudo” (BLANCHOT, p. 306, 1998). Nesse sentido, a postura do escritor e, de maneira mais pontual, de Enriquez diante dessas questões, parece ser aquela mesma de Didi-Huberman diante do cenário catastrófico de Birkenau ao qual fotografava:

Logo, nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo — de uma interrogação desse tipo — que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados. (DIDI-HUBERMANN, p. 128)

Sua ficção, ao invés de propor-se a um trabalho arqueológico ou realista da história ditatorial, é um trabalho de interrogação — não do ditatorial, mas da incerteza imposta à linguagem. O fantástico, afinal, naturalmente interroga: a realidade, a certeza e a objetividade do mundo, a linguagem e sua capacidade de reforço e contestação; o fantástico, talvez por isso, aproxima-se da memória com uma sensibilidade ímpar ao acentuar o que há de incerto em sua construção; o que há, por assim dizer, de ficcional — e talvez por isso de mais verdadeiro: afinal, “(...) a arte da memória não se reduz ao inventário dos objetos trazidos à luz, objetos claramente visíveis.” (DIDI-HUBERMANN, p. 129) Há um convite a determos o olhar não naquilo que está dito, mas que permanece nos entremeios — e questionarmos: por que razão está nos entremeios? Por que foi relegado ao estatuto de indizível?

Essas inquietações são próprias ao viés contemporâneo da escritura, se pensarmos na noção proposta do contemporâneo por Agamben. Em seu ensaio *O que é o contemporâneo?*, o autor retoma a afirmação de Barthes de que “o contemporâneo é o intempestivo” e os postulados de Nietzsche, decorrentes dessa afirmação, sobre o contemporâneo como uma relação de dissociação e desconexão do tempo presente. É a partir também desse caminho que Agamben postula a contemporaneidade, lendo-a como “*uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias*” (p. 59). Aqueles que coincidem excessivamente com a própria época, e, portanto, não conseguem nela perceber as fissuras, distanciam-se da postura contemporânea.

Numa segunda definição oferecida, o contemporâneo é aquele que “*mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros.*” (p. 63) O contemporâneo, então, não se limita a uma associação cronológica com o presente, mas, ao contrário, a uma atitude de olhar para esse tempo buscando as vacilações, obscuridades, os resquícios que restam além das luzes — um olhar crítico, acima de tudo. A contemporaneidade, mesmo que em relação de cumplicidade com o presente, é também um atestado de seu caráter arcaico, visto que “*A distância - e, ao mesmo tempo, a proximidade - que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente.*” (p. 69). A origem, portanto, não se refere tão somente a um passado cronológico, mas ao próprio processo de mudança inerente aos tempos, de forma que as épocas reverberam uma na outra.

Diante dessa noção, situamos *Las cosas que perdimos en el fuego* e *Los peligros de fumar en la cama* como obras contemporâneas por compreendermos que suas narrativas estabelecem um diálogo com o presente que não é de conformidade, mas buscando nesse presente as fissuras, as irregularidades, as sombras lançadas. Nas obras que estudamos, essa busca é feita a partir da figura do corpo desaparecido, que traz à tona os horrores históricos ditatoriais, remetendo ao seguinte postulado de Agamben:

(...) a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para sua origem, sem jamais poder alcançá-la. (p. 70).

Pode, então, dizer o indizível?

Talvez a pergunta mais adequada seja *o que diz o indizível*, pois o que é perceptível tanto nas obras fotográficas argentinas que mencionamos quanto nas escrituras de Enriquez é que *o indizível é, por si só, uma forma de comunicação*. Não relega-se a um terror sagrado daquilo que não deve, não pode ou não cabe na linguagem e portanto não deve ser dito. O que o indizível comunica é exatamente a impossibilidade de comunicar, imaginar ou conceber. É isto que as formas evanescentes que formam a fotografia de um desaparecido, as árvores genealógicas construídas através de projeção ou as escrituras de Enriquez, sempre

à beira do indefinido e do inexplicado, têm em comum e buscam evidenciar: o incomunicável.

O que está em relevo, em todas essas produções artísticas que de certa maneira se detém sobre o vazio, a ausência, o indizível, é que este não é um espaço estanque ou estéril: há nele uma possibilidade criadora que, muitas vezes, funciona como uma ferramenta política contra o esquecimento, que permite a constante revisitação e processamento de traumas sociais coletivos.

## 5 “ESCREVER É CONJURAR OS ESPÍRITOS”

Em entrevista concedida à *Tag Livros* em 2019, Mariana Enriquez, ao ser questionada sobre a presença frequente de cemitérios em suas histórias, responde:

Sempre me fascinaram como lugares tabu: a morte está tão escondida em nossas sociedades e temos tanto medo dela que, para mim, os cemitérios eram e são um lugar limite onde se enfrenta aquilo que dá medo não somente a mim, mas à maioria das sociedades do Ocidente. Além disso, na Argentina, a ditadura, que coincidiu com minha infância, assassinou, mas sumiu com os corpos. Então, para mim, um túmulo nomeado é um pouco reparador; o maior horror da história do meu país tem a ver precisamente com a ausência de um túmulo. (ENRIQUEZ, n.p, 2019)

Em seu ensaio *O culto dos mortos como uma poética da ausência*, Catroga afirma que “Todo o jogo do simbolismo funerário parece apostado em edificar memórias e em dar uma dimensão veritativa ao ausente” (2010, p. 168). Na linguagem cemiterial, os significantes procuram fazer presente e incorruptível aquilo que será devorado e digerido pelo túmulo: o cadáver. Constrói-se nesse processo uma poética da ausência que, em si mesma, guarda uma contradição: quanto mais procura tornar presente o morto, mais se distancia de sua condição real, acentuando o seu vazio.

Se pensarmos essa poética no contexto do corpo desaparecido, retomando o horror histórico da conjuntura argentina evocada na fala de Enriquez, tal vazio é potencializado, pois não se relaciona à *edificação de memórias de um cadáver* mas à *edificação de memórias de um desaparecido*. Entre a linguagem fantástica e a linguagem cemiterial, então, encontra-se uma semelhança: ambas se entrecruzam ao procurarem dar uma dimensão veritativa ao que falta; ambas trabalham, de certo modo, com a *retórica do indizível*. Na linguagem cemiterial, a ausência é a do corpo; na linguagem fantástica, é a do real — esse real que, afinal, não é representável, “e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura” (BARTHES, 1978, p. 20)

A poética da ausência, nas escrituras de Enriquez que estudamos, funda-se a partir de uma inquietação: quando não há um corpo nem vivo nem morto, de que forma edificar sua memória? No espaço intersticial entre as narrativas dos *que ficam*, dos *que vão* ou dos *que voltam*, tal questão ecoa sem haver uma resposta definitiva.

A insistência da pergunta feita pela voz morosa e fantasmagórica do eco, contudo, já é por si só uma resposta: rastros, restos, ausências, silêncios, vazios,

tudo aquilo que resta de indizível, como vimos, é uma forma de comunicação que exige a sensibilidade do olhar e a postura despretensiosa de quem percorre um caminho sem dele esperar um destino certo. Daí não tarda até percebermos que o destino está presente na própria travessia, nessas ruínas deixadas pela linguagem: “A poética das ruínas também é uma poética, e não um grau zero da linguagem-coisa” (SELIGMANN-SILVA, p. 94, 2005)

Com esse olhar e com essa postura é que buscamos realizar nossa pesquisa; afinal, imergir na literatura é sempre imergir em território sinuoso, constituído de ausências; o texto, sob o olhar atento de pesquisador, torna-se preñado de incertezas. Essas incertezas não impedem o rumo, não devem fazer recuar: é delas, afinal, que nascem as possibilidades, abrem-se as fissuras, inicia-se o jogo. Esse jogo está no cerne do processo de leitura que, segundo Barthes (1978), não sustenta-se apenas na possibilidade de interpretar uma escritura livremente, mas sim reconhecer que nela “não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, apenas verdade lúdica” (p. 29).

Através dessa ludicidade da ficção, desprendida dos compromissos de uma verdade objetiva que mais interessa à linguagem corrente, é que Mariana Enriquez fabula sobre a ausência. E que espaço mais apropriado do que o relato fantástico, lugar de *espectros banais*, construído a partir de uma *vasta ausência coletiva* (BESSIÈRE, 2012, p. 15), para versar sobre uma ausência tão insólita quanto a do desaparecido? A miríade de sentidos da fantasia permite que as escrituras de Enriquez salientem o indizível não apenas em seu horror, mas em sua capacidade de *dizer*. Portanto, as narrativas dos *que ficam*, dos *que vão* e dos *que voltam* constroem-se sob a luz — ou, melhor dito, sob as sombras — de uma poética da ausência que, ao invés de buscar tornar presente o ausente, acentua sua ausência conjurando figuras intersticiais: fantasmas, mortos-vivos, casas mal assombradas e duplos.

Em *Las cosas que perdimos en el fuego* e *Los peligros de fumar en la cama*, o que Enriquez parece executar é uma *escrita da conjuração*, no sentido da afirmação de Blanchot de que “Escrever é conjurar os espíritos, é talvez libertá-los contra nós, mas esse perigo pertence à própria essência do poder que liberta” (2011, p. 68). Como a tábua de Ouija de *Cuándo hablábamos com los muertos*, que invoca os espíritos que não revelam seus destinos, os contos que analisamos nesse estudo conjuram aqueles que sobram nos entremeios, ocultos sob a margem da história.

Trata-se, enfim, de uma escrita da conjuração não só por seus temas de fantasmagoria, mas em sua relação com a linguagem: o indizível é destituído de seu terror sagrado e evidenciado em sua potência de comunicar.

Mesmo que em nossa pesquisa tenhamos nos detido de forma mais específica nas escrituras de Mariana Enriquez, no marco do novo *boom* latino-americano, essa relação com a linguagem e as incursões frequentes ao território do horror, do Gótico e do fantástico demonstram a maneira como tais categorias estão sendo cada vez mais exploradas para captar, a modo de um sismógrafo, o indizível e o inquietante de experiências diversas — não só as históricas, mas outras, como aquelas em que a subjetividade de corpos é marcada pela opressão e pela marginalização.

No panorama brasileiro, por exemplo, obras contemporâneas mais recentes como *Gótico nordestino*, de Cristhiano Aguiar, *Inventário de predadores domésticos*, de Verena Cavalcante, ou revistas literárias como a *Escambanática* e a *Noturna* seguem esse mesmo fluxo em que o ominoso exerce um papel importante na delimitação do histórico, do sociopolítico e do identitário. Tais manifestações literárias têm no centro de suas narrativas figuras e temáticas próprias de nossa vivência sociocultural, combinadas aos motivos associados normalmente à estética literária europeia ou norte-americana. Em *Gótico nordestino*, como afirmado por Antonio Xerxenesky em sua resenha da escritura, busca-se *uma síntese entre a cultura pop anglófona e as peculiaridades sociopolíticas de seu espaço na América Latina*, em contos em que se combina o gótico e o folclórico à cultura do nordeste. Na *Revista Noturna*, nascida no final de 2021, propõe-se a publicação de contos escritos por mulheres, inspirados nas vozes contemporâneas do horror latino-americano. Indo na mesma direção, a *Escambanática*, também uma revista on-line, inspira-se no formato das Pulp Magazine clássicas, dando espaço a histórias com um toque latino-americano à literatura fantástica e definindo-se como um espaço de *literatura fantástica brasileira, latino-americana e decolonial*.

Tendo em vista essas categorias literárias em intensa ebulição e sua capacidade de assumir configurações diversas, especialmente na América Latina, percebemos que são múltiplos os territórios a se explorarem nesse contexto.

Entre os que ficam, os que vão e os que voltam, por fim, restam nós: os que optam por caminhar em direção às sombras da palavra, os que vagam pelo rumo

das ruínas da linguagem, seduzidos pela voz fantasmagórica que ao longe continua a ecoar.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho (Homo Sacer III)**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008
- AGUIRRE, Dayana Guevara. **La irrupción de lo "ominoso" en la construcción de los cuerpos femeninos en "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enriquez**. 2020. 238 p. Tese (Maestría Académica en Literatura Latinoamericana) - Universidad de Costa Rica, Costa Rica, 2020. Disponível em: <https://www.kerwa.ucr.ac.cr/handle/10669/82782>. Acesso em: 12 nov. 2022.
- ALAZRAKI, Jaime. **¿Qué es lo neofantástico?** In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 3. ed. [S. l.]: WMF Martins Fontes - POD, 2012. 488 p.
- BARTHES, Roland. **Aula** (aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977). Tradução de Leyla Perrone Moisés. SP: Ed. Cultrix, 1978.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. **Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques**. In: *Littérature*, n°2, 1971. *Littérature*. Mai 1971. pp. 103-118.
- BESSIÈRE, Irène. **O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha**. Revista *FronteiraZ*, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. 1. ed. [S. l.]: Rocco, 2011. 304 p. ISBN 853250289X.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. 1. ed. [S. l.]: Rocco, 1998. 148 p. ISBN 978-8532507761.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. Londres: Routledge, 1996.
- BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"**. São Paulo: n-1, 2019.
- BYLAARDT, Cid Ottoni. **Comissão das lágrimas: o horror é representável?**. Revista do Centro de Estudos Portugueses, Belo Horizonte, v. 35, n. 54, p. 101-115, 2015.
- CARROLL, Noël. **Filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas, Papirus, 1999.
- CASANOVA-VIZCAÍNO, Sandra; ORDIZ, Inés (ed.). **Latin American Gothic in Literature and Culture**. 1. ed. Nova York: (Routledge Interdisciplinary Perspectives on Literature), 2021.

CATROGA, Fernando. O culto dos mortos como uma poética da ausência. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, Uberlândia, v. 12, n. 20, jan.-jun., 2010.

COHEN, Jeffrey Jerome et al. **Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Tradução e Organização: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. trad. Ilana Felman, São Paulo, Ed. 34, 2017.

DRUCAROFF, Elsa. **¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde <i>Los prisioneros de la torre</i>?** *El Matadero*, (10), 23-40. Recuperado a partir de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4969>, 2016.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELJAIK-RODRIGUEZ, Gabriel. “**Semillas de maldad. Early Latin American Gothic.**” *Studies in Gothic Fiction* 3.2 (2014: 13)

ENRIQUEZ, Mariana. **As coisas que perdemos no fogo**. 1. ed. [S. l.]: Intrínseca, 2017. *E-book kindle*.

ENRIQUEZ, Mariana. Entrevista con la escritora argentina Mariana Enriquez. In: **História da ditadura: novas perspectivas**. Disponible en: <https://historiadaditadura.com.br/sem-categoria/mariana-enriquez/>. Publicado en: 20 Fev 2018. Acesso: 12/11/2022.

ENRIQUEZ, Mariana. **Los peligros de fumar en la cama**. (NARRATIVAS HISPANICAS nº 580) (Spanish Edition). Editorial Anagrama, 2017. 140 p. *E-book Kindle*.

FABRIS, Annateresa. **Memória dos desaparecidos: algumas estratégias visuais**. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, 25(1), 261-278. <https://doi.org/10.1590/1982-02672017v25n0110>. 2017.

FEIERSTEIN, Daniel. **El Genocidio Como Practica Social: Entre el Nazismo y la Experiencia Argentina**. [S. l.]: Fondo de Cultura Economica USA, 2008.

FREUD, Sigmund. **O inquietante**. História de uma neurose infantil (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FONTES, Izabel. O horror vem de dentro: o abjeto e o corpo político em três contos de Mariana Enriquez. **REVELL - Revista de estudos literários da UEMS**, 3(20), 244–260. 2019.

FRANÇA, Julio . **Processos de composição da personagem na ficção gótica: as figurações do monstro humano**. In: *GARCIA, Flavio; REIS, CARLOS; SANTOS; Ana Cristina et al.. (Org.). A personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional*. 1. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

GARRIDO, Paula. **Las Formas de lo Irreal en la Cuentística de Seis Escritoras Argentinas Contemporáneas**: Luisa Axpe, Liliana Diaz Mindurry, Fernanda Garcia Curten, Paola Kaufmann, Mariana Enriquez y Samanta Schweblin. 2014. University of Cincinnati, Doctoral dissertation. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center, [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=ucin1406901513](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1406901513).

GASPARINI, Sandra. «**Casas y memoria**: derivas del espacio y el miedo en la narrativa argentina contemporánea», ponencia presentada para las «XXVI Jornadas de Investigación del ILH-2014», Buenos Aires, 11 al 14 de marzo de 2014.

GLOCER FIORINI, Leticia. Os desaparecidos: limites e expansões da representação. **Revista De Psicanálise Da SPPA**, 15(1), 123–141. Recuperado de <https://revista.sppa.org.br/RPdaSPPA/article/view/485>. 2020.

GIORGI, Gabriel. **Política del monstruo**. Revista Iberoamericana, v. LXXV, n. 227, University of Pittsburgh, abr.-jun. 2009, pp. 323-329.

KRISTEVA, Julia. **The powers of horror**: an essay on abjection. Nova York: Columbia University Press, 1982.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. **O ofício alheio**: com um ensaio de Ítalo Calvino. Tradução de Silvia Massimini Felix. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

NANDORFY, Martha. **La literatura fantástica y la representación de la realidad**. In.: ROAS, David. Teorías de lo fantástico. Madrid: Arcos/Libros: 2001.

NESTAREZ, OSCAR . **O horror que emana do poder**: uma entrevista com Mariana Enriquez. LITERARTES , v. 1, p. 13-24, 2021.

ORDÍZ, Inés. **Civilization and Barbarism and Zombies**: Argentina's contemporary horror. In: Casanova-Vizcaíno S & Ordiz I (eds.) Latin American Gothic in Literature and Culture. Routledge Interdisciplinary Perspectives on Literature, 85. London: Routledge, 2018.

Rank, Otto. **O duplo**: um estudo psicanalítico. (E. L. Schultz, trad.) Porto Alegre: Dublinense. 2013.

ROAS, David. **Tras los límites de lo real**: una definición de lo fantástico (Voces / Ensayo nº 161) (Spanish Edition). EBook Kindle: Editorial Páginas de Espuma, 2016. 140 p. *E-book* Kindle.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. 1 Ed. São Paulo: Unesp, 2014.

Schmucler, Héctor. **La memoria, entre la política y la ética**. Textos reunidos de Héctor Schmucler (1979-2015). Buenos Aires: CLACSO, 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas**, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. [S. l.]: Perspectiva, 1975.